

ISSN 1308-2698

art-e26

SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

Aralık 2020 · Cilt 13 · Sayı 26



SD GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ



arte

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
2020, Sayı:26, Cilt:13, Aralık

ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty
2020, No:26, Vol:13, December

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal

Prof. Dr. Bilge HÜRMÜZLÜ KORTHOLT

Editörler//Editors

Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT
Dr. Öğr. Üyesi Ece ÇALIŞ ZEĞEREK
Doç. Dr. Mustafa GENÇ
Prof. Olcay ATASEVEN

Editör Yardımcıları //Assistants Editor

Arş. Gör. Hatice Köklü
Arş. Gör. Hüseyin Deniz
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral

Düzeltili //Revision

Arş. Gör. Hatice Köklü
Arş. Gör. Hüseyin Deniz
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral

Yayın Kurulu//Editorial Board

Prof. Dr. Bilge Hürmüzlü Kortholt
Prof. Yusuf Keş
Prof. Sadettin Sarı
Doç. Dr. Yusuf Bilen
Doç. Dr. Mustafa Genç
Doç. Serap Ünal
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Saatçioğlu
Dr. Öğr. Üyesi Müşerref Öztürk Çetindoğan
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Kodal
Dr. Öğr. Üyesi Mebrure Ayça Önal

Elektronik Yayın Yönetimi ve Tasarım //

Web Management and Design

Dr. Öğr. Üyesi Ece Çalış Zeğerek

Danışma Kurulu // Advisory Board

Prof. Dr. Hülya Nutku
Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
Prof. Dr. Saliha Ağaç
Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Prof. Dr. Doğan Günay
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
Prof. Dr. Semra Daşçı
Prof. Dr. Oğuz Adanır
Prof. Şerife Atlıhan
Prof. Namık Kemal Sarıkavak
Prof. Atilla Atar
Prof. Nesrin Önlü
Prof. Soner Genç
Prof. Mustafa Yüksel
Prof. Zahit Büyükişiyen
Prof. Halil Yoleri
Prof. Nuray Yılmaz
Prof. Hayri Esmer
Prof. Dr. Uğur Atan
Prof. Sefa Çeliksap
Prof. Dr. Ali Tomak
Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman
Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
Doç. Aycan Özçimen
Doç. Dr. Gülnur Duran
Doç. Ezgi Babacan
Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar

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

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

Hakem Kurulu //Arbitration Referees	Cilt: 13, Sayı: 26, 2020
Prof. Dr. Ahu Antmen	Sabancı Üniversitesi
Prof. Dr. Deniz Hasırcı	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Meral Akan	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Candan Terviel	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Enis Timuçin Tan	Muğla Sıtkı Koçman
Prof. Dr. Ali Muhammet Bayraktaroğlu	Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Simber Rana Atay	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Koştumoğlu	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Osman Ürper	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hafize Melek Hidayetoğlu	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Leyla Alpagut	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Hafize Melek Hidayetoğlu	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Fahrettin Önder	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Özden Pektaş Turgut	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Yusuf Keş	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Soner Genç	Anadolu Üniversitesi
Prof. Nurbiye Uz	Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar Genç	Anadolu Üniversitesi
Prof. Necla Coşkun	Anadolu Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Şive Neşe Baydar	Sakarya Üniversitesi
Prof. Bilal Sezer	Uşak Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Çevik Tan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Muteber Erbay	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Kaşka	Süleyman Demirel Üniversitesi

Doç. Dr. Zuhâl Türktaş	Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Seda Yavuz	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Kadir Özkaya	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Arzu Gürdal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Hayrettin Onur Küçükosmanoğlu	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Fuat Akdenizli	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar Soğukkuyu	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Çiloğlu	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hami Onur Bingöl	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan Özdemir	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Serap Yüzcüller	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf Bilen	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Buket Acartürk	Sakarya Üniversitesi
Doç. Serap Ünal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Arzu Atıl	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Esra Sağlık	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Serenay Şahin	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Ayşegül Koyuncu Okca	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Vedat Kaçar	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Mesude Hülya Doğru	Sakarya Üniversitesi
Doç. Fethi Kaba	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ruhi Konak	Kastamonu Üniversitesi
Doç. Ayşe Günay	Işık Üniversitesi
Doç. Naile Rengin OYMAN	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Oktay Köse	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Okay	Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İclal Alev Değim Flannagan	Başkent Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Nalan Sülün	Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şehriban Eraslan	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Adem Çelik	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cavit Polat	Iğdır Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erol Çitci	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Özdek	Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen	İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Tekdemir Dökeroğlu	KTO Karatay Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ulvi Erhan Erol	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek Torun	Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu	Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevda Emlak	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlker Öztürk	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Saatçioğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Artut	Sabancı Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Engin Aslan	Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tayfun Gürkaş	Özyeğin Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sabri Gökmen	Kadir Has Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Can Çiftibaşı	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seda Şimşek Tolacı	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Vedat Tezcan	Süleyman Demirel Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Meliha Sözeri	İstanbul Teknik Üniversitesi

İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
<ul style="list-style-type: none">Sabahattin Çalışkan İnsan Biçimcilik ve Canlandırma Sanatında İnsan Biçimli Hayvan Karakterlerinin Kullanımı <i>Anthropomorphism and The Use of Anthropomorphic Animal Characters in Animation Art</i>	474-489
<ul style="list-style-type: none">Gll Yakar, Mustafa Kınık Yapay Zekâ ile retilen Görsel Sanatlar Eserlerinde Fikrî Mülkiyet <i>Intellectual Property of Artificial Intelligence Generated Visual Art Works</i>	490-516
<ul style="list-style-type: none">Ebru Nalan Sln 19. Yüzyılda Paris Sanat Ortamı, Sanat retimi ve Halil Şerif Paşa <i>Paris Art Scene, Art Production and Halil Şerif Pasha in The 19th Century</i>	517-543
<ul style="list-style-type: none">Rasim Başak Sprezzatura: Moda, Mzik ve Resimde Sanatsallığı Gizleme Sanatı <i>Sprezzatura: The Art of Concealing Art in Fashion, Music and Painting</i>	544-575
<ul style="list-style-type: none">Burcu Böcekler Kamerasız Fotoğrafın Kısa Tariğesi ve Kamerasız Fotoğraf Teknikleriyle retim Yapan Çağdaş Fotoğrafçılar <i>A Short History of Cameraless Photography And Contemporary Photographers Using Cameraless Photography Techniques</i>	576-594
<ul style="list-style-type: none">Şirin Şengel, Erkan Yaman Grme Engelli Seçmenler için Tasarlanmış Seçim Gerelerinin İncelenmesi <i>A Review of Selection Materials Designed for Visually Impaired Voters</i>	595-612
<ul style="list-style-type: none">Elif Anbarpınar Echo ve Narcissus Miti zerinden Okumalar ve Yeni Medya Sanatına Yansımaları <i>On Reading Echo and Narcissus Myth and Reflections in New Media Art</i>	613-633
<ul style="list-style-type: none">Ezgin Yetiş, Kutalmış Bayraktar Tokat ve Amasya'daki Bazı Ge Dönem Duvar Resimlerinin Biim Açısından Değerlendirmesi <i>The Assessment of Some Late Period Wall Paintings in Tokat and Amasya in Terms of Their Artistic Form</i>	634-663
<ul style="list-style-type: none">Gzde Yetmen Modanın Yaşama Sevinci Yaratma İşlevi: Le Théâtre De La Mode ve Le Mythe Dior <i>The Function of Fashion to Create Joy of Life:Le Théâtre De La Mode and Le Mythe Dior</i>	664-687

<ul style="list-style-type: none">• Ülkü Küçükkurt Kuzey Makedonya-Valandova-Çalıkli Köyünde Türkan Zulfikarova'nın Dokuduğu Çarşaflik Kumaşlar <i>Bed Sheet Fabrics Woven by Türkan Zulfikarova in Çalıkli Villagevalandovo- North Macedonia</i>	688-710
<ul style="list-style-type: none">• Yunus Emre Çelik Isparta'da Hat Sanatının Cami Örnekleri Üzerinden İncelenmesi <i>Examining The Islamic Calligraphy Via Mosque Examples in Isparta</i>	711-728
<ul style="list-style-type: none">• Yusuf Çetin, Cavit Polat Geleneksel Anadolu Dokuma Araçlarından Öreke Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation on The Traditional Anatolian Weaving Tools on Oreke</i>	729-750

İNSAN BİÇİMCİLİK VE CANLANDIRMA SANATINDA İNSAN BİÇİMLİ HAYVAN KARAKTERLERİNİN KULLANIMI

ANTHROPOMORPHISM AND THE USE OF ANTHROPOMORPHIC ANIMAL CHARACTERS IN ANIMATION ART

Sabahattin Çalışkan *

Öz

İnsan biçimcilik en basit tanımı ile insani özelliklerin insan olmayan cansız varlıklara aktarılmasıdır. Canlandırma sanatında hayvanların ve nesnelerin tasviri, canlandırma sinemasının merkezinde yer alır. Böylece insanın doğa ile olan ilişkisi üzerine, hayvan ve bitkilerin konuştuğu, cansız nesnelerin duysal hislerinin ortaya çıkarıldığı, hayal gücü ve gerçekliğin sorgulandığı fantezi bir dünya oluşturulur. Gerçek hayatta hayvanlara duyulan sempati ve sevgi, canlandırma sinemasında insanlaştırılmış hayvan karakterlerinin kullanılmasına zemin hazırlamıştır. İnsanlaştırılmış karakterlerin kullanımı ile bir bakıma seyirci ile empati kurulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada, insan biçimcilik ve canlandırma sanatının insan biçimli karakterleri arasındaki ilişki sorgulanmaya ve Deleuze'un "gazlı algı" kavramı ile ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Canlandırma sanatçılarının insan biçimciliği kullanması gerekliliği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnsan biçimcilik, Canlandırma, Metafor, Gilles Deleuze.

Abstract

Anthropomorphism, in its simple definition, is the transference of human characteristics to non-human non-living beings. The depiction of animals and objects in the art of animation is at the center of the animation cinema. Thus, a fantasy world is created on the relationship of man with nature, in which animals and plants speak, in which the sensory feelings of inanimate objects are revealed, and where imagination and reality are questioned. The sympathy and love for animals in real life prepared the ground the way for the use of the humanized animal character in animation. With the use of anthropomorphic characters, empathy with the audience has been attempted in a way. In this study, the relationship between anthropomorphism and the anthropomorphic characters of the anthropomorphic art was tried to be questioned and analyzed by associating it with Deleuze's concept of "gaseous perception". The necessity of animation artists to use anthropomorphic has been tried to be put forward.

Keywords: Anthropomorphism, Animation, Metaphor, Gilles Deleuze.

1. Giriş

Canlandırma sanatında, hayvanların ve nesnelerin tasviri canlandırma sinemasının merkezinde yer alır. İnsanın doğa ile olan ilişkisi üzerine, hayvan ve bitkilerin konuştuğu, cansız nesnelerin duysal hislerinin ortaya çıkarıldığı, hayal gücü ve gerçekliğin sorgulandığı fantezi dünyalar oluşturulur. Burada her şey gerçekçi hale gelebilir, hantal bir böcek büyük bir adama

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 01.10.2020 - Kabul tarihi: 01.11.2020.

*Dr. Öğr. Üyesi, scaliska@anadolu.edu.tr, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film Bölümü,
<https://orcid.org/0000-0002-5591-3021>.

dönüşebilir. Sincap, hikâyede başına gelen olumsuzlukların üstesinden şakacı bir görsel anlatımla gelebilir. Balazs (1999:57)'a göre “canlandırma sinemasında, cansız nesnelere sadece canlandırılmakla kalmaz onlardan yaşam katması beklenir”.

Canlandırma sineması gerçekliğe meydan okur. Burada yaratılamayacak karakter, oluşturulmayacak ortam yoktur. Fiziksel ya da biyolojik yasalar burada işlemez hale getirilir ve ayrı bir fantastik dünya oluşturulur. Bu yönüyle canlandırma sineması Wells'in belirttiği gibi “... sihirli güçleri ortaya çıkaran ve gerçekliği sorgulayan bir araçtır” (Wells, 1998:195). Wells, canlandırma sanatını sadece çocuk eğlencesi olarak görmez. Günümüzün en önemli yaratıcı formu ve modernist sanatı olarak tanımlar (Wells, 2008:30).

Wells, Disney'in canlandırmalarının; insan düşüncelerini, duygularını ve fikirlerini içsel ruhunu anlama becerisinin şaşkına çevirdiğini vurgular (Wells, 2008:41). Canlandırma sineması bunu, yönetmen Sergei Eisenstein'in plazmatik potansiyel olarak tanımladığı özelliği ile gerçekleştirir. Bu tanıma göre plazmatik potansiyel; “ilk ve son olarak belirlenen formların reddedilmesi, katılmış yapıardan özgürlüğe kavuşulması, dinamik olarak her türlü forma dönüşebilme yeteneği” anlamına gelmektedir (Akyürek ve Taş Alicenap, 2020). Bu formların dönüştürülebilme özelliği, canlandırma sanatçılarının kendine özgü anlatım biçimlerinin çeşitlenmesine olanak sağlamıştır.

Berger, 1840 yıllarında yayınlanan Granville'nin gravür resimlerindeki, erkek ve kadın giysileri içerisindeki hayvanları eski geleneğin bir parçası olarak görür. Bu resimlerin amacı, bir çeşit maske takmak yöntemi gibi gözükseler de kişinin maskesini çıkarmasıydı. Bu resimlerdeki hayvanların insanları anlatmak için ele alınmadığını dikkat çeker. Aslında burada, insanın toplumsal durumun birer tutsağı haline getirilmesi söz konusudur (Berger, 2017:40). İri cüssesi, elindeki kira makbuzu ve sağ alttaki sandık ile ev sahibi olan Mister Vulture'un (akbaba) aç gözlülüğü temsil edilmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. J. J. Grandville, *Mister Vulture*, 1840, Karakalem, 14.3x12.7cm.

Hayvanlar burada köklerini hatırlatmak ya da ahlaki metafor için değil, topluca bir “insan” durumu için kullanılır. Böylece fiziksel farklılıkları bir yana, bu hayvanlar sessiz çoğunluğun birer parçası olurlar. 19. yüzyılda romantik resimlerin, yavaş yavaş hayvanların resmedilmesinin önemini ortadan kaldırdığını ve hayvanların hayal dünyasında var olan yabancı ortama çekildikleri söylenebilir. Berger bu akımın, Disney’in insan biçimli görselliğinin öncüsü olduğunu savunur (Berger, 2017:42).

Robin Alan, insanların günlük yaşamı içinde hayvanlara daha az bağımlı hale gelmesi ve onları evcilleştirmesi ile insan biçimci dürtülerinin artmasına neden olduğunu belirtir. Helen Beatrix Potter’ın 1902 yılında yayınlanan “Tavşan Peter’in Masalı” kitabındaki insan biçimli görsellerin, insanların bu alana kaymasını tetiklediğine dikkat çeker (Allan, 1999:56). Burke ve Copenhaver, çocuk edebiyatında insanlaştırılmış hayvan çalışmasında, “gerçekliğin” kopyasının ötesine geçtiği ve kasıtlı bir gerçeklik çarpıtması haline geldiklerini belirtir. Çocuk edebiyatında insanlaştırılmış hayvan karakterlerinin kullanılması ile insanın kendisiyle yüzleşmesinde algısal ve duyuşsal mesafenin sağlandığını belirtir (Burke ve Copenhaver’dan akt. Sönmez, 2020). Çocuk edebiyatındaki bu insan biçimli hayvanların sempatik ve sevimli bulunmaları, sinema ve özellikle canlandırma filmlerinin ana temasına yerleşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla canlandırma sanatının karakterlerinin önemli bir kısmını insanlaştırılmış hayvan karakterleri oluşturur.

Bu çalışmada, insan biçimcilik ve canlandırma sanatının insan biçimli karakterleri arasındaki ilişki sorgulanmaya ve Deleuze'un "gazlı algı" kavramı ile ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Canlandırma sanatçılarının insan biçimciliği kullanması gerekliliği ortaya konmaya çalışılmıştır.

2. İnsan Biçimcilik

İnsan biçimcilik en basit tanımı ile insani özelliklerin insan olmayan cansız varlıklara aktarılmasıdır. Yunanca Antropos (insan) ve morphe (biçim) sözcüklerinden türetilmiş bir kelime olan insan biçimcilik; tanrının ve tanrıların insani özelliklerini, insanların bilinç, arzu, amaç, duygu ve duyumlarına benzer özelliklerle betimlediği ve tanımlandığı inanç biçimine atıfta bulunur (Guthrie, 1995:4). İnsan biçimcilik, plastik sanatlar, mimarlık, endüstriyel tasarım, reklamcılık, robotik çalışmalar ve yapay zekâ gibi birçok alanda yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Özellikle günümüz otomobil tasarımlarında, araçların önlerindeki ızgaralar ve farlar insan biçimci bir yaklaşımla tasarlanmaya çalışılır. Tasarlanan araçların farları, insan gözü ile ilişkilendirilerek araç ve insan arasında empati kurulmaya çalışılır.

Antropomorfizm, tarihin ilk dönemlerinde tabiat-üstü varlıklar ve inançlarla ilişkilendirilmiştir. Antropomorfizmin içeriği ruhani ve dini inançlar olabileceği gibi, mitlerde ortaya çıkan yeraltı hazinelerini bekleyen doğaüstü varlıklar ve şekiller de olabilir. Antik çağda hayvanın tanrılaştırılması ya da tanrıların içlerine ruhun yerleştirilmesi olarak yansıtılır. Bu tasvirlerin dışında hayvan olarak kullanılır. Bunun sebebi, hayvan özellikleriyle özdeş bedenlere sahip olan insanın dünyadaki yeri, korku, üzüntü, sevinç gibi duygularını anlamlandırma düşüncesidir. İnsanın, hayvan veya objeye bir ruh vermenin dışında, anlamlar yükleyerek duygusal açıdan bağlanmasıdır. İnsan, hayvan ya da objeleri insanlaştırırken; bedeni, duygusu, zihni ve ruhu ile bir bütün haline getirmek ister (Airenti, Cruciani and Ple, 2019:8).

Lorraine Daston ve Gregg Mitman insan biçimciliği; insan kapasitesinin bilinçli yansıtma kapasitesi yani kendini tanıma yeteneğini kullanması, insan olmanın nasıl bir şey olduğunu bunu da insanın zihin teorisi ile gerçekleştirdiğinin altını çizer. Kendi öznel zihinsel deneyimleri ışığında, diğer zihinleri delip keşfedebilme gücüne sahip olmasından kaynaklandığını belirtir. İnsanın, başkalarının davranışlarını anlama ve tahmin etme yeteneği olarak görür (Daston ve

Mitman, 2006:8). Arkeolog Steven Mithen, bu olağanüstü yeteneğinin dışı doğru genişlemesini, tahmini 40.000 yıl öncesine kadar evrimleştiğini iddia eder. Mithen'e göre bu sürecin evcil hayvanların, insan yaşamının sosyal ortamına girmesi ile daha da genişlediği ve bunun da insanda insan biçimcilik düşüncesinin gelişimine katkıda bulunduğunu savunur (Daston ve Mitman, 2006:11).

Hume, dinin gelişmesinde insan biçimciliğın önemli bir araç olduğunu vurgular. Hume'a göre insanın ilk din düşüncesinin, hayatın olgularıyla ilgili bir kaygıdan ve insan zihnini işleten bitmek tükenmek bilmez umut ve korkulardan doğduğunu ileri sürer (Hume, 1909:140-141). Bu umut ve korkular, insanın kendine göre daha güçlü ve insan biçimci tasarımlara yönelmesine neden olmuştur. Yunan mitolojisindeki gibi, Tanrıya "en güçlü varlık" nitelikleri tanımlayarak övgü ve abartılarda bulunmaktan geri kalmamışlardır. Antropolog Steward Guthrie'ye göre; insan özelliklerini, insan olmayan şekillere ve olaylara atfetmelerinden dolayı tüm dinler insan biçimcidir. İnsanın hayatta var olmasını kendisinin yorumlama becerisi ile ilişkilendirir. Bu sezgisel algı ay yüzeyinde atlar, bulutlarda insan yüzlerini görmesine neden olur. İnsanlar kendilerinin isimlerini doğa olaylarına ve güçlü hayvanlara atfederler (Guthrie, 1995:23). Bu zamanla, Ezop masallarında gerçekçi hayat felsefesini yansıtan insan biçimli masal kahramanlarına dönüşmüştür. Bu masal kahramanları canlandırma sanatının insan biçimli hayvanlarına dönüşmüş ve sinemanın görsel diline ayrı bir canlılık kazandırmıştır.

3. Canlandırma Sinemasında Metaforlar ve Semboller

Metafor, genel anlamı ile bir şeyi başka benzerliği olan başka bir şeye benzetilmesi olarak tanımlanır. George Lakoff ve Mark Johnson, metaforu linguistik bir süs, gereksiz bir dekor olarak değil, insani düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsuru olarak tanımlar (Lakoff ve Johnson, 2015:12). Metafor; somut ile soyut, görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanın birleşmelerinden oluşur. Soyut ilişkileri anlamak veya onları yorumlamak üzere somut bir betimlemenin kullanılmasına dayanmaktadır (Draaisma, 2007:34).

Berger insanın hayvanlar ile arasındaki paralellığı ve sanatın gelişimini, resim sanatının ilk konusunun hayvan olduğunu ve büyük bir olasılıkla ilk boyanın da hayvan kanı olduğunu belirtir. İnsanın ilk metaforlarının hayvanlar olduğunu vurgular (Berger, 2017:24). Dilin metafor

ile başladığını ileri sürer. İnsanı konuşmaya yönelten ilk güdüler duyuvar olduğuna göre, metafor ilk söyledikleri şeylerin benzetmeleridir. Bu insan hayvan arasındaki ilişkinin metaforik olmasından kaynaklanmaktadır. Berger, Levi Stauss ve Rousseau'nun görüşlerine dayanarak; insan kendisini, kendisi gibi olan her şeyle özdeş hissettiğinden hem kendisi hem de onları ayır etme becerisi edinmiştir (Levi Stauss ve Rousseau 'dan akt. Berger, 2017:23). Bir bakıma bu insanın türlerin çeşitliğini kavrama becerisi elde etmesidir.

Guthrie, metaforik oluşumu duyuvar ve algısal düzey olarak ikiye ayırır. İnsanın, duyuvar algısal kavrayışıyla semboller yeri geldiğinde bir tanrı, bir hayvan, dinsel inançlar ve yazıya benzer şekillere, formlara ve doğaüstü varlıklara dönüşmüştür. Guthrie, insan biçimli kişiselleştirmeyi sanatın bir yönü olarak görür ve bunun sanatın gelişimine katkı sağladığını belirtir (Guthrie, 1995:133). Canlandırma sinemasındaki Mickey Mouse gibi karakterlerin insanları algısal probleme ittiğini söyler. Burada insan bedeninde bir fareyi, fare bedeninde bir insanı mı yoksa her ikisini de mi görüyoruz diye sorgular (Guthrie, 1995:134).

Berger, İnsanı hayvanlardan ayıran şeyin insanın sembolik düşünebilme kapasitesi olduğuna dikkat çeker. Kelimelerin sadece birer işaret olmadığı, aynı zamanda kendileri dışında başka şeylerin de göstergesi olduğu ve bu sayede dilin geliştiğini belirtir. "Yine de ilk semboller hayvanlardı. İnsanı hayvandan ayıran şey insanların hayvanlarla olan ilişkisinden doğmuştur" (Berger, 2017:27). Paul Wells, bunu destekler. Canlandırma sanatında her şeyin sembol olduğunu vurgular. Canlandırma sanatını bu sembollerden yola çıkarak sembollerini gerçek dünyaya uygun hale getiren ve saf haliyle kullanan bir sanat olarak tanımlar. Bu sembollerden görüntüler oluştururken diğer taraftan duygularını ve hislerini kullanarak gerçekliği soyutlamaya başladığını belirtir. Çizimler ya da sayısal hale getirilmiş görüntüler; gerçek yaşama benzer insan biçimli nesnelere, hayvanları ve diğer öğeleri temsil eder. Bunun da izleyicinin tasarlanan objeleri ilişkilendirmesine kolaylık sağladığını belirtir (Wells, 2008:29).

Bela Balazs, "Theory of The Film" (1952) adlı eserinde Marx'ı şöyle ifade eder:

Tüm sanatın kökünde insan vardır; o yoruma devam eder, şeylerin yüzünü gördüğümüzde, eskilerin insan imgesinde tanrılar yaratırken ve onlara bir insan ruhu solumak için yaptıklarını yaparız. Film yakın plan çekimleri algısızlığımızın ve duyarsızlığımızın önündeki perdeyi kaldırdığını ve bize küçük şeyleri ve nesnelere yüzünü gösterirken aslında insanı göstermektedir. Şeylerin yüzünü gördüğümüzde, atalarımızın insan suretinde tanrılar yarattığı ve onlara insan

ruhu üfledikleri gibi yaparız. Bunu filminde görsel yüce insan biçimciliğini yaratıcı aracı olarak tanımlar (Balazs, 2019:89).

Sinema kuramcısı Sergei Eisenstein, başlangıçta Disney'in insan biçimli sunumlarından oldukça etkilenmiş, animizm ve canlandırma arasında büyümlü bir bağlantı kurmuştur. Canlandırma sanatını evrimsel geçmişimizle birleştiren metafor olarak görür (Leslie, 2004:243). Power, metaforun insan biçimciliğin içerisine gömülü olduğunu, bedensel duyuların algılanmasına katkı sağlayan önemli bir araç olduğunu belirtir (Power, 2008).

George Melis'in "Ay'a Yolculuk" (1902) filmindeki, insanlaştırılmış Ay'ın gözüne, roketin saplanması sahnesi sinemanın ve canlandırma sanatında metaforun kullanımı açısından önemli bir yapımdır. Günümüzde üç boyutlu canlandırma sinemasının bunu daha farklı bir boyuta getirdiğini söyleyebiliriz. İnsan biçimli karakterleri, nesnelere ve renkleri kendi içinde dönüştürerek metaforik anlatımları daha güçlü gerçekleştirilebilir. Metaforik anlatımlarla öfke ve iğrenme gibi duygular estetik bir sanat formuna dönüştürülebilir. "Ratatouille" (2007) filmindeki fare karakteri (Remy) bir aşçıya dönüşebilmekte ve geleneksel düşünceleri ters yüz ederek sembolik bir anlam yaratmaktadır.

İnsan biçimci betimlemelerin, zihinsel ve metafora dayalı doğuştan gelen yorumlama algısına dayalı olduğu söylenebilir. İnsanın bu yorumlama algısı eğilimi; mağara resimlerinin ve günümüz üç boyutlu canlandırma sanatının her zaman tetikleyici bir aracı olmuş, aynı zamanda canlandırma sanatı ile eş anlamlı bir hale gelmiştir. Canlandırma sanatının metafora dayalı bu özelliği, canlandırma sanatının büyümlü bir gerçekliğe ulaşmasına katkı sağlamıştır.

"Zootropolis: Hayvanlar Şehri" (2016), canlandırma sanatı ve metafor ilişkisini ortaya koyan en iyi örneklerinden biridir. Aynı zamanda 2016 yılının en çok izlenen filmi ve Oscar ödülü alan yapımdır. Film, bir zamanlar vahşi olan ve evrim geçirerek modern bir uygarlıkta doğal avları ile barışçıl bir yaşam kuran yırtıcı hayvan karakterlerinin yaşamı üzerine kurulmuştur. Sürükleyici bir dedektif hikâyesi üzerine ırkçılık, sosyal ayrımcılık ve ahlaki değerleri sorgulayan bir film. Filmin yaratıcılığı, günümüz toplumlarında ırkçılığın tehlikeleri hakkında bilgi vermesidir. Filmde tavşan karakteri Judy'nin iyimserliği metaforik olarak galip geliyor. Tavşanın anne babası tavşanların hiçbir zaman polis olmadıklarını ve bunun tehlikeli bir meslek olduğunu

söylerler. Onu caydırmaya çalışırlar. Tilki Nick'in kurnazlığı ile Judy'yi zor durumda bırakmaya çalışması filmin sürekliliğini sağlaması açısından dikkat çeker (Görsel 2).



Görsel 2. "Zootropolis: Hayvanlar Şehri", Judy ve Nick

Özellikle, Judy'nin karakteristik özellikleri insan biçimli canlandırma sanatının en iyi örneklerindedir. Ayrıca, insan biçimcilik ve metaforik anlatım bakımından bir iç içe geçme söz konusudur. Yardım masasında çalışan Flash karakterinin tembel olması, bizim gerçek hayatta birçok işin yavaş ilerlemesine çağrışımında bulunur. Ed Hooks, bu filmde, seslendirme diyalogları ve bunun eylemlere dönüştürülmesindeki anlatım başarısına dikkat çekiyor. Seslendirme ve insan biçimli karakterlerin eylemlerinin metaforik anlatımıyla insan biçimli karakterlerin duygusal yanının seyirci ile empati kurmayı kolaylaştırdığını belirtir (Hooks, 2017).

Filmin en göz alıcı sahnesi, Polis Şefi Bogo'nun Judy'yi polis gücünden uzaklaştırmak amacıyla ondan rozetini teslim etmesini istediği sahnedir. Bu sahnede, tilki karakteri kurnazdır, tavşan duygusal, manda ise baskın bir karakter olarak yansıtılmıştır. Polis Şefi Bogo'nun rozeti isteme sahnesindeki alt kamera açısı ile, Bogo'nun heybetli gücü ve baskınlığı ortaya çıkarılmıştır. Bir sonraki sahnede tavşan Judy'nin çok sevdiği mesleğinden uzaklaştırılmasının yarattığı çaresizlik ve güçsüzlük, alt ve üst kamera açıları kullanılarak sahnenin dramatik atmosferi ön plana çıkarılmıştır. Tilki Nick'in uyanıklığı ve ikna edici oyunculuğu sayesinde tavşan Judy'nin bu zor durumun üstesinden gelmesini sağlamıştır. Gerçek hayatta birbirlerine düşman olan tilki ve tavşan, canlandırma dünyasında iyi bir dost ve arkadaş olabilirler. Judy ve Nick'in bu sahneden ayrılırken kullanılan üst açı ile, olayın üstesinden gelmeleri başarılı bir

şekilde görselleştirilmiştir. Sahnedeki kamera açıları ve karakterlerin duygusal özellikleri ve karakterler arasındaki diyalog geçişleri ile güçlü bir metaforik anlatım sergilenmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. “Zootropolis: Hayvanlar Şehri”, Judy ‘nin polis merkezinden uzaklaştırılma sahnesi, (00:57:38-00:57:45)

4. Canlandırma Sineması ve Deleuze

Fransız filozof Gilles Deleuze (1925-1995), “Sinema-1 Hareket İmge” çalışmasında algının türlerini “katı algı”, “sıvı algı” ve “gaz algı” olmak üzere üç şekilde açıklar. Filmin sinematografik öğeleri bu algı türlerine göre bir araya gelmektedir.

İnsanın algılamanın kendi sınırlarının ötesine geçtiği ve hareketin de ifade ettiği tinsel bütünlüğü keşfettiği yer orasıydı. Buna karşılık, Vertov için sıvı imge hala yetersizdir, maddenin zerresine ulaşmaz. Hareket kendi ötesine geçmelidir, ama maddesel enerji unsuruna doğru. O halde, sinematografik imgenin göstergesi “reume” değil, “gram”dır, “engram”dır, “fotogram”dır. Bu, onun doğuşunun göstergesidir. Son kertede, artık sıvı değil, bir gaz algılanımdan söz etmek gerekir. Zira, eğer moleküllerin yer değiştirmekte özgür olmadığı katı bir halden yola çıkılıyorsa (molar algılanım ya da insan algılanımı), daha sonra, moleküllerin yer değiştirip birbirleri arasında kaydığı sıvı hale geçilir, ama en sonunda her molekülün özgür parkuruyla tanımlanan gaz hale varılır (Deleuze, 2014:117).

Christopher Holliday, “Bilgisayar Canlandırma Filmlerin İnsan Biçimli Öznellikleri” konulu çalışmasında canlandırma sinemasının öznel çeşitliği ve çekiciliğini Deleuze’un “gaz algı” kavramı ile tanımlanabileceğini belirtir. Holliday, günümüzde canlandırma sanatının bilgisayarın sanal kamerası ile seyirciyi sanal alanın içerisinde somutlaşarak ve dolaşıma yerleştirerek onu insan biçimci hale getirdiğini belirtir. Bu somutlaşmış dolaşımı Giuliana Bruno’nun “Cine City”

tanımına atıfta bulunur. Bu tanımı, fare (Ratatuy, 2007) ve arı (Bee Movie, 2007) filmleriyle açıklar. Burada izleyicinin durağan düşüncesinin, sanal alanda hareket eden insan biçimli hale dönüşümü gerçekleşir. İnsan doğasındaki fiziksel algılar, insan olmayan fare (Remmy) ve arı (Baary) gibi karakterlere dönüşmüştür (Holliday, 2016).

Sofuoğlu, sanal kamerayı; “matematiksel eşitlikler kullanılarak sayısal olarak özellikleri tanımlanmış hiper dünyanın soyut mekânına yerleştirilmiş sanal bir nesne” (Sofuoğlu, 2004:274) olarak tanımlar. Sanal kamera; bilgisayarın sayısal gücünü kullanarak bilgisayarın iki boyutlu görüntü alanını üç boyutlu perspektif görüntüye dönüştürür. Bilgisayarın içerisinde oluşturulan sanal kameranın konumu, nesnelerin şekilleri, dokuları bilgisayarın koordinat sistemi tarafından tanımlanırlar. “Bu sayısal verilerin nesne konumundan, görüntü konumuna yansıtılması fiziksel olmaktan çok, enerjinin kavramsallaşması ile gerçekleştirilir. Bilgisayar ortamında Camera Obscura’nın yapısalcı geometrisinin yerini hesaplanabilir geometriye bırakmasıdır” (Sofuoğlu, 2004:273).

Holliday, üç boyutlu bilgisayar canlandırma sinemasının görüntülerinin; “uyuşturucu” ilaç etkisi gibi yani insanın otomatik hareketlerinin yok olmasına neden olduğunu vurgular. Seyircisinin algısının “halüsinasyona” benzer bir algıya ve dokunulmaz nesnellik içerisinde “saf görüşe” dönüşmesinden bahseder. Bunun insani “olmayan nesnelerin gözünden” bir deneyim yaşattığını belirtir. Bu görüntüler, canlandırma sinemasında güven duyulan kahramanların hikâyelerini anlatmakla birlikte, “saf nesnellğin” insan mantığından sıyrılmasıdır. “Gaz algı” bu nedenle canlandırma sinemasını, insan öznelliğinden ayrılmasına ve nesnelereki olasılıklara geçişi temsil eder (Holliday, 2016). Burada bilgisayarın sanal kamerası, “serbest akış” ile hareketi değiştirilmiş halüsinasyon hali ile izleyici üzerinde algılanma ve sıra dışı algıyla etkileşime girmektedir. Bilgisayarın sanal kamerası ile oluşturulan nesnelere, insan dışı ritmik hızla hareket eder, alan ve boyutlarının görünür haldeyken aniden kapanması veya engellenmesi sayısal teknolojinin alansal yönleri olarak görür (Holliday, 2016).

Deleuze’un iddiasına göre; Cine göz bir sineğin, bir kartalın ya da başka bir hayvanın gözü değildir. Bu, Epstein’in tarzında, doğuştan zamansal perspektifle donatılmış, tinsel bütünü yakalayacak, tinin gözü de değildir. Tam tersine bu, zamana tabi olmayan, zamanı “yenilgiye uğratmış”, “zamanın olumsuzuna erişen ve maddi evreni ve onun uzanımından başka bütün tanımayan maddenin gözüdür, maddenin içindeki gözdür” (Deleuze, 2014:114).

Maddenin içerisindeki bu göz ile bir bakıma, bedenden arınmış insan dışı öznelere sosyal bilinç eklenir, sabit insan öznelliğinden “gazlı” insan biçimci bir Deleuze felsefesi alanına geçilir. Deleuze’a göre sinema, insan algısından ve insan merkezliliğinden uzaklaştığında “gaz hale” gelir. Bu da sanal alanının katılığında değil, “gazlı” yani görsel deneyimlerle dolu olmasından kaynaklanmaktadır. Bu insan biçimli canlandırma sinemasında, sıra dışı güç ve kaotik etki ve üstün hareket öznelliği sağlar (Holliday, 2016).

William Brown, üç boyutlu canlandırma sinemanın, sanal kamerası bize sağlam olmayan imkânsız bakış acısına dönüştüğünü belirtir. Sanal kameranın görüşünü, insanı insan sonrası bir varlığa dönüştürdüğünü iddia eder. Bunu Deleuzun’un “gaz algısı” kavramı ile ilişkilendirir ve Avatar (2009) filmi ile açıklar. Film çarpıcı görüntüler içerse de Avatar’ın “insan sonrası” veya “gazlı” unsurlara sahip olduğunu vurgular. Gerçekte Avatar, izleyiciyi insan / insansı Na’vi unsuruna odaklanmaya zorlar. İnsan merkezli hikâye ve başka tür insan kahramanının insan dışı bir varlık haline gelmesidir. Bunları sayısal dünyanın, hipergerçeklikleri olarak tanımlar (Brown, 2012). Hipergerçeklik nesnelerin metafiziksel özellikleri olarak betimlenirler (Sofuoğlu, 2004:275). Bu nesnelere varlıklarını sanal ortamda sürdürürler ve sanal ortamda var olurlar. Sofuoğlu hipergerçekliği, gerçekliğin başka bir üretim aracına, yaptırılan kusursuz bir kopyası aracılığı ile çöküşü olarak yorumlar. “Araçtan araca, ortamdaki ortama taşınan gerçek böylelikle buharlaşıp yok olmaktadır. Bu yok oluş onun daha da güçlenmesine neden olmaktadır” (Sofuoğlu, 2004:275).

Canlandırma dünyasındaki karakterler, hikâyeye bağlı kurgusal ve hipoteze dayalı düşünme süreci ile oluşturulurlar. Bilgisayarın sanal kamerasında oluşturulan insan biçimli görüntüler, var oluşun ilginç bir yöntemidir. Bir bakıma, bilgisayarın sanal kameranın olağan dışı perspektifi ile insan gözünün birleşmesidir. Bu sanal kamera görüntüsü, sayısal teknolojinin estetiği ve öznelliğinin empatik bir sunumu olarak seyirciye ulaşır. Canlandırma sanatçısı bunları üretirken, insan biçimci yaratıcı yeteneğinden yararlanarak gerçekleştirir. Burada insan biçimci yeteneğini kullanarak artırılmış esneklik ve insanüstü çaba sergiler. İnsanın hareketsiz ve durağan algısının önüne geçilir. Bir bakıma gerçeklik askıya alınır ve sorgulanmaya başlar. Canlandırma sanatçıları, insan algısının dışına çıkarak; “insan olmayan bir gözün, şeylerin içinden olacak bir gözün “saf görüşü”nü (Deleuze, 2014:113) oluştururlar.

5. İnsan Biçimcilik ve Canlandırma Sanatçısı

İnsanın neden insan biçimciliği kullandığı sık sık sorgulanır. Genel olarak birbirini destekleyen birçok fikir ortaya atılır. Çoğu kuramcı insanın, “insan biçimci” kendini ifade edebilmesini, duygusal ve zihinsel dürtüleri ve sosyal bilişinin genişlemesine bağlarlar (Epley, Waytz and Cacioppo, 2007). Daston ve Mitman, canlandırma sanatında insan biçimli karakterlerin kullanılmasını, “insanın yalnızlığın üstesinden gelmesine ve düşünsel ve ahlaki yönümüzün boşluğu kapatmada önemli bir araç olarak görmesinden kaynaklandığını vurgular” (Daston and Mitman, 2006:123). Evcilleştirilmiş hayvanların insan yaşamındaki varlığına dikkat çeker. İzleyici ile empati kurulurken gerçek duyguların ortaya çıkarılmasında empatinin ve basitleştirilmiş görsel anlatımın olması gerektiğini vurgularlar (Daston and Mitman, 2006:11). Wells, insan biçimli karakterlerin canlandırma sinemasında başarılı olabilmesinin, insani özellikleri barındırması ile ilişkili olduğunu ve Micky Mouse karakterinin bu sayede insanlar ile belli bir empati oluşturduğunu belirtir (Wells, 1998:203). Canlandırma sanatçısı, canlandıracağı nesneye hayat katarken onu içselleştirmeli, onu hissetmelidir. Bunu gerçekleştirirken fiziksel, psikolojik ve kültürel özellikleri kullanır. Canlandırma sanatçısı, bu öğelere kendisinden bir şeyler kattığı sürece başarılı olabilir.

Fiziksel özellikler canlandırma sanatında önemli bir araçtır. İnsan biçimli karakterler belirli bir hikâyeye göre oluşturulurken, sınıf, cinsiyet statü ve duygusal yanları göz önüne alınarak gerçekleştirilir. Oluşturulan karakterin kendine özgü kişilik özellikleri olması gerekir. (Sevimli, çılgın, korkunç ya da canavar vb.). Canlandırma sanatçısının temel amacı, oluşturduğu karakterin inanılır hareketlerini ve seyircide oluşturacağı empatiye odaklanması gerekir. Ratatouille (2007) filminin fare karakterinin algılanabilir hareketleri ve hareketlerinin estetikliği seyirci ile özdeşleşmesine önemli katkı sağlamıştır. İzleyiciler onu bir fare olarak görmezler, onu canlı bir varlık olarak algırlar.

Canlandırma sanatçıları insan biçimli karakterlerini oluştururken, kendi duygusal deneyimleri, belgeseller ve daha önceki çalışmaları kendisine referans olarak gerçekleştirirler. Mitman, fotoğraf sanatının görsellerinin fiziksel pozların ve duygusal ifadelerin canlandırmasında önemli katkı sağlayacağını belirtir. Fotoğraf sanatçısı Tim Flach'ın, Avusturalya meyve

yarasalarını doğal ortamında fotoğraflanmış görsellerine dikkat çeker (Görsel 4). Fotoğraflarda, yarasaların kendi doğal kostümleri ve yüzlerindeki psikolojik ifadeler net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle yarasaların yüzlerindeki bakış ifadeleri oldukça etkileyici görünmektedir (Daston and Mitman, 2006:39). Bu tür görseller canlandırma sanatçılarının yaratıcılıklarını ön plana çıkarması açısından önemli kolaylıklar sağlayabilir.



Görsel 4. “Tim Flach, Opera Bat”, Daston ve Mitman’ın, *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, kitabından alınan görüntü.

Canlandırma sanatında, karakterin fiziksel görünüm ve karakterin psikolojik hareketleri ile seyircide empati kurulmaya çalışılır. İnsani duyguları ortaya çıkaracak jestler, mimikler, korku, sevinç, üzüntü vb. eylemler ile bu sağlanabilir. Canlandırılacak karakterlerde fiziksel eylemler ve duygu birlikte açığa çıkarılmalıdır. Edd Hooks, animatörün en önemli amacının karakterin kişiliğini ortaya çıkaracak hareketleri ortaya çıkarması gerektiğini vurgular (Hooks, 2017). Canlandırma sinemasında her karakterin kendine özgü ve ayırt edilebilir psikolojik jestleri olmalıdır. Bu sayede karakter monotonluktan kendini kurtarabilir.

Canlandırma sinemasında, hayvan davranışını açıklamak için insan kültürü kullanılır. Doğa ve insan arasında empati kurulur. İnsan biçimli karakterler ile izleyici arasında hikâyenin daha anlaşılır olması amaçlanır. Dişi bir kunduz; yavrularıyla birlikte evde (barajda) gösterilirken, erkek odun keserken ya da yiyecek ararken gösterilir. İyi bir baba ve koca olduğunda “mutlu bir eş” olarak tanımlanabilir. Canlandırma sanatı hikâyelerinde oldukça sık kullanılan bir anlatım biçimidir.

Canlandırma sanatçısı, insan biçimli karakterleri canlandırırken duysal zihinsel deneyimleri ışığında izleyicinin zihinlerinde empati kurması gerekir. Bu da fiziksel, psikolojik ve kültürel özellikleri kullanarak, seyircide hikâyenin daha net ortaya çıkmasına katkı sağlar. Ayrıca canlandırma sanatçısı, insan biçimciliği neden kullanması gerektiğini kendisinde sorgulamalıdır. Canlandırma sanatçısı, izleyicinin inançlarını duygularını askıya almak istiyorsa insan biçimciliği ve empatiyi iyi kavraması gerekir. Diğer canlandırmalardan ayrılan özellikleri ve kendisinde sürekli insan biçimciliği sorgulaması gerekir. Karakterinde kendini içselleştirdiği sürece empati kurma yeteneği geliştirebilir.

6. Sonuç

Canlandırma sinemasında insan biçimli karakterlerin kullanılması canlandırma sineması ile özdeş hale gelmiştir. Guthrie, insan biçimli kişiselleştirmeyi sanatın bir yönü olarak görür ve bunu sanatın gelişimine katkı sağladığını belirtir. Bunun hayatta kalma ve onu yorumlama becerimize bağlı olduğunu belirtir. Bu yorumlama becerisi, özellikle canlandırma sinemasının gelişimine de katkı sağlamıştır. İnsan sembolik düşünebilme yeteneği ve bunu yorumlama becerisi ile oluşturulan görsellerden kendi hayal dünyasını daha somut bir hale getirmiştir. Bu da tüm sanat dallarını etkilemiş ve özellikle canlandırma sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Günümüzde canlandırma sanatı, bilgisayarın sanal kamerası ile seyirciyi sanal alanın içerisinde somutlaşan dolaşıma yerleştirerek onu insan biçimci hale getirmiştir. Bu izleyicide "saf bakışa" dönüşmesine neden olmuştur. Deleuze'un "gaz algı" kavramı, canlandırma sinemasının insan öznelliğinden ayrılması ve nesneleredeki olasılıklara geçişi sağlamıştır. Üç boyutlu bilgisayar, canlandırma sanatının sanal kamerasında oluşturulan görüntüler ile insan gözünün birleşmesiyle bu görüntüleri insan sonrası bir varlığa yani hipergerçekliğe dönüşmüştür.

Canlandırma sanatçısı, canlandıracağı nesneye hayat katarken onu içselleştirmeli ve hissetmelidir. Bunu gerçekleştirirken fiziksel, psikolojik ve kültürel özellikleri kullanarak gerçekleştirir. Canlandırma sanatçısı, kendi duysal deneyimlerini kullanarak karakterine

kendisinden bir şeyler kattığı sürece başarılı olabilir. Canlandırma sanatçısı, canlandırmalarında insan biçimciliği sürekli sorgulamalı ve bunu kendisi ile içselleştirmelidir.

Kaynakça

Allan, R. (1999). *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, Jhon Libery.

Balazs, B. (2019). *Sinema Kuramı*, çev. Gökhan Aydın, Doruk Yayınları.

Berger, J. (2017). *Hayvanlara Niçin Bakarız?*, çev. Çapan Çapan, İzmir: Deli Dolu.

Daston, L. and Mitman, G. (2006). *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, Columbia University Press.

Deleuze, G. (2014). *Hareket - İmge / Sinema - 1*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Draaisma, D. (2007). *Bellek Metaforları - Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Guthrie, S. (1995). *Face in the Clouds: A New Theory of Religion*, Oxford University Press.

Leslie, E. (2004). *Hollywood Flatlands, Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*, Verso.

Sofuoğlu, H . (2004). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı*, Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı.

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*, Taylor & Francis Ltd.

Wells, P. (2008). *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*, Rutgers University Press.

İnternet Kaynakları

Airenti, G., Cruciana, M. and Ple, A. (2019). "The Cognitive Underpinnings of Anthropomorphism", <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6614439/>, Erişim tarihi: 11.08.2020.

Akyürek, Y. ve Taş Alicenap, Ç. (2020). "Öznel Karşıtlık Formülasyonu ve Animasyon Sinemasında Uyarılama", <https://doi.org/10.21602/sduarte.604015>, Art-e Sanat Dergisi, 13(25), 1-32, Erişim tarihi: 05.08.2020.

Brown, W. (2012). "Avatar: Stereoscopic Cinema, Gaseous Perception and Darkness", <https://doi.org/10.1177/1746847712456254>, Erişim tarihi: 07.11.2020.

Epley, N., Waytz, A. and Cacioppo, J. "On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism", <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17907867/>, Erişim tarihi: 12.06.2020.

Holliday, C. (2016). "I'm Not a Real Boy, I'm a Puppet': Computer-Animated Films and Anthropomorphic Subjectivity", <https://doi.org/10.1177/1746847716661456>, Erişim tarihi: 04.11.2020.

Hooks, E. (2017). "Zootopia' Acting Analysis: An Anthropomorphic And Metaphoric Muddle", <https://www.cartoonbrew.com/feature-film/zootopia-acting-analysis-anthropomorphic-metaphoric-muddle-149017>. Erişim tarihi: 02.11.2018.

Hume, D. (1909). "Natural History Of Religion", Oxford University Press, <https://www.jstor.org/stable/pdf/27900177.pdf>, Erişim tarihi: 08.07.2019.

Power, P. (2008). "Character Animation and the Embodied Mind Brain", <https://doi.org/10.1177/1746847708088734>, Erişim tarihi: 07.18.2020.

Sönmez, Ü. (2020). "Çocuk Edebiyatında Antropomorfist Tutum: Leyla Fonten'den Öyküler"de Hayvanların İnsanlaştırılması ve Toplumsal Cinsiyetlendirilmesi", <http://monografjournal.com/sayilar/13/04-urun-sen-sonmez.pdf>, Erişim tarihi: 13.07.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Grandville, "Mister Vulture", 1840, Karakalem, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/821366>, Erişim tarihi: 28.07.2020.

Görsel 2. Howard, B. , More, R (Yönetmenler), (2016). Zootropolis: Hayvanlar Şehri, ABD: Walt Disney, Erişim tarihi: 08.07.2020.

Görsel 3. Howard, B. , More, R (Yönetmenler), (2016). Zootropolis: Hayvanlar Şehri, ABD: Walt Disney, Erişim tarihi: 08.07.2020.

Görsel 4. Daston, L., ve Mitman, G. (2006). *Thinking with Animals:New Perspectives on Anthropomorphism*, Columbia University Press, p.148-150.

YAPAY ZEKÂ İLE ÜRETİLEN GÖRSEL SANATLAR ESERLERİNDE FİKRÎ MÜLKİYET

INTELLECTUAL PROPERTY OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE GENERATED VISUAL ART WORKS

Güllü Yakar*, Mustafa Kınık**

Öz

Yapay zekâ (YZ); sanat ve tasarım gibi yaratıcılık gerektiren alanlarda özerk üretim yapabilmektedir. Ancak özerkliği hukuken tanınmadığı için, üretimler YZ'ya tescil edilememektedir. Çalışma; YZ ile üretilen görsel sanat eserlerinin, fikrî mülkiyet paylaşım usullerini belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Derleme türündeki çalışmada; nitel araştırma veri toplama tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Farklı yargı bölgelerinin konuya yaklaşımları, hukuki ve felsefi doktrinler, uygulamaya dönük düzenlemeler incelenmiştir. Mevcut yasal rejimlerde telif koşullarını açıklayan araştırmalardan faydalanılmıştır. Literatür incelemesi neticesinde; yasaların, teknolojik gelişmeleri değerlendirebilecek içeriğe sahip olmadığı yönünde görüşler tespit edilmiştir. Gelecekte YZ'ya atanabilecek kişilik statüleri ve bu statülerle üretilen eserlerin mülkiyetine ilişkin tavsiyeler sunulmuştur. Avrupa Parlamentosu'nun 2017 yılında önerdiği elektronik kişilik statüsünün, yakın gelecekte yürürlüğe gireceği ve YZ'nın telif hakları için makul çözümler sağlayacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Görsel Sanatlar, Fikrî Mülkiyet, Telif, Bilgisayarla Üretilen Görüntü.

Abstract

Artificial intelligence (AI) is capable of autonomous production in areas which require creativity such as art and design. However, the products cannot be registered to AI as its autonomy is not legally recognized. This study aims to determine the intellectual property sharing methods of visual art works produced by AI. In this study of compilation, document analysis as one of the qualitative research data collection techniques is used. Approaches of different jurisdictions to the issue, legal and philosophical doctrines, and practical regulations are examined. Researches explaining the copyright conditions in contemporary legal regimes are used. As a result of the literature review, the assessments that the laws do not yet have the content to evaluate technological developments are observed. The personality statuses that can be assigned to artificial intelligence in the future and recommendations regarding the copyright of the works to be produced with these statuses are presented. It is predicted that the electronic personality status proposed by the European Parliament in 2017 will come into effect in the near future and provide reasonable solutions related to the copyright of AI.

Keywords: Artificial Intelligence, Visual Arts, Intellectual Property, Copyright, Computer Generated Image.

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 15.09.2020 - Kabul tarihi: 26.11.2020.

*Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, gul_yakar16@hotmail.com, 0000-0002-1272-5012.

**Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, mkiniktf@gmail.com, 0000-0002-7280-8370.

1. Giriş

Dördüncü Endüstriyel Devrim'in özü, makinelerin zihinsel bakımdan insansılaşmasıdır. Dil, matematik, iletişim, yaratıcılık gibi doğal zekâ alanlarının dijital karşılığı yapay zekâdır. Yapay zekâ (YZ)¹ teknolojisinden bahsedildiğinde insansı-üstün bir yapı, diğer bir ifadeyle *Güçlü* YZ akla gelmektedir. Ancak YZ neredeyse her teknolojik ürünün bünyesinde nispi ölçüde bulunmaktadır. Bu kullanım *Zayıf YZ* olarak anılabilir. Üretim süreçlerinde, otonom sürüş sistemlerinde, kullanıcı tercihlerine göre tavsiyelerde bulunan web sitelerinde, dilden dile çeviri hizmetlerinde, yüz tanıma ve görüntü işleme teknolojilerinde, veri işlemede, tıpta ve eczacılıkta, finans, güvenlik ve savunma gibi alanlarda uzun zamandır kullanımda olan YZ; gelişmeye devam etmektedir. Yakın bir gelecekte potansiyel özerk kapasitesine ulaşacağı öngörülmektedir.

Bilgisayar biliminin bir dalı olan YZ; psikoloji, sinir bilimi, biyoloji, matematik, istatistik, sosyoloji ve felsefe ile doğrudan ilişkilidir. Bu teknoloji ile yapılan üretimin² fikrî mülkiyet yapısını betimleyebilmek için; hukuk, hukuk felsefesi ve sanata ilişkin kavramların incelenmesi gerekli görülmüştür. Çalışmada; YZ'nin sanatsal üretimde kullanımı, bu tür üretimlerin nitelikleri ve fikrî mülkiyet hukukundaki yerleri gibi hususlar takip eden bölümlerde açıklanmıştır.

2. Yapay Zekâ

Zekâ, insana özgü olduğu ve onu diğer canlılardan ayırdığı kabul edilen bilişsel yetenekler bütünüdür. Düşünme, akıl yürütme, objektif gerçekleri algılama, yargılama ve sonuç çıkarma yetenekleri; kültür ve medeniyetlerin inşasından, teknolojiye varıncaya kadar günümüz gelişmişlik seviyesine ulaşmasında insanoğlunun yegâne gücü olmuştur. Teknolojinin yeni uğraşı; bu yeteneklerin makineye kazandırılması, böylece insan hayatının yeni bir refah seviyesine ulaşmasıdır. YZ adı verilen bu alan; zeki davranışın, sorunları nasıl çözebileceğinin araştırılmasını içerir. Kazanılan bilgiye dayalı olarak, otomatik-rasyonel çözümler üreten sistemler geliştirilir. Yaklaşım, insanların yapacağı şekilde çözümler bulmanın yanı sıra; insan zihninin çözüm alanının dışında kalan sonuçları da inceler. Algılama, tartışma, bağımsız

¹ Yapay zekânın İngilizce karşılığı Artificial Intelligence için benimsenen AI kısaltmasından örnek alınarak, çalışmada Yapay Zekâ için YZ kısaltması kullanılmıştır.

² Çalışmada Gervais'in (2019:2057) izlediği yol benimsenmiş; sanat dışındaki diğer YZ üretimlerini de kapsayan nötral bir terim olan üretim sözcüğü kullanılmıştır. Spesifik konularda sanatsal üretim/eser kavramları kullanılmıştır.

öğrenme ve böylece sorunlara bağımsız olarak çözüm bulma becerisinin yapay sinir ağlarına kazandırılması çalışmalarını içerir.

2.1. Yapay Zekâ ile İlgili Temel Kavramlar

YZ, insan zekâsını taklit etmek üzerine çalışan bir bilgisayar bilimi alanıdır³. Problem çözme, karar verme, nesne tanıma ve eser yaratımı gibi bilişsel işlevlerin akıllı hesaplama sistemlerine yüklenmesini amaçlar. Yaratıcı, otonom ve bağımsız, öngörülemeyen ve yeni sonuçlar oluşturabilen, veri toplayabilen ve harici veriye ulaşabilen, öğrenebilen, gelişen, mantıklı-zeki yapıda, verimli, özgür seçim yapabilen, amaç odaklı sistemler oluşturmaya yönelik çalışmaları kapsar (Chiou, 2019:399; Yanisky-Ravid, 2017:679).

YZ üreteçlerin⁴ otonom ve kendini geliştirebilen yapıda olması; üretimlerinin yaratıcılık ve fikrî mülkiyet bağlamında sorgulanmasına sebep olmaktadır. Otonom üretim, kullanıcının müdahalesinin olmadığı/çok düşük olduğu, makinenin özerk kararlar aldığı durumları kapsar. YZ üretimlerinde programcı⁵ ve nihai kullanıcının⁶ sürece müdahale oranı, makinenin yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Otonomi (özerklik)⁷ olarak tanımlanan bu özellik; özerk-özerk olmayan gibi ikili bir sistem değil, spektrum benzeri bir ölçektir (Ramalho, 2017:15). Spektrumun alt ucunda makineler yalnızca bir araçtır. En üst düzeye doğru; insan katkısı azalarak, makine gittikçe özerk hale gelmektedir. Böylece, *bilgisayar destekli-bilgisayarla üretilmiş* olma ayrımı ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir dijital yazılım -örn. Adobe Photoshop- kullanılarak oluşturulan bir sanat/tasarım eseri, bilgisayar destekli üretimin alanına girer. Eserin, yaratıcı zihnin ürünü olduğu inkar edilemez. Bu kullanımda yazılım bir araçtır. Ancak, bir üreticinin düğmelerine basarak eser oluşturmak; ortaya çıkan kompozisyon üzerinde telif hakkı koruması alınmasını engelleyebilir. Çünkü bu durumda yazılım, -bir önceki örnekten farklı olarak- özerk bir yaratıcı haline gelmektedir. Eğer kullanıcı artistik stili belirlemek, kompozisyon elemanlarını seçmek,

³ Bir YZ uygulaması; makine benzeri robotik bir donanım uzantısına sahip olabileceği gibi yalnızca bir yazılımdan ibaret de olabilir. İnsan beynini taklit eden bir sinir ağı yapısına sahiptir (Kreutzer and Sirrenberg, 2020:3-4)

⁴ Üretici (generator) kavramı YZ çalışmalarında sık kullanılan bir kavramdır.

⁵ Çalışmada kullanılan programcı terimi; programlayıcı, kodlayıcı, algoritma yazarı gibi benzerlerini karşılamaktadır.

⁶ YZ programını kullanan kişi; bir sanatçı olabileceği gibi amatör de olabilir, çalışmada kapsayıcılığı sebebiyle nihai kullanıcı kavramı kullanılmıştır.

⁷ Özerklik; YZ'nin, insan müdahalesinden bağımsız olarak, tek başına hareket etmesidir (Ramalho, 2017:15).

düzenlemek gibi, nihai eseri etkileyen yaratıcı girdiler eklerse; eser telif hakkıyla korunabilir. Bu son örnekte yazılım bir asistan görevindedir.

YZ, pek çok tekniği kapsayan bir şemsiye terimdir. Burada bahsedilecek alt alanlardan ilki *makine öğrenimidir*. YZ sistemlerinin kendi kendine öğrenerek, rasyonel-otonom kararlar almasını sağlayan bileşeni, makine öğrenimidir. Bu yapının arkasındaki temel fikir; makinelerin belirli bir fenomenin binlerce örneğinden öğrenmesini ve karşılaştığı sorunlara çözüm üretmek için bu örneklerden zihinsel modeller oluşturmasını sağlamaktır. Öğrenme, *eğitim seti* adı verilen yapılandırılmış büyük verinin analizi yardımıyla sağlanır (Chiou, 2019:399). YZ'nin rasyonel ve otonom kararlar verebilmesi için farklı öğrenme modelleri kullanılmaktadır. Denetimli öğrenme, makinenin tanımlanmış bir algoritmik süreci takip etmesi üzerine kuruludur. Denetimsiz öğrenmede⁸, makinenin yapı ve ilişkileri bağımsız biçimde belirlemesi amaçlanır. Pekiştirmeli öğrenmede; işe yarar çözümler ödüllendirilir ve uygunsuz yaklaşımlar cezalandırılır (Kreutzer ve Sirrenberg, 2020:7). Makine öğreniminin bir alt alanındaki *derin öğrenme* terimi; daha fazla verinin işlendiği, çok sayıda öğrenme katmanı barındıran algoritmaları⁹ ifade eder. Sistem, öğrenme deneyimi sayesinde programın veri tabanını artırabilmekte ve temel programı yeniden yazabilmektedir. Önceki hatalarından ders alırken, herhangi bir uyarana verdiği ilk tepkisinden farklı bir tepki verecek, davranışını ve dolayısıyla programını değiştirmesi gerektiğinin farkında olacaktır. Microsoft ile Cambridge Üniversitesi'nin ortaklaşa çalışmaları sonucunda oluşturulan ve 2017 yılında tanıtılan DeepCoder¹⁰ adlı program, kendi kendini geliştirebilme özelliğine sahiptir. Deepcoder, çeşitli programlardan kodlar alıp birleştirebilmekte; bu kodları kendi lehine çevirebilmekte ve ortaya yeni yazılımlar çıkarabilmektedir (Davies, 2011:613). Kendi kodunu yazabilen veya değiştirebilen derin öğrenme sistemi, insan programcıları tarafından öngörülemeyen sonuçlar üretebilmekte ve çok az insan girdisine ihtiyaç duymaktadır.

⁸ Denetimsiz makine öğrenimi sistemleri, diğer modellerle etkileşim kurarak zaman içinde gelişmektedir. Böylece algoritma, orijinal programcının tasarladığı halinden farklılaşır ve yaratıcı davranır. Genellikle programcılar, tasarladıkları YZ sistemlerinin davranışını tam olarak açıklayamazlar (Brown, 2018:23).

⁹ Algoritma, girdiyi çıktıya dönüştürmek için gerçekleştirilen bir dizi talimattır (Alpaydın, 2016:16).

¹⁰ "Deepcoder", <https://www.microsoft.com/en-us/research/publication/deepcoder-learning-write-programs/>, Erişim tarihi: 13.05.2020.

2.2. Yapay Zekânın Sanatsal Üretimde Kullanımı

YZ, korelasyon ve kalıpları (gizli/örtük olanları dahi) tespit etmekte başarılıdır. İnsanların yaratıcı becerileri üzerine yapılan araştırmalarda; daha önce ilişkilendirilmemiş fikirleri ilişkilendirme yeteneğine vurgu yapılmaktadır. Makineler bu tür ilişkilendirmeleri herhangi bir insandan daha hızlı yapabilir, çok daha büyük veri setlerinde çalışabilir ve bulgularını yeni üretilere dönüştürebilir (Gervais, 2019:2071). Adli yargılama işlemlerinde YZ sistemlerinden yardım alınabilmesi mümkündür. Makine öğrenimiyle desteklenen YZ; herhangi bir insan bürokrasisinin başarabileceğinden daha geniş alanda inceleme yaparak hızlı karar verebilir, detaylara inerek dava odaklı hassas ve verimli çözümler bulabilir. Algoritmik karar prosedürü; insan hakimler veya jüriler gibi, zaman ve mekânla sınırlı çalışmaz. Çok sayıda personeli eğitmek ve performanslarını izlemek yerine tek bir cihaz, çok sayıda vakayı hızla çözümleyebilir (Re ve Solow-Niederman, 2019:247-259). Fizikçi Stephen Hawking; biyolojik bir beyin tarafından elde edilebilecek olanlarla, bir bilgisayar tarafından elde edilebilecek olanlar arasında derin bir fark olmadığına inandığını belirtmiştir. Bu ifadeden, bilgisayarların teoride insan zekâsını taklit edebileceği ve onu aşabileceği sonucu çıkarılmaktadır¹¹.

YZ, yaratıcılık gerektiren alanlarda da kendine bir varlık sahası oluşturmuştur. Bu teknolojiyle yaratılan çalışmalar; dahi sanatçıların eserleri kadar nitelikli olmasa da, sıradan-dikkat çekmeyenler tarafından yaratılanlardan daha iyidir (Yamamoto, 2018:1). Moda endüstrisinde YZ kullanıldığını belirten Dennis (2020:610); bu sistemin, eski koleksiyonlardan yeni tasarımlar üretebildiğini ifade etmektedir. Bunun için; desen, renk, müşteri geçmişi, trendler gibi değişkenlerin, YZ'ya veri seti şeklinde sunulmasını kapsayan insan müdahalesi gereklidir. YZ, grafik tasarım ürünlerinin üretiminde de kullanılmaktadır. Otomatik üreteçlerle logo, kartvizit benzeri kurumsal tasarım ürünleri hazırlanabilmektedir (Li, Zhang and Li, 2017). (Li, Zhang and Li, 2017). YZ'nın iç mimaride kullanıldığı da görülmektedir. Akıllı binalar ve mekan donatılarını inceleyen Yıldız (2014); teknoloji ile etkileşim halindeki yapılarda, geleneksel tasarım yaklaşımlarından farklı çözümler sunan bu yeni alanın önemine vurgu yapmıştır.

¹¹Cellan-Jones,R. (2016), "Stephen Hawking: Will AI kill or save humankind?", <https://www.bbc.com/news/technology-37713629>, Erişim tarihi: 20.08.2020.

YZ, makine öğrenimi aracılığıyla sanat eserlerini tanıyabilmekte ve analiz edebilmektedir. Tanımlanan veri setini kullanarak, yeni üretimler yapabilmektedir. Bir yazarın dilsel özelliklerini taşıyan edebi eserler yazabilmekte, belirli bir dönemin müzikal yapısına uygun besteler üretebilmekte, bir ressamın ya da akımın niteliklerini taşıyan resimler yapabilmektedir. Bu üretimin; hazır bir öğrenme kümesinin taklidi olduğunu savunanlar vardır. Bu görüşte olanlar; YZ'nın, programcının çizdiği sınırların dışına çıkamayacağını, bağımsız olamayacağını belirtmektedir. Ancak, YZ üretimlerinin sınırların dışına çıkabilen özgünlüğün izlerini taşıdığını düşünenler de vardır. Brown (2018:26), YZ'nın mevcut eserlerden üretim yapmasını, genç sanatçıların eğitim evresine benzetmektedir. Her sanatçının bu evrede etkilenmeye ihtiyaç duyduğunu; bilgi toplama, damıtma ve yeniden kurgulama ile çalışmalarını ürettiğini belirtmektedir. Bu durumun, sanatçıların bağımsız biçimde ürettikleri gerçeğini değiştirmeyeceğini ifade etmektedir.

YZ üretimlerinin yasal ve felsefi bağlamda değerlendirilmesinde sıklıkla değinilen kavramların başında *yaratıcılık* yer almaktadır. *Yaratıcılık*; yeni, şaşırtıcı ve değerli fikirler veya eserler üretme yeteneğidir. Yararlı ve daha önce keşfedilmemiş bir yol bulma; bir sorunu çözmek için bir nesneyi, tekniği veya aracı kullanma yeteneği olarak tanımlanabilir (Boden, 2007:1; Schank and Owens, 1991:395). Özgünlük, yaratıcılık ve yeniliği eşdeğer gören araştırmacılar olmakla birlikte, genelde bu kavramlar birbirinden ayrı tutulmaktadır. Bir çalışma, onu üreten kişinin bağımsız yaratımıysa özgündür. Çalışma, az da olsa entelektüel emek içeriyorsa yaratıcıdır. Çalışma, var olan diğer çalışmalardan belirli yönlerden farklılık gösteriyorsa yenidir. Telif yasaları, özgünlük ve yaratıcılığa daha fazla ağırlık verirken; patent yeniliğe ağırlık verir. Telif hukukunda özgünlük (orijinal [original]), bir çalışmanın kökeninin (origin) bağlı olduğu kişiyi ifade eder. Bir eserin telif hakkı ile korunması için *sahibinin hususiyetini taşıma* ya da *eser sahibi tarafından bağımsız biçimde yaratılmış, özgür seçimlerin ürünü olma* şartlarını karşılaması gerekmektedir. Bu bağlamda özgünlük, bir yaratıcılık ölçütü olmaktan çok bir kaynak göstergesidir (Bridy, 2012:7). Yaratıcılık, özünde insan niteliği olarak tanımlanırsa; bilgisayarlar asla eser sahibi olamaz. Yaratıcılık, bir davranışlar ya da özellikler dizgesi olarak tanımlanırsa; o zaman kodlanabilir olma özelliği kazanır (Bridy, 2016:398).

YZ'nın kendi yaratıcı becerileri ve deneyimlerinin -insana benzer biçimde- farkında olup olmadığı; bilincin insana özgü yönlerinin transfer edilip edilemeyeceği tartışmalı bir konudur. Bazı araştırmacılar bu tür bir farkındalığı yaratıcılık tanımına dahil etmezken; bazıları bu farkındalık eksikliğini, bilgisayarların hiçbir zaman gerçekten yaratıcı olamayacağını vurgulamak için kullanmaktadır (Ramalho, 2017:15).

YZ'nın eser üretimini değerlendirmede dikkate alınan diğer bir konu *kültürdür*. Postmodern sanatta yaratıcılık; eserin yaratıcı bir bağlamda sunulmasıyla ortaya çıkar. Döneme ya da ekole bir yorum, bir eleştiri olarak somutlaşan örnekleriyle postmodernist yapı bir tutum meselesidir. Kültürel bilinç, tavır, tepki, seçim, eleştiri, dışavurum, teşvik gibi unsurlar; insanın eser üretim sürecinde var olup, YZ'da bulunmayan niteliklerdir. Svedman (2019:18), yaratıcı ifadenin parametrelerinin daha büyük kültürel yapılar tarafından belirlendiğini; yine aynı yaratıcı ifadenin sanat dünyası denen geçerli kurumlar tarafından sürdürüldüğünü ya da bozulduğunu ifade etmektedir. YZ'nın topluluk etkileşiminden yoksun olduğunu, kültürel müştereklere tam olarak erişemeyeceğini belirtmektedir. Yaratıcı ifadenin somutlaştırılmış formu olan eser, izleyiciler tarafından tüketilirken; sanatçı ve izleyicinin bu tüketim yoluyla bir diyalog içine girdiğini eklemektedir. Bu diyalogdan yoksun olan YZ'nın yalnızca geçmişteki sanat eserlerini yeniden yorumladığı sonucuna ulaşmaktadır. Svedman'ın ifadesindeki "mevcut eserleri yeniden yorumlama"; YZ'nın yaratıcılık değil *taklit* becerisi sergilediğinin düşünülmesine sebep olmaktadır. Ancak taklit davranışı, insanların artistik gelişim aşamalarında da görülmektedir. Günümüz YZ çalışmalarının öncülerinden Alan Turing; insan zihnini taklit etmeye çalışan bir program üretmek yerine, çocuk zihnini taklit eden bir program yaratmanın önemine değinmiştir. Buna göre YZ; iki yaşındaki çocuğun nesne tanıma becerilerinden, dört yaşındaki çocuğun dil becerilerine, altı yaşındaki çocuğun el becerilerinden, sekiz yaşındaki çocuğun toplumsal anlayışına doğru ilerlemelidir (Nilsson, 2019:668-669). Benzer bir savunu, Brown'ın (2018:25-26) çalışmasında görülmektedir. Taklit teorisinin, bilinen en eski sanat teorilerinden biri olduğunu öne süren Brown; sanatçıların kendilerinden önce gelenlerin çalışmalarından yararlandıklarını, sanat eğitimi alan öğrencilerin öncel sanatçılardan etkilenecek öğrendiğini ifade etmiştir. "Rönesans İtalya'sında genç sanatçılar ve çıraklar; ustalarının ve diğer sanatçıların eserlerini kopyalayarak öğrenmiştir". Sanatçıların bir balon içinde yaratmadıklarını

(yaşamadıklarını) ekleyerek; belirli dozda taklidin, öğrenmede avantaj sağladığını savunmaktadır.

Karşıt bir savunu, YZ'nin *hayal gücüne* sahip olmaması ile ilgilidir. “Bir -insan- eser sahibinin aksine, -YZ resim otomasyonu- AARON görmediği şeyleri hayal edemez. İnsanla -çoğu- makine üretimi arasındaki en önemli fark, bu hayal gücü eksikliğidir¹²” (Ramalho, 2017:15). İnsanların, hiç görmedikleri şeyler hakkında fikir yürütmek için; öğrendiklerinden, dolaylı tasvirlerden istifade ettikleri bilinmektedir. Bu istihbarat becerisi makinede de mevcuttur. İnsanların haberleşme ağının daha kısıtlı (lokal), YZ'nin ağının daha geniş (global) olduğu ifade edilebilir. Şüphesiz makinelerin inanç, arzu, niyet gibi motivasyon unsurları yoktur. Ancak programcılarında ve nihai kullanıcılarında bu özellikler mevcuttur.

YZ, yüz tanıma tekniği ile duygudurumlarını anlayabilmektedir. Buna göre renk ve çizim stilleri belirleyebilmekte, uygun kompozisyon düzenlemelerine karar verebilmekte, çalışma için ön araştırma yapabilmekte, var olmayan tasarımlar oluşturabilmekte¹³, yazılı metinlerden görselleştirme yapabilmektedir. Modelden foto-gerçekçi çizimler yapabildiği gibi, bunları soyutlayabilmekte ya da tamamen soyut çalışmalar üretebilmektedir. Yaratıcı Karşıt Ağlar (Creative Adversarial Networks [CAN]), orijinal sanat eserlerinden oluşan girdileri inceleyip öğrenmekte ve özgün eserler yaratmaktadır. CAN sistemi, bir sanatçının yaratım sürecini daha gerçekçi biçimde yansıtabilmek için, yaratıcılık düzeyini periyodik olarak artırıp azaltmaktadır. Amaç izleyicinin ilgisini çekmek, uyarılma düzeyini düşürmemektir. Yeni olan ancak çok da yeni olmayan, sanatın alanından fazlaca dışarı çıkmayan eserler yaratmak hedeflenmektedir. CAN teknolojisi, sanatçıların işlerini geliştirme ve ustalık kazanma yöntemlerine benzer şekilde eğitilmiştir. Yapay sinir ağlarının, hem önceki deneyimlerini kullanmaları hem de sanata düzenli olarak maruz kalmaları gerekir. Makine nasıl daha yaratıcı olacağını öğrendikçe, algoritmanın kısıtlayıcı alanından çıkar (Elgammal, 2017). YZ, algoritmik alandan dışarı çıktığında; öngörülemez sonuçlar üretmektedir. Levy (2005:67, 150-151), bunu *rastlantısallık* olarak adlandırmaktadır. Eğitilmiş önsezinin kontrollü bir rastgelelik içerdiğini, rastgeleliğin sezgiyle

¹² Bu eleştiri AARON, E-David gibi özerk yazılımların; dahili kameralarıyla çektikleri fotoğraflardan resim yapmaları sebebiyle ortaya atılmıştır: “E-David’in sistemine gömülü bir kamera, bağımsız olarak yeni fotoğraflar çekmesine ve kendi başına yeni yaratıcı girdi oluşturmasına olanak tanır” (Yanisky-Ravid, 2017:663).

¹³ YZ, kendisine sunulan portrelerden oluşmuş veri setinde yer almayan hayali insan portreleri üretebilmektedir.

yönetildiğini, yaratıcı alanda faydalanılan neredeyse her bilgisayar programının karar vermede rastgeleliğin bir biçimini kullandığını belirtmektedir. “Rastgeleliğin kullanımı yaratıcılığı besler. Çünkü yaratıcılığın bazı aşamalarında, kararların herhangi bir sebep olmaksızın alınması gereklidir: Örneğin renk seçimi ya da resimdeki fırça vuruşu, bir şiirde kelimelerin seçilmesi gibi...”. Gervais (2019:2070-2071), süreci farklı tanımlarla ele almaktadır: “YZ’nın özerk karar vermesi; üretime rastlantısallık değil öngörülemezlik ekler. Bunu yaparken, kullanıcılar ile çıktı arasındaki nedensel bağı koparır.” Swedman (2019), YZ’yı bu bağlamda bir kara kutuya benzetmektedir.

Rastlantısallık, öngörülemezlik kavramlarının; sanatçılar tarafından bilinçli biçimde kullanıldığı görülmektedir. Marcus Volz, geleneksel tekniklerle elde edemeyeceğini ifade ettiği sanatsal yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır: “Genellikle sisteme beklenmedik sonuçlara yol açabilecek rastgelelik ve değişkenlik katıyorum. Seçtiğim son parçadan hazırlanan binlerce aday görüntü oluşturacak kodlar yazıyorum” (Dee, 2018:34). YZ’nın özerkliği konusunda, programcıların tutumu şu şekilde açıklanabilir:

Üretken sanat uygulayıcıları; sanatsal üretime bir sistem yaklaşımı benimsiyor. Kendi kişiliklerini yaratıcı süreçten çıkarıyor ve kontrolü bağımsız algoritmalara bırakıyor. Cohen, AARON’un kodunu zaman içinde gözden geçirirken; AARON’un eserleri, stilistik olarak temsilden soyutlamaya, yani bir insan sanatçıdan beklenebilecek gelişimsel türe doğru evrildi. AARON’un sanatsal kapasitesinin dış sınırlarını yeniden tanımlayan, AARON’un değişen kodu aracılığıyla Cohen’di (Bridy, 2016:397).

3. Yapay Zekâ ile Üretim Fikrî Mülkiyet Hukukundaki Yeri

YZ alanındaki çalışmaların sürdürülebilmesi için; yeniliğin ödüllendirilmesi ve böylece diğer programcıların teşvik edilmesi gerekmektedir. Ancak özerk YZ’nin üretiminin ne biçimde teşvik edileceği, çözülememiş bir sorundur. YZ üretimlerinin mülkiyeti; fikrin sahibi olma, kullanım haklarından yararlanma, lisanslama ve ekonomik gelir elde etme ile sınırlı değildir. Mülkiyet (sahiplik), hak ve sorumlulukları eşit biçimde kapsamaktadır. Otonom mekanizmaların hesap verebilirlik sorunu, güncel bir tartışma konusudur. YZ, erişim alanındaki bir esere benzeyen bir çalışma oluşturur ya da kişilik haklarını zedeleyecek bir ifade kullanırsa; bu ihlaller, hak sahibine yüklenecektir¹⁴. 2016 yılında Microsoft firması; Twitter sosyal medya

¹⁴ “YZ icadının sahibi olan kişi, ihlalden de sorumlu olmalıdır” (Yanisky-Ravid and Liu, 2018:43).

platformunda, Tay isimli sohbet botu¹⁵ adına bir hesap oluşturmuştur. Tay'ın diğer kişilerle sohbet edip gelişmesi amaçlanmıştır. Gerçek bir hesap sahibinin de aynen maruz kalabileceği şekilde, ırkçı ve saldırgan gönderilerle karşı karşıya kalan bot; bu ifade biçimini benimseyerek kullanmaya başlamış, bir kaç saat içinde hesap kapatılmıştır. YZ'yı besleyen eğitim setinin, mevcut eserlerin telif haklarını ihlal etme potansiyeli vardır. Verinin, eğitsel amaçla ya da geçici olarak tutulması ile Metin ve Veri Madenciliği¹⁶ için kullanılması; ihlal oluşturmayan istisnai durumlardır (Chiou, 2019). Bunun dışındaki durumlar -örneğin YZ'nın, bir sanat eserinin röprodüksiyonunu kendi eserinde kullanması- ihlal sayılacaktır. Dijital sanatta benzerlik, görsel-ışitsel benzerliklerin yanı sıra algoritmik karşılaştırmalara da dayanabilir. Bu benzerlik türlerinde, fonksiyona karşı ifade konusu dikkate alınmalıdır (Search, 1999:192).

Fikrî mülkiyet hukuku; bilim ve sanat alanlarında toplum yararına gelişme sağlanması için, eser ya da buluş sahiplerinin teşvik edilmesine ilişkin düzenlemeleri kapsamaktadır. Üreten kişinin teşvik edilmesi ve kamu yararının gözetilmesi karşılıklı ilişkisi içinde; haklar ve ekonomik faydalar gözetilmektedir.

Mülkiyet kavramı, farklı felsefi yaklaşımlarla açıklanmıştır. John Locke tarafından ortaya konan Emek Teorisi'ne göre kişi; kolektif mülkiyete emeğini katarak, bireysel mülkiyet edinmektedir (Akdemir Kamalı, 2019:52). "Başlangıçta ortaklaşa olan şeyler üzerinde emeğini kullanmak isteyen herkese bir mülkiyet hakkı verilmiştir". Çünkü her şeye değer farklılığı koyan emektir. "Kişinin bedeninin emeği ve ellerinin işi, kendisindedir". İnsan, emeğini kattığı ve kendi özüne ait olanları birleştirerek mülkiyeti haline getirir (Locke, 2012:24-34). Hegel'in Kişilik Teorisi'ne göre iyeliğe alma (mülkiyet edinme); biçimlendirme, işletme ya da im koymadır. Biçimlendirme, idea (düşünce) ile uygunluk gösteren bir iyeliğe alma yoludur.

Bir toprak parçasının iyeliğini edinip onu sürersem; yalnızca sabanın izi değil, onun ait olduğu toprak da benim mülkiyetimdir. Bu özdeği, bu bütünü iyeliğime almak isterim. Bir şeye iye olduğum zaman, onunla bağlı olan şeyin de benim olduğu sonucu çıkar. Kişinin istencini bir şeye yatırması, ilkin mülkiyetin kavramı ve daha sonra olan şey sözcüğün tam anlamıyla bunun olgusallaşmasıdır. Bir şeyin benim olduğunu söyleyen iç istenç edimim, başkaları için de

¹⁵ Bot: Özellikle internetteki otomatik görevler için geliştirilmiş yazılım, robot.

¹⁶ Metin ve veri madenciliği; örüntüleri, eğilimleri ve korelasyonlardan bilgi üretmek için dijital metin ve verileri analiz etmeyi amaçlayan otomatik analitik tekniklerdir. Büyük veri kümelerini tarayarak, YZ'nın özerk karar verme ve yaratıcılığını güçlendiren makine öğrenimini desteklemektedir" (Chiou, 2019:407).

tanınabilir olmalıdır. Bir şeyi kendimin yaptığımda, yalnızca benim iç istencimde kalmaması gereken 'benim' yüklemimi veririm (Hegel, 2013:78-89).

Kişilik teorisinin mirası, telif hakkı kapsamının anlaşılmasında temel teşkil etmektedir. Yeni bir tür çalışmanın telif hakkı kapsamını belirlerken, kritik bir doktrinsel değerlendirmedir. Hak temelli bir doktrin; eser sahibinin orijinal esere tözünü aşılması gerektiğini öne süren kişilik teorisine dayanır¹⁷.

3.1. Fikrî Mülkiyete İlişkin Temel Kavram ve Uygulamalar

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'ne göre; fikrî hakların korunması, temel insan haklarından biridir. Eserler, insan hayatını yaşamaya değer kılan bir güvencedir. Herkes toplumun kültürel faaliyetine serbestçe katılmak, güzel sanatları tatmak, bilim alanındaki ilerleyişe katılmak ve bundan yararlanmak hakkına sahiptir. Herkesin sahibi bulunduğu (yarattığı) her türlü bilim, edebiyat veya sanat eserinden doğan manevi ve maddi yararlarını korunmasını isteme hakkı vardır. Buluşlar ve sanat eserlerini korunmasını sağlamak, dikkatle izlenmesi gereken bir Devlet görevidir¹⁸.

Uluslararası ve ulusal yasal düzenlemelerle güvence altına alınan fikrî mülkiyet kavramının bileşenleri, WIPO¹⁹ tarafından şu biçimde açıklanmaktadır:

Fikrî mülkiyet; zihnin yaratımın ürünlerini, buluşları, edebi ve sanatsal eserleri, ticarete kullanılan her tür sembolleri, isimleri, görüntüleri ve tasarımları kapsar.

Telif hakkı (veya eser sahibinin hakkı); yaratıcılarının, edebi ve sanatsal eserleri üzerindeki haklarını tanımlamak için kullanılan yasal bir terimdir.

Patent; bir soruna yeni bir teknik çözüm sunacak ürün veya süreç biçimindeki bir buluş geliştiren kişiye verilen münhasır hak, tekel²⁰ olarak tanımlanmaktadır. Patent için gereken yaratıcılık standardının, telif koruması için gerekenden nispeten daha yüksek olduğu ifade edilebilir. Her ikisi de, yeniliği teşvik etse de; patent hukuku ticari kullanım ile doğrudan bağlantılıdır (Clifford, 2018: 31). Çalışma dahilinde ele alınan görsel sanatlar eserleri üretimi, telif

¹⁷ Bu teoriye göre; yaratma iradesi olmayan YZ, ürettiklerinin sahibi olamaz (Yamamoto, 2018:5): "Kişinin tözsel ereği olarak her bir Şeye istencini yatırma ve bu yolla onu kendinin yapma hakkı vardır; çünkü Şeyin kendinde böyle bir ereği yoktur. Ne tür olursa olsun her hak ancak bir Kişiyeye aittir" (Hegel, 2013:78).

¹⁸ "Telif Hakkı Nedir?", <https://www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nedir>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

¹⁹ WIPO: (The World Intellectual Property Organisation [Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü])

²⁰ "What is Intellectual Property?", <https://www.wipo.int/about-ip/en/>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

hakkı alanına girmektedir. Tüm bu teşviklerin ortak noktası “hak sahibi varlık”²¹ olan *kişiy*e tanımlanmasıdır.

Özerk YZ'nın üretimlerinden faydalanacak ve haksız fiillerinin sorumluluğunu üstlenecek hak sahibi varlığın tanımlanması hususunda ilk akla gelen çözüm, YZ'nın programcısına ait sayılmasıdır. Diğer bir ifadeyle, YZ'nın bir kimsenin mülkiyeti altında olmasıdır. Klasik mülkiyet teorisi çerçevesinde bu durum; YZ'yi, kişinin sahip olduğu bir eşya haline getirir. Bu kabul, günümüzde terk edilmiş olan kölelik statüsüne karşılık gelmektedir ve gelecekte sürdürülmesi olası görülmemektedir (Bozkurt Yüksel ve Bak, 2018:18). Türkiye’de ve dünya genelinde fikrî mülkiyet hukukunun incelenmesi, statülerin belirlenmesi ve önerilerin buna göre sunulması gerekmektedir.

Kıta Avrupası hukuk sistemine tabi düzenler arasında yer alan Türk fikir ve sanat hukukunu değerlendirmek için, 5846 numaralı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun (FSEK)²² incelenmesi mümkündür. Eser sahipleri, icracılar ve yayıncıların; eserler üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek için hazırlanan kanunda yer alan ilgili tanımlar şu şekildedir:

Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulleridir²³.

Eser sahibi: “Eseri meydana getiren (...) kişiyi” ifade etmektedir. Tanımda (...) kısmında bulunan *gerçek* ibaresi, 2004 tarihli 5101 sayılı Kanun’la madde metninden çıkarılmıştır. Eser sahipliğinde gerçek kişi olma şartı aranmaması, Türk hukuk sisteminde YZ üretimlerinin tanınırlığına olanak sağlar görünmektedir. Ancak, eser kavramının tanımında yer alan “sahibinin hususiyetini taşıma” ibaresi bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır²⁴.

Eser, birden fazla kişinin katkısıyla oluşturulmuş olabilir. Eser sahiplerinin birden fazla oluşu durumunda -eserin kısımlara ayrılması mümkünse- bunlardan her biri vücuda getirdiği

²¹ “Kişi”, <https://sozluk.adalet.gov.tr/kişi>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

²² “Fikir Sanat Eserleri Kanunu”, <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5846.pdf>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

²³ Fikir ve sanat eserlerinin çalışmaya konu olan çeşitleri; ilim ve edebiyat eserleri (bilgisayar programı) ile güzel sanatlar eserleridir (tablolar, resimler, desenler, pasteller, gravürler, tekstil ve moda tasarımları, grafik eserler).

²⁴ Türkiye’nin 1951 yılında Bern Konvansiyonu’na katılmış olmasının, robotik teknolojilerle ilgili gelişmelerin takibinde avantaj sağlayacağı düşünülmektedir.

kısmın sahibi sayılır. Birden fazla kimsenin iştirakiyle vücuda getirilen eser ayrılmaz bir bütün teşkil ediyorsa; eserin sahibi, onu vücuda getirenlerin birliğidir.

İşlenme eser; diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip de bu esere nispetle müstakil olmayan ve işleyenin hususiyetini taşıyan fikir ve sanat mahsullerini kapsar. *Derleme eser;* özgün eser üzerindeki haklar saklı kalmak kaydıyla, ansiklopediler ve antolojiler gibi muhtevası seçme ve düzenlemelerden oluşan ve bir düşünce yaratıcılığı sonucu olan eseri ifade eder.

Komşu haklar; eser sahibinin haklarına zarar vermemek kaydıyla ve eser sahibinin izniyle, eseri özgün biçimde icra eden sanatçılar, yapımcılar ve kuruluş sahiplerinin haklarını ifade eder. Komşu haklarla ilişkili olan *bağlantılı haklar;* eser sahibinin haklarına zarar vermemek kaydıyla komşu hak sahipleri ile yapımcıların sahip oldukları hakları ifade eder. Mali hakları kullanma yetkisi münhasıran eser sahibine aittir. Aralarındaki özel sözleşmeden veya işin mahiyetinden aksi anlaşılmadıkça; memur, hizmetli ve işçilerin işlerini görürken meydana getirdikleri eserler üzerindeki haklar bunları çalıştıran veya tayin edenlerce kullanılır. Tüzel kişilerin uzuvları hakkında da bu kural uygulanır.

FSEK'nın eser tanımında görülen "sahibinin hususiyeti taşıma" ifadesindeki *hususiyet* (insan ruhunun bir parçası olma) kavramı; Anglo-Sakson²⁵ hukuk sisteminde *eserdeki orijinallik* olarak değerlendirilirken, Kıta Avrupası hukuk sistemlerinde *eser sahibinin kişiliği ve bireyselliği* üzerine temellenmiştir (Kaynak Balta, 2020:220). Avrupa Birliği Adalet Divanı'nın "Entelektüel bir yaratım, eser sahibinin kişiliğini yansıtıyorsa ona aittir. Eser sahibi, özgür ve yaratıcı seçimler yaparak eserin üretiminde yaratıcı yeteneklerini gösterir" ifadesi; eser sahibinin gerçek bir kişi olmasının talep edildiği şeklinde yorumlanır (Deltorn and Macrez, 2018:9).

ABD telif hukukunda da benzer ifadeler görülmektedir. Sistem teşvik modeli üzerine kurulmuştur ve ekonomik hakların korunmasını merkeze alır. Amaç; bilim ve yararlı sanatların/teknikğin gelişmesi yoluyla ilerlemedir (Brown, 2018:20; Bridy, 2016:401). Bu yapı, eser sahipliğini kişilik kavramıyla bağdaştırmakta ve bilgisayarın bir eser sahibi olarak tanınmasını kabul etmemektedir. Eser olarak kabul edilme koşulları; somut bir

²⁵ Zorluel (2019:323) Anglo-Sakson yerine, ABD ve Birleşik Krallık'ı tanımlayan Anglo-Amerikan ifadesini kullanmıştır.

ortamda/yüzeyde sabitlenmiş ve eser sahibi tarafından bağımsız biçimde yaratılmış (orijinal) olmaktadır. Eser sahibi kişinin hiçbir katkısının olmadığı mekanik süreçler ya da rastgele seçimler telif hakkına sahip değildir²⁶.

ABD dışındaki bazı ortak yargı bölgeleri; farklı bir yaklaşım benimseyerek, bilgisayar tarafından üretilmiş eserleri koruma altına almıştır. 1988 tarihli Birleşik Krallık Telif, Tasarım ve Patent Yasası'nda; -eser sahibinin olmadığı- bilgisayar tarafından üretilen bir eser söz konusu olduğunda, eserin yaratılması için gerekli düzenlemeleri yapan kişinin eser sahibi olarak kabul edileceği ifadesi yer almaktadır. Hindistan, Güney Afrika, Hong Kong, Yeni Zelanda, İrlanda gibi yargı bölgeleri de benzer bir sistem benimsemiştir (Deltorn and Macrez, 2018:12).

3.2. Yapay Zekâ ile Üretimde Fikrî Mülkiyet Tayin Usulleri

Fikrî mülkiyet, emek ve teşvik faktörleri üzerine kuruludur. Bu sebeple YZ'ya emek sarf eden ve ödüllendirilmesi gereken kişilere yönelik düzenlemeleri kapsar. Bu alanda çalışan hemen her araştırmacının ortak görüşü, telif hakkının YZ'ya verilmesinin gereksiz olduğu yönündedir. YZ'nın potansiyel olarak ölümsüz olması, ona atanan telifi anlamsız kılacaktır. Ancak telif hukukundaki eksiklik sebebiyle, koruma kazanamayan YZ üretimlerinin kamu yararına açılacak olması da istenmeyen bir sonuçtur. Teşvik edilmeyen alanlarda ilerleme sağlanamayacağı varsayılmaktadır.

YZ'nın programlandıktan sonra kendini güncelleyebilmesi; telif hakkı ile ilgili problemler yaratmaktadır. Program müşteriye satıldıktan sonra güncellenmeye devam edecek ve orijinal programcı tarafından yazıldığı halinden farklı bir noktaya ulaştığında korunmayacaktır. Bu noktada; orijinal programcının haklarının devam edip etmeyeceği, ürünün geliştirilmesi için yatırım yapmış yeni sahibinin haklarının ne olacağı bir sorundur. Programı satın alan kişi (nihai kullanıcı), satın alım sonrasındaki her türlü gelişmeden faydalanması gerektiğini savunacaktır. Ancak bu tür özerk programlarda nihai kullanıcıya çok az müdahale olanağı sunulduğu için; programın üretimlerine beceri veya emek girdisi sunmayan nihai kullanıcı da hak talep edemeyecektir. Programın, bir türev olarak kabul edilip edilemeyeceği sorusu akla gelmektedir.

²⁶ ABD Telif Hakları Bürosu, insan mucidin yaratıcı girdisi ya da müdahalesi olmaksızın makine ya da mekanik süreç tarafından rastgele yaratılmış bir işi kaydetmeyecektir. Bir makine çıktısındaki yaratıcılık, onu tasarlayan ve eğiten programcı tarafından yazılan koda veya makineyi çalıştıran kullanıcılar tarafından sağlanan talimatlara atfedilebilir.

Bir türev çalışmanın telif hakkı; orijinal çalışmanın sahibine değil, orijinalden üretilen çalışmanın sahibine aittir. Bir YZ programındaki müteakip değişiklikler; orijinal programcıya değil, YZ programının kendisine atfedilmelidir²⁷. Radikal biçimde değiştirilmiş YZ programı ve bu programın üretimlerinin telif haklarını bilgisayara vererek, bahsedilen zorluklar çözülebilir (Davies, 2011:614-619).

YZ üretiminin telifi konusunu ele alan çalışmalar, sorunun çözümüne ilişkin çeşitli varyasyonlar önermektedir. YZ'ya bir kişilik statüsü atanması, hukuki doktrinlere göre telif sahipliğinin tayin edilmesi ya da YZ üretimlerinde emek/yatırım hiyerarşisi gözetilerek telif sahibinin/sahiplerinin belirlenmesi yoluna gidilebilir.

3.2.1. Kişilik Statüsü Atama Yoluyla Mülkiyet Tayini

Kişilik statüleri insanlık tarihi boyunca değişmiştir. Hammurabi Kanunlarında zengin ve fakir suçluların farklı biçimde cezalandırıldığı, Roma Hukuku'nda kölelerin eşya hukuku içinde mal gibi ele alındığı görülmektedir (Zorlu, 2019:340). Yakın tarihe kadar Afro-Amerikalıların Amerika'da ve hatta kadınların tüm dünyada eşitsiz bir statüde yaşadıkları bilinmektedir. Bu örnekler, henüz kişiliğe haiz olmayan YZ'nın gelecekte kişilik statüsü kazanabileceğini göstermektedir. *Tüzel kişilik, insan olmayan kişilik* ya da bağımsızlık-mülkiyete tabilik arasında *karma hukuki statü* verilmesi alternatifleri mevcuttur. En olası görülen alternatif, *elektronik kişilik* adlı yeni bir türdür (Bozkurt Yüksel ve Bak, 2018:19-21). Avrupa Parlamentosu Hukuk İşleri Komitesi'nin 2017 tarihli raporunda, YZ'lara kişilik verilmesi açısından bir dizi tavsiye yayınlanmıştır. Burada en dikkat çekici nokta, elektronik kişilik önerisidir. Rapor, YZ varlığına yönelik kişilik statüsünü öneren ilk resmi belgedir. Elektronik kişilik önerisi, YZ varlıklarının sui generis (kendine özgü) durumuna uygun bir öneridir (Kara Kılıçarslan, 2019:379-381). YZ'ya *tüzel kişilik* vermek; bir anlamda vekil tayin etmek olduğu için, rasyonel-fütüristik bir vizyon sunmamaktadır. YZ sistemlerinin tanımlayıcı özellikleri olan zekâ, akılcılık, bağımsızlık; insanlarınkine –ya da insan dışı tüzel kişilikleri olan firmalara- benzer. Bu sistemler, yasal hakları ve görevleri olan bağımsız kişilikleriyle ele alınmalıdır (Yanisky-Ravid, 2017:685). Tüzel kişiliğe

²⁷ YZ, mucidin öngörmediği patentlenebilir bir sonuç oluşturursa; mucit, YZ'nın icadı üzerinde hak iddia edemez. Mucit, "tam ve işlevsel icadın kesin ve kalıcı fikrini" oluşturmuş olmalıdır. Hesaplamalı buluşlarda sahiplik haklarının (bir taşınmaz mal olan) bilgisayar sahibine verilmesi, mülkiyet açısından en tutarlı yoldur (Abbott, 2016:1095, 1114).

benzer nitelikte bir diğer öneri *insan olmayan kişilik* statüsüdür. Bu statü neticesinde telifle ödüllendirilebilecek olan YZ, mahkemede kendini temsil edemeyecektir. Hristov (2017:441), bu teorik çözümün; yasal zorluklar ve sistematik suistimaller yaşanmasına yol açacağını ifade etmektedir. Telif haklarını, insan olmayan eser sahiplerini içerecek şekilde yeniden tanımlamanın; cevaplardan daha fazla soru ortaya çıkararak daha fazla belirsizlik yaratacağını eklemektedir. Bridy (2016:400) insan olmayan kişinin eser sahipliğinin, işe alım doktrini olduğunu ifade eder. Bu hukuki kurgu; YZ üretimi eserlerin sahipliğinin programcıya ya da makineye verilmesi zorunluluğundan kurtarması bakımından avantajlıdır.

3.2.2. Hukuki Doktrinlere Göre Mülkiyet Tayini

Çalışma hukukunda kullanılan *işe alım doktrini*²⁸; bir çalışanın istihdamı kapsamında hazırladığı iş, özel olarak sipariş edilmiş çalışma veya görevlendirilmedi. İşveren, gerçek eser sahibi olmasa da kanunen eser sahibi olarak kabul edilir. Eser sahipliğini, doğrudan telif hakkı edinemeyen taraftan alıp diğer tarafa devretmeyi sağlayan bu mekanizma; YZ üretimleri için uygun bir çerçevedir (Hristov, 2017:445). YZ'nın, işe alınmış bir eleman gibi hukuki yaptırım görmesi; üretim sürecine katkı sağladığının tescillenmesi için muhtemel bir yoldur. YZ üretimi eserlerde programcıya bir işveren gibi davranmak, olası sorunları ortadan kaldıracaktır (Bridy, 2012: 26). İşe alım doktrininin YZ için uygun olmadığını ifade eden yazarlar da mevcuttur. Çalışmanın herhangi bir aşamasında yaratıcı katkı sunmayan kişi/kurumlara hukuki bakımdan eser sahipliği atanmasının hatalı olduğu belirtilmektedir (Ramalho, 2017:23; Brown, 2018:39). Telif için gereken yasal statüye sahip olamayan YZ'yi, çalışan olarak nitelemek de hatalı bir önerme gibi görülmektedir. Doktrinin avantajlarına vurgu yapanlar arasında yer alan Sclackman²⁹, oldukça kapsamlı bir proje olan The Next Rembrandt'ı halka sunmak için proje ekibinin birkaç yıl boyunca çalıştığını ifade etmektedir. Ekip üyeleri arasında sahiplik kapsamını belirlemenin son derece zor olacağını ve sorunun işe alım doktrini ile çözüldüğünü belirtmektedir. Bu durumda

²⁸ İşe alım doktrini/ücret karşılığı yapılan eser kavramı; ABD'de YZ istihdamı için gereken koşulları sağlamaktadır. Ancak Türk hukukunda bu anlamda yeri yoktur; işveren ve işçi tanımlarının yeniden düzenlenmesini gerektirir.

²⁹ Sclackman, S. (2018). "Who holds the Copyright in AI Created Art. Artrepreneur Art Law Journal", <https://alj.artrepreneur.com/the-next-rembrandt-who-holds-the-copyright-in-computer-generated-art/>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

ING Şirketi, The Next Rembrandt'in tüm telif hakkına sahiptir. Sclackman, The Next Rembrandt'in bir tür türev çalışma olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir³⁰.

Programcı ile nihai kullanıcı arasında hakların paylaşılması uygun olabilir (Kaminski, 2017:595,597). *Ortak telif hakkı (ortak sahiplik)*; her iki tarafın katkısı bağımsız olarak telif hakkı alabilecek nitelikteyse uygundur. Taraflardan birinin telif hakkına tabi katkısının olmadığı durumlarda ortak telif hakkı uygun değildir. Nihai kullanıcının, özerk YZ üretim sürecine düşük katkı sağlayacağı ve bu durumda ortaklığa katılamayacağı ifade edilebilir. Nihai kullanıcıların üretime gerçekten katkı sağladığı belirlenebilirse, diğer tüm çözümler arasında en uygun olanı ortak sahipliktir. Çünkü bilgisayarlı üretimde kimse tek başına telif hak edecek niteliğe sahip değildir (Brown, 2018:38). Denicola (2016) bilgisayar programlarını kamera, daktilo veya diğer herhangi bir yaratım aracı gibi etkisiz/eylemsiz araçlar olarak düşünmenin yanıltıcı olduğunu; etkileşimli yapısıyla bir eş-yaratıcı olabileceğini ifade etmektedir. Diğer bir ifadeyle; nihai kullanıcının YZ ile ortak sahip olmasını önermektedir.

Yaratıcı bilgisayarlarla üretilen bir eser, yaratım sürecine dahil edilen telif sahibi eserlere karşı sorumludur. Deltorn and Macrez (2018:19) makine öğrenimi ile üretilen (kısmi benzerlikler içeren) çalışmaların *türev çalışma* olarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir. Karşıt görüş savunan araştırmacılar da olduğu görülmektedir. YZ ile oluşturulan çalışmaların türev sayılamayacağı; türev çalışmanın mevcut çalışmalardan izler taşıdığı ancak YZ'nin bu prensiple çalışmadığı ifade edilmektedir. "YZ, mevcut eserlerden materyal içermez; bunları kendi algoritmasınca radikal bir değişime uğratar" (Bridy, 2012:25; Gervais, 2019:2097). Gürkaynak vd. (2017) YZ çalışmalarının türev olarak tanımlanabileceğini belirtmekle birlikte, işe alım doktrininin de iyi bir çözüm olabileceğini eklemektedir. Mülkiyetin, yatırım yapan tüzel kişilere verilmesinin de YZ'nin gelişimine katkınının devam etmesi için uygun olacağını ifade etmektedir.

3.2.3. Emek/Yatırım Hiyerarşisine Göre Mülkiyet Tayini

Hak ve yükümlülüklerin gerçek kişiler arasında dağıtılma usulü, sarf ettikleri emek ya da yatırıma göre belirlenebilir. Eser üreten bir YZ yazılımının hazırlanmasında çalışan kişiler

³⁰ 2016 tarihli The Next Rembrandt (Gelecek Rembrandt) projesinde; sanatçının eserlerinden faydalanılarak, artistik üslubuyla tamamen benzeşen yeni bir Rembrandt tablosu üretilmiştir.

(programcı, eğitmen, uzman, operatör, distribütör, yatırımcı) ve programın nihai kullanıcısı, üretim üzerinde hak iddiasında bulunabilir. Ancak hepsinin telif için uygun nitelikte olmadığı görülmektedir (Yanisky-Ravid ve Liu, 2018:31). Hak iddiasında bulunsalar bile telifin bu kadar paydaş arasında bölünmesi olası görünmemektedir. Olası kullanıcılar, hiyerarşik bakımdan şu biçimde sıralandırılabilir:

Programcı: Eser üreten bir program yazan kişi, programın ürettiği her eserin sahibi sayılabilir. Bu olasılık, sezgisel olarak tatmin edici ancak mantıken uygunsuz görünmektedir (Bridy, 2012:25). Programcılar, mülkiyet ya da lisanslama yetkisini devredebilir. Telif hakları, nihai kullanıcı gibi başka bir tarafa tahsis edilirse; programcının üretken algoritmalar yazma teşviki uyarılır. Nihai kullanıcıyı YZ üretiminin sahibi olarak kabul etmek, diğer kişileri de programı satın almaya ve yeni çalışmalar üretmeye teşvik edecektir. Bu durum, telif hakkı yasasının temel amacıyla uyumaktadır (Brown, 2018:37). Programcıyı, yazılım tarafından üretilen eserlerin sahibi saymanın bir başka olumsuz yönü daha vardır. Yazılım kullanıcılarına, sözleşmeye dayalı bir raporlama yükümlülüğü olduğu belirtilmediyse; programcı, bu tür çalışmaların varlığından habersiz olacaktır (Denicola, 2016:284). Brown (2018:22-23) programcıların kodladıkları üretken algoritmadan halihazırda bir kez telif aldıklarını, algoritmanın daha sonra üreteceği çalışmalarda bu haktan faydalanmalarının davadan davaya değişebilecek bir analiz gerektirdiğini belirtmektedir. Pazar, programcılara satış gelirleri benzeri teşvikler sağlamaktadır. Yine de yazılımın ürettiği eserlerin telif hakkı programcı için önemliyse, program üzerinde kontrolü elinde tutabilir ve eserlerin sahipliğini talep edebilir (Denicola, 2016:283).

Nihai kullanıcı: Telifin nihai kullanıcıya verilmesi; bu alandaki çalışmalarda en çok üzerinde durulan, pratik bir çözümdür. YZ sistemlerinde insan müdahalesinin düşük olması sebebiyle, nihai kullanıcının ödüllendirilmesini gerektirecek bir yaratıcılık-çaba sergilemediği durumlar dikkate alınmalıdır.

Microsoft, geliştirdiği kelime işlemci Word programının kullanımıyla üretilen her çalışmaya sahip değildir. Telif hakkı, eser oluşturmak için programı kullanan kişiye (nihai

kullanıcı) aittir. Özerk YZ algoritmaları söz konusu olduğunda; kullanıcının yaratıcı sürece katkısı, sadece bir düğmeye basmak olabilir, böylece makine işi kendi başına yapmış olacaktır³¹.

Yatırımcı: Dennis (2020:617-619) telif hakkıyla teşvik edilebilecekler listesine YZ'nin gelişimi için finansman sağlayan büyük firmaları (sahip) eklemektedir. Programcının, moda tasarımı yaratıcı sürecinde katkısının düşük olduğunu ifade ederek; nihai kullanıcı (tasarımcı) katkısının önemine vurgu yapmaktadır.

YZ Sistemi: Davies (2011:109), bilgisayarın eser sahibi olarak anılabileceğini ifade etmiş; bu görüşünü Birleşik Krallık Telif, Tasarım ve Patent Yasası üzerinden gerekçelendirmiştir.

YZ'nin kompleks yapısı sebebiyle, bahsi geçmeyen çok daha fazla proje görevlisi ve öncel programcıdan bahsetmek mümkündür. Kapsamı daha geri plandaki kodlayıcılara kadar genişletmek, telif hakkı yapısının kaldıramayacağı kadar büyük bir yük olacaktır (Svedman, 2019:3). Bu sebeple açıklamalar, telif hakkı edinme potansiyeli yüksek olan katkı sağlayıcılarla sınırlandırılmıştır.

4. Örnek Durum

Ekim 2018'de Christie's müzayedesinde yapılan bir portre satışı, sanat eleştirmenleri ve YZ alanında çalışanların ilgisini çekmiştir. Edmond de Belamy adlı tablo 432.500 Dolara satılmıştır. Tablo, Obvious Sanat Kolektifi'nin³² oluşturduğu bir algoritmayla³³ üretilmiştir. Christie's, tabloyu "YZ sanatının dünya müzayede sahnesine gelişini ilan eden bir yapıt" olarak tanıtmıştır. Ancak yapıtın sansasyonel bir niteliği daha ortaya çıkmıştır. Tablo oluşturulurken, açık kaynaklı bir yazılım geliştirme platformu olan GitHub'da Robbie Barrat³⁴'in yazıp paylaştığı bir kod parçasının kullanıldığı tespit edilmiştir. Burada akla gelen sorular şunlardır: Barrat, Obvious'un ürettiği tablo üzerinden telif hakkı almalı mıdır? Kod yazımının sadece bir kısmına dahil olan programcı, tamamlanmış algoritma tarafından üretilen eserde hak iddia edebilir mi?

³¹ Guadamuz, A. (2017), "Artificial Intelligence and copyright", https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html, Erişim tarihi: 24.07.2020.

³² Obvious Sanat Kolektifi; YZ'yi, yeniden üretim sürecini otomatikleştiren ve sanatı demokratikleştiren bir araç olarak kullanmak istediklerini ifade eden bir topluluk.

³³ Tablo, GAN (Generative Adversarial Network [Üretken Karşıt Ağ]) algoritmasıyla üretilmiştir. Veri seti, 14. ve 20. yüzyıllar arasında yapılmış 15.000 portreden oluşmuştur. Portre, algoritma fonksiyonunun formülüyle imzalanmıştır.

³⁴ Barrat geleneksel sanatçılara YZ'yi öğretmek amacıyla açık kaynaklı dersler ve kodlar paylaşmaktadır.

(Golger, 2020:867,886). Obvious, Barrat'ın algoritmasını değiştirerek kullandıkları yönünde beyanat vermiştir. "Yalnızca koddan bahsediyorsanız, değiştirilen büyük bir yüzde yok. Ama bilgisayarda çalışmaktan, çalışmasını sağlamaktan bahsederseniz, orada çok fazla çaba var"³⁵. Paylaşım platformunda, Barrat ve kolektif üyelerinden Caselles-Dupre'nin fikir paylaşımı yaptıkları 2017 tarihli yazışmalar görülmektedir³⁶. YZ sanat uzmanları, konu ile ilgili olarak; yapılan değişikliklerin düşük oranda olduğunu belirtmiştir. GAN'larla yaptığı çalışmalarla ödüller kazanan Mario Klingemann, gerçek işin muhtemelen yüzde 90'ının Barrat tarafından yapıldığını ifade etmiştir. Akademisyen ve YZ sanatçısı Tom White; çalışmanın son derece benzer olduğunu, hatta kendisinin de Barrat'a ait kodu indirdiğini ve çıktıları karşılaştırmak için sıfır ayarlamayla çalıştırdığını söylemiştir. Barrat'ın iddiası da; satılan eserin, kendi ürettiği çalışmalarla yüksek oranda benzerlik taşıdığı yönündedir. Müzayededen yaklaşık bir yıl önce, sözü geçen kodla ürettiği ve Twitter sayfasında paylaştığı çalışmaları kanıt olarak sunmuştur³⁷.

FSEK Madde 71'de "Bir eserden kaynak göstermeksizin iktibasta bulunan (ödünc alan) kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis veya adli para cezasıyla cezalandırılır" ifadesi kullanılmış olsa da; kodlarla üretilen çalışmalarda durumun farklı olduğu görülmektedir. Madde 38'deki "Bir programı yasal yollardan edinen kişinin, programı çalıştırma hakkı" olduğu ibaresi; kişinin, programdan elde edilen üretimde telif iddia edebileceği biçiminde yorumlanabilir. Orijinal kodlar değiştirilerek yapılan YZ üretimlerde; yeni üretimin, ilk kodlayıcıya değil nihai üreticiye ait olduğunu savunan görüşler çoğunluktadır. Bu üretimin türev türünde olduğunu ifade eden araştırmacılar olduğu da görülmektedir. Türev çalışmaların FSEK'da karşılığı işlenme eser olarak alınır; "diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip, bu esere nispetle müstakil olmayan ve işleyenin hususiyetini taşıyan fikir ve sanat mahsullerini" kapsayacaktır. Türev çalışmaların Bern Sözleşmesi uyarınca tanımı şu şekildedir: "İçeriklerinin seçimi veya düzenlenmesi nedeniyle entelektüel yaratımlar oluşturan verilerin derlemelerini içerir". Sözleşmenin 12. Maddesi; eserler sahiplerinin, eserlerinde uyarlamalara, düzenlemelere ve

³⁵ Vincent, J. (2018), "How Three French Students Used Borrowed Code to Put the First AI Portrait in Christie's, <https://www.theverge.com/2018/10/23/18013190/ai-art-portrait-auction-christies-belamy-obvious-robbie-barrat-gans>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

³⁶ "Barrat ve Caselles-Dupre", <https://github.com/robbiebarrat/art-DCGAN/issues/3>, Erişim tarihi: 17.07.2020

³⁷ Simonite, T. (2018). "How a Teenager's Code Spawned a \$432,500 Piece of Art", <https://www.wired.com/story/teenagers-code-spawned-dollar-432500-piece-of-art/>, Erişim tarihi: 05.08.2020.

diğer değişikliklere izin verme münhasır hakkında yararlanacaklarını belirtir³⁸. Burada geçen münhasır hak ibaresinin bağlayıcılığı, tartışmaya açık bir nokta yaratmaktadır. Olası bir davada, mahkeme heyetinin; yeni üretilen eserde kullanılan kodla, Barrat'ın yazdığı kod arasındaki benzerliğin oranını tespit etmesi mümkündür. Açık kaynaklı olarak paylaşılan kodların mülkiyeti de sorgulanacak bir husustur.

5. Sonuç ve Öneriler

İnsana ait yaratıcı süreçlerin ve sanatsal becerinin rasyonel bir çözümlemesi yoktur. Sanatçı görerek, duyarak, deneyimleyerek, üreterek ve bu üretimi yoluyla diğer kişilerle etkileşime geçerek yaratıcı motivasyonunu tetikleyen tözü şekillendirir. İfadesini aktarmak için yine çevresinde var olandan, güncel sanat ortamından esinlenir. Artistik ifadesini zamanının teknolojisi ile aktarır. Bu halde modern sanatçının modern teknolojik yapının getirisi olan YZ ile çalışması gayet olasıdır. Gerek sanat camiasında gerek yeniliklerin yakından takip edildiği teknoloji pazarında geçerli olan da budur. Bu bağlamda günümüz sanat dünyasının YZ'yi desteklediği söylenebilir. Çalışmanın son bölümünde sunulan örnekte, YZ'nin güncel ve cazip bir çalışma alanı yarattığı görülmektedir. Türün yeni ve nitelikli eserlerle temsil edilebilmesi için sağlanacak teşvikler oldukça önemlidir. Sanatsal, teknik ve bilimsel ilerlemelerin topluma yayılması; hem birey hakları hem de kamu faydası bakımından önemlidir. Faydacı gerekçelendirmede telif hakkının temel amacı, fikrî üretimi kamuya yaymak yoluyla sosyal refahı teşvik etmektir. Faydacılık; telif hakkını, toplumsal hedeflerin ilerletilmesi amacıyla verilen pozitif bir hak olarak görür. Bu teori; bir algoritma tarafından yazılan eserle, bir insan tarafından yazılan eserin insan izleyiciye eşit katkı sağlayabileceğini öne sürer. YZ, gerçek kişiler için yararlı bilgiler üretir ve kamusal fayda sağlarsa insan eser sahibiyle benzer korumayı garanti etmelidir (Kaminski, 2017:599). Kamu yararı için geliştirilen bilimsel ve sanatsal eserlerin üreticisinin; gerçek bir kişi, ortak-yaratıcı algoritma ya da özerk algoritma olmasının önemli olmadığı ifade edilebilir. Bir bilgisayar programı yazmak, bir sanat eseri oluşturmak gibi, sanat eseri oluşturabilen bir bilgisayar programı yazmak da bahsedilen teşviki hak etmektedir.

³⁸ "Derivative Work", <https://www.wipo.int/tk/en/resources/glossary.html#18>, Erişim tarihi: 13.08.2020.

YZ, eser sahibinin geleneksel araçlarından farklıdır. Bir kalem, fırça ya da bir kameranın aksine; kendine ait sözlü veya görsel bir kelime dağarcığı ve bununla eser oluşturma yeteneği vardır. Modern telif hukukunda etkileri görülen teorilerin, günümüz yapısını tanımlayamadığı; özerk üretim yapabilecek kapasitedeki makinelerde insana özgü nitelikler arandığı görülmektedir. *Zihnin yaratıcı güçleriyle kurulmuş olma, entelektüel emeğin meyveleri olma* gibi romantikleştirilmiş bir eser sahipliği vizyonu; modern telif hakkı yasasına hâkim olabilir, ancak geleceğe yönelik zayıf bir köprüdür. Makinenin ürettiği eserlerde, insan girdisi nispeten az miktardadır ve gelecekte giderek daha da azalacaktır. Bilgisayar tarafından üretilen ifadenin yaratılmasını başlatan bir bilgisayar kullanıcısı, ortaya çıkan çalışmanın ve telif hakkının sahibi olarak tanınmalıdır (Denicola, 2016:265, 287; Ramalho, 2017:19). Yasalar, sıklıkla ve hızlı biçimde değiştirilememektedir; bir defa hazırlandığında uzun vadeli kapsayıcılıkta olması beklenmektedir. “Sanatın yaratılma şeklindeki değişikliği ele almak için, yasaları yeniden düşünmeli, onlara yeni bir anlam vermeli veya onları değiştirmeye hazır olmalıyız” (Yanisky-Ravid, 2017:670).

Korunmayan üretimlerin kamu malı haline geleceği endişesi, YZ üretimlerini konu alan çalışmalarda sıklıkla yer bulmaktadır. Bu olumsuzluk, geliştiricileri ve şirketleri YZ araştırmalarına yatırım yapmaktan caydırarak sonuçta yeniliği sınırlayabilir. Bir eserin kamusal alana düşmesi, ücretsiz biçimde kullanılabilmesi anlamına gelmez. Yayma stratejileri planlanabilir ya da kamu malı modeli oluşturulabilir. Böylece bilgiye erişim ve yeni bilgi yaratılması kolaylaştırılmış olur (Ramalho, 2017:25). Kamusal alanın avantajları arasında; yeni bilgiye ücretsiz veya düşük maliyetli erişim ve bilginin kolayca yaratılabilmesi yer almaktadır.

Bozkurt Yüksel (2018:597), 6769 numaralı Sınai Mülkiyet Kanunu'nda; buluşun patentlenebilmesi için mutlaka insan katkısı içermesi yönünde açık bir ifade olmadığını, YZ üretimlerinin de benzer bir uygulamaya tabi tutulması gerektiğini ifade etmektedir. Davies (2011:607); YZ buluşu için yapılacak patent başvurusunu, bizzat YZ'nin yapabileceğini savunmaktadır.

YZ üretimlerini telif hakkı ile korumak hususunda yapılabilecek düzenlemeleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Eser sahipliği, YZ üretimlerini kapsayacak şekilde yeniden tanımlanmalıdır.
- Telif hukukuna yük bindirmemek adına, YZ'nın benzer/mükerrer üretimlerine her seferde telif gerektirmeyen özel bir statü verilebilir.
- İşe alım modeli YZ'yı kapsayacak biçimde Türk hukuk sistemine uyarlanabilir.
- Bilgisayar tarafından üretilen işlerin koruma süresi daha kısa tutulabilir. Birleşik Krallık'ta uygulanan yasa, bu türde üretimler için 50 yıl süreyle koruma sağlamaktadır. Kısa koruma süresinin, kamu menfaati için faydalı olacağı belirtilebilir.
- YZ uygulamaları program şeklinde satılır ya da dağıtılsa, telif hakkının nihai kullanıcıya verileceği biçimde düzenleme yapılabilir.
- Nihai kullanıcının, YZ üretim sürecine yaratıcılık ve emek katkısı sağlaması önemlidir. Program kodlarını değiştirebilmeli, eğitim seti hazırlayabilmeli, ağı eğitebilmeli, yeni veriler ekleyebilmelidir. Bu özelliklere sahip kullanıcı merkezli programlar üretilmesi; nihai kullanıcıyı öğrenmeye, üretmeye, çalışmaya ve yazılımı satın almaya teşvik edecektir. Günümüzde, bu araçları yönetmek üst düzey beceriler gerektirse de; gelecekte bu beceriler tüm nüfusa yayılacak ve erişimi kolaylaştıracak yazılımlar geliştirilecektir.
- Eser sahibinin üretime katkısını belirleyecek biçimde davadan davaya vaka bazında analiz yapılabilir.

Bir bilgisayarın, orijinal bir üretimin tek yaratıcısı olduğu gün gelirse, telif hakkı yasası bu gelişmeyi özümseyecek kadar kucaklayıcı ve biçimlendirilebilir olacaktır. Görünüşe göre o gün gelmiştir (Denicola, 2016:268). Hukuken tanınır bir YZ, kapasitesini artırdıkça yeni çalışmaların da konusu olmaya devam edecektir.

Kaynakça

Abbott, R. (2016). "I Think, Therefore I Invent: Creative Computers and the Future of Patent Law", *Boston College Law Review*, 57(4), p.1079-1126.

Akdemir Kamalı, T. (2019). *Fikrî Hukuk Kapsamında Bilgisayar Programlarındaki Değişikliklerin Sonuçları*, Ankara: Seçkin Yayınları.

- Alpaydın, E. (2016). *Machine Learning: The New AI*, Massachusetts: MIT Press.
- Boden, M. A. (2007). "How Creativity Works", The Creativity: Innovation and Industry Conference, 6-9 Aralık, Creativity East Midlands.
- Bozkurt Yüksel, A. E. (2018). "Yapay Zekânın Buluşlarının Patentlenmesi", *Uyuşmazlık Mahkemesi Dergisi*, Sayı 11, s.585-622.
- Bozkurt Yüksel, A. E. ve Bak, B. (2018). "Yapay Zekâ", *Futurist Hukuk*, İstanbul: Aristo Yayınevi, s.5-35.
- Bridy, A. (2012). "Coding Creativity: Copyright and the Artificially Intelligent Author", *Stanford Technology Law Review*, No 5, p.1-28.
- Bridy, A. (2016). "The Evolution of Authorship: Work Made by Code", *Columbia Journal of Law & ARTS*, No 39, p.395-401.
- Brown, N. I. (2018). "Artificial Authors: Case for Copyright in Computer-Generated Works", *Columbia Science and Technology Law Review*, No 20 (1), p.1-41.
- Chiou, T. (2019). "Copyright Lessons on Machine Learning: What Impact on Algorithmic Art", *Journal of Intellectual Property, Information Technology and Electronic Commerce Law*, 10(3), p.398-412.
- Clifford, R. D. (2018). "Creativity Revisited", *IDEA*, 59(1), p.25-39.
- Davies, C. R. (2011). "An Evolutionary Step in Intellectual Property Rights - Artificial Intelligence and Intellectual Property", *Computer Law & Security Review*, No 27, p.601-619.
- Dee, C. A. (2018). "Examining Copyright Protection of AI-Generated Art", *Delphi Interdisciplinary Review of Emerging Technologies*, no 1, p.31-37.
- Deltorn, J. M. and Macrez, F. (2018). "Authorship in the Age of Machine Learning and Artificial Intelligence", *Center for International Intellectual Property Studies Research Paper*, No 10, p.1-24.
- Denicola, R. C. (2016). "Ex Machina: Copyright Protection for Computer Generated Works". *Rutgers University Law Review*, no 69, s.251-287.
- Dennis, C. A. (2020). "AI-Generated Fashion Designs: Who or What Owns the Goods?" *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal*, 30(2), p.593-644.

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny & M., Mazzone, M. (2017). "CAN: Creative adversarial networks generating art by learning about styles and deviating from style norms", Eighth International Conference on Computational Creativity, Georgia: Georgia Institute of Technology, p.96-103.

Gervais, D. J. (2019). "The Machine as Author", *Iowa Law Review*, No 105, p.2053-2106.

Golger, B. (2020). "Copyright in the Artificially Intelligent Author: Constitutional Approach Using Philip Bobbitt's Modalities of Interpretation", *University of Pennsylvania Journal of Constitutional Law*, 22(3), p.867-892.

Gürkaynak, G., Yılmaz, İ., Doygun, T. ve İnce, E. (2017). "Questions of Intellectual Property in the Artificial Intelligence Realm", *Robotics Law Journal*, 3 (2), p.9-11.

Hegel, G.W.F. (2013) *Anahatlarda Tüze Felsefesi ya da Doğal Hak ve Politik Bilim*, 2. Basım, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

Hristov, K. (2017). "Artificial Intelligence and the Copyright Dilemma", *IDEA The Journal of the Franklin Pierce Center For Intellectual Property*, 57(3), p.431-454.

Kaminski, M. E. (2017). "Authorship, Disrupted:AI Authors in Copyright and First Amendment Law", *Colorado Law Legal Studies Research Paper*, No 51, p.589-616.

Kara Kılıçarslan, S. (2019). "Yapay Zekânın Hukukî Statüsü ve Hukukî Kişiliği Üzerine Tartışmalar", *Yıldırım Beyazıt Hukuk Dergisi*, Sayı 2, s.363-389.

Kaynak Balta, B. (2020). "Yapay Zekâ Ürünlerinin Hukukî Niteliği ve Fikrî Eser Kavramı", *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Sayı 24(3), s.205-230.

Kreutzer, R. T. and Sirrenberg, M. (2020). *Understanding Artificial Intelligence Fundamentals, Use Cases and Methods for a Corporate AI Journey*, Switzerland: Springer.

Locke, J. (2012). *Yönetim Üzerine İkinci İnceleme*, 2. Baskı, çev. Fahri Bakırcı, Ankara: Ebabel Yayınları.

Levy, D. (2005). *Robots Unlimited: Life in a Virtual Age*, Massachusetts: CRC Press.

Li, Y., Zhang, K. and Li, D. (2017). "Rule-Based Automatic Generation of Logo Design", *Leonardo*, Sayı 50(2), p.177-181.

Nilsson, N. J. (2019). *Yapay Zekâ: Geçmişi ve Geleceği*, 2. Baskı, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ramalho, An. (2017). Will Robots Rule the (Artistic) World? A Proposed Model for the Legal Status of Creations by Artificial Intelligence Systems", *Journal of Internet Law*, 21(1), p.12-25.

Re, R. ve Solow-Niederman, A. (2019). "Developing Artificially Intelligent Justice", *Stanford Technology Law Review*, No 22, p.242- 289.

Schank, R. and Owens, C. (1991) "The Mechanics of Creativity", *The Age of Intelligent Machines*, ed. Raymond Kurzweil, Massachusetts: MIT Press, p.394-397.

Search, P. (1999). "Electronic Art and the Law: Intellectual Property Rights in Cyberspace", *Leonardo*, 32(3), p.191–195.

Svedman, M. (2019). "Artificial Creativity: Case Against Copyright for AI-Created Visual Artwork", *IP Theory*, 9(1), p.1-22.

Yamamoto, T. B. (2018). "AI Created Works and Copyright", *Patents & Licensing*, 48(1), p.1-16.

Yanisky-Ravid, S. (2017). "Generating Rembrandt: Artificial Intelligence, Copyright, and Accountability in the 3A Era —the Human-like Authors are Already Here— A New Model", *Michigan State Law Review*, No 4, p.659-726.

Yanisky-Ravid, S. and Liu, X. (2018). "When Artificial Intelligence Systems Produce Inventions: An Alternative Model for Patent Law at the 3A Era", *Cardozo Law Review*, 39(6), p.2215-2262.

Yıldız, P. (2014). *İç Mimarlıkta Yapay Zekâ ve Türkiye'den Seçilmiş Örneklerin Mekan Tasarımı Yönünden Kapsamlı Analizi Çalışması*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Zorluel, M. (2019). "Yapay Zekâ ve Telif Hakkı", *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı 142, s.305-356.

İnternet Kaynakları

Cellan-Jones, R. (2016). "Stephen Hawking: Will AI Kill or Save Humankind?", <https://www.bbc.com/news/technology-37713629>, Erişim tarihi: 20.08.2020.

"Deepcoder", (2017). <https://www.microsoft.com/en-us/research/publication/deepcoder-learning-write-programs/>, Erişim tarihi: 13.05.2020.

"Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu", <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5846.pdf>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

"Barrat ve Caselles-Dupre Yazışmaları", <https://github.com/robbiebarrat/art-DCGAN/issues/3>, Erişim tarihi: 17.07.2020.

Guadamuz, A. (2017), "Artificial Intelligence and Copyright", https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html, Erişim tarihi: 24.07.2020.

Slackman, S. (2018), "Who Holds the Copyright in AI Created Art", Artrepreneur Art Law Journal, <https://alj.artrepreneur.com/the-next-rembrandt-who-holds-the-copyright-in-computer-generated-art/>), Erişim tarihi: 24.07.2020.

Simonite, T. (2018), "How a Teenager's Code Spawned a \$432,500 Piece of Art", <https://www.wired.com/story/teenagers-code-spawned-dollar-432500-piece-of-art/>, Erişim tarihi: 05.08.2020.

"Kişi", <https://sozluk.adalet.gov.tr/kişi>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

"Telif Hakkı Nedir?", <https://www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nedir>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

"The Next Rembrandt", <https://www.nextrembrandt.com>, Erişim tarihi: 07.08.2019.

Vincent, J. (2018). "How Three French Students Used Borrowed Code to Put the First AI Portrait in Christie's", <https://www.theverge.com/2018/10/23/18013190/ai-art-portrait-auction-christies-belamy-obvious-robbie-barrat-gans>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

"What is Intellectual Property?", <https://www.wipo.int/about-ip/en/>, Erişim tarihi: 24.07.2020.

"Derivative Work", <https://www.wipo.int/tk/en/resources/glossary.html#18>, Erişim tarihi: 13.08.2020.

19. YÜZYILDA PARİS SANAT ORTAMI, SANAT ÜRETİMİ VE HALİL ŞERİF PAŞA¹

PARIS ART SCENE, ART PRODUCTION AND HALİL ŞERİF PASHA IN THE 19TH CENTURY

Ebru Nalan Sülün²

Öz

Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde yaşanan siyasi ve ticari gelişmeler, Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle Avrupa ile sağlanan uluslararası iletişim gücünün artmasını sağlamıştır. Paris bu süreçte önemli bir merkezdir. Paris'te II. İmparatorluk Dönemi'nde (1852-1870) Halil Şerif Paşa, dönemin sanatçı ve aydınları ile kurduğu sosyal ilişkiler nedeniyle Paris sanat ortamında tanınır bir isim olmuştur. Bu dönemde Halil Şerif Paşa; Delacroix, Boucher, Ingres, Courbet gibi Avrupa resim tarihinin önemli sanatçılarına resim sipariş etmiştir. Fakat; bu eserler Paris'te kısa süre sonra satışa sunulmuştur, günümüzde de Paris müzelerinde sergilenmektedir. Halil Şerif Paşa'nın bu süreçte sipariş vererek yaptırdığı eserler; temaları ve kadın figürünün sunumu ile ilkleri barındırmaktadır. Araştırma sürecinde; Halil Şerif Paşa ve dönem Paris sanat ortamı hakkında doküman incelemeleri gerçekleştirilerek literatür taraması yöntemi ve sözlü tarih çalışması kullanılmıştır.

Makalede; Halil Şerif Paşa'nın çok yönlü kişiliğinin Paris sanat ortamına olan etkisi araştırılarak, onun perspektifinden verilen siparişler yoluyla sanat tarihine kazandırılan eserlerin, sanat tarihinde yarattığı etkinin incelenmesi ve analiz edilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halil Şerif Paşa, Paris Sanat Ortamı, On Dokuzuncu Yüzyıl.

Abstract

Political and commercial developments in the westernization period of the Ottoman Empire increased the power of international communication with Europe with the effect of Industrial Revolution. During the Second Empire Period (1852-1870) in Paris, Halil Şerif Pasha became a well-known figure in Paris art scene thanks to his relationships with the artists and intellectuals of the period. During this period, Halil Şerif Pasha ordered paintings from the prominent artists of European art history such as Delacroix, Boucher, Ingres, and Courbet. However, these paintings were put up for sale in Paris shortly after, and are now exhibited in Paris museums. The paintings ordered by Halil Şerif Pasha in this period contain pioneering themes as well as the presentation of the female figure. During the research process of this article, literature review and oral history study methods about Halil Şerif Pasha and the Paris art scene of the period were used. In the article, Halil Şerif Pasha's versatile personality's effect on Paris art scene and the works he ordered are investigated through three works present as samples. In this context, the contribution of these works to the art history of the period was analyzed examining their aesthetic criteria.

Keywords: Halil Şerif Pasha, Paris Art Scene, Nineteenth Century.

Derleme Makale, Başvuru tarihi: 13 Eylül 2020 Kabul tarihi: 22 Kasım 2020.

¹ Bu makalenin bildirisi, 14-17 Şubat 2019 tarihleri arasında Yalova Üniversitesi'nde düzenlenen 4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi'nde "Bir Osmanlı Paşası: Halil Şerif Paşa ve Sanat Ortamı" başlığı ile sunulmuştur.

² Doktor Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Sanat Yönetimi ABD, ebrunsulun@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2087-2346>.

1. Giriş

Aydınlanma Çağı olarak nitelendirilen dönem ile Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye modernleşmesinin sanata yansımaları, tarihsel süreçte birbirlerine yakın dönemlerdir. 17. yüzyılda temellenip 18. yüzyılda başlayan Aydınlanma Dönemi, toplumların büyük dönüşümler yaşadığı yeni bir sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Köklü değişimlerin yaşandığı bu dönemde, tanrı, akıl, doğa ve insan kavramlarının yeni bir anlayışla sorgulandığı bir süreç başlamıştır. 1789 Fransız İhtilâli ve ardından yaşanan Sanayii Devrimi, modernleşmeyi tetikleyen ve yeni düşünsel, siyasi, sosyal tabakaların ortaya çıkmasına neden olan bir dönemin başlamasına sebep olmuşlardır. 1789 Fransız İhtilali'nin ardından yaşanan Sanayi Devrimi ile tüm sosyal statülerin değiştiği ve halk ayaklanmalarının başladığı yeni bir süreç başlamıştır. Fransız Devrimi'nin tarihteki devrimlerden en önemli farkı; evrensel bir söylev geliştirmesi idi.

Bu perspektifte; temelleri güçlenen yeni bir burjuvazi sınıfı Fransa ve İngiltere başta olmak üzere toplumsal ve ticari gelişimde söz sahibi, yol gösterici olmuştur. "Akıl"ı kurucu ilke olarak benimseyen, aydınlanma felsefesi ile biçimlenen bu yeni dönemde; dünyayı kavramaya, toplumsal ve ekonomik dinamikleri önemsemeye, özgürleşmeye, gözlem ve deney yapmaya, bilgiye ulaşmaya, geleceği projelendirmeye, sekülerleşmeye dayalı modern dünyanın da temelleri atılmıştır (Yaman, 2012:91). Avrupa'da 18. yüzyılın sonunda siyasi, sosyal, düşünce tarihinde yaşanan bu dönüşümler 19. yüzyılda özellikle sanat ve hayata yansıyan köklü değişimlere neden olmuştur.

Osmanlılarda ise; Avrupa'daki bu gelişime benzer bir toplumsal süreçten ve yeni ticaret burjuvazisi sınıfından söz etmek mümkün değildir. 17. yüzyılda Avrupa ile siyasi ilişkiler hızlanmıştır. 17. yüzyıl, Osmanlı elçilerinin Avrupa ile temasının ve kültürel diyalogunun arttığı bir yüzyıldır. Osmanlı elçilerinin giysileri, yaşam biçimlerinin izleri bu dönemden sonra Avrupalı sanatçıların eserlerinde daha çok kullanılmıştır. Osmanlı başkentine gelen elçi heyetlerinde görev alan sanatçılar Osmanlı günlük hayatını, törenlerini ve Osmanlı'nın önemli bireylerinin portrelerini resmetmişlerdir (Renda, 2009:103).

18. ve 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun yaşadığı temel değişim, bürokratik burjuvazi ile ticaret burjuvazisinin doğuşudur. Avrupa ile diplomatik ve kültürel ilişkilerin arttığı 1718-1730

tarihleri arasındaki on iki yıllık huzur dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yandan toprak ve güç yitirdiği "Gerileme", diğer yandan yenilenme hareketlerinin başlatıldığı, 18. Yüzyıl'da "Lale Devri" olarak bilinen bir süreçtir.

18. ve 19. yüzyılda Osmanlı toplumunda güçlenen en önemli gelişme, Batılı "medeniyet" kavramının biçimlendirdiği yeni bir Osmanlı toplum anlayışının doğuşudur (Göçek, 1999:262). Yeni toplum yapısının inşasında; Batı ile kurulan, siyasi, ticari, kültürel ilişkiler ve Osmanlı İmparatorluğu'na gelen batılılar etkili olmuştur. Sanayi Devrimi'nin de etkisi ile ulaşım ve haberleşmenin hız kazandığı 19.yüzyılda Paris ve Osmanlı İmparatorluğu arasında oluşan sanatsal- siyasi- kültürel ve ekonomik köprü; seyyahların, elçilerin ve büyükelçilerin geliştirdiği ilişkiler ile güç kazanmıştır. Fransız İhtilâli'nin ardından yaşanan siyasi karmaşaya rağmen Paris kenti; sanatın, düşüncenin, kültürün merkezi olmuştur. Paris'teki bu kültürel ortam; Osmanlı İmparatorluğu'ndan Paris'e giden elçi ve büyükelçileri de etkilemiştir. Makalede; 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan kültürel ve sanatsal dönüşümler tanımlanırken aynı yüzyılda 19. Yüzyılda Paris'in en gözde sanatçılarına verdiği sipariş resimlerle Paris sanat ortamını ve sanat tarihini etkileyen Halil Şerif Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modernleşme sürecinin etkilerinden ziyade Paris çerçevesinden analiz edilecektir.

Halil Şerif Paşa, bir Osmanlı diplomatı idi. Babası Hariciye Nezareti'nde Türk- Arap muhaberat müdürü idi. Mısır Hidivi'nin 1855 tarihinde Paris Uluslararası Sergisine sergi komiseri olarak Halil Şerif Paşa'yı görevlendirmesi sonucunda Halil Şerif Paşa, 1855 yılında Paris'e gelmiş ve dönem Paris'inin en önemli sanatçıları ile tanışma şansını elde etmiştir. Halil Şerif Paşa, Paris'te II. İmparatorluk Dönemi (1852-1870)'nde dönemin önemli düşünür, aydın ve sanatçıları ile yakın ilişkiler kurmuştur. Halil Bey, Courbet'in resimleri ile ilk kez 1855 Uluslararası Paris Sergisi sırasında karşılaşmıştır. Gustave Courbet, 1855 Uluslararası Paris Sergisi'nde yer alan Güzel Sanatlar Sergisi'nde akademi jürisinin Salon Sergileri'ne dahil edilmeyip reddettiği tablolarını sergilemiştir. Özellikle, Gustave Courbet'e ait olan ve Realizm sanat akımının temsili niteliğindeki "Ressamın Atölyesi" (1855) ve "Ornans'da Cenaze Töreni" (1849-1850) eserleri bu sergide yer almıştır. Halil Şerif Paşa, bu eserleri izlemiş, incelemiştir. Gustave Courbet ile de bu sergide tanışmıştır. Halil Şerif Paşa, sergiden sonra yaklaşık bir yıl daha Paris'te kalmış ve Osmanlı kordiplomatığına katılmıştır. Halil Şerif Paşa'nın Paris'te

yaşadığı sürede Gustave Courbet'e sipariş verdiği sanat eserleri, aynı zamanda barındırdığı tema-üslup ve estetik yönleri ile sanat tarihinde o dönem yeni oluşmaya başlayan Realizm sanat akımının en önemli eserleri olmuşlardır. Makalede; 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ve Paris ekseninde Halil Şerif Paşa'nın diplomat profili, sahip olduğu eserlerin iflas sonucunda dünya müzelerine düşük bir değerle satılışları ve bu eserlerin sanat tarihine kattığı değerler hakkında çözümler yapılacaktır. Bu bağlamda makalede; Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunda bulunan ve sanat tarihinin öncü eserleri arasında gösterilen Jean Auquste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" (1852-1859) ve Eugene Delacroix'in "Cezayirli Kadınlar" (1834) eserleri örnek olarak sunulacak ve bu iki eser üzerinden karşılaştırmalı analiz yapılarak eserlerin 19. yüzyıl Paris sanat ortamındaki önemleri analiz edilecek ve bu yolla bir koleksiyon çözümlenmesi yapılacaktır.

Bu çözümlenme ve analizlerde; Osmanlı İmparatorluğu'ndan ziyade Paris sanat ortamındaki Halil Şerif Paşa ele alınacaktır. Türkiye ve Avrupa sanat tarihi literatüründe yeterince araştırılmamış ve akademik araştırmalara konu edilmemiş Halil Şerif Paşa; Paris'in 19. yüzyıl gece hayatına, sosyal çevresine uyum sağlayan, önemli sanat destekçilerinden birisidir ve sahip olduğu koleksiyon ile Paris'in en önemli sanat yatırımcıları arasında gösterilmiştir. Torunu Betül Mardin ile Halil Şerif Paşa hakkında gerçekleştirilen görüşmelerde Halil Şerif Paşa'nın resim de yaptığı bilgisi elde edilmiştir. Betül Mardin, Halil Şerif Paşa'nın aile ilişkilerine dair de bilgiler iletmiştir (Sülün, 2017).

2. Siyasi, Sosyal ve Kültürel Gelişmeler

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun batı ile gerçekleştirdiği kültürel, siyasi ve ekonomik ilişkilerin temeli 17. yüzyılda atılmıştır. 17. yüzyılda Avrupa'dan Osmanlı İmparatorluğu'na gönderilen elçi gruplarında var olan sanatçılar, Osmanlı sarayındaki törenleri, sosyal hayatı ve portreleri resmederek kayıt altına almışlardır. Ayrıca; Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve sosyal hayatının tanınmasında, üretilen bu resimlerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili yayınlanan kitapların da etkisi olmuştur. Bu kitaplar, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasında oluşan etkileşimin güçlenmesine neden olmuştur. Bu yeni eğilim, Avrupa'da oluşturulan koleksiyonlarda Osmanlı yaşamını ve kültürünü konu edinen eser sayısında artışa neden olmuştur (Renda, 2009:103).

Osmanlı İmparatorluğu, 18. yüzyılda II. Viyana Kuşatmasında yaşadığı mağlubiyetin ardından Avrupa ile ilişkilerini siyasi, kültürel ve sanatsal boyutta geliştirmeyi hedeflemiştir. 1718-1730 tarihleri arasında yaşanan Lale Devri'nde Osmanlı İmparatorluğu hızla toprak kaybı yaşamış ve saray güç kaybetmiştir. 18. yüzyılda Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki etkileşim, Osmanlı toplum yapısında da değişime neden olmuştur ve bu durum yeni bir kent soylu profilinin gelişmesine neden olmuştur (Yenişehirlioğlu, 1993:63). 18. yüzyılda da Osmanlı İmparatorluğu, oluşan kültürel ve siyasi gelişmelerin ardından Avrupa'ya özellikle siyasi, askeri ve kültürel ilişkileri güçlendirmek için elçiler göndermiştir.

Bu kapsamda; 1719'da İbrahim Paşa Viyana'ya, 1720-1721'de Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi Paris'e, 1722-1723'te Nişli Mehmet Ağa Moskova'ya, 1730'da Mustafa Efendi Viyana'ya, yine aynı yıl 1730'da Mehmet Efendi Lehistan'a elçilik heyeti ile gönderilmişlerdir (Rado, 1970:18). Paris'e gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi, bu süreçte kültürel ve siyasi incelemeler yapmakla yetinmemiştir. Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi, kültür sanat ortamında gerçekleşen etkinliklere de katılmış, özellikle resim sanatına duyduğu ilgi ile öne çıkmış ve bir Osmanlı elçisi olarak Coypel'in "Kralın Kabul Sahnesi" eserinde model olmuştur. Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu Yirmi Sekizzade Mehmet Said Paşa da 1741'de Paris elçisi olmuştur. Yirmi Sekizzade Mehmet Said Paşa da elçiliği sırasında Paris'te sanata ilgisi ile dikkat çekmiş, Osmanlı İmparatorluğu'na tablolar, Fransız kıyafetleri ve Fransızca kitaplar göndermiştir. Bu durum da Paris'te 18. yüzyılın ortasında yaşanan kültürel ortamın Osmanlı İmparatorluğu'nda daha hızlı tanınmasına neden olmuştur (Artan, 2011:115).

18. yüzyılın en önemli ihtilâllerinden Fransız İhtilâli'nin 1789'da başlaması tüm dünyayı devrime götürmeyi hedefleyen bir düşünce yapısı olarak yaygınlaşmıştır. Fransız İhtilali düşüncesi; Avrupa'dan Güney Amerika'ya, Batı Asya ve Hindistan'a dek yayılmıştır. Bu dönem, sürekliliği olan toplumsal ve siyasi hareketlilik dönemidir. Bu dönemde yabancı himayesindeki bölgelerde de milliyetçi ideallerin harekete geçtiği devrimci ayaklanmalar meydana gelmiştir. Monarşinin, toprak aristokrasisinin ve inancın hâkim olduğu düşünce biçimine karşı bu dönemde, değişimi savunan gruplar arasında da çatışmalar yaşanmıştır. Bu dönemde yabancı himayesindeki bölgelerde milliyetçi ideallerin harekete geçtiği devrimci ayaklanmalar meydana

gelmiştir. Monarşinin, toprak aristokrasisinin ve inancın hâkim olduğu düşünce biçimine karşı bu dönemde, değişimi savunan gruplar arasında çatışmalar yaşanmıştır.

18. yüzyılda Fransız İhtilali ile başlayan aydınlanma hareketi ve Sanayi Devrimi ile Avrupa'da da yeni bir burjuvazi profilinin gelişimine neden olmuştur. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda da yaşanan Batılılaşma süreci, öncelikle Batılı mallarının ve sanatta Batı etkili formların kullanımı ile başlamıştır. Bu etkiler, farklı toplumsal hareketlilikler, batıya ait eşyalar, ticaret, kültürel ilişkiler ve bu ilişkiler ile Osmanlı'ya gelen Batılıların etkisi ile yaygınlaşmıştır. Osmanlı'daki Batılılaşma eğilimi sanatta, maddi kültürde, eğitimde ve kurumlarda etkisini göstererek toplumsal geleneğin bir parçası olmuştur. Bu nedenle Osmanlı'da Avrupa'dan farklı olarak bir ticaret burjuvazisi doğmuştur (Göçek, 1999:88).

18. yüzyılın sonuna doğru gelişen kültür-sanat etkileşimi ile aynı yüzyıl içerisinde tartışılan medeniyet kavramının anlamı da değişmeye başlamıştır. Yeni bir Osmanlı toplumunun inşa edilmeye başladığı 18. yüzyıldaki batılılaşma eğilimi, 19. yüzyılda yaşanan siyasi gelişmeler ve kültürel etkilerle devam etmiştir.

Fransız İhtilâli'nin ardından yaşanan karmaşık sürecin ardından 19. yüzyıl, dünyada büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönem; nüfusun, sanayi üretimlerinin ve girişimcilerinin yaygınlaştığı, arttığı, zenginleştiği, şehirlere göç oranının hız kazandığı ve şehirlerdeki sosyal yapının değişime uğradığı bir süreci temsil etmektedir (Honour ve Fleming, 2016: 637). On dokuzuncu yüzyılda şehir nüfusunun artmasının en önemli nedenleri arasında tarım toplumundan sanayi toplumuna geçilmesi yer almaktadır. Bu durum, kent nüfusunun çok hızlı artmasına ve yoksullaşan halkın hayat koşullarının hızla bozulmasına neden olmuştur. Artık; geleneksel ayrıcalıklardan vazgeçilen, idealist normlardan uzaklaşan ve toplumsal reformların öne çıktığı yeni bir sosyal yapılanmaya gidilen bir süreç öne çıkmıştır (Hollingsworth, 2003:418).

19.yüzyılda kırsal kesimden şehirlere gerçekleşen göçlerin sonucunda; şehirlerde proleter sınıfın oluşması, değişmez ve statik olan değerler anlayışına dayanan siyasi yönetim biçimlerinin düzeltemeyeceği bir sosyal tabakanın oluşmasına neden olmuştur. 1780 yılının ardından İngiltere'de makine ile üreten fabrikalarda kitlesel tüketime yönelik üretilen sanayi

ürünleri ile başlayan Sanayi Devrimi ve bu devrime paralel oluşturulan parlamento yenilikleri, alt sosyal sınıfın yaşam koşullarını da olumsuz etkilemiştir. Bu koşullarda; Karl Marx ve Friedrich Engels'in 1848 yılında kaleme aldıkları "Komünist Manifesto", var olan tüm sosyal sınıfların ve mevcut sosyal imkânların zorla yok edilmesini savunuyordu. Bu metin, yirmi yıl içerisinde Avrupa'dan yayılan bir insanlık manifestosuna dönüştü. Marx'ın tarihin diyalektik sürecinin kaçınılmaz bir şekilde proletaryanın zaferi ile sonuçlanacağı düşüncesi 19. yüzyılın en önemli düşünce ayaklanmasının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Honour ve Fleming, 2016:637). 1848 yılında yayınlanan Karl Marx'ın "Komünist Manifesto"sü; Fransa, İtalya, Avusturya ve Almanya'da iç savaşa, isyana ve ayaklanmalara neden olmuştur. Bu süreçte; Fransa kralı tahttan çekilmeye zorlanmış ve sosyalist zihniyetin ağırlıklı olduğu geçici hükümeti, erkek vatandaşlara dil-din-ırk- sosyal ve ekonomik koşul ayrıcalıklarına yer vermeden, oy kullanma hakkını veren fikirleri gündeme getirmiştir. Bu dönemde siyasi kurumlara karşı gelişen güven sorunu toplumsal yapılanmalara ilgiyi artırmıştır. Kentlerde ve kırsallarda öne çıkan yoksulluk, sanayinin yükselişi ile daha da yaygınlaşmıştır. Orta sınıfın yükselen refah düzeyi, gecekondular, kafeler ve tiyatrolarda süren hayat ritmi bu dönemde özellikle sosyalist yazarlar Emile Zola, Charles Baudelaire ve Charles Dickens'in yazılarına da yansımıştır. Bu süreçte Baudelaire, sanatçıları modern hayatın kahramanları olmaya çağırarak ve geçmişte var olan sanatsal üslup, temalar ve sanatsal kuralların reddedilerek yeni temaların oluşmasına neden olmuştur (Baudelaire, 2004; Hollingsworth, 2003:418).

19. yüzyılda Paris; sosyal ve kültürel yaşamda var olan büyük değişimlerin ardından sanatta da yeni akımların, farklı üslupların, temaların ortaya çıktığı bir kent olmuştur. Akademi dışı sanatsal yaklaşımlar ile Modernizm'in temellerinin atıldığı bu dönemde; artık sanatın teması Paris halkı, Paris kent kültürü, gece hayatı, işçi sınıfı, duygu durumları, sokaktaki hayat ve özellikle Halil Şerif Paşa'nın Gustave Courbet siparişlerinde de izlenen erotizm olmuştur. Sanat artık bir gösteri alanına dönüşen metropollerin temsil alanına dönüşmüştür. Sanayi Devrimi'nin ardından sayıları hızla artan sanayi girişimcilerinin verdiği sipariş eserlerin de 19. yüzyıl sanat eserlerinin temalarının değişiminde etkisi olmuştur.

3. 19. Yüzyılda Paris Kenti, Sanat Ortamı ve Üretimi

Fransa'da 19. yüzyılda sanat üretimi; Sanayi Devrimi, İşçi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin ardından yaşanan yeni kültürel ortamın içerisinde öncü hareketlerin yaşandığı bir süreci temsil etmektedir. Bu dönemde yaşanan hızlı kentleşme, sosyoekonomik dönüşümler tüm sanat dünyasını etkilemiştir. Sanayi Devrimi'nin ardından üretilen buharlı gemiler ve trenler seyahati kolaylaştırmış, sanayi girişimleri kültürler arası iletişimin hızlanmasına, ekonomik iş birliklerinin gerçekleşmesine neden olmuştur. Paris; farklı ülkelere gelen düşünürler, sanatçılar için bir düşünce- üslup üretim alanına dönüşmüştür. Bu dönem, Fransız İhtilali'nin yol açtığı milliyetçilik yaklaşımının ardından tarih bilincinin geliştiği, arkeoloji biliminin ve kökleri aramanın öne çıktığı bir süreçtir. Bu merak, Sanayi Devrimi'nin insanlığa sunduğu buharlı tren ve gemiler ile daha kısa sürede uzak ülkelere seyahat kolaylığını sağlamış, seyyahlar bu yolla farklı coğrafyalarda farklı kültürleri tanımlayarak belgelemeye başlamıştır. İlki 1851'de Londra'da gerçekleşen Dünya Ticaret Fuarı olmak üzere 1889 Paris Dünya Fuarı ile uzak mesafelerdeki kültürler, sanayi ürünleri, sanatsal yaklaşımlar arasında tanınmış, kültürler arası etkileşimler başlamış, Fransa bu etkileşimlerle bir metropole dönüşmüştür.

Bu dönemde gelişen tarih bilinci ve kültürel etkileşim, sanat üretimlerine de yansımıştır. Farklı kültür tarihlerine sahip sanatçılar, Paris'in bu eklektik sosyal ortamı içerisindeki sanat üretimlerinde kültürlerarası etkileşimi öne çıkaran yapıtlar üretmişlerdir. Batıdaki doğu etkisi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma dönemi, tam olarak bu dönemdeki sanatsal ve kültürel karşılaşmanın etkisi ile gelişmiş, sanatçı sayısında, sanat destekçilerinde artış gerçekleşmiştir.

Özellikle; on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yaşanan siyasi ve sosyal çatışmalar sanatçıları da etkilemiştir. Yaşanan sürecin siyasi karmaşası içerisinde oluşan iki eksen ilerici ve devrim karşıtı olanlardan oluşuyordu. Sanatın oluşum sürecinde bu dönem, sanatçıların akademi ve akademi dışı olarak iki gruba ayrıldığı bir sanatsal ortama sahipti. Bu ortam içerisinde en önemli sorun "sanatsal özgürlük" bilinci idi. Sanatçıların büyük kısmı bu dönemde burjuvazi için ürettiyordu. Sanatçılar, burjuvazi için aldığı siparişlerde genellikle siyasi karmaşadan uzaklığı savunan, uzak zaman ve huzurlu doğa güzelliklerini talep eden bir sipariş

yükü ile karşı karşıyaydı (Honour ve Fleming, 2016:637). Bu üretim sürecinde; Fransa'da sanat ortamının belirleyici gücü olan Salon Sergileri ise; devletin yönelimi ile başlamıştı ve devam ediyordu. Zamanla oldukça yüksek bir katılıma ulaşan sergilere 1791 yılına dek sadece Akademi üyeleri katılırken bu tarihten sonra sergiler tüm sanatçılara açılmıştır. 1833 yılı itibari ile yıllık olarak düzenlenmeye devam eden, 1848 tarihine dek Louvre'da yer alan Grande Galerie'deki akademi sergileri, 19. yüzyıl Paris sanat ortamının en prestijli sergi alanlarıdır. Gerçekleşen bu sergilere sanatçıların dahil edilmesi o dönemde, eserin resmi olarak da onaylandığı anlamını taşıyordu. Bu dönemde devlet tarafından oluşturulan jüri üyeleri devletin onayladığı üslubu destekleyerek bu tarz eserlerin sergilerde yer almasını sağlıyordu. Jüri üyelerinin büyük çoğunluğu Ecole des Beaux-Arts üyelerinden oluşuyordu (Hollingsworth, 2003:400). Akademi üyeleri, avangard ve yenilikçi üsluplardan uzak, akademi kurallarına uygun eserlere onay veriyordu. Salon Sergileri, bu dönemde Paris'te üretilen sanatın prestij mekânları olmuştu. Sergilenen beş bin eseri bu dönemde on bin kişi izlemeye gelmiş, dönemin gazete ve dergilerinde Salon Sergileri'nden sıklıkla söz edilir olmuştur. Bu dönemde öne çıkan metropol kavramı ve kentte yaşam olgusu içerisinde sanat; en önemli temsil alanı olmuş, sanat alıcıları ve izleyicileri ise bu alanın en önemli yönlendiricileri olmuştur.

19.yüzyılda öne çıkan metropol kavramı içerisindeki Fransız halkı, sınıf farklılıkları ile paralel olarak farklı yaşam tarzları ile de öne çıkmaktadır. Bu dönemde değişim yaşayan Fransız sokaklarındaki yeni yaşam tarzı ve zevkleri ile bağlantılı olarak yaşam tarzları ve felsefelerine yönelik farklı terimler kullanılmaya başlamıştır. Bu nitelermeler; gelişen ve kalabalıklaşan kent hayatı içerisindeki sosyal dinamikleri ifade etmesi açısından da önemlidir. Örneğin; ilk kez Charles Baudelaire tarafından 1863 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlanan "Le Peintre de la Vie Moderne" (Modern Hayatın Ressamı) (Baudelaire, 2004:189) başlıklı makalede kullanılan "flâneur" terimi, Fransız metropol insanları içerisindeki bir yaşam tarzını temsil eder ve kalabalık Fransız sokaklarının adeta sessiz düşünürlerini ifade eder. Charles Baudelaire'in "aylak kent gezgini" olarak da ifade ettiği bu kişiler özgür ruhları ve hızlı şehir hayatı içerisindeki sakin tutumları ile dikkat çekmektedir (Baudelaire, 2004:33). Kalabalık kent hayatında yalnızlığı tercih eden "flâneur" lar şehrin merkezinde yaşamı gözlemleyen kalabalık caddelerin insanlarıdır. "Flâneur"; Baudelaire'de "kalabalıkların avare insanı" iken Walter Benjamin'in "Pasajlar"ında

kalabalıkların tedirgin ve terkedilmiş insanlarıdır. Benjamin; “Flâneur” insanları, 1927 yılında yazmaya başladığı “Pasajlar” da anlatmıştır (Benjamin, 2002:92). Onları, sanayi şehirlerinin ve modernizmin kurbanı olarak tanımlayarak bu insanları hızlı şehir hayatını protesto eden, güçlü kişilikler olarak yorumlar. Bu insanlar sanayinin şehir hayatına getirdiği yüksek tempolu yaşam biçimine karşı sokaklarda sakin tavırlarıyla yürüyen ve toplumu izleyen kişiliklerdir. Bu dönemde; Baudelaire tarafından yine bir yaşam felsefesini tanımlayan diğer ifade ise “dandy” idi. Dandy'ler; özellikle 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere’de oluşan bir sınıf yapısı ve yaşam tarzıdır. Bu tarz kişiler orta sınıfa mensup olmalarına rağmen aristokratik bir yaşam tarzını benimsemişlerdir. Charles Baudelaire’ göre “dandy” ler zarafeti ve güzellik algısını öne çıkaran ve yücelten kişiliklerdir. Onların amaçladığı en önemli olgular kültürel ve sanatsal yönden gelişimi desteklemek ve tutkularını, hislerini öne çıkarmak idi (Baudelaire, 1996:362). Halil Şerif Paşa’nın da Paris dönemindeki yaşam tarzı nedeniyle “dandy” olarak nitelendirildiği olmuştur. İnsana dair sosyal tanımlamalar, Paris sosyal hayatına, farklılaşan insan, yaşam profillerine referans vermesi nedeniyle önemli bulunmalıdır. Gösteri alanına dönüşen Paris kentinin bu dönemdeki önemli sosyal alanları pasajlar olmuştur.

Benjamin, metropollerin bir gösteri alanı olduğunu ifade etmiştir. “Fantasmagoria” olarak metropoller günün geç saatlerine dek ışıklar içerisinde parlayan pasajlar ile var olmuştur. Pasajlar, bu dönemde gece hayatının merkezi olmuşlar ve modern hayatın temsiliyet bulduğu mekânlara dönüşmüşlerdir. Bu dönemde Paris’in ünlü opera ve sahne sanatçıları, casuslar, genelev kadınları, sihirbaz ve akrobatlar, sanatçı ve edebiyatçılar Pasajlar’da buluşmuştur. Cam-demir ve aynanın bulunduğu yeni modern mimarinin temsili Pasajlar, aynı zamanda Paris’in yeni yaşam biçiminin de merkezi haline gelmiştir. Metalar bu dönemde imge olarak algılanmışlardır. Paris’in Hausmann tarafından 1850’lerden sonra yeniden inşasının ardından inşa edilen geniş bulvarlarla Pasajlar yok edilmiştir. Yıkımın ardından Pasajlar’ın yerini mağaza ve alışveriş merkezleri almıştır (Artun, 2003:36).

19.yüzyıl Paris pasajları, “Resimli Paris Rehberi” nden Benjamin’in (2002:88) aktardığına göre; endüstriyel lüksün alanları idi. Cam tavanla kaplı mermer duvarlara sahip ve iki cephesi lüks dükkanlarla çevrili bu mimariler dönem Paris yaşamı için bir şehir ve bir dünya gibidir. İlk kez gaz aydınlatmasının kullanıldığı pasajlar, demir konstrüksiyonları ile de yeni

yaşam ve yeni mimari tarzın temsili niteliğinde olmuştur. 19. yüzyılda pasajlarda sanat eseri satışlarının artması ve koleksiyoncuların söz sahibi olmasının ardından Benjamin, koleksiyonculuğa dair şu ifadeleri kullanmıştır:

İç mekân, sanatın sığınağıdır. Koleksiyoncu ise, iç mekânın gerçek sakinidir. Nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları eşya olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca eşya kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır. İnsanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi, düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir (Benjamin, 2002:98)

Paris'te oluşan yeni kentlilik bilinci, akademi karşıtı oluşumlar, Pasajlar'da gelişen sosyal ve sanatsal ortam, uluslararası ticaret fuarları ve etkileşimler, gerçekleşen sanayi devriminin ardından sosyal tabakanın değişimi ve ticaret girişimcilerinin artışı; sanat ortamının da farklılaşmasına neden olmuştur. Bu ortamı, devlet siparişlerinin dışında özel sermayeye sahip koleksiyoncular da ağırlıklı olarak yönlendirmeye başlamışlardır. Devlet siparişlerinin dışında koleksiyoncuların sipariş verdiği eserler; sanat eserlerinin temasını, üslubunu değiştirip yönlendirmiştir.

4. Paris Sanat Ortamı ve Halil Şerif Paşa

II. İmparatorluk Dönemi'nde (1852-1870) Paris'te Halil Şerif Paşa; desteklediği sanatçılar, oluşturduğu koleksiyonu, koleksiyonundaki eserler kadar dönemin aydın ve sanatçıları ile kurduğu ilişkiler, Paris gecelerinde verdiği ziyafetler ile Paris'teki Osmanlı bürokratları içerisinde tanınan bir isimdir. Halil Şerif Paşa, Gustave Coubet'e 19. yüzyıl Paris sanat ortamında erotik diliyle dikkat çeken "Uyuyanlar" (1866) resmini ve bugün Paris d'Orsay Müzesi'nde bulunan ve sanat tarihinin en müstehcen eseri olarak tanımlanan "Dünyanın Kökeni" (1866) eserlerini sipariş vermiştir. Ayrıca; koleksiyonuna devlet tarafından sipariş verilen ama müstehcenliği nedeniyle reddedilen Jean-Auguste-Dominique Ingres'a ait "Türk Hamamı" (1852-1859) ve dönemin önemli sanatçılarından Eugene Delacroix'a ait "Cezayir'li

Kadınlar” (1834) eserlerini de dahil etmiştir³. Halil Şerif Paşa hem sipariş ettiği eserler hem de özellikle koleksiyonuna dahil etmek için seçtiği eserlerdeki erotik etkiler ile Paris sanat ortamında adını duyurmuştur (Sülün, 2019:42).

1832 yılında Mısır Kahire’de doğan Halil Şerif Paşa, Kavalalı Mehmet Ali Paşa’nın yakını Mısırlı prens Şerif Paşa el Kebir’in oğludur. Babası Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Osmanlı İmparatorluğu’nun batıya yakın ve yenilikçi görüşleriyle dikkat çeken devlet adamlarından biridir. Halil Şerif Paşa’nın Fransız okullarında eğitim almasında ve batılı yaşam tarzına yakın olmasında babasının etkisi olduğu düşünülmektedir.

Mısır’da doğan Halil Şerif Paşa, Paris eğitiminin ardından 1805 yılında Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa tarafından kurulan, 1914 yılına dek Osmanlı İmparatorluğu’na bağlı özerk bir devlet olan Mısır Hidivliği’nde görev almak üzere Kahire’ye dönmüştür ve Hidiv Abbas Paşa’nın ikinci sekreteri olarak atanmıştır. Halil Bey, bu süreçte farklı yöneticiliklerde bulunmuştur ve 1854’te Hidiv’in ölümüne dek görevini sürdürmüştür. Devlet idaresi sürecinde saygı gören ve sanata ilgisi ile ilgi gören Halil Şerif Paşa, Hidiv Abbas Paşa’nın ardından göreve getirilen Said Paşa tarafından 1855 Uluslararası Paris Sergisi’nde Mısır komiseri görevine getirilmiştir. Paris’te aldığı eğitim ve iyi Fransızca bilmesi Paris sergi komiserliğine atanmasında etkili olmuştur. Sanayi Devrimi’nin ardından ülkelerin sanayi, tarımdaki gelişmeleri Ticaret Fuarları’nda izlenebilmektedir. Halil Şerif Paşa’nın bu görevlendirmesi 9 Mart 1855 tarihli La Patrie Fransız Gazetesi’nde şöyle duyurulmuştur:

Mısır Hidivi, Paris’teki Uluslararası Sergi komiserliği için, Hariciye Nezareti’nde Türk-Arap muhaberat dairesi müdürü Şerif Paşa’nın oğlu Halil Bey’i gönderdi. Mısır Hükümeti’nin Uluslararası Sergiye yolladığı çeşitli tarım ve sanayi ürünleri yaklaşık kırk sandıktan oluşacak ve pek yakında Marsilya’ya doğru yola çıkacak. Mallarla birlikte gidecek olan Halil Bey’in birkaç gün içinde İskenderiye’ye hareket etmesi bekleniyor (akt. Haddad, 2001:20).

Halil Şerif Paşa, koleksiyonunun en önemli sanatçılarından da olacak olan Gustave Courbet ile 1855 Uluslararası Paris Sergisi’nde karşılaşmış ve tanışmıştır. Courbet, Realizm sanat akımının en önemli eserlerinden olacak olan “Ressamın Atölyesi” (1855) ve “Ornans’ta Cenaze

³ Halil Şerif Paşa’nın koleksiyonunda bulunan diğer eserler ve makalede adı geçen sanatçılara ait diğer eserler için bkz. Haddad, (2001).

Töreni” (1849-1850) eserlerini üretmiştir. Fakat, bu eserler Akademi jürileri tarafından Salon Sergileri’ne kabul edilmemişlerdir. Courbet’in jüri tarafından reddedilen resimleri Güzel Sanatlar Sergisi’nin ortasında sergilenmiştir. Halil Şerif Paşa, bu sergiyi gezmiş, eserleri incelemiştir. Gustave Courbet’e verdiği siparişler sanat tarihinin ve Halil Şerif Paşa’nın koleksiyonunun en önemli ve sarsıcı eserleri arasında yerini alacaktır (Sülün, 2019: 43). Halil Şerif Paşa’nın Paris sanat ortamına yakınlaşması özellikle 1855 Uluslararası Paris Dünya Fuarı’nın ardından gerçekleşmiştir.

Fransa’da 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde klasik sanat ve Romantizme karşı yeni alternatifler oluşmaya başlamıştı. Fransız ressam Gustave Courbet (1819-1877) in de dahil olduğu Realizm akımı; yaşanan dönemin düşüncelerini, gerçekliklerini sanat ile görünür kılmayı hedeflemiştir. Gustave Courbet yazdığı “Gerçekçilik Manifestosu’nu 1850’de kaleme almıştır. Bu anlayıştaki en önemli sanatsal kaygı “Yaşayan sanat yapmak” idi. Gustave Courbet, 1855 Paris Dünya Fuarı’nda reddedilen resimlerini kendisinin oluşturduğu “Gerçekçilik Pavyonu” nda sergilemiştir. Courbet’in akademiye karşı tutumuyla Paris sanat ortamına hâkim olan akademik-avangard kutuplaşmasına kanıt olabilecek bu tavidir ve bu dönemdeki sanatçı özerkleşmesine de örnek teşkil etmektedir. Courbet’in 1850 yılında kaleme aldığı makalesinde ifade ettiği “Yaşayan sanat yapmak...Tüm hedefim bu” ifadesinin ardından 1855 yılında resmettiği “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” eseri sanatçının yazdığı sanatçı manifestosunu en iyi ifade eden eseridir. Bu eser, 1850 sonrasında Fransa’nın yaşadığı siyasi, ekonomik ve sosyal hayata dair önemli veriler barındırmaktadır (Antmen, 2010:13).

1860 ve 1870’li yıllarda Halil Şerif Paşa, Osmanlı diplomatlarının içerisinde en önemli isimler arasındadır. 1855 Uluslararası Paris Sergisi’nde Mısır komiseri olarak atandığında Halil Şerif Paşa aynı zamanda Mısır’a gönderilen sergilerden de sorumlu idi. Paris dönüşünde Halil Şerif Bey, 1856 yılında sadrazama Fransızca bir mektup yazarak sağlık sorunlarından söz etmiş⁴, Mısır’dan ayrılma talebini ifade etmiştir. Osmanlı Devleti’nin hizmetinde çalışmak dileğini iletmesi onun imparatorluğun başkenti İstanbul’da yaşamak istediğini göstermiştir. Halil Şerif Paşa’nın bu talebi kabul edilmiş ve 1856 yılında kendisi Hariciye Nezareti kadrosuna dahil

⁴ Halil Bey, gözlerinden rahatsızdı. Zaten, Mısır’daki görevinden ayrılıp Osmanlı devletinde göreve başlamak için de gözlerinin bozukluğunu bahane etmişti. İklimin çok sert oluşu rahatsızlığını artırıyordu (Haddad, 2001:23).

edilmiş, 1856'da Atina, 1861'de St.Petersburg elçilik görevlerini üstlenmiştir. Atina, St.Petersburg, Viyana ve Paris'teki büyükelçilik görevlerinin ardından Halil Şerif Paşa, Kırım Savaşı'ndan sonra gerçekleştirilen Paris Kongresi'nde de görev almıştır. Avrupa'da diplomatik kişiliği ile tanınan Halil Şerif Paşa, özellikle 1855 Paris ziyaretinin ardından sosyal ve kültürel çalışmaları ile de dikkat çekmiştir (Obraztsov, 2018:114).

Halil Şerif Paşa diplomatik kariyeri süresince sanat eserlerine ilgi duymuş ve koleksiyonunu zenginleştirmiştir. 1855- 1881 yılları arasında hüküm süren ve Petersburg'da gerçekleştirdiği reformlar ile tanınan Rus İmparator II. Aleksandr Nikolayeviç ile yakın ilişkiler içerisinde olmuş ve Rusya'da 1861-1864 orta elçilik görevini yürütmüştür. Fakat; Halil Şerif Paşa, 1864 yılında görevinden kendi isteği ile ayrılarak Paris'e gitmiştir. Paris'e olan hayranlığı Halil Şerif Paşa'nın tekrar Paris'e gitmesine neden olmuştur ve Paris kültür-sanat ve gece hayatında dikkat çeken isimlerden birisi olmuştur. Özellikle; Paris'te oluşturduğu sosyal ve kültürel ortamın da etkisi ile sanat eseri alımını hızlandıran Halil Şerif Paşa, Paris'in en önemli sanat koleksiyonlarından birine sahip olmuştur. Özellikle, Sanayi Devrimi'nin ardından akademiye alternatif sergiler açan ve bireysel üsluplarını sergilerde sunan sanatçıların olduğu, sanat girişimcilerinin ve sanatçıların sayıca arttığı Paris sanat ortamında Halil Şerif Paşa; bir Osmanlı diplomatı olarak Fransızca bilmesi, kültürel donanımı, eser almak için seçim yaptığı sanatçıları ve sipariş ettiği temaları ile fark edilen bir isim olmuştur.

III.Napoleon'un yakın dostu ve büyük bir sanat koleksiyoncusu olan, Londra'daki Wallance Koleksiyonu'nun oluşturulmasını sağlayan aristokrat Lord Hertford ve yine bir koleksiyoncu olan at tutkunu, Jockey-Club'ün kurucusu Lord Hertford'un üvey kardeşi Lord Seymour ile yakın ilişkiler içerisinde olmuş ve Lord Hertford'dan Paris'in refah düzeyi yüksek semtlerinden "Rue Taitbout" bölgesinde bir malikâne kiralamıştır (Ural, 2007:55). Halil Şerif Paşa'nın kiraladığı evin geçmişi de Paris'teki zevklerinin yönünü temsil eder niteliktedir. Kiralanan ev, Boulevard des Italiens 24 numarada "Rue Taitbout" bölgesinin köşesinde, daha önce "Branças Köşkü" olarak bilinen ve 1789'da François-Joseph Bélanger tarafından yapılmış olan bir binadır. Bu apartman, büyük sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapmış, uzun yıllar Paris yaşamının odak noktası olmuştur.

Halil Şerif Paşa, Paris'e yerleştiği 1865 yılında aynı zamanda babasının ölümü sonucu büyük bir servetin mirasçısı olmuş, Paris'te oldukça gösterişli olan bu semtte, Paris sosyetesini yaşamaya başlamıştır (Ural, 2007:55). Halil Bey, Paris'te pek çok kez bulunmuştur. Ama; özellikle 1865-1868 yılları arasında yaşadığı dönemde, diplomatik görevlerden uzak durmuş, Paris'in gece hayatı ve sanatçıları ile yakın ilişkiler kurmuştur. Özellikle şık giysileri ve hayat tarzı ile Paris sosyetesinin de ilgisini çeken Halil Şerif Paşa'ya dair Haddad (2001:52) "19. Yüzyıl Paris'inde insanlar siyasal ya da tarihsel bir olay karşısında, bir kişi ya da belirli bir halktan etkilenerek kolaylıkla heyecana kapılabiliyorlardı. Modanın, at yarışlarının ve yosmaların Paris'i, bu yabancı beyefendinin dile getirilemeyecek kadar şık yeleklerine, kusursuz cilalı çizmelerine, benzersiz bastonlarına, imrenilesi saçlarına, Arap atlarının çektiği arabasına bayılıyordu" ifadelerini kullanmıştır (Haddad, 2001:53).

Halil Şerif Paşa'nın torunu Betül Mardin, gerçekleştirilen görüşmede Halil Şerif Paşa'nın kişisel özellikleri, ailedeki konumu ve ressam kimliğine dair şu yorumu yapmıştır:

Halil Şerif Paşa hepimizin kopya etmesi gereken bir insan, müthiş bir insandı hakikaten. Halil Şerif Paşa ile Ali Şerif, bunlar iki kardeştir. Ben, Halil Şerif Paşa'nın kızı Leyla Hanım'ın oğlu Mühiddin Bey'in kızıyım. Halil Şerif Paşa'dan evimizde her zaman söz edilirdi. Kendisi çapkın ve sanata çok değer veren bir kişilik imiş. Biz hep bunu duyardık. Edindiği koleksiyon genellikle evde anlatılırdı. Resim sanatına çok meraklı bir adammış. Tabii ki, dışarıda da olduğu için o resimleri hep toplamış. Ressamlarla olan arkadaşlığı üst düzeyde imiş, kendisi de resim yapmaya meraklı imiş. Bu durum da çok özel gerçekten. Sipariş verdiği resimlerde olduğu gibi kadın figürlerinin yoğunluklu olduğu resimler üretmiş. Zannediyorum ki, Mısır'daki aile evimizde onun eserleri mevcuttur. Halil Şerif Paşa 1879'da ölmüş. Benim anladığım kadarıyla, ben çok tanımıyorum. Kendisi benim babamın annesinin babasıdır. Babam, kendisinden çok fazla söz edilmesini istemezdi. Resimlerdeki çıplaklık, yaşam stili ve Paris maceraları nedeniyle aile içerisinde ismi pek anılmazdı. Ben ise deli gibi peşinden koşuyordum, çok merak ederdim kendisini, babam da kızılıyordu bana. "Kızım, başka birini bulamadın mı sevecek?" demişti. Çizimler yapıyordu ama bende yok. Çizimleri de tıpkı resimleri gibi Mısır'daki ailenin koleksiyonunda yer almakta (Sülün, 2017).

Halil Şerif Bey, Paris'te oluşturduğu sosyal ortamının da etkisi ile aynı zamanda edebiyata ve sanata da ilgi göstermiş, Paris'in en iyi özel resim koleksiyonlarından birini oluşturmuştur.

Halil Şerif, Paris'te edebiyat ve sanatsal çevrelerde bilinen bir isim olmuştu. Paris'te Halil Şerif; Figaro gazetesinin yazarlarından gazeteci Hippolyte Villemessant, yazar Edmond de Goncourt, eleştirmen Charles-Augustin Sainte-Beuve ve avukat gazeteci Leon Gambetta ile

yakın dostluklar kurmuştu. Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunda yer alan sanat eserlerini görebilmek ve inceleyebilmek için Paris'li aydınlar ve sanat severler Halil Şerif Paşa'nın evinde düzenlediği gösterişli davetlere katılarak koleksiyon eserlerini inceleme, görme şansını elde ediyorlardı (Davison, 1986:53).

Halil Şerif Paşa, bu süreçte III.Napolyon'a da yakın olan Jeanne de Tourbey ile evlenmiştir. Jeanne de Tourbey, Paris'li yazar, eleştirmen ve sanatçılar ile Halil Şerif Paşa'nın tanışmasını sağlamıştır. Özellikle; Gustave Flaubert, Charles Augustin Sainte-Beuve, Ernest Renan, Émile Ollivier gibi ünlü yazarlarla gerçekleştirdiği buluşmaların sonucunda edebiyat eleştirmeni Charles Augustin Sainte-Beuve ve Gustave Courbet ile tanışmıştır. Halil Şerif Paşa'nın 19. yüzyıl Paris sanat ortamında tanınmasını ve ilgi uyandırmasını sağlayan eserler özellikle Gustave Courbet tarafından yapılan eserlerdir. Gustave Courbet'in 1866 yılında yaptığı ve Paris'te 1991'de ilk kez sergilenen, 1994'te D'Orsay Müzesi'ne ilk kez asılabilen, sanat tarihinin en müstehcen eserleri arasında gösterilen "L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni)"⁵ eserini de Halil Şerif Paşa sipariş etmiştir ve eserin ilk sahibidir. "L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni)" eserinde Gustave Courbet, bacakları yarı açık bir kadın figürünün bedeninin sadece alt bölümünü resmederken sanat tarihinin en iddialı "nü" eserini üretmiştir. Bu "müstehcen" resim, 1991 yılına dek sergilenmemiş, kamuya açılmamıştır. Bu çarpıcı eserin varlığı sanat tarihinde Halil Şerif Paşa'nın özellikle bu eserle anılmasına neden olmuştur. Bu durum, yapılan araştırmalarda koleksiyonun çok boyutlu analizini de engellemiştir. Halil Şerif Paşa, yaşadığı dönem içerisinde koleksiyonunda bulundurduğu her bir eser ile seçkin ve önemli eserleri satın alan bir sanat destekçisi olarak tanınmıştır. Günümüzde, Türkiye'de Halil Şerif Paşa yeterince araştırılmamış, kapsamlı bir monografisi henüz gerçekleştirilememiştir.

Halil Şerif Paşa, koleksiyonuna Gustave Courbet'in farklı temalardaki altı eserinin yanı sıra, Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, François Boucher, Jean-Léon Gérôme, Jean-Baptiste-Camille Corot, Jean-Baptiste Greuze, Antoine Watteau, Théodore Chassériau, Alexandre-Gabriel Decamps, Gerard ter Borch gibi 17., 18. ve 19. yüzyıl sanatçılarından oluşan

⁵ Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni (L'origine du monde), 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm., Müze d'Orsay. Eserin görseli için bkz. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/Commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html, Erişim tarihi: 13.09.2020.

yüz dokuz adet eser dahil etmiştir⁶. Koleksiyonda bulunan Eugène Delacroix'ın "Cezayirli Kadınlar"ı (1834), Jean Auguste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" (1863) ve Gustave Courbet'in L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni) (1866) eserinin yanında "Uyuyanlar" (1866) resmi 19.yüzyıl sanatında kadın figürünün sunumu, doğu imgesinin batı resmindeki temsili ve ışık kullanımı ile öncü eserler arasındadır. Halil Şerif Paşa, Mısır'da doğmuştur ve Paris'te oluşturduğu koleksiyonunda Mısır temalı eserler de satın almıştır. Claude Joseph Vernet'in "Memlukların Katliamı" ve Prosper Marilhat'ın "Kahire'de Bir Sokak" eserlerini de koleksiyonuna dahil etmiştir. Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonuna dahil etmek için tercih ettiği eserlerde özellikle "kadın" figürüne ve doğu imgesine odaklanan bir yaklaşım vardır. Fakat; sanılanın aksine Halil Şerif Paşa, oryantalist sanatçılara ağırlıklı olarak yer vermemiş sadece sekiz adet oryantalist eser satın almıştır (Haddad, 2001:12).

Halil Şerif Paşa, Paris döneminde satın aldığı eserleri Paris'in en önemli sanat simsarlarından Paul Durand-Ruel aracılığı ile satın alıyordu. Paul Durand Ruel, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Empresyonist ressamın eserlerini satıyordu. Durand Ruel, sanatçılarna maaş veren ve onların kişisel sergiler düzenlemesini sağlayan bir isimdi. 19. yüzyılda Paris'teki koleksiyoncuların eserlerle buluşmasına destek oluyordu⁷. Halil Şerif Paşa'nın diplomatlıktan öte, özellikle Paris entelektüelleri ve sosyetesini ile bir arada yaşadığı ve koleksiyonculuğu ile öne çıktığı Paris Dönemi, 1868 yılında sona ermiştir. Paris'te Halil Şerif Paşa'nın yaşadığı görkemli hayat, gösterişli davetler ve kumar tutkusu onun ekonomik sorunlar yaşamasına neden olmuştur. Yaşadığı ekonomik problemlerin ardından Halil Şerif Paşa, tekrar İstanbul'a dönerek büyükelçi olmayı talep etmiştir. Yaşadığı ekonomik sorunlar ve Osmanlı İmparatorluğu diplomatlığına tekrar dönme zorunluluğu, koleksiyonunu 1868 yılında satışa çıkarmasını gerekli kılmıştır. Halil Şerif Paşa'nın 1868 yılının Ocak ayında koleksiyonunu satışa çıkarması, koleksiyonundaki eserlerin görünür olmasını, tartışılmasını ve koleksiyon analizi yapılmasını sağlamıştır. Halil Şerif Paşa'nın eserleri satın alırken ödediği toplam fiyattan büyük oranda düşük bir fiyata satılan eserler, toplamda 638 bin franka alıcı bulmuştur. Paris'in önemli eleştirmenleri ve gazetecileri koleksiyon satışının ardından bu satışı duyurarak koleksiyonun

⁶ Koleksiyon içeriği hakkında detaylı bilgi için (Haddad, 2001).

⁷ Yalçın, S. (2007). "Paris'in En Ünlü Resim Koleksiyoncusu Bir Osmanlı Paşasıydı", <https://www.hurriyet.com.tr/paris-en-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

niteliğine dair yazılar kaleme almışlardır. L'Artiste Dergisi'nde yayınlanan yazıda Fransız edebiyatçı Theophile Gautier koleksiyonda bulunan eserlere dair şu yorumu yapmıştır:

...Her resim dikkatle seçilmiş. Aralarında bir tane bile kötü resim, tek bir sahte inci yok. Her sanatçının en saf elmaslarından biri burada. Bu koleksiyon pek öyle kalabalık değil-en fazla yüz tablo- ama seçkin bir koleksiyon. Resimlerle dolu bu mücevher kutusunda ne sahte taşlar var, ne de sahte inciler. Her sanatçı, en saf elmaslardan biriyle temsil ediliyor. Bir Müslüman çocuğunun oluşturduğu ilk resim koleksiyonu sayılması gereken bu nadir koleksiyonun sahibine, şaşmaz bir beğeni, kusursuz bir sezme yeteneği, içten bir güzellik tutkusu yol göstermiş. Eski başyapıtlara duyulan saygı, burada, modern başyapıtlara duyulan sevgiyle birleşmiş; geçmişe taparcasına saygı duyulması, günümüze duyulan hayranlığa en küçük bir zarar vermemiş. Bugünün ustaları, geçmiş zaman ustalarıyla yan yanalar; hak bilir bir gelecekte, dehanın tüm karıştıkları kabul eden o değişken eşitliği içinde, atalarından aşağı kalmayacakları hissediliyor. Bir müze, bu koleksiyondan her türlü rekabete girebilecek yapıtları gönül rahatlığıyla ödünç alabilir. Ekolümüzün ün salmış adlarından hiçbiri eksik değil listede. (Gautier, 2001:130).

Müzayede nedeniyle Fransız Moniteur gazetesinde yayımlanan farklı bir yazıda da koleksiyonda yer alan eserler hakkında şu yorum yapılmıştır: "Bu nadir koleksiyonun sahibini ince bir zevk, mükemmel bir sezgi gücü ve güzele olan içten bir tutku yönlendirmiştir" (akt: Ural, 2007:55). 1868 yılında gerçekleşen eser satışlarının ardından Halil Şerif Paşa, Viyana Büyükelçiliği görevine getirildi ve bu görevi 1872 tarihine dek sürdürdü. Viyana Büyükelçiliği görevini sürdürürken Viyana'da da seçkin bir hayat yaşadığı, Viyana'lı müzisyen ve yazarlarla uzun vakitler geçirdiği bilinmektedir (Obraztsov, 2018:117).

Halil Şerif Paşa, yaşadığı dönem içerisinde oldukça değerli düşünce insanları ile kurduğu yakın ilişkiler ve sahip olduğu entelektüel donanım sayesinde günümüzde de övgü ile anılan bir koleksiyon oluşturmuş, sipariş verdiği, satın aldığı nitelikli ve öncü eserler yoluyla sanat tarihine bu eserleri dahil etmiştir.

Özellikle; Jean Auquste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" (Görsel 1), Eugene Delacroix'in "Cezayirli Kadınlar"ı (Görsel 2) Gustave Courbet'in "Yıkılan Kadın" ve "Uyuyanlar" eserleri; yaratılan doğu imgesinin görünümü, deneyimler, kadın figürünün gerçekçi- özgür sunumu, figüratif oranlar ve kültürel etkileşimin izleri ile somut dünyanın izlerini barındıran eserler olarak nitelendirilebilirler.

Jean Auquste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" eseri (1852-1859) (Görsel 1) yılları arasında resmedilmiştir. Fransız ihtilâli ve Sanayi Devrimi'nin de etkisi ile kültürlerarası etkileşimin yaygınlaştığı, tarih bilincinin keşfedildiği 19. yüzyılda, doğuya olan ilgi de artmıştır.

Bu ilginin kaynağında Napolyon Bonaparte'nin 1798 yılındaki Mısır işgalinin etkisi olmuştur. "Türk Hamamı" eserini Jean Auquste Dominique Ingres seksen iki yaşında üretmiştir. Prens Napolyon, Jean Auquste Dominique Ingres 'a bu eseri sipariş etmiştir ve sanatçı eseri bitirerek 1859'da Prens Napolyon'a teslim etmiştir. Fakat; resmin anlatım dilindeki erotik öğeler Prensess Clotilde tarafından reddedilmiş ve Jean Auquste Dominique Ingres'a iade edilmiştir. Sanatçı, eserin iadesinin ardından eseri 1862 yılına kadar atölyesinde tutmuş ve eseri çözümleyerek üretmeye devam etmiştir. "Türk Hamamı" eserinde sanatçı; Lady Montague'un (1690-1760) 18. yüzyılın başlarında İstanbul seyahati sırasında ziyaret ettiği ve bir kadınlar hamamında edindiği izlenimler sonucunda yazdığı bir mektuptan esinlenmiştir. Mary Wortley Montagu, Osmanlı İmparatorluğu'na İngiltere elçisi olarak atanan Edward Wortley Montagu'nun eşidir. Lady Montague, Lale Devri'nin başladığı tarihler olan 1716-1718 yılları arasında İstanbul'da bulunmuştur. İngiltere'de bulunan arkadaşlarına Osmanlı hayatını detayları ile anlatan mektuplar göndererek batılıların, Şark hayatını öğrenmesini sağlamıştır. Lady Montague, Türk hamamını betimlerken şu ifadeleri kullanmıştır: "Bence orada toplamda iki yüz kadın vardı. Çeşitli pozlarda güzel çıplak kadınlar ... Bu kadınların bazıları sohbet ediyor, bazıları işlerinde, diğerleri kahve veya şerbet içiyor ya da bazı köleler (genellikle 17 ya da 18 yaşındaki büyüleyici kızlar) saçlarını fantastik şekillerde örüyordu"⁸ (İsra, 2015:35).



Görsel 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1852-1859, Ahşap Üzerine Yapıştırılmış Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,08 m x 1,10 m., Louvre Müzesi.

⁸ <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Eser, sanatçının 1807 tarihinden itibaren ilham aldığı Osmanlı kadınlar hamamı ve yıkanma temasının bir sentezi niteliğindedir. Jean Auquste Dominuqe Ingres'in son dönem resimleri arasında tartışma yaratan ve 20.yüzyıl sanatını da etkileyen bu eserin Prens Napolyon tarafından geri iadesinin ardından Halil Şerif Paşa'nın eseri satın alması ve ilk sahibi olması Halil Şerif Paşa'nın Paris sanat ortamındaki önemini kanıtlamaktadır. Halil Şerif Paşa, satın aldıktan sonra evinde verdiği davetlerde özel misafirlerine "Türk Hamamı" nı tanıtmış ve sanat severlerin eseri izlemelerini sağlamıştır. Bu durum, Halil Şerif Paşa ve koleksiyonunun önemini ortaya çıkarmaktadır. Prens Napolyon'un reddettiği ve yasakladığı eser, bir özel koleksiyonda, koleksiyoncunun evinde Paris'li sanatseverlere gösterilmiş ve eser bu yolla tartışmaya açılmıştır.

Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunu satışa çıkardığı 1868 tarihinden sonra da "Türk Hamamı" barındırdığı erotik unsurlar nedeniyle sergilenmemiştir. Ancak; 1905 tarihinde Salon d'Automne'da gerçekleştirilen "Ingres Retrospektif Sergisi" kapsamında izleyenlerle buluşmuştur. Sergiyi Pablo Picasso başta olmak üzere 20. yüzyıl Paris sanat ortamının önemli sanatçıları izlemiş ve resmi Jean Auquste Dominuqe Ingres'in başyapıtı olarak nitelendirmişlerdir⁹.



Görsel 2. Eugène Delacroix, Cezayir'li Kadınlar, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 229 cm., Louvre Müzesi.

⁹ <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Bir Harem anını temsil eden ve Eugène Delacroix'a ait olan 1834 tarihli "Cezayir'li Kadınlar" eseri de (Görsel 2) Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonuna dahil ettiği eserlerden biridir. 19. yüzyılda doğunun batı resmindeki temsilinin görünümü açısından Jean Auquste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" (1852-1859) eseri ile "Cezayir'li Kadınlar" eseri arasında estetik karşılaştırmalar yapıldığında; "Cezayirli Kadınlar", doğunun sunumuna dair somut ve dünyevi bir betimlemeyi barındırmaktadır. Eser, Eugène Delacroix'ın Cezayir haremını ziyaretinin ardından edindiği izlenimleri resme taşımıştır. Bu yönüyle eser; Jean Auquste Dominique Ingres'in yarattığı kurgusal görünüme gerçekçi bir alternatif sunmaktadır. Eserde; Cezayir haremının gündelik hayata yansıyan anlık bir görünümü kültürel öğeleri de öne çıkararak resmedilmiştir. Eugène Delacroix bu eserde; ışık kullanımı ve Jean Auquste Dominique Ingres'a özgü akademik gerçeklikten uzak bir estetik oluşturmuştur. Daha sonra empresyonistleri de etkileyecek olan izlenimci ışık ve figür kullanımı, eseri sanat tarihinin öncü eserleri arasına yerleştirmiştir.

"Cezayirli Kadınlar" (1834) eserini üretmeden önce Eugène Delacroix, Napolyon'un Cezayir'i fethinin ardından 11 Ocak 1832'de Fransa'dan Fas'a gitmiştir. 1832 yılında Delacroix, Paris'te tanınan bir ressamdır. Fransa kralı Louis-Philippe, 1832 yılında Comte Charles de Mornay'ın başkanlığında oluşturulan bir delegasyonu Fas'a göndermeye karar vermiştir. Planlanan bu geziye önce Eugène Isabey davet edilmiştir. Fakat, sanatçının teklifi reddetmesi üzerine Delacroix, bu geziye dahil olmuş ve gezinin sonunda doğu hayatına dair binlerce eskiz ile Paris'e dönmüştür (Daşçı, 2005: 63). Fas, Cezayir ve Kuzey Afrika'da yaşadığı yedi ay süresince yedi eskiz defteri doldurmuş ve Comte de Mornay'a vermek üzere on sekiz sulu boya eserden oluşan bir albüm hazırlamıştır. Seyahatinin ardında diplomatik nedenler de vardır ve bu süreçte bu nedenle Yemen'de de bulunmuştur. Delacroix, İspanya, Kuzey Afrika'yı gezmiş ve bu bölgelerde sanatını geliştirmekten ziyade dönem modası olan Paris dışındaki farklı kültürleri de tanımayı hedeflemiştir. Philippe Burty'ye göre; Delacroix, liman mühendisi Victor Poirel'in yardımıyla bir Müslüman haremına girme talebini iletmiştir. Delacroix'ın bu talebine karşılık izin verildiği ve harem kadınlarını dairelerine uzanan bir avludan gizlice izleyerek pek çok eskiz çizdiği ifade edilmektedir¹⁰.

¹⁰ <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-d-alger-dans-leur-appartement>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Resimde (Görsel 2) sanatçı, Cezayirli harem kadınlarında kullandığı aksesuarları, ifadeleri, giysi betimlemelerini, dekorasyonu ve mekân düzenlemelerini doğu egzotizmi içerisinde tasvir etmiştir. Resmin kompozisyonunda kullandığı detaylarda ise; bu bölgeye yaptığı seyahatler sırasında çizdiği ve Paris'e getirdiği belgesel nitelikteki eşyalardan faydalanmıştır. Resmin kompozisyon kurgusunda gerçeğe yakınlığa dair oluşan keskin hassasiyet, figüratif üslup ve mekân kurgusunun genel tutarlılığına da katkıda bulunmaktadır. Resmin zıt düzlemleri, renk tonları, ışık kullanımındaki lekesellikler bireysel bir yaklaşımın oluşumuna neden olmuştur. Işık kullanımındaki lekesellikler ve figürlerdeki anlık duruş ve hareketler, kurgudan uzak bir izlenim yaratmaktadır. Sanatçının ışık, renk, ifade ve fırça kullanımı; yüzyılın sonunda modernist akımların öncüsü olan Empresyonizm sanat akımını da etkilemiştir.

Gezinin ardından Delacroix, "Cezayir'li Kadınlar" eserinin yanı sıra doğuyu sanatına devamlı konu etmiş ve hatta eserlerinin birden fazla versiyonunu üretmiştir. Eugène Delacroix kullandığı fırça darbeleri, renklerin optik etkileri ve egzotizme olan tutkusu ile doğunun yaşamını Paris'e taşımıştır. Sanatçının resimsel üslubu, Charles Baudelaire ve Gustave Planche gibi eleştirmenler tarafından yorumlanmıştır. Charles Baudelaire gibi modernist estetiğin 19.yüzyıldaki temsilcisi tarafından özgür fırça vuruşları, canlı ve serbest renk kullanımı ile takdir edilirken, sanatçının eserleri geleneksel ve klasik üslubu savunan Gustave Planche gibi eleştirmenler tarafından da "bir taslak, bitirilmemiş, eskiz" ifadeleri ile nitelendirilerek eleştirilmiştir (Daşçı, 2005:63).

Romantizm ve klasik kanon arasında yaşanan çatışmanın yanı sıra klasik üslup, egzotizmin oluşturduğu ve tarihin şaşırtıcı, olağanüstü görünüm kaynağı olduğu düşüncesini de savunuyordu. Jean Auquste Dominique Ingres, çağdaşı olan diğer sanatçılar içinde kusursuzluk duygusuyla öne çıkan ve kullandığı teknik ile bu duyguyu besleyen bir tarza sahip idi. Bu yönüyle Eugène Delacroix'ın şaşırtıcı, egzotik, güzellik özlemi talep eden ve gerçeği sunan üslubu ile tezatlık oluşturuyordu. 19. yüzyıl batı resmindeki egzotizm, doğu imgesi üretimi, kadının görünümü ve resim üslupları ile iki ayrı yaklaşımı benimseyen Jean Auquste Dominique Ingres (Görsel 1) ve Eugène Delacroix'a (Görsel 2) ait iki eser; bu bağlamlarda olduğu kadar iki sanatçının "resmin temeli renk midir? Çizgi midir?" tartışmalarında da örnek gösterilen ve sanat tarihi araştırmalarında bu bağlamda akla gelen ilk eserlerdir.

Doğu imgesinin yoğunlukla tartışıldığı ve merak edildiği 19. yüzyıl Paris sanat ortamında, bu iki eserin Halil Şerif Paşa koleksiyonunda bulunması ve bu yolla Paris sanat ortamında tanınip görünür olabilmeleri hem Avrupa hem Türkiye sanat tarihi çalışmaları için Halil Şerif Paşa'ya ayrıcalık ve önem katmaktadır. Her iki tablo da diplomat Halil Şerif Paşa'nın Boulevard des İtalien'de yer alan dairesinde sunduğu koleksiyonun dünyaya tanıtılmasına da katkı sunmuştur.

5. Sonuç

19. yüzyıl, Osmanlı'nın var olan gelenekselleşmiş kurumlardan uzaklaşarak Avrupa ülkelerinde var olan kurumsal yapılara yöneldiği bir yüzyıldır. Bu yönelimde ise Fransa, Osmanlı'ya hem kurumsal yapılanma hem de toplumsal kurguda model oluşturmuştur. Osmanlı'dan Avrupa'ya gönderilen ressam, mimarlar, elçiler Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel gelişiminde önemli rollere sahip olmuşlardır. Bu dönem batı kaynaklı eğitim kurumlarının da etkisiyle sanatta sosyal ve kültürel kaynaklardan doğan öykünmeler yerini öğretilen ve yeğlenenene bırakmıştır.

Yaşam tarzı ve koleksiyonuna seçtiği eserler ile Halil Şerif Paşa, Paris sanat ortamında yeni bir koleksiyoncu profili oluşturmuş, sahip olduğu eserler yoluyla kendi seçimlerini ve yaşamını da temsil etmiştir. Halil Şerif Paşa'ya dair var olan araştırmalar incelendiğinde hayatına dair detaylı bir monografik çalışma mevcut değildir. Sanat tarihinin en sarsıcı, erotik eserleri arasında gösterilen ve Gustave Courbet' ye kendisi tarafından sipariş verilerek ürettirilmiş Dünyanın Kökeni (L'origine du monde) (1866) ve Uyuyanlar (1866)¹¹ eserleri ile tanınan Halil Şerif Paşa, sanat tarihi araştırmalarında da genellikle bu iki eser ile anılmaktadır. Bu durumu bir sorun olarak tespit edebiliriz. Diplomatik görevlerinin yanı sıra her biri sanat tarihine katkı sunan öncü eserlerden oluşan koleksiyonunun içeriğinin gerçekleşecek farklı akademik çalışmalar ile daha detaylı incelenmesi gerekmektedir. 2001 yılında Michelle Haddad

¹¹ İki esere ulaşmak, detaylı bilgi edinmek ve incelemek için bkz. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html, Erişim tarihi: 13.09. 2020., <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/sleepers>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

tarafından yayınlanan “Halil Şerif Paşa: Bir İnsan Bir Koleksiyon” yayını ve yazılmış makaleler¹² dışında geçmişte ve günümüzde Türkiye’de yayın yapılmadığı tespit edilmiştir.

Halil Şerif Paşa’nın 19. yüzyıl Paris sanat ortamında da tanınırlığına sebep olan bu eserler, aynı zamanda Fransız İhtilâli ve Sanayi Devrimi’nin ardından oluşan çok cepheli düşünsel ve sanatsal ortamı, Salon Sergileri’ne alternatif farklı tema ve üsluplara sahip sanat oluşumlarını da referans vermektedir.

Makalede; Halil Şerif Paşa’nın Paris’teki gece hayatı ve satın aldığı erotik eserlerden ziyade sanat tarihinde barındırdığı üslup ve anlatım dili ile dönem eleştirmenleri tarafından tartışılan iki eser özellikle seçilerek örneklendirilmiştir. 19. yüzyıl sanat ortamında Gustave Courbet, Eugène Delacroix gibi sanatçıların akademi dışındaki sanatsal ve düşünsel yaklaşımları modernizmin temelini oluşturmuştur.

Halil Şerif Paşa; “Türk Hamamı” (1852-1859) (Görsel 1) ve “Cezayir’li Kadınlar” (1834) (Görsel 2) eserlerini reddedilmelerine rağmen Paris sanat ortamına tanıtmış, eserlerin izlenmesine ve tartışılmasına neden olmuştur. Özellikle “Türk Hamamı” eserinin ancak 1905’te Salon d’Automne’da sergilenabildiği düşünülürken; Halil Şerif Paşa’nın Paris yaşamı süresince evinde bulunan eserleri yakın çevresinde bulunan yazar, eleştirmen ve sanatçılara göstermesi önemli bir girişimcilik örneğidir. Sanat tarihine kazandırılan bu yenilikçi eserlerin koleksiyoncu tarafından sipariş edilmesi ve koleksiyon eseri olmaları, akademi dışındaki özerk sanatsal yaklaşımların varlığı, sürekliliği için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Halil Şerif Paşa’nın kısa süre içerisinde sağladığı bu etki, ekonomik sorunlar nedeniyle eserlerin değerlerinin çok altında satılmasına neden olmuştur. Halil Şerif Paşa’nın Paris sanat ortamında yaşadığı süreç, daha uzun süre sürdürülmüş olabilseydi Paris sanat ortamına özgür, avangard özelliklere sahip daha fazla eser kazandırılmış olacaktı. Bu durum; koleksiyoncunun sanatın üretim süreci ve üslup gelişimine etkisi ve katkısını da öne çıkarmaktadır.

Sanat ortamı ve sergilerin reddettiği eserler, bir koleksiyonda bir araya gelmiş ve kısıtlı bir grup da olsa Halil Şerif Paşa’nın Paris’teki evinde sanatseverler ile buluşabilmiştir. Bu eserler koleksiyondan ayrıldıktan sonra da öncü olmaya ve tartışılmaya devam etmiştir. Bu durum ayrıca; Halil Şerif Paşa’nın Paris’te yaşadığı kısa süre içerisinde Paris sanat ortamına ve sanat

¹² Detaylı bilgi için bkz. Haddad, M. (2001); (Davison, 1981); (Davison, 1986); (Obraztsov, 2018).

tarihine öncü olacak eserlerin üretimine, eserlerin görünürlüğüne katkı sağladığını kanıtlamaktadır. Halil Şerif Paşa'nın tüm bu yönleriyle daha fazla araştırmaya konu edilmesi ve çok boyutlu analiz edilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artan, T. (2011). "18th Century Ottoman Princesses As Collectors: Chinese and European Porcelains in the Topkapı Palace Museum", *Arts Orientalis Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*, Vol. 39, p. 113-146.
- Artun, A. (2003). "Modern Kent ve Sanat", *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 9-33.
- Baudelaire C. (1995). *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed., translated J. Mayne, Londra: Phaidon.
- Baudelaire, C. (1996). *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, İstanbul: Çekirdek Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü*, Ankara: Ayraç Yayınları.
- Daşçı, S. (2005). Delacroix'nın Firçasından Osmanlılar, *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV-1, Nisan, s. 61-78.
- Davison, R. H. (1981). "Halil Şerif Paşa, Ottoman Diplomat and Stateman", *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, II, ed. Halil İnancık, Nejat Göyünç, Heath W. Lowry, II, İstanbul, s. 203-221.
- Davison, R. H. (1986). "Halil Şerif Paşa : The Influence of Paris and The West on an Ottoman Diplomat", *Osmanlı Araştırmaları (Journal of Ottoman Studies)*, VI, ed. Halil İnancık, Nejat Göyünç, Heath W. Lowry, VI, İstanbul, s. 47-65.
- Gautier, T. (2001). "Ekselansları Halil Bey'in Koleksiyonu", *Halil Şerif Paşa: Bir İnsan Bir Koleksiyon*. çev. Elif Gökteke, İstanbul: P Kitaplığı, s.130-145.

- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa: Bir İnsan Bir Koleksiyon*. çev. Elif Gökteke, İstanbul: P Kitaplığı.
- Haskell, F. (1982). "A Turk and His Pictures in Nineteenth-Century Paris", *Oxford Art Review*, 5 (1), p. 40-47.
- Hollingsworth, M. (2003). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Honour H. ve Fleming J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, 1. Basım, İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Isra, A. (2015). "The Harem Fantasy in Nineteenth-Century Orientalist Paintings", *Dialectic Anthropology*, 39 (1), p. 33-46.
- Obraztsov, A. V. (2018). "Halil-Bey a Diplomat and Collector (on the History of a Masterpiece)", *International Scientific Conference XX*, Ivanov Memorial Lectures, Saint Petersburg State University Department of Turkic Philology, 18 May, Saint Petersburg, p. 113-121.
- Rado, Ş. (1970). *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası Yayınları.
- Renda, G. (2009). "Avrupa ve Osmanlılar: Kültürel Buluşmalar", *Ortak Kültürel Miras: Birlik İçinde Çokluk*, ed. Celal Üster, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 88-116.
- Sülün, E. N. (2017). Betül Mardin ile Betül Mardin'in Teşvikiye'deki evinde yapılan görüşme, İstanbul: 25 Kasım.
- Sülün, E. N. (2019). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ural, M. (2007). "Türkiye'de Resim Koleksiyonerliği", *Sanat Dünyamız*, Yaz (103), s. 48-60.
- Yasa Yaman, Z. (2012). "İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat", *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, der. Zeynep Yasa Yaman, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 91-370.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Kitabı*, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, s. 57-120.

İnternet Kaynakları

Yalçın, S. (2007). "Paris'in En Ünlü Resim Koleksiyoncusu Bir Osmanlı Paşasıydı", <https://www.hurriyet.com.tr/paris-in-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1852-1859, Ahşap üzerine yapıştırılmış tuval üzerine yağlıboya, 1,08x1,10 m. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Görsel 2. Eugène Delacroix, Cezayir'li Kadınlar, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x229 cm., Louvre Müzesi. <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-d-alger-dans-leur-appartement>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Gustave Courbet, Uyuyanlar, 1866, 135x200 cm., Paris Musée du Petit-Palais. <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/sleepers>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni (L'origine du monde), 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm., Müze d'Orsay. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html, Erişim tarihi: 13.09. 2020.

SPREZZATURA: MODA, MÜZİK VE RESİMDE SANATSALLIĞI GİZLEME SANATI**SPREZZATURA: THE ART OF CONCEALING ART IN FASHION, MUSIC AND PAINTING****Rasim Başak*****Öz**

Baldassare Castiglione'nin 1528 tarihinde yazdığı *Il Cortegiano* isimli kitaba konu olan *sprezzatura* kavramı, dönemi ve sonrası için çığır açmış, estetik yaklaşımları derinden etkilemiş bir kavramdır. Bugün hala estetikte tartışılabilen; *güzellik* ve *grazia* gibi kavramları açıklamak için oldukça etkili bir araçtır. Başlangıçta, bir Rönesans aristokratının davranışları ve sahip olması gereken özelliklere yönelik kullanılan bir kelime olup; kavramsal kökleri *Aristoteles* ve *Cicero*'ya kadar dayandırılır. Antik Yunan'dan beri tartışılabilen sanat eserinde ulaşılmak istenen *grazia*'ya ulaşmak için mutlak bir gereklilik, bir araç olarak da görülür. İnsan eliyle yapılan bütün sanatsal eylemlerde *sprezzatura*, ustalık noktasının da ötesi, en üst olgunluk noktasının bir ifadesi olarak görülür. Edebiyat, resim, heykel, görsel sanatların tümü, moda, mimari, konuşma sanatı ve müzikte *sprezzatura* alana özgü farklılıklar doğrultusunda sanatçının dikkate alması gereken bir prensiptir. Bu makalede *sprezzatura*, estetik tartışmalar ışığında anlam ve kapsamı ile birlikte açıklanırken; özellikle moda, müzik ve resimde bu kavramın neyi ifade ettiği ortaya konulmaya çalışılmış, eğitim süreçlerine yönelik öneriler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sprezzatura, Estetik, Moda, Müzik, Resim.

Abstract

Baltassare Castiglione's famous book *Il Cortegiano* has been revolutionary and a great influence since it was published in 1528. The book included behavioral, stylistic and intellectual principles for an ideal Renaissance Courtier, it also influenced philosophical debates about *Grace* rooted back to *Aristotle* and *Cicero*. *Sprezzatura* has been plausible to explain otherwise much-debated concepts of *beauty* and *grace*. *Grace* has been a fundamental debate since Ancient Greek and *sprezzatura* is also seen as essential to achieve *grace* in style as well as in an artwork. It is the ultimate stage an artist can go beyond mastery. The meaning and interpretations may differ in various fields, however; it should be considered in all forms of arts including literature, painting, sculpture, all visual arts, fashion, architecture, rhetoric and music. In this article, the term *sprezzatura* is investigated within its etymology and the aesthetic debates since Ancient Greek. What it means in fashion, music and painting examined; and followed by educational strategies and implications focusing particularly on painting.

Keywords: Sprezzatura, Aesthetics, Fashion, Music, Painting.

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 06.02.2020 - Kabul tarihi: 01.12.2020

* Doç. Dr. Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, rasimbacak@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6941-440X>.

1. Giriş

İtalyanca bir terim olan *sprezzatura* (spretzatura şeklinde okunur) genellikle İngilizce'ye, Fransızca kökenli bir kelime ile *nonchalance* olarak çevrilir. Anlamı kayıtsızlık, umursamazlık gibi anlamlara yakın olsa da, başka dillerde tam olarak bir karşılığı olmadığından uluslararası literatürde *sprezzatura* olarak kullanılır. Rönesans aristokratlarından olan *Baldassare Castiglione* bu terimi literatüre 1528 tarihli *Il Cortegiano* adlı kitabıyla kazandırmıştır. Bu kitap döneminde çok etkili bir kitap olup, İspanya, Fransa ve İngiltere'de saray çevrelerine ulaşmıştır. *Castiglione* kitabında bir Rönesans soylusunun (*courtier*) ideal özelliklerini, Urbino Düşesinin etrafında oturan soylu beyefendiler ve hanımefendilerin diyalogları aracılığıyla anlatmaya çalışmıştır. *Castiglione*'ye göre, bu soylu beyefendilerin belirli alanlarda bilgi, terbiye ve davranış özelliklerine sahip olmaları gerekiyordu.

İdeal Rönesans beyefendileri sanat ve beşeri ilimler bilgilerine sahip olmalı, saray normlarına uygun tavır ve davranışlar sergilemeli, güzel bir sese sahip olmalı, fiziksel bir takım özelliklerini spor aracılığıyla geliştirmeli ve dövüş sanatını bilmeliydiler (Rhee, 2013). Bütün bu özelliklere sahip olmakla sınırlı kalmayıp, ideal bir beyefendi tüm bu özellikleri en iyi şekilde taşımayı ve mütevazilikle sunmayı da bilmeliydi, ki buna *sprezzatura* diyoruz (Burke, 1996). Bir bakıma üst düzey bir sanatsal ustalikle tüm bu özellikleri taşıırken, içten gelen bir doğallık ve mütevazi bir tavırla kendini ortaya koyma sanatıydı *sprezzatura*. Doğanın bir eseri olmayan, aksine ciddi bir çalışmanın sonucu olan bu spontane tavrın; ustalığı göstermeye yönelik değil, tam tersine bu ustalığı ve sanatsallığı gizleme esasına dayalı olduğunu ifade eden eski ve çok güzel bir İtalyanca kelimedir *sprezzatura* (D'Angelo, 2018:4).

Rönesans İtalya'sında ortaya çıkmış olan bu kavram, sanat eserinde üsluba ilişkin pek çok tartışmaya estetik anlamda cevap niteliğindedir. Bu sebeple *sprezzatura*, *Castiglione* henüz hayattayken, kendi döneminde ve sonrasında günümüze dek ses getiren, etkili bir kavram olarak literatüre girmiştir. Özellikle, insan eylemlerine ilişkin bütün alanlara uygulanabilen estetik bir kavram olması; moda, müzik, resim, retorik, drama gibi alanlarda popüler olmasını sağlamıştır. *Salvatore Battaglia* tarafından yazılan *Büyük İtalyanca Sözlük* (The Great Italian Dictionary), *sprezzatura* kelimesini; edebi bir esere veya üsluba doğallık ve kendiliğindenlik katan, gerçeğin ötesinde belirginlikte bilinçli umursamazlık; bunun yanında, yapmacılıktan

uzak bir şekilde arkasındaki emeği ve çabayı gizleyen, sofistike bir zarafeti ifade eder şeklinde açıklamıştır (D'Angelo, 2018:5).

2. Sanat Tarihinde Sprezzatura ve Tarihsel Kökleri

Castiglione'nin literatüre kazandırdığı *sprezzatura* kavramı; *Cicero*'nun, konuşma sanatının inceliklerini anlattığı *Decorum* isimli eseri, Yunanca *χάρις* (*karis*) ve Latince *venustus* kavramlarına dayanır (Monk, 1944). Latince *venustus* yani etkileyicilik, büyüleyicilik, çekicilik olarak tanımlanabilecek kelimenin Yunanca karşılığı *χάρις* (*karis*) olarak ifade edilir. Monk'un *Yaşlı Plinius'a* dayandırdığı açıklamayla, *χάρις* (*karis*) yani zarafet, bir şeyi yaparken, zorlamadan çabadan uzak ustalaktır (Monk, 1944:133). *Castiglione* ünlü *Il Cortegiano* isimli eserinde, zarafetin temel kuralı olarak, her ne olursa olsun hiçbir şeyden etkilenmemek ve *sprezzatura* göstermek gerektiğini söyler:

Evrensel bir prensip buldum ve bu prensip insan eylemlerinin tamamına her şeyden daha fazla uygulanabilir olan bir şeydir. Etkilenebilirlikten, sanki çok tehlikeli bir uçurum noktasıymış gibi, her ne pahasına olursa olsun kaçınmak, yaptığımız her şeyde bir kayıtsızlık durumunda olmak (*sprezzatura*) gereklidir. Bu, *sprezzatura*, sanatsallık iddiasında olmamak, hatta onu gizlemek esasına dayanır ve birinin ustalıklı yaptığı şeyi gayretten ve zorlamadan uzak olarak yapması şeklinde kendini gösterecektir (Castiglione, 1959:16).

Modern İtalyanca'da *sprezzare*; anlam olarak *prezzare* ve *apprezzare* arasında bir yerdedir. Bu kelimeler ödüllendirmek veya kıymet vermek anlamlarına gelir. *Disprezzare* ise 'kıymetsizleştirmek' veya 'değersiz görmek' anlamına yakın bir kelimedir. Bu kelimenin isim formunda olanı, yani *sprezzatura* ise, ne değer vermek, ne de değersizleştirmek; değerlendirmeyi ve değer biçmeyi reddetmek anlamına gelir. *Castiglione*'nin kitabında kullandığı anlamı bunlardan daha farklıdır; ustalığı ve sanatsallığı gizleme esasına dayalı bir sanattır. Buradaki sanat kavramı ise günümüzdeki anlamından farklı, Yunanca *areté* (ἀρετή), yani bir şeyler yapma becerisi anlamında kullanılmıştır. Bir bakıma, zor olanı yaparken kolaymış gibi gösterme sanatıdır. Bu anlamıyla, *sprezzatura* zarafetin gerçek kaynağıdır. Bunun tam tersi yani, *affettazione* ise aşırı dikkat, gayret ve zorlama ile yapılan şeyler için kullanılır ve zarafetin yokluğunun en uç noktasıdır (Mac Carthy, 2009:36).

Monk (1944) güzellik ve zarafet arasındaki ilişkiden bahsederken, net bir ayrım koyar. Ona göre, anlamlandırmak ve akılla kavramaktan ziyade; zarafet, kurallara dayanmaksızın, bir

sebeple ilişkilendiremeyeceğimiz şekilde sezgisellik yoluyla bizi kendine hayran bırakır; diğer taraftan güzel, kurallara bağlı olarak beğenimizi kazanır. Zarafet akıldan ziyade kalbe hitap eder. Zarafet her zaman güzellik ile beraber olan bir şey değildir; ancak güzellik ile bir arada var olan zarafet mükemmeliyet noktasıdır. Özellikle, edebiyattan ve resimden bahsediyorsak, zarafet dehanın bir göstergesidir (Monk, 1944:132). Antik Yunan'da, *grace* (zarafet); sadelik, doğallık, kendiliğindenlik özellikleri taşıyan; akla değil duyguya, kalbe hitap eden; kuralların değil, doğa ve dehanın bir ürünü olarak ortaya konan tanımlanamayan bir mükemmeliyet olarak ifade edilirdi (Monk, 1944:136). Ancak, *Castiglione* ünlü eserinde zarafeti (*Grazia*), şiir ve resimden ziyade saraylı beyefendiler ve hanımefendiler için kullanmıştır. *Castiglione*'nin ifade ettiği zarafet, akıl ve mantık ile izah olunabilecek bir kavram olup, aynı zamanda öğrenilebilir bir şeydir (Castiglione, 1959). *Castiglione* öncesinde, sanat eleştirisinde zarafet kavramı daha dolaylı olarak ele alınır, belirsiz bir şekilde hoş gelen bir şey gibi ifade edilir ve genel olarak güzellik ile eşdeğer bir anlamda kullanılırdı. *Castiglione*'den sonra, zarafetin güzellikten net bir ayrımı yapılmaya başlanmış, çok daha derin estetik tartışmaların konusu olarak görülmeye başlanmıştır (Mac Carthy, 2009:37).

Sprezzatura kavramı *Cicero*'nun iyi bir konuşmacıyı tanımlarken kullandığı özellikler ile benzerlik taşımaktadır. *Cicero*'ya göre iyi bir hatip sadece iyi hitabet özelliklerine sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda ahlaki kurallar ve prensiplere de sahip olmalıdır. İyi konuşmacı dinleyenleri ikna ederken, ikna etmeye çaba gösteriyormuş gibi gözükmeden bunu yapmalıdır (Rhee, 2013). *Cicero*, tartışmalar sırasında konuşmadaki geçişlerin belirginliği ve delillerin çok açıkça ortaya konulmasının, konuşmacının tekniğini görülür kılmamasından dolayı tehlikeli olduğunu söyler. Bu bakımdan tartışılan konuların ele alınış biçimi monotonluktan uzak bir çeşitlilik göstermelidir. Konuşmacı konuşmasını özetlerken, bazen olduğu gibi bırakmalıdır (D'angelo, 2018:19). *Castiglione*, *Cicero*'nun bahsettiği retorik sanatının özelliğini, bir Rönesans beyefendisinin bütün davranışlarına uyarlar.

İtalyan Rönesansı süresince özellikle heykel ve resim sanatlarından hangisinin daha üstün olduğuna dair felsefi ve estetik tartışmalar olan *paragone* kapsamında; edebiyat ve resim sanatlarının birbirini nasıl tamamladığı ve hangisinin daha üstün olduğuna dair tartışmalarda, zarafet (*grazia*) konusu anahtar konumda bir kelimeydi. Dönemin ressamlarının ve

edebiyatçılarının kendilerini diğerlerinden ayırmak amacıyla kullandıkları, kendilerini ön plana çıkarmak maksadıyla çokça kullandıkları, zaman zaman anlamından uzaklaşmış olan popüler bir sözcük haline gelmişti (Mac Carthy, 2009:34). *Grazia'*ya ulaşmakta çok önemli bir araç olarak görülen *sprezzatura* özellikle İtalyan kültürünü ve sanatını derinden etkilemiş, *Grazia'*yı konu alan 17. yüzyıl Avrupa edebiyatını etkilemiş, 18. yüzyılda ideal İngiliz centilmenlik anlayışının ve sonrasında 19. yüzyıl Modern İngiliz centilmeninin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır (Rhee, 2013).

Farklı estetik kuramlar tarih boyunca çeşitli felsefeciler tarafından ortaya konulmuş, özellikle *Kant* gibi; *Aristoteles'e* dayanan, kurallara ve *mimesis* temeline dayalı formalist anlayışlar, Aydınlanma Çağı ve Modernizm'in etkisiyle rasyonalist bir temelde oldukça destek bulmuştur. Güzeli rasyonalize etme anlayışı özellikle *Aydınlanma Çağı* düşünürleri arasında yaygın destek bulsa da, sanatsal deha olmaksızın kuralların yeterli olamayacağı, en koyu Aristocular tarafından bile kabullenilmekteydi. Öte yandan, Antik Çağ düşünürlerinin *güzel* ve *zarif* kavramlarını ayırma girişimlerinin tersine; *Neo-Platonistler* tarafından güzellik doğrudan zarafet ile ilişkilendirilmekteydi (Monk, 1944).

Castiglione'nin, Il Cortegiano isimli eseri temel olarak aristokratlardan oluşan bir ortamda, dük veya düşesin önemli kararlar aldığı bir sosyal çevre içerisindeki davranış normlarını belirlemeye çalışır. Özellikle dönemi içerisinde düşünürsek; zaman zaman, Dük veya Düşes yönetim anlamında bölgeyi ve insanların yaşamını yakından etkileyecek kararlar alma gücünde ve kudretindedirler. Böyle bir ortamda Dük veya Düşesin yanlış kararlar almasına seyirci kalmak, her şeyden önce etik değildir. Ancak diğer taraftan siyasi bakımdan çok güçlü bir kişiye akıl vermek pek de hoş karşılanacak bir şey değildir. İşte böyle bir ortamda bulunduğunuz konumun güç ve sorumluluğu çerçevesinde nasıl konuşup, nasıl bir davranış biçimiyle Dük ve Düşese yaklaşım sergiliyorsanız, onların aldığı kararlar üzerinde bir etkiniz olabilir? *Castiglione, sprezzatura* kavramını ortaya koyarken, işte tam olarak bu bahsettiğimiz, etkilemeye çalışmadan etkileme sanatını anlatmaya çalışmaktadır (Thomas, 1997:41).

Castiglione'nin kastettiği bu kavram; hem biçim, hem öz, hem de etik tutarlılık temelinde ele alınan bir yaklaşım olup; biçimsel aldatmaca, kandırma ve yönlendirme gibi 'kirli' amaçlardan tamamen uzaktır. Aristokratların yoğun olduğu bu çevrede, bir beyefendinin

davranışı; *zorlamadan ve çabadan uzak; sanatsallığı gizleyen* bir üslubu ifade eden *Ovidius'un* “ars est celare artem” prensibine uygun bir biçimde olmalıdır. *Publius Ovidius Naso* (MÖ. 43) Romalı bir şairdir. *Ovidius'un* ortaya koyduğu bir prensibe göre; “Gerçek sanat, sanatsallığı gizlemektir”. Bu anlamda, derin bilgisini ve ustalığını sade bir anlatımın ardına gizleyen bir konuşmacının daha ikna edici olduğu düşünülebilir. Hem beyefendi, hem de konuşma metninin kendisi sanatsallığı göstermekten uzak bir sadelik ve mütevazilikte olmalıdır (Thomas, 1997:41). Bu sanatsallığı gizleyerek etkileme gücü, esasında prensin doğru kararlar alması ve gücünü iyilik için kullanması amacı gibi etik bir temele dayanır. Bunu, iyiliği için hastasına yalan söylemek zorunda kalmasına karşın bunu tıbbi etik içerisinde yapan bir doktorun tavrına benzetmek mümkündür. Bütün bu davranış normları, üslup ve tavrın; temelde Antik Yunan, Roma ve Hristiyan geleneğinden gelen Rönesans'ın da temelini oluşturan *bilgelik ve erdemlere* (virtü) dayandığı unutulmamalıdır (Thomas, 1997:42).

3. Modada Sprezzatura

Castiglione, sprezzatura kavramını moda için de kullanmış olup, bir beyefendinin kendini etkileyici ve büyüleyici bir şekilde ortaya koyması gerektiğini ancak bunu yaparken modayı takip ediyormuş gibi bir hava oluşturmadan yapması gerektiğini söyler (Castiglione, 1959). *Sprezzatura* bu anlamda, bulunulan ortama uygun giyinme, ortama uygun renklerin seçimi ve bütün bunları yaparken estetik ve politik bir bağlamda kendine has bir tarz oluşturmayı da içerir. Bu yaklaşım bütün Avrupa kültüründe giyim adabı ve normlarını belirleyen bir etken olmuştur (Rhee, 2013). *Sprezzatura* bugün halen özellikle İtalya'da olmak üzere, Avrupa moda ve giyim anlayışında belirleyici önemli bir prensip olarak kendini göstermektedir (Rhee, 2013).

Castiglione'nin tanımına göre *sprezzatura*, bir tür zorlamadan uzak, kaygısızlık durumu; birinin yaptığı veya söylediği şeyleri hiçbir çaba göstermeden, zorlanmadan ve üzerinde çok düşünmeden yapıyormuş gibi gösterme sanatıdır (Paulicelli, 2014). Stilde güzelliği oluşturan ayrıntıları fazla önemsemek, kişinin kendinin farkındalığına sebep olacak, dolayısıyla zarafeti engelleyecektir (Castiglione, 1959). *Castiglione'ye* göre zarafet öğretilen bir şey değildir; o Tanrısaldır ve doğanın bize bir hediyesidir. Zarafetin en büyük düşmanı ise etkilenebilir olmak (Affettazione). Zarafet, etkileşimlere kayıtsız bir tavır yanında; uğraşmadan ve üzerinde çok

düşünmeden ortaya konulan bir ustalıklı kendini gösterir, işte buna *sprezzatura* diyoruz (Castiglione, 1959).

Monk (1944), zarafet kavramını açıklarken, *Klasik* bir sadelik (Attic Simplicity) olarak tanımlar ve bunu hiçbir süslemeye ihtiyaç duymayan, süslemeyi önemsemeyecek kadar güzel olan bir kadına benzetir (Monk, 1944:135). İtalyan tarzı; moda, sanat, tasarım ve sanatın bütün alanlarında dünya çapında yerleşik kabul görmüş, ayrıcalıklı, özel, farklı tarz anlayışlarından biridir. İtalyan tarzını özel kılan nedir sorusunun cevabı ise belki de *Castiglione*'nin *sprezzatura* kavramına dayanır. Yani, 1520'lere; bir diğer deyişle, Yüksek Rönesans; Rönesans'ın zirvede olduğu döneme dayanır. Rönesans'ın doğduğu topraklardan, Rönesans'ın zirveye ulaştığı dönemde çıkan *Castiglione*'nin *sprezzatura* kavramının günümüze dek gelmesi ve hala sanatta olgunlaşmış bir üslup arayışında özel bir konumu olması çok anlamlıdır. Bu anlamda Rönesans'ın kültürel ve sanatsal anlamda hala Batı Kültürünü etkilemeye devam ettiği söylenebilir.

Günümüz modasının önemli kavramlarından olan *sprezzatura*, aynı zamanda İtalyan tarzını özel kılan önemli ayrıntılardandır (Paulicelli, 2014:2015). Üslup veya tarz oluşurken, genel düşünülen anlamı itibariyle kültürel, biçimsel, ikonografik öğelerin bir araya getirilmesi sürecinde, olgunlaşmış bir üslubun ortaya çıkışında çoğu zaman unutulmuş ayrıntıdır *sprezzatura*. Bir araya getirilen; kültürel, biçimsel, ikonografik unsurların mükemmel bir şekilde yan yana sunulmasının ötesinde, onları bütünleştirebilen ustaca dokunuştur belki de. Tasarım elemanlarının kusursuzca yan yana sunulması, özellikle *eklektik* tasarım anlayışında bütünü kavrayan yeni bir ruhun, yeni bir üslup anlayışının doğmasının önünde engel de teşkil edebilir. Tasarımı oluşturan her bir element; zamanın, dönemin kendi ruhunu taşıyor olup, onu yeni üslubun doğal bir parçası olarak sunmak zordur ve gayret gerektirecektir. Bu zorlama ve gayretin görünürlüğü ise yeni üslubun kabullenilmesini imkansız kılacaktır. *Sprezzatura* bir üslup veya tarzın sunumunda zorlama ve gayretin yokluğu olarak kendini gösterecektir ki, bu da sunulan üslubun olgunlaşmış bir üslup olduğunu gösterir. Bir örnekle, özellikle bir karakteri canlandırmak adına, zorlama ve abartıya kaçan ifadelerle rol yapmaya çalışan tiyatrocular ve aktörlerin, bilmesi ve üzerinde düşünmesi gereken bir kavramdır *sprezzatura*. Komik olacağım

diye esprinin zorlanması, espri ardından kahaahalar beklendiğinin belirgin olması gibi durumlar *sprezzatura* ile ilişkili olarak, komedyenlerin üzerinde düşünmesi gereken konulardır.

Özellikle modada, *sprezzatura*'nın; aykırı görülen küçük elementler aracılığıyla yeni tarz arayışlarının da önünü açan, yeni olanaklar sağlayan bir tarafı vardır. *Sprezzatura* aracılığıyla aykırı küçük dokunuşların olmadığı bir tarz anlayışında; kültürel olarak muhafazakar bir şekilde yapılandırılmış moda tarzlarında, en büyüğünden en küçüğüne bütün elementler arasındaki aşırı muhafazakar ve mükemmel uyum, genel olarak kabul görse de, belirli bir yerde tıkanacak, sıkıcı gelecek ve aynı zamanda yeni arayışlara imkan vermeyecektir. İşte bu küçük aykırı tavırlar ve mükemmeliyeti bozan ayrıntılardır belki de; İtalyan tarzını özel kılan, değişime uygun dinamizmi mümkün kılan şey. Yaratıcı yeni fikirlere olanak sağlayan *Avant-Garde* tasarım anlayışlarının ortaya çıkmasında da bu aykırı duruşun hiç kuşkusuz özel bir katkısı vardır. *Sprezzatura*'yı uyumsuzluğun sanatsal olarak sunumu olarak tanımlar *Paulicelli*; başıboş bir şekilde, her şeyin rastgele uyumsuz bir şekilde bir araya getirilmesi ile *sprezzatura* arasında ince bir fark vardır (Paulicelli, 2014). *Sprezzatura*, göz alıcı veya dikkat çekici bazı ayrıntılarla ilgi çekmek değildir; tam tersine, tamamıyla gayretten ve zorlamadan uzak bir şekilde şık görünme sanatıdır. Bu anlamıyla, açıkça dikkat çekmek için çeşitli aksesuarlar ve ilgi çekici kıyafetler kullanan, stil oluşturmak için çok çaba harcadığı açık olan kişiler (peacocks) için *sprezzatura*'nın kullanılması doğru değildir. *Sprezzatura* zarafete ulaşmak için kullanılan bir araç olmalıdır, ancak sadelik içinde zarafetin var olabileceği unutulmamalıdır.

Giyimde, özellikle mağazadan yeni çıkmış gibi aşırı bir kusursuzluktan ziyade, küçük detaylarla mükemmeliyeti bozan; mükemmel bir uyum yerine bu uyumu bozmaya yönelik aykırı küçük dokunuşlar; aykırı bir takım renklerin kasıtlı olarak birlikte kullanımı; aşırı kusursuz görünümü bozup kıyafeti daha doğal taşıyormuş etkisi oluşturacak rastgele dokunuşlar buna örnektir. Bunun yanında kıyafet ile onu giyen kişinin doğal birlikteliğini sağlamak için, kişinin karakterinin bir parçasıymış ve onunla mutlak bütünlük sağlıyormuş etkisi sağlamaya yönelik bütün stil ayrıntıları *sprezzatura*'ya katkı sağlar. Kıyafeti taşıırken, özel bir gayret gösteriyormuş gibi gözükken bir tavır *sprezzatura*'yı olumsuz etkileyecektir. Bu anlamda, simetriyi bozan küçük bir dokunuş, iliklenmesi unutulmuş bir iki düğme, bir tarafı kalkmış bir yaka, bir tarafı dışarıda unutulmuş bir gömlek, formal olarak stile aykırı seçilmiş bir ayakkabı gibi ayrıntılar

sprezzatura'ya katkı sağlar. Buradan anlaşılacağı üzere, sıra dışı bir stil oluşturmanın mutlak kurallarından biridir *sprezzatura*.

Sprezzatura'yı mümkün kılacak çeşitli kurallardan bahsedilebilir. Her şeyden önce kıyafet, içinde kendimiz gibi ve çok rahat hissettiğimiz bir kıyafet olmalıdır. Çok uzun zamandır giyip iyice alıştığımız bir kıyafet gibi, kıyafeti adeta kendimizin bir parçası gibi görmemiz gereklidir. Bunun yanı sıra, hangi sosyal ortam olursa olsun, bütün bu rahatlığı ve içtenliği dışımıza yansıttığımız bir özgüven içinde olmak gereklidir. Sıklıkla uygulanan yöntemlerden biri, kıyafette bazı küçük ayrıntıların tamamlanmamış, yapılmamış, bozuk şekliyle bırakılmasıdır. Bu küçük ayrıntılar; kıyafeti giyerken çok büyük dikkat gösterilmemiş, bunlar unutulmuş gibi bir izlenim vermek içindir. Ancak nüans noktası şudur ki, bu düzensiz küçük ayrıntıları özellikle vurguluyormuş gibi bir etki veya davranış gösterdiğimizde, işin bütün büyüğü bozulacak ve *sprezzatura*'nın tam tersi bir etki uyandıracaktır. Kıyafeti taşıırken, bu küçük kusurları tamamıyla unutmak gereklidir. Rol yapmadan bu izlenimi vermek çok zor olduğundan dolayı, genellikle bu tür başarısız girişimleri etrafta çokça görmek mümkündür.

Sprezzatura'yı yakalamak bir anlamda içinde bulunulan ortama ve durumlara da bağlıdır. Bahsedilen kusurlu ayrıntıları aynı ortamda pek çok kişi yapmaya başlamışsa; bu, o noktadan itibaren şık görünme ve etkileme girişiminin bir grup davranışı haline gelmesi demektir. *Sprezzatura* küçük aykırı dokunuşlarla sürüden ayrılma sanatıdır, bir bakıma herkesin *sprezzatura* sahibi olduğu bir ortamda; hiç kimse *sprezzatura*'ya sahip değildir.

21. yüzyıl moda anlayışında *sprezzatura*, şık ve iyi düşünülmüş bir tarz ile beraber modern kaygısız bir duruş ideali şeklinde kendisini göstermeye başlamıştır (Rhee, 2013). Pahalı bir takım elbiseyle birlikte sunulan *vintage* aksesuarlar, parlak ışıltılı aksesuarlarla birlikte takılan eskitilmiş deri aksesuarlar buna örnek olarak gösterilebilir. *Sprezzatura*'yı yakalamaya çalışan biri bu bahsedilen kusursuzluk ve tam uyumu bozmaya yönelik ayrıntıları oluşturabilmek için saatler harcarsa da, kendisini sunuş biçimi ve tavır itibarıyla çok üzerinde düşünmeden, zaman harcamadan giyip çıkmış gibi bir etki oluşturmalıdır. Buraya kadar, her ne kadar erkek modasından bahsediliyormuş gibi gözüksede, kadın modasında da aynı anlayışın hızla yayıldığını görmekteyiz (Rhee, 2013). Hafiften kırışmış gibi gözükken ipekli bir etek; saç hafiften

bozulmuş gibi gözükse de, saçlarını kendisi yapmış gibi gözükmeyen bir model, modada aşına olmaya başladığımız bazı *sprezzatura* ayrıntılarıdır. *Sprezzatura*; çok uğraşmamış, gayret göstermemiş gibi gözüküğü halde, iyi görünme sanatıdır (Paulicelli, 2014). *Sprezzatura*, özellikle son zamanlarda erkek modasında çok önemsenen bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Batı'da, moda dergilerinde sıklıkla bahsedilen üzerinde durulan bir kavram olmaya başlamıştır (Paulicelli, 2014). Peki, neden özellikle erkek modasında bu konu daha ağırlıklı olarak ilgi görmektedir? İlk olarak Rönesans'da *Castiglione*'nin tanımıyla öğrendiğimiz *Saraylı Centilmen* (Courtier) imajıyla ilişkilendirilmesinin ötesinde (Paulicelli, 2015), bunun cevabını belki de kadının ve erkeğin sosyal ve psikolojik evriminin farklı şekillerde ilerlemesinde arayabiliriz. Erkeğin; yüzbinlerce yıldır, avlanma, hayatta kalabilme ve soyunu sürdürebilme mücadelesi ve bu süreçte *Alpha Male* olarak, bir güç imajı oluşturmak zorunda olması *sprezzatura* kavramının anlamı ile yakından ilişkilidir. Güçlü, *Alpha* karakteristiğindeki bir erkek figürü, sosyal ve duygusal bakımdan da gücü ile doğru orantılı olarak kaygısız, kolayca gerilmeyen, etkilenmeyen, hareketlerinde bir denge ve kontrolün hakim olduğu, kendinden emin ve özgüvenli bir erkektir. Aynı zamanda *Alpha*, yaşamı için ve üremesi için gerekli kaynaklara bol miktarda sahip olduğu için, karşı cinsi etkilemek için de özel bir gayret göstermeyecektir (Dutton, 2008).

Her ne kadar bugün endüstrileşmiş, yerleşik sosyal kuralların olduğu medeni toplumlar olarak yaşasak da, yüzbinlerce yıllık evrimimizin bir neticesi olarak *kadın* ve *erkek* cinsiyeti ve bunlara yüklediğimiz anlamlar bütünü genetik mirasımızın bir parçası olarak günümüz insan davranışının da temelini oluşturmaktadır. Ayna karşısında çok uzun zaman harcayan erkek imajı, evrimsel olarak yapılandırılmış *erkek* kimliğiyle uyum sağlamadığından, karşı cinsine çekici gelmeyecektir. Ustalıkla oluşturulmuş bir stil, zaman harcanmadan gerçekleştirilmiş ve kolayca başarılmış gibi gözüküyorsa, ustalık derecesini artıran bir faktör olarak görülebilir. Ancak, sadece kıyafetle ve aksesuarla oluşturulmuş bir stil değil, bunu taşıırken ki kişilik ve davranış uyumu da *sprezzatura* için bir gerekliliktir. Bunun yanında evrimsel süreçlerde *survival* (hayatta kalabilme) yeteneği ile bugüne gelebilmiş erkek figürü için doğayla baş edebilen, gerektiğinde sert, hatta kaba bir şekilde doğanın zorluklarına karşı koyabilen—*savage*— bir karakter zorunludur ve erkek için *survival* (hayatta kalabilme), ön planda olmak zorundadır. Bundan

dolayı *sauvage* erkek figürü kadınlara cazip gelir. Zaten burada bahsedilen kişilik ve davranış uyumunun evrimsel *Alpha Male* karakteristiğiyle de bir uyum içinde olduğunu açıkça görebiliriz. *Sprezzatura* kavramı bu anlamda, yüzbinlerce yıllık genetik mirasa dayalı davranış kodlarımızı belirleyen *erkek* kimliği ile yakından ilişkilidir.

Centilmence zarafet; yıllar süren kültürlenme süreci ve eğitimin, entellektüel birikimin, dengeli ve abartıya kaçmayan bir ifadeyle, sanki kişinin kendiliğinden, doğası gereğiymiş gibi gayretsizce ortaya konulmasıyla kendini gösterir. Bu zorlamadan uzak, kendiliğinden tavır, zarafet sahibiymiş “gibi” gözükmekten ziyade kişinin karakterinin bir parçasıymış gibi, doğal gözükken bir şekilde ifade bulacaktır.

Evrimsel süreç ile ilişkili olarak *sprezzatura* ve *erkek* kimliği arasındaki ilişki açık olsa da, *sprezzatura*'nın sadece erkek kimliği ve modasıyla ilişkilendirilmesi doğru değildir. Kavramın ne anlama geldiği ve tarihsel kökleri incelendiğinde, kadın giyimi, stili ve modasıyla da ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Doğal ve kendiliğinden güzellik anlayışının ortaya konulması ve taşınması anlamlarında kadın cinsiyetiyle de vazgeçilmez ilişkileri olduğu açıktır. Bu anlamda bir kadın güzelleşebilmek için çok fazla çabaya girdiğini gösterdiğinde zarafetinden bir şeyler kaybedecektir, çünkü sanatta ve davranışta olduğu kadar, kişisel güzellikte de *sprezzatura* esas teşkil eder. Monk (1944:144), bu yaklaşımı destekleyen pek çok *Antik Yunan* ve *Rönesans* yazarlarına da atıfta bulunur.

Özellikle endüstrileşme ve ileri derecede kurumsallaşmanın yarattığı günümüz toplum yapısında; giyim, makyaj ve davranış kodları da kültürel yapı doğrultusunda şekillenmekte, bireye özgü tercihler git gide azalmaktadır. Esasında her birey kendine has bir takım kişilik özelliklerine sahip olsa da, sosyal ve kültürel giyim tarzları, makyaj ve davranış kodlarının dışına çıkmak oldukça zordur. Bu anlamda birey ve içinde yaşadığı kültür arasındaki uyumsuzluk, biçimsel olarak kendini ifadesi anlamında bireyi çoğu zaman yok saymaktadır. Kendini her yönüyle ve olduğu gibi ortaya koyamayan bir bireyin giyim tarzında gerçekten kendisi gibi olabilmesi çok zor olduğundan, kendimize özgü kişiliğimizi tarzımız yoluyla ortaya koymamız bir problem oluşturmaktadır. Bu otantiklikten uzak, samimi olarak kendimizi ifade etmekte yaşadığımız zorluk, *sprezzatura*'nın da tarz oluştururken sağlanmasını zorlaştırmaktadır.

Sprezzatura sadece biçimsel sunumla ilişkili bir kavram olmayıp, *biçim-içerik* uyumunu zorunlu kılan bir bütünlüğün ifadesidir. Biçim ve içerik bütünlüğü ve uyumu olarak da ifade edebileceğimiz *authenticité* (*authenticity*- sözlük anlamı değil, bir estetik kavram olarak) bu anlamda *sprezzatura*'nın önemli unsurlarındandır. Yaygın olarak kullanılagelen *kıyafeti taşıyabilme* bu bahsettiğimiz kavramla yakından ilişkilidir.

4. Müzikte Sprezzatura

Başarılı bir *bariton* ve aynı zamanda *Linfield College*'da öğretim üyesi olan *Anton Belov*; müzikte bu kavramın önemini, "Eğer öğrencilerimize *sprezzatura*'yı öğretebilirsek, işimizi yapmışız demektir" şeklinde ifade eder (Davis, 2013). Müzikte çok zor olan bir icrayı, doğal bir şekilde, spontane bir şekilde ve kolaylıkla yapıyormuş gibi göstermektir *sprezzatura*. Büyük bir müzisyen en zor eseri icra ederken bile tam bir huzur ve sükûnet içinde, rahatlıkla icra ediyormuş gibi gözükür. *Belov*'a göre, müzik performansında *sprezzatura*'nın gerçekleşebilmesi için bu kavramı bilmek yetmiyor, aynı zamanda ileri düzeyde bir ustalığa ulaşmak gerekiyor, ki bu da çok fazla çalışmak ile mümkündür (Davis, 2013).

Sanatta tarihsel olarak tartışılmalı konulardan biri de sanatsallığı gizlemektir. Bir dansçı veya müzisyen, dans ederken veya müzik icra ederken sadece yetenekli bir şekilde performans sergilemekle kalmayıp, görünürde zorlanmadan, fazla gayret göstermeden, spontane bir şekilde, kolaylıkla performansını sergilemelidir*. Tekniğin bu akışkanlık içinde gizlenmesi ve gayret göstermiyormuş gibi gözükken bir performans, ustalığın da bir göstergesidir. Burada *sprezzatura* ustalık düzeyinde bir hakimiyetin getirdiği rahatlık ve umursamazlık anlamında kullanılır. *Sprezzatura*'nın bir nitelik olarak müzikte ve diğer performans sanatlarında var olabilmesi için sadece ustalık düzeyinde bir hakimiyete sahip olmak değil, performans sırasında insani sınırları aşmışçasına bir tavır da gereklidir. Bunun gerçekleşebilmesi için müzisyenin mekanik icradan öte, kendini tamamıyla performansa bırakabilmesi, izleyiciyi ve hatta kendini tamamen unutulması gereklidir belki de. Bu, bilinç düzeyindeki varoluş farkındalığının aşılıp müzikle bütün olmayı gerektirecektir, ki bu *Sprezzatura* bireysel yorum farklılıklarının ve

* Metin içinde bahsedilen konu için bkz. Gavito, C. and Duran, M. (2012). Forever Tango - A Evaristo Carriego - Carlos Gavito & Marcela Duran, https://www.youtube.com/watch?v=tir5_m6E4lc, Erişim tarihi: 06.06.2019.

üslubun oluşmasında özel bir öneme sahiptir. *Giuliano De'Medic'*nin ifadesiyle, müzikte zarafetin (*grazia*) yakalanabilmesi için bazı temel unsurlara dikkat etmek gereklidir. Aşırı dikkatle yapılan bir performans armoniyi yok eden, sert, tutuk bir icraya yol açacak ve müziği katlanılmaz hale getirecektir. Ancak, bunun tam tersine; doğallığı, spontane tavrı esas alan bir akışkanlık içinde icra edilen müzik, dinlerken bir beklenti oluşturacak ve dinleyiciyi kendisine bağlayacaktır (Mac Carthy, 2009:36).

Castiglione kitabında *sprezzatura*'yı, sanatsallığı ve ustalığı gizleme esasına dayalı bir tür zarafet anlamında kullanmıştır (Castiglione, 1959). Bu kavram estetikte tartışılmalı bir paradoksu da bize hatırlatır; *Sanat eseri, sanat eseri olduğunu gizler* ancak bunu yaparken aynı zamanda sanat eseri olarak kendini ortaya koyar. Sanat eseri kendini gizlerken, doğası gereği spontane bir şekilde kendini gösterir, ancak karşıt gözüke de teknikteki ustalığını bu şekilde ortaya koyar. *Ovidius* prensibi çok anlamlıdır bu noktada; *Gerçek sanat, sanatsallığı gizlemektir* (Ars est celare artem. Vera arte che non appare esser arte -Nerede sanat görünür değilse; orada sanat vardır-) (Thomas, 1997:41). *Sprezzatura*, bir bakıma; güçlü sanatsallık iddiasının göz alıcı bir kolaylıkla ortaya konulmasıdır. Bu anlamda, sofistike ve karmaşık olduğundan dolayı sanatsallık iddiası ortaya koymak, *sprezzatura*'nın tam tersi bir etki oluşturacaktır. Kendini öylece ortaya koymaktan ziyade uzun ve karmaşık açıklamalar gerektiren kavramsal sanat eserleri ve sergilerde sanatçıların sanatsal anlayışlarını ortaya koyan kasıtlı bir karmaşıklıkta yazılmış, anlaşılmaktan uzak yazılı ifadeler (Artist's statement) bu bağlamda dikkatle düşünülerek gözden geçirilmelidir.

Doğu kültürüne ait bir enstrümanın, bir klasik müzik orkestrası içerisinde çalmasını düşünürsek, alışlagelmiş ses sistemi içinde aykırılık teşkil eden bu enstrüman hemen dikkat çekecektir. Orkestranın yeni bir parçası olarak bu enstrümanın yer alması yerleşik üslubun da bozulması anlamına gelecektir. Orkestra müziğini icra ederken, ısrarla orkestranın geri kalan enstrümanlarıyla benzeri bir ses çıkarma gayretinde olan Doğu enstrümanı, en iyi ihtimalle yapmacık, Batılı gibi davranmaya çalışan bir enstrüman olarak algılanacaktır. Bunun yerine kendi ses sistemini kullanarak, kimi zaman aykırı sesler verse de kendisi gibi çalan, Doğulu enstrüman, orkestrada varyasyon elementi olarak algılanıp, farklı, özgün bir üslubun ortaya konulmasında olumlu katkı sağlayabilir. *Sprezzatura*, işte bu bahsedilen mükemmel orkestral

uyum içinde kasıtlı olarak var olan, mükemmeliyeti bozuyormuş gibi gözükse de, aynı zamanda orkestranın bütünsel kimliğine özel katkı sağlayan elementtir. Alışlagelmiş üslubun mükemmeliyetinin sıkıcılığını bozan, özgün bir tavidir *sprezzatura*. Ancak bütün bunları yaparken, hiç zorlanmadan, hiç gayret göstermeden, zaten yıllardır bu orkestranın parçasıymış gibi davranmalıdır bu aykırı enstrüman.

Benzeri bir etkiyi *Tiziano* resimlerindeki tavırda görmek mümkündür. Müzikteki improvizasyona benzer bir etki vardır *Tiziano*'da. Kalın boya etkileri fırça darbelerini görünür kılar. Figürlerin duruşunda rahat, yumuşak ve zorlamadan uzak özgür bir tavır vardır ve kullandığı konturlar zarifçe ifade edilmiştir. Farklı materyallerin dokusu, farklı kalınlıkta uygulanan boya ile ifade edilmiştir. Bölgesel bir renk uygulaması, kendi başına, apayrı bir duruş gösterir; hikayenin bütünüyle kusursuz bir armoni sağlasa da, aynı zamanda bu renk, hikayeden bağımsızdır da... (Görsel 1) (Michieletti, 2013:226).



Görsel 1. Tiziano, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1515-1518, Panel Üzerine Yağlıboya, 86 cm x 130 cm, Museo Del Prado, Madrid, İspanya.

Bir müzik eserinde kusursuz bir biçimde notaların tamamını doğru çalmak mutlak gereklilik olarak düşünülse de, böylesine mekanik bir kusursuzluk içeren icrada bile bir şeylerin eksik olduğunu duygusal veya sezgisel olarak hissetmek mümkündür. Aksine, kusursuzluktan öte bir müzik icrası insanın yüreğine hitap etmekte daha başarılı olabilmektedir. Belki de sanatı insani kılan, hatta sanat kılan, kusursuzluktan öte onun insani küçük hatalarıdır. Belki de kusurlarımızdır insan olmamızın bir ölçüsü; bu kusurlarımızdır belki de içtenliğimizi, hakiki olduğumuzu gösteren, samimiyetimizi gösteren bizi değerli kılan ayrıntılar (Shusterman, 2013).

Müzikte improvizasyon doğası gereği, spontane şekilde o anda gerçekleşmiş gibi görülse de, ustalıklarla ortaya konulan bir *all'improviso* kusursuz ve kaçınılmaz bir hazırlık gerektirir. İlginçtir ki, bu tür bir improvizasyonu 16. yy. Venedik resminde de görüyoruz, tıpkı

Castiglione'nin ifade ettiği prensipler gibi: “Resimde, gayretsizce çizilmiş bir çizgi, kolayca ve fazla düşünülmeden atılmış bir fırça darbesi, sanki ressamın isteğine boyun eğmişçesine yerli yerini buluyorsa; bu sanatçının ustalığını gösterdiği gibi, resimden kendi ölçüsünde anlayan herkesin takdirini de kazanacaktır” (Michieletti, 2013:226).

Müzikte *sprezzatura* kavramını ilk olarak dikkate alıp uygulayanlardan biri 16.- 17. yy. İtalyan bestecisi *Giulio Caccini*'dir. O zamana kadar bir bilim olarak görülen müzik, bir dil bir ifade olarak görülmeye başlanmıştır. *Caccini*'ye göre, müzikte *sprezzatura*, ikna edici bir müzisyen olmak demektir. Bu, müzikte sözlü ifadenin doğal ritmini yakalamak demek, nağmelendirmede daha büyük bir esneklik ve ritmdeki aşırı disiplinin dışına çıkabilmek demektir (Fonseca-Wollheim, 2016).

5. Resimde Sprezzatura

Castiglione, eserinde; görsel sanatlara yönelik atıflara ve örneklere de yer verir. Rönesans'ta Saraylı Beyefendinin kaçınması gereken ısrarlı tutumu, Antik Yunan ressam *Protegenes*'in durması gereken noktada duramaması ve elini bitmiş resimden gerektiğinde çekememesine benzetir. Bunun yerine, zorlamadan ve gayretten uzak, kolayca atılmış bir fırça darbesinin amaçlanmasını önerir, ki bu tavır çok daha ileri ustalığın bir alametidir (Thomas, 1997:41).

Çabadan uzak çizilmiş bir çizgi; çalışılmışlığı ve sanatsal çabayı göstermeden kolaycasına vurulmuş bir fırça darbesi, ressamın ustalığın ötesine geçtiğinin göstergesidir (Monk, 1944:139). 16. yüzyılın sonunda sanat hakkında yazan önemli eleştirmenlerden *Dolce*, *sprezzatura* konusunda *Michelangelo*'yu şiddetli bir şekilde eleştirir ve *Raffaello*'nun bu konuda kıyaslanamayacak derecede üstün olduğunu savunur. *Dolce*, bir sanatçı için *sprezzatura*'nın yokluğunu kusur olarak görür (D'Angelo, 2018:45). Ona göre, *Raffaello*, tıpkı Antik Yunan ressam *Apelles* gibi resimde zarafetin ve *sprezzatura*'nın ustasıdır (Monk, 1944:140). *Dolce*'ye göre; *Raffaello*, resimlerinde hiç bir zorlama ve çaba olmaksızın hikayesini akışkanlık içinde aktarır (Görsel 2), aynı zamanda bunu yaparken ne büyük bir çaba ve gayret harcadığını gizlemeyi başarır (Mac Carthy, 2013:38). *Vasari*, güzellik ve zarafet arasında net bir ayrım yapar. *Vasari*'ye göre güzellik; akla ve kurallara dayalı bir özellik iken, zarafet yargıya ve göze

dayalı bir özelliktir; zarafet aynı zamanda kendiliğinden, doğal ve gayretten uzak gerçekleşmesi gereken bir niteliktir. Bu bakımdan *Vasari*, Maniyeristler gibi düşünür ve 15. yüzyıl Rönesans ressamalarını tıpatıp, aynısını aşırı bir disiplinle yakalamaya çalışan kuru, zarafetten uzak ressamlar olarak tanımlar (Monk, 1944:142). Esasen, Yüksek Rönesans'ın hemen akabinde; mimikler ve ifadede aşırı vurguya dayanan *Maniyerist* (Mannerist) resmin neden ortaya çıktığını sorgulayanlar ve kafa karışıklığı yaşayanlar için *Vasari* örneğinde olduğu gibi, Yüksek Rönesans dönemi *paragone* tartışmaları önemli ölçüde yol göstermektedir. *Giovanni Paolo Lomazzo—17. yüzyıl ressam ve teorisyeni—*, dehalar için ve en iyi ressamlar için doğuştan içten gelen bir eğilim olduğunu bunu takip etmezlerse asla zarafete ulaşamayacaklarını ifade eder. Tıpkı *Dolce* gibi *Lomazzo* da, *Raffaello*'nun resimde zarafet abidesi olduğunu ifade eder (Monk, 1944:142).



Görsel 2. Raffaello, *Atina Okulu*, 1509-1511, Fresco, 500 cm x 770 cm, Apostolic Palace, Vatikan.

Antik Yunan ve sonrasında Rönesans döneminde *grazia* konusunda pek çok şey yazılmış, bugünkü anlamıyla *sprezzatura* kavramının yerleşmesi için zeminin hazırlanmış olmasına karşın; Fransız akademisyenleri çok ilginçtir ki, bu konuda pek bir şey ifade etmemişlerdi. Fransız resminde *grazia* konusunun güzel bir tanımını yapmak 1699'da *Piles* ile ancak mümkün olmuştur. Hemen öncesinde Fransız edebiyat eleştirmenleri bu konuya yeni eğilmeye başlamışlardı. Bu eleştirmenler kurallar ve güzelliğe ilişkin bağlamda *grazia* konusunu tartışmaktaydılar (Monk, 1944:145).

Bouhours'un Les entretiens d'Ariste et d'Eugène isimli 1671 tarihli eserinde bir diyalog, Antik Yunan'dan beri bilinen *grazia*'ya ilişkin kavramların en yakın karşılığı olan İtalyanca *non so che* kavramının bir bakıma Fransız karşılığı idi. "O, bilinmekten ziyade hissedilir; doğası gereği akılla kavranamaz ve açıklanamaz; ancak kalpten sezgisel olarak algılanabilir; o olmaksızın bütün çekici nitelikler ruhunu kaybeder; bu bahsettiğimiz kısacası *grazia*'dır (Monk, 1944:146).

1711'de *Pope* zarafete (*grazia*) dair açıklamalarını yazana dek, İngiliz eleştirmenler anlamını etraflıca analiz etmeden *grazia* konusunda yazmakta tereddütlü idiler. 16. yüzyıl İngiliz metinlerinde bu kavramın belirsizlik içerisinde olduğu görülmektedir. Monk (1944), bu sebeple o döneme ait İngiliz metinlerinde bahsedilmeye değer pek bir şey bulunmadığını ifade eder (Monk, 1944:148). İtalyan geleneğinde *sprezzatura* öncelikle bir davranış karakteristiği olarak ortaya çıkmış, Kuzey Avrupa resim geleneğinde ise *sprezzatura*; resmin yapımına ve tekniğe ilişkin detaylarla da ilişkilendirilmiştir (Hille, 2012:165). Tekniğe ilişkin pek çok şey söylemek mümkündür, mesela figürü çizerken aşırı dikkat ve disiplin gösteren ressamlar doğallıktan ve kendileri gibi olmaktan uzaklaşırlar, bu sebeple *sprezzatura*'ya ulaşamazlar (Monk, 1944:140). Resimde ve heykelde, kurallara aşırı bağımlılık; akışkanlıktan uzak bir tutukluk getirir ve zarafetten uzaklaştırır (Monk, 1944).

Paragone bağlamında yazdıklarından anlaşılmaktadır ki; *Castiglione*, perspektif ve rengin görme duyusunda bir yanılısama yarattığının farkındadır. Perspektif ve rengin bu etkisi, onun ortaya koyduğu davranışta *sprezzatura* aracılığı ile etkileme gücüne benzerlik taşır. Esasında, perspektif ve rengin bu aldatıcı etkisine ilişkin *paragone* tartışmaları yeni değildir. Bu tartışmalarda kimileri, heykelin nesnelerin gerçek *proporsiyonlarını* yansıtmaya karşın; resmin, perspektif ve renk aracılığıyla gözü aldattığını savunurlar (Thomas, 1997:43).

5.1. Kusurlarda Güzellik Arayışı

İyi bir filmin kusurları olması gerekir; hayat gibi, insanlar gibi...

Federico Fellini

Güzellik kavramı binlerce yıldır insanoğlunun kafasını kurcalayan büyük estetik sorulardan biridir. İnsanlık bu macerasında çağlar boyu, güzelliğin bir formülü varsa onu bulmak, güzelin ölçülerini matematikte aramak, akıl yoluyla güzeli aramak, sezgide güzeli

aramak, doğal olanda güzeli aramak, kusursuzlukta güzeli aramak, ayrıntıda güzeli aramak, zarafette güzeli aramak, tanrısal olanda güzeli aramak, dengede güzeli aramak, içtenlikte, samimiyette, otantik olanda güzeli aramak, insani olanda güzeli aramak gibi türlü arayışlarla onu bulmaya çalışmıştır.

Kusurlu olanın ilginç bir şekilde apayrı bir cazibesi vardır. Kusurlara dayanan bu cazibenin ne kadar güçlü olduğunu gösterebilecek pek çok sanat eserinden bahsetmek mümkündür. Bir anektoda göre *Frank Sinatra, Strangers in the night* isimli şarkısının stüdyo kaydı sırasında, en son bölümde sözleri unuttur ve şarkıyı *doobeedoobeedo* şeklinde kesmeden devam ettirir. İlginçtir ki, bu hatalı kayıt şarkının en son versiyonu olarak tarihe geçmiştir (Shusterman, 2013). Hakikaten, kusursuzluktan uzak olan bu performans, onun değerini artıran faktör olmuştur. Çünkü daha samimi gelmiştir, daha içten, daha insani, daha spontane, daha kendisi gibi gelmiştir belki de... İdealize edilen kusursuz *Sinatra*'yı, ayakları yere basan, kusurları olan bir insan, içimizden biri yapmıştır belki de... (Shusterman, 2013). Kusurun kendisi değildir elbette ki onu değerli kılan; yaratılışımız gereği biliriz ki, doğal, karmaşık olmaktan uzak olan, kusurları da içinde barındıran bir naiflikte olan; daha sürekli bir zarafete sahip olacaktır (Shusterman, 2013). Bu anlamda, sanat eserinin kişiliğini oluşturan, karakterini oluşturan onu özel kılan; özel bir takım kusurlarıdır. *Grazia* ve *Sprezzatura*, insani olandan uzaklaşarak matematiksel kusursuzluk aracılığıyla ulaşılamayacak kadar sofistikedir, insanidir, kusurları da içinde barındırır, sezgisellik içerir ve bütün bunlardan dolayı sanat eserini *otantik* kılar. *Antik Çağ*'dan beri *Platonik İdealizm*'e dayalı olarak yaratılmış Yunan heykelleri, sadece formalist idealizm temelinde matematiksel kusursuzluğa ulaştıkları ölçüde değerli olmayıp; insani mutlak kusurları da içinde barındıran; ruh-beden ikileminde insani bir birlikteliği barındıran, kusursuz ölçülere sahip, kusursuz bir insan bedeninin ötesinde zarafeti de arayan bir anlayışı ölçü edinmiştir.

5.2. Resimde Sprezzatura'ya Nasıl Ulaşılır?

"En iyi, güzelin düşmanıdır." *Le mieux est l'ennemi du bien*
Voltaire (Shusterman, 2013:407)

İnsan tavrından, duruşuna, bakışına, giyim tarzındaki detaylara, müzikteki performans inceliklerine, danstaki akış bütünlüğüne, fırça vuruşundaki tavra kadar *sprezzatura* bütün insan

eylemleri ve bütün sanat eserleri için geçerli ve geniş kapsamlı bir kavramdır. *Sprezzatura*, her zaman bilinçli bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkmayabilir; *Apelles* ve *Raphael* gibi sanatçılarda görüldüğü gibi, belki kendilerinin bile farkında olmadıkları sezgisel bir sürecin neticesi olarak ortaya çıkabilir. Sanatsal bir kavram olarak Antik Yunan'dan beri tartışılmalı olan zarafet (*grazia*) ve bu zarafetin ölçülerinden biri olarak görülen *sprezzatura*, bir takım eleştirmenler tarafından suni olarak oluşturulmuş bir kavram değildir. Tarihsel tartışmalarda da görülebileceği üzere başından beri insan ruhunun derinliklerinden gelen, sanat eserinde hep aranan bir özellik olup; isimlendirilmesi ve kavramsal olarak açıkça ortaya konulması ise *Yüksek Rönesans* döneminde *Castiglione* ile mümkün olmuştur.



Görsel 3. Anthony Van Dyck, *Kral I. Charles Avda*, c.1635, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 cm x 105 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Rubens, döneminde *sprezzatura* kavramına yabancı değildi; ancak buna karşın *Van Dyck* gibi bir ressamın *Castiglione*'nin kitabını okuduğu ve *sprezzatura* kavramını bildiği pek düşünülmez. İlginçtir ki, İngiliz Kralı *I. Charles*'ı avda resmettiği ünlü eseri (Görsel 3) *Castiglione*'nin vurguladığı *sprezzatura* prensiplerine uygun bir örnek olarak gösterilir. Bu resimde Kral'ın mutlak gücü ve otoritesi; en sıradan görülen bir sahnede, etkili bir şekilde betimlenmiştir. Alışılmalı kral betimlemelerinin aksine, bir güç abidesi olarak at üstünde, bir ata hükmederken değil; tam aksine attan inmiş ve arkasında duran at ile aynı sahnede resmedilmiştir. Sıradan ve doğal görünen bir sahnede; kral, çok doğal ama aynı zamanda erkeksi bir zarafet içeren bir pozda durmaktadır (Hille, 2012:158). Kralın izleyiciye omuz

hizasından bakan, ama yan durmuş poz; elini beline koymuş ve aynı zamanda dirseğinin dışını izleyiciye gösteren duruşu -Rönesans dirseği (Renaissance elbow)- 17. yy.'da özellikle Hollanda'da izleyiciyi umursamaz bir güç, otorite ve soyluluk göstergesi olarak kullanılan, alana hakimiyet anlamı da taşıyan, döneme özgü bir harekettir (Hille, 2012:153). Görüldüğü gibi *sprezzatura*, sadece fırça ve boyamaya ilişkin üslup özellikleriyle değil; aynı zamanda konu, içerik, duruş ve poz ile de yakından ilişkilidir.

Bir sanatçının üslubundaki *sprezzatura*, bilinç dışı mı oluşmuştur yoksa bilinçli bir özenin neticesinde mi oluşmuştur, bunun çok bir önemi yoktur. Bildiğimiz bir şey varsa, *sprezzatura* görsel bir özelliktir ve izleyici tarafından tespit edilebilir bir karakteristiği vardır (Funch, 1993). Resimde görünür *sprezzatura* karakteristiğinin yanı sıra, fırça tutuştaki rahat tavır ve ustalık '*maniera facile*', hakimiyet ve beceriklilik de *sprezzatura* ile ilişkilendirilmiştir. Hatta bu fırça tutuşun Felemenkçe'de bir kelime karşılığı bile vardır, *loosigheid* (Hille, 2012:162). Ancak *sprezzatura*'nın yerleşik tanımından yola çıkarak, özellikle resimde uzun bir çalışma sürecinin neticesi olarak kendini gösterebileceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla Funch'ın ifade ettiği kısa süreli bir özen ve *sprezzatura*'ya ulaşma çabası, doğal bir akışın neticesi olmayacaktır, ki bu zaten *sprezzatura*'dan uzaklaşmak anlamına gelir. Özellikle *sprezzatura* bakımından usta resamlarda, bir resimde değil, bütün resimlerinde aynı tutarlılıkla *sprezzatura*'yı gözlemlemek mümkündür. Funch, bu konuda eğitimli birinin *sprezzatura* aracılığıyla resmin dönemini ve sanatçısını tespit etmesinin mümkün olabileceğini söyler (Funch, 1993:85). *Van Gogh* gibi kendine özgü bir üsluba sahip sanatçıların, belirgin üsluplarından dolayı resmin ona ait olduğunu ve dönemini tespit etmek mümkündür. Ancak, "Van Gogh'un fırça vuruşundaki *sprezzatura* aracılığı ile bunu tespit edebiliriz" demek, pek de doğru olmaz. Şöyle ki, *sprezzatura* sadece fırça vuruşuyla ilişkili bir kavram olmayıp çok geniş kapsamda, çizgi, yorum, kompozisyon, ifade gibi kavramların her birinde geçerli bir kavramdır. Resme genel bakış ve formal karakteristiğine dayalı üslup özelliklerinin ötesinde, *sprezzatura* ustalık düzeyi ve zarafete ilişkin bilgiler verir.

Sprezzatura, sadece okuyarak, hakkında bilgi sahibi olarak veya ona dikkat ederek kısa sürede ulaşılabilecek bir nitelik değildir. Ancak, kavramın ne olduğunun farkında olan sanatçılarda ve öğrencilerde; normalde çok uzun sürede varılacak ya da hiç varılamayacak bu

hedefin, daha kısa sürede gerçekleştirilmesi mümkün olabilir.

Sanat eğitiminde, müze eğitim süreçlerinde; algının eğitilmesi yoluyla bakmak ve görmenin öğretimi mümkündür. Bu süreçte, üslup dediğimiz kavramın nasıl oluştuğu ve biçimde nasıl vuku bulduğunun öğretilmesinin ötesinde; *sprezzatura*'yı öğretmek, estetik eğitiminin bir parçası olmalıdır. *Sprezzatura*'nın sanat eserleri ve insan eylemleri üzerinden analiz edilip incelenmesi, özellikle öğrenciler için algısal farkındalığın gelişmesinde büyük katkı sağlayacaktır (Funch, 1993:85). Sanatçının tekniğinin yakından incelenmesi ve bu tekniği nasıl oluşturduğunun anlaşılması, nasıl bir çalışma yönteminin ve kişiliğin ürünü olarak fırça etkilerinin farklılaştığı gibi detaylar, problem çözme süreçlerini kullanmayı gerektirir ve *sprezzatura*'yı tespit edebilmek için önemlidir. *Sprezzatura*'nın varlığı, elbette ki izleyici için estetik deneyimin tamamını oluşturan ve bir resmin değerini anlamak için tek başına yeterli bir unsur değildir. Ancak, özellikle ustalık düzeyi ve kişisel üsluba yönelik önemli ipuçları verecektir. *Sprezzatura* tek başına resmin değerini belirleyen bir faktör olmasa da, Antik Yunan'dan beri tartışılmalı gelen resimde *grazia*'ya ulaşmak için önemli bir araçtır (Monk, 1944). *Sprezzatura*'nın ne olduğunu bilmeyen ve resimden birazcık anlayan biri için bile, farkında olmadan estetik beğeni süreçlerinde *sprezzatura* belirleyici bir unsurdur.

16. yy. Venedik resminde, *Castiglione*'nin prensipleri doğrultusunda *sprezzatura* çok etkili olmuş; resimde izleyiciyi zorlamayacak bir hafiflik, rahat tavır, ustalığı ve teknik zorlukları gizlemeye dönük kaygısız bir tavır, ustalığın da göstergesi sayılmıştır. O dönemde *sprezzatura*, resmin yapımı ve boyama tavrındaki; disiplin ve gayretten uzak bir kaygısızlığın ustalıkla sunumu olarak görülmüştür. *Lodovico Dolce*, *Francesco Sansovino*, *Pietro Aretino*, *Ridolfi* ve *Boschini* gibi 16. ve 17. yy. Venedikli sanat teorisyenleri ve eleştirmenleri tarafından, bu doğaçlama gibi görülen spontane tavır Venedik ressamlarının ayırıcı bir özelliği hatta imzası olarak görülmüştür (Michieletti, 2013:234). Sadece boyama tavrı ile sınırlı kalmayıp *Cinquecento* (İtalyan Yüksek Rönesansı) resimlerinde, özellikle kullanılan modelin hafiften umursamaz ve rahat tavrı, Rönesans *sprezzatura*'sının bir simgesi haline gelmiştir. İzleyiciyle doğrudan, sert bir göz teması kurmak yerine, hafiften izleyiciyi yukarıdan gören, hatta izleyicinin üzerinden daha uzaktaki bir noktaya bakan bir etki, *Da Vinci*'nin *La Gioconda* (Mona Lisa)'sında açıkça görülebilir. Bu bakış, gergin bir bakışın tam tersi bir etki oluşturup,

sprezzatura'nın özellikle portrede nasıl yorumlandığının örneklerindedir. Three-Quarter View— *Vista a tre quarti* (ön çaprazdan bir bakış açısı) *Da Vinci* ve *Raffaello*'nun Rönesans resmine kazandırdığı ve aynı zamanda *sprezzatura*'ya katkı sağlayan bir diğer özelliktir. Kadınları profilden gösteren, Erken Rönesans resimlerinin aksine bu duruş, modelin tavrını çok daha rahat göstererek *sprezzatura*'ya katkı sağlar.



Görsel 4. Michelangelo, *Four Slaves (Dört Esir)*, c.1534, Mermer yontu, Accademia Gallery, Floransa, İtalya.

Michelangelo'nun *Dört Esir (Four Slaves)* gibi taştan oyulurken, bir kısmı oyulmuş tamamlanmış olmasına rağmen bir kısmı henüz bitmemiş gibi bırakılmış eserler, *Non Finito* örnekler olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Görsel 4). Rönesans'ta rastlanılan *Non Finito* örnekleri, günümüzde de hala devam etmektedir. Sadece yarım bırakılmış gibi gözükten heykeller değil, yarım bırakılmış resimler ve yarım bırakılmış çizimler, özellikle; *ekspresif*, spontane, rahat bir tavırla yapılmış gibi bir izlenim uyandırmakta, bu anlamda izleyicide özellikle *sprezzatura* etkisini artıran bir algı oluşturmaktadır. Rönesans'a dayanan *Non Finito* yaklaşımının, kökenini Antik Yunan'da *Platon*'un felsefesinden aldığı söylenir. *Platon*'a göre, "Bütün sanat eserleri bir şekilde eksiktir ve tamamlanmamıştır. Çünkü, bir sanat eserinin güzelliği; hiç bir zaman Tanrısal olana ulaşamaz." Bu anlamda, bir sanat eserini özellikle bitmemiş bırakmak, Tanrısal mükemmeliyete bir saygı göstergesi olarak da yorumlanır. Bu anlayış, yani; "Mükemmel olanı ancak Tanrı yaratabilir." anlayışı *Musevi* dini anlayışında ve sanatında da görülür. Tanrıyla mükemmeliyet yarışına girmemek adına, *Musevi* sanatçıların eserlerinde kasıtlı olarak kusurlu ve eksik bıraktığı bölümler olup, bu anlayış kökenini sanata ve tasvire ilişkin *Musevi* dini kurallarından alır (Schwarzschild, 1975). *Michelangelo*; "Gerçek bir sanat eseri bile, Tanrısal mükemmeliyetin sadece küçük bir yansımasının ötesine geçemez."

diyerek bu konuda Platon ile aynı anlayışı paylaşır. *Non Finito* bir eserin insanların beğenisine sunulması; “Evet, bu eser bitmiş ve mükemmel değil, ancak yine de sergilenecek kadar güzel” demektir, ki bu tavır *sprezzatura* demektir.

Özellikle resimde *sprezzatura*'nın sağlanması için dikkat edilmesi gereken bir takım prensipler vardır. Aşağıda özellikle resim sanatında *sprezzatura*'ya katkı sağlayan veya olumsuz etki eden bir takım özellikler yer almaktadır.

5.2.1. Resimde Sprezzatura'ya Katkı Sağlayan Özellikler

Resimde *sprezzatura*'nın gerçekleştirilmesi için bazı niteliklere ve prensiplere dikkat edilmelidir. Her şeyden önce; “zor ve ustalık gerektiren bir resmi kolayca yapılmış gibi göstermek gereklidir” (Michieletti, 2013:226). Resim ne kadar sofistike olursa olsun, resmin genel havasında zorlanmışlık ve aşırı uğraşmışlık etkisinin yokluğu *sprezzatura*'ya katkı sağlayacaktır, bu sebeple resim; gayret ve zorlamadan uzak olarak yapılmış gibi görünmelidir. Fırça sürüşünde aşırı dikkat, disiplin ve uzun süreli çalışılmış izlenimi olmamalıdır. “Resmin bütünü oluşturulan parçaların, apayrı bir dikkat ve gayreti göstermeden bütünsel akışkanlık içinde resmedilmiş olması gerekir” (Michieletti, 2013:226).

Tarihsel bir hikaye veya sahnenin anlatımında mizansen (Fr. mise-en-scène)'in ve kıyafetlerin dönemin doğal atmosferine ve kültürel özelliklerine abartıya kaçmayan bir uyumluluk göstermesi gerekir. Çizgide ve fırça hareketlerinde zorlamadan uzak, spontane, doğal bir tavır olmalıdır (Michieletti, 2013:226). Bazı parçaların kasıtlı olarak bitmemiş bırakılması, zorlamadan uzak bir umursamazlık etkisi kazandırabilir. Sanatçının imzasını tam olması gereken yere değil, ona yakın bir yere koyması; aşırı disiplin ve mükemmeliyetçiliğin tersi bir etki oluşturacaktır.

Resim yaparken, bir süreliğine de olsa; işi çok fazla ciddiye almamak *sprezzatura* bakımından katkı sağlayacaktır. Resim yaparken, süreçten eğlenceye dayalı bir haz almak, kişisel coşkunun spontane bir şekilde dışavurumuna katkı sağlayabilir. Doğru fırçayı seçtikten sonra bir büyüğünü kullanmak; aşırı takıntılı bir şekilde detaylara odaklanmamızı engelleyebilir. Biçime değil fikre odaklanmak; biçimsel kaygılarımızı bertaraf edip duygusal coşku ve dışavuruma katkı sağlayabilir. Resim yaparken ne zaman fırçayı bir kenara bırakmak gerektiğini

bilmek; sezgisel olarak yarattığınız eserin rasyonel süreçlerle çatışmasını engelleyebilir. Rastlantısal, kendiliğinden, doğal bir şekilde oluşmuş güzel etkiler ve fırça vuruşları oluştuğunda düzeltmek yerine, o etkileri korumak ve öylece bırakmak gerektiği bilinmelidir. *Antik Yunan* ressamı *Apelles* ile *Protegenes* kıyaslanırken; *Protegenes* ne zaman fırçayı bırakması gerektiğini bilmemekle eleştirilir (Hille, 2012:164; D'Angelo, 2018:13). Kullanılan model veya figürün duruşunda ve ifadesinde, zorlamadan uzak rahat bir tavırla sahnenin gerektirdiği ifadenin ve duygunun yakalanmaya çalışılması gerekir; bu, etkilemeye çalışmadığınız izlenimi verecektir. Çizgide ve fırça vuruşunda *ekspresifliğin** üst düzeyde olması da aynı şekilde *sprezzatura*'ya katkı sağlar. Bahsedilen yöntemlerin ve prensiplerin daha detaylı açıklaması takip eden bölümlerde yapılmıştır.

5.2.2. Resimde Sprezzatura'yı Olumsuz Etkileyen Özellikler

Başarılmaya çalışılan *sprezzatura*'nın tanımı ve anlamı gereği; açıkça izleyicinin dikkatini çekmeye yönelik, etkilemeye yönelik unsurların varlığı olumsuz bir faktördür. Kullanılan figürlerin duruşu, bakışı gibi detaylarda anlatımı güçlendirmeye yönelik aşırı abartılı vurgulamaların olması zorlama ve etkileme çabası anlamına gelir. Sahnede veya mizansende anlatımın gerektirdiği duygusal ifadenin gereksiz abartılması büyük bir hata olacaktır.

Özellikle portrelerde, poz vermiş gibi bir bakış ve duruş; nasıl gözüktüğünüzü fazla önemsiyorsunuz anlamına gelecektir. Metaforik anlatımı güçlendirmek maksadıyla kullanılan sembollerin aşırı ön plana çıkarılması; sofistike ve derin gözükmeye çabası anlamına gelir. Anlamı kolay algılanabilir kılmak için, çok fazla sembolizmin bir arada kullanılması resmin bütün büyüsunü, derinliğini ve gizemini ortadan kaldıracaktır. Aynı şekilde resmi sofistike gösterebilmek için çok fazla sembolizmin kullanılması etkileme çabası anlamına gelebilir. Kültürel olarak izleyicinin çok önemseydiği değerlerin ve kültürel elementlerin, izleyiciye yaranmak onu etkilemek amacıyla resimde fazla vurgulanması tam tersi bir etki oluşturabilir. Tarihsel bir sahnede, baş kahramanın tarihsel karakterin ötesinde etkileyici resmedilmesi; otantik tavır bakımından esere çok şey kaybettirebilir. Bu yöntemlerin ve prensiplerin detaylı açıklaması takip eden bölümde yapılmıştır.

* Expressive kelimesine ilişkin bir açıklama Bölüm 4.3.2'de yapılmıştır.

5.2.3. Eğitim Süreçlerine Yönelik Çıkarımlar ve Öneriler

Zor ve ustalık gerektiren bir resmi kolayca yapılmış gibi göstermek (Michieletti, 2013:226) *sprezzatura*'ya katkı sağlar. Zorlanmadan yapılmışlık etkisi ustalıklı yapılmış izlenimi verecektir. Ustalıklı yapılan şeyi evrimsel geçmişimiz sebebiyle güzel buluruz ve hayranlık duyarız (Dutton, 2008). Resim ne kadar sofistike olursa olsun, resmin genel havasında zorlanmışlık ve aşırı uğraşlılık etkisi olmamalıdır. Resmin gayret ve zorlamadan uzak olarak yapılmış gibi görünmesi için akışkan ve rahat bir tavırla yapılması gereklidir. Atölye eğitim süreçlerinde bu durum öğrencilerle tartışılmalı ve öğretilmelidir.

Fırça sürüşünde aşırı dikkat, disiplin ve uzun süreli çalışılmışlık izleniminin yokluğu *sprezzatura*'ya katkı sağlayan bir diğer özelliktir. Bu bahsedilen nitelik, Doğu ile Batı resmini ayıran özelliklerden biri olarak da görülebilir. Büyük tuvaler üzerine yapılan Batı tarzı resim sanatı, çok küçük ölçülerde çalışılan minyatürlerden üslup bakımından ciddi bir şekilde ayrışır. Küçük bir kağıt yüzeyine, çok ince fırçalarla yapılan ayrıntıların dikkat ve disiplin olmaksızın çalışılması imkansızdır. Uzaktan çok mükemmel görülen bir minyatürde, çok yakından bakıldığında bu dikkat ve disipline dayalı çalışmayı görmek mümkündür. Ne kadar ayrıntılı olursa olsun, ortaya konulan dikkat ve çabayı bir resimde görmüyorsak bu *sprezzatura*'ya katkı sağlar. Bu anlamda, usta bir minyatür sanatçısı da *sprezzatura*'yı sağlayabilir, ancak bu sadece ileri derecede bir ustalıklı mümkün olacaktır.

Resmin bütünü oluşturulan parçaların, apayrı bir dikkat ve gayreti göstermeden bütünsel akışkanlık içinde resmedilmiş olması (Michieletti, 2013:226) *sprezzatura* konusunda ayırıcı bir diğer özelliktir. Özellikle büyük ve ayrıntılı resimlerde, resmin farklı bölgeleri özel bir dikkat ve ayrıntılı çalışmayı gerektirebilir. Bazen sanatçılar bu zor ve ayrıntılı bölgelerde uzun süre çalışırken, resmin bütünü unuturlar. Bir resmin büyük bölümü kolayca ve ustalıklı yapılmış gibi gözükmesine rağmen, bazı bölgelerdeki bu yoğun çaba *sprezzatura*'yı olumsuz etkileyecektir. Bu yüzden, sanatçılar ne kadar ayrıntıya odaklanırlarsa odaklansınlar, bütünsel akışkanlık ve armoniyi unutmamalıdır.

Tarihsel bir hikaye veya sahnenin anlatımında *mizansen* (Fr. mise-en-scène)'in ve

kıyafetlerin dönemin doğal atmosferine ve kültürel özelliklerine abartıya kaçmayan bir uyumluluk göstermesi *sprezzatura* bakımından son derece önemlidir. TV dizileri ve sinema filmlerinde tarihsel konular sıklıkla ele alınmaktadır. Bu tarihsel filmlerde, belirli bir kültürü konu alan filmlerde ve tiyatro eserlerinde otantik bir etki oluşturabilmek için sahne tasarımı, kurgu ve kostümler çok önem taşır. Sahne tasarımı, kostümler ve hatta insanların tavır ve davranışları dönemi ile uyumlu olmalıdır. Mesela Osmanlı devletinin kuruluş dönemini konu alan bir filmde; İngiliz kraliyet sarayına benzer bir sahne ve Rönesans İtalya'sını çağrıştıran kostümler kullanılırsa, bu izleyiciyi etkilemeye yönelik yoğun bir çabayı gösterir ve otantiklik bakımından eserin değerini azaltır. Bütün bunlar *sprezzatura* bakımından olumsuz faktörlerdir. Mizansen ve kostüm dönemin tarihi ve kültürel atmosferine abartıya kaçmayan bir uyumluluk göstermelidir.

Çizgide ve fırça hareketlerinde zorlamadan uzak, spontane, doğal bir tavrın varlığı (Michieletti, 2013:226) *sprezzatura*'ya katkı sağlar. Ancak, çizgi ve fırça hareketlerindeki bu zorlamadan uzak tavır ancak ustalık ve hakimiyet ile mümkündür. Çok ve uzun süreli çalışmanın resimde ustaca bir tavır gelişimine katkısı olacaktır. Öğrenciler, çizgi ve fırça tavırları bakımından kendi resimlerini ve başka resimleri eleştirel bir gözle inceleyip, kişisel gelişimlerini hızlandırabilirler.

Bazı parçaların kasıtlı olarak bitmemiş bırakılması çokça görmeye başladığımız bir şey olmuştur. *Sprezzatura* kavramını bilmemesine rağmen pek çok sanatçı hızlı bir şekilde ustalıklı dokunuşlarla yaptığı resmi, umursamaz bir tavırla bir yerde bırakmayı tercih etmektedirler. Bu, *non finito* örneklerle benzerlik taşır. Özellikle, bir resimde en çok ustalık gerektiren bölgelerin, en önemli bölgelerin ustaca tamamlanmasından sonra, sanatçı bir bakıma gerisini teferruat olarak gördüğü izlenimi verir. Tamamlamaya çok da önem vermeyen, adeta izleyiciyi etkilemeye ihtiyacı yokmuş gibi bir tavidir bu. Bunu yaparken, bir resim veya çizimde hangi bölgelerin öylece bırakılabileceği iyi hesaplanmalıdır. Tamamen bitmemiş bir resim veya çizim, izleyici üzerinde gizem ve umut duyguları uyandırır. Tamamlanmadığı halde bu kadar etkileyici olan bir resim, tamamlanmış olsa kim bilir ne kadar etkileyici olacaktır...

Resmin imzalanması bir anlamda sanatçı egosunun da ortaya konulmasıdır ve iddialı bir eylemdir. Tamamlanmış bir resimde imzanın nereye atılması gerektiği ise başlı başına tartışmalı

bir konudur. En uygun ve en olması gereken yere atılan bir imza *mükemmeliyet iması* olarak görülebileceğinden fazlaca iddialı olabilir. O bakımdan, hiç bir resmin mükemmel olmadığını bilen ve kendini bilen sanatçının; imzasını en uygun yere kondurması *sprezzatura* bakımından doğru olmayabilir. Bütün bu sebeplerden, sanatçının imzasını tam olması gereken yere değil, ona yakın bir yere koyması tavsiye edilir.

Resim yapmak, rasyonel analitik düşünme süreçleri ve sezginin birlikte var olduğu bir süreçtir. Resim yaparken analitik düşünme süreçleri ve sezginin birbirini hangi oranda etkilediği ve hangisinin daha öncelikli olması gerektiği ise tartışmalı bir konudur. Ancak, bir eylemi yerine getirmeden önce çok fazla düşünen insanların analitik, rasyonel süreçleri öncelik olarak gördüğü düşünülebilir. Bu aşırı analitik düşünme süreci; *spontane*, *empvovize* icranın önünde büyük bir engel oluşturabilir. Her an adımlarını sayarak dans etmeye çalışan bir dansçının ne kadar amatör gözüktüğü ve kendini ifade etmekten bir o kadar da uzaklaştığı açıktır. Fazla düşünme, sezgisel süreçlerin ve anlık kendini ifadenin de düşmanıdır. Fazla düşünmek, analitik ve rasyonel düşünmeyi fazla önemsemek; sezgisel *ekspresif* bir tavrın önünde engel olduğundan *sprezzatura*'yı da olumsuz etkileyecektir. Aşırı düşünme, bazen kaygı durum bozukluğunun da bir sonucu olabilir. Özellikle sanatsal yeteneği konusunda endişeleri olan öğrencilerde bu kaygı daha çok gözlemlenebilir. Bu öğrencilerin, resmin geneline odaklanmak yerine takıntılı bir şekilde belirli bölgelere, beceremediklerini düşündükleri bölümlere odaklandıkları görülür. Bu tür kaygı bozuklukları yaşayan bazı sanatçıların alkol ve uyuşturucu ile bundan kurtulmaya çalıştıkları bilinir (Peterson, 2017). Kaygı bozukluğunun (anksiyete) *sprezzatura* için başka pek çok olumsuz sonuçları olabilir, ancak bu konu başlı başına araştırmaya değer uzun bir konudur. Mükemmeliyetçi kişilik yapısında olan öğrencilerde de benzeri davranışlar gözlenir (Lo and Abbott, 2013). Bu sebeple, kaygı bozukluğu yaşayan kişi için hiç kolay olmasa da; resim yaparken, bir süreliğine de olsa işi çok fazla ciddiye almamak, sürecin keyfini çıkarmak sanatsal yaratıcılığın ortaya çıkması ve *sprezzatura* için oldukça önem taşır.

Yaratıcı süreçlerin daha üretken sonuçlanabilmesi için, resim yaparken ne zaman fırçayı bir kenara bırakmak gerektiğini bilmek oldukça önemlidir. Şans eseri, kendiliğinden, doğal bir şekilde oluşmuş sürpriz etkiler, rastlantısal fırça vuruşları oluştuğunda düzeltmek yerine, o

etkileri korumak ve öylece bırakmak önceden planlanmamış yaratıcı sonuçlar elde edilmesine katkı sağlayacaktır. Rastlantısal süreçleri kendi akışı içinde kabullenip, yaratma sürecinin bir parçası olarak kullanmak *sprezzatura*'ya da katkı sağlayacaktır. *Antik Yunan* ressamı *Apelles* ile *Protegenes* kıyaslanırken; *Protegenes* ne zaman fırçayı bırakması gerektiğini bilmemekle eleştirilirdi (Hille, 2012:164). Yaratma sürecini tamamen planlı yürüttüğümüzü düşünmek yerine; sürecin de kendi içinde güzel sonuçlar doğurabileceğini unutmamak gerekir. Aşırı detaycı çalışma alışkanlığı ve detaylara takılmaktan kurtulmak için bir diğer yöntem; doğru fırçayı seçtikten sonra bir büyüğünü kullanmak olabilir. Aşırı kontrollü çalışma isteğini aşmak ve yaratıcı süreçlerde bir akışkanlık yakalayabilmek için; ince, detay fırçaları kullanmak yerine büyük fırçaların kullanımı katkı sağlayabilir.

Sprezzatura'ya ulaşmak için bahsedilen prensiplerin yanında bir diğer yöntem biçime değil fikre odaklanmak olabilir. Eğer yapılan resim tamamıyla formalist bir anlayışta değilse; muhtemelen bir anlatısı, bir hikayesi, fikirsel veya ideolojik bir alt yapısı var demektir. Böyle bir resimde asıl konunun fikir bütünlüğü içinde anlatımı, biçimin ötesinde önem taşır. Formal elementler anlatımı güçlendirdiği takdirde ihmal edilebilir. Dolayısıyla, resmin genel ifadesi ve anlatım gücüne odaklanılmalıdır. Resmin yapım süreci böyle bir durumda bir araç ve teknik bir detaydır. Böyle bir durumda resmin anlatısı ve fikirsel alt yapısını unutup biçimsel elementlere fazlasıyla odaklanan bir ressam, bütünsel akışkanlıktan uzaklaşıp *sprezzatura* konusunda başarısız olacaktır.

Kullanılan model veya figürün duruşunda ve ifadesinde, zorlamadan uzak rahat bir tavırla sahnenin gerektirdiği ifadenin ve duygunun yakalanmaya çalışılması önemli bir nüanstır. Genellikle fotoğraf çekimlerinde en çok karşılaşılan hatadır bu. İnsan yüzünde pek çok kas grubu olduğu düşünülürse; bir duyguyu hissediyormuş gibi rol yapmanın ne kadar zor hatta imkansız olduğu anlaşılabilir. Sahnenin gerektirdiği duygu durumuna girip, onu o anda içselleştirmeyen bir aktör gerçekte ifade ve mimiklerinde o role giremeyecektir. Kendini role girmeye zorladığında ise, bu zorlama ifade *sprezzatura*'yı olumsuz etkileyecektir. Tüm bu sebeplerden dolayı, gerçek duygunun yaşandığı küçük anlar ve doğal bir ifadeyi yakalamak zorlaşır. Böyle bir durumda fotoğrafçıya büyük iş düşmektedir, modelin kendinin bile fark etmediği kısa anlarda, doğru ve samimi duruşu yakaladığında iyi fotoğraflar çekilebilir.

Expressive kelimesinin Türkçe karşılığı olmayıp, *ifadeci*, *ifadesel* veya *dışavurum* gibi kelimeler bu kelimeyi karşılamamaktadır. Ancak, bu kelime; edebiyatta, görsel sanatlarda, müzikte ve dansa sanatçının içsel ve çevresel sınırlamalardan mümkün olduğunca kurtulup; sanat eserinde, metinde veya performansta duygusal coşkusu ileri bir düzeyde ortaya koyabilmesi anlamında kullanılır. Çizgide ve fırça vuruşunda *ekspresif* tavrın varlığı bariz bir şekilde hissedilecektir. Ekspresif tavrın tersi olan tavır; tereddütlü, çekingen, korkak, hata yapmaktan korkan, yeteneği konusunda emin olmayan bir tavidir. Ekspresif tavır, çoğu zaman ileri ustalık düzeyinin bir göstergesidir. Bu sebeple, bir resimde ekspresif tavrın varlığı, izleyicide ustalık ve ne yaptığını bilen bir sanatçı tarafından yapılmışlık hissi doğuracaktır. İleri düzeyde ekspresif tavrı yapılmış resimler; resimden anlamayanlar üzerinde bile genellikle büyük hayranlık uyandırır. Ekspresif tavır; bir anda, zorlamadan, kolayca, ustalıkla, hızlı ve akışkan bir şekilde yapılmışlık etkisi bırakır. Bütün bu sebeplerden dolayı, ekspresif tavır *sprezzatura*'ya büyük katkı sağlar. Ekspresif tavır, sadece resimde değil; müzik, performans sanatları, konuşma sanatı, edebi yazım gibi pek çok alanda kendini gösterir. Atölye eğitim süreçlerinde ekspresif tavrın öğretilmesi mümkündür. Bunun için öncelikli olarak çok çalışmak, çok fazla sayıda üretmek, öğrencinin resim yapma konusunda özgüven kazanması, öğrenci tarafından ekspresif tavrın ve bunun yokluğunun analiz edilip anlaşılması gereklidir. Bunun yanında; sonuç odaklı bir çalışma yerine, süreçten keyif alınan bir atölye ortamı oluşturulmalıdır. Bütün bunların yanı sıra, *sprezzatura* kavramının anlaşılması ve etkili olarak uygulanması için önceki bölümde bahsedilen; *sprezzatura*'yı olumsuz etkileyen faktörlerin bilincinde olunması gereklidir.

6. Sonuç

Castiglione'nin 1528'de literatüre kazandırdığı *sprezzatura* kavramı, üzerinden uzun zaman geçmiş olmasına karşın estetik haz ve beğeniye ilişkin tartışmalı pek çok konuda ayırt edici, anahtar rolde bir kavram olarak gücünü korumaktadır. Coğrafya, tarihsel ve kültürel ilişkiler bağlamında yaygınlaşması farklı ülkelerde farklı hızda bir ilerleme göstermiştir. *Sprezzatura* kavramının ülkemizde yaygın olarak bilinmemesinin sebeplerinden biri, ülkemizde güzel sanatlar geleneğinin İtalya'dan değil, Fransız ekolünden gelmesi olarak düşünülebilir. Tarihsel olarak, *güzellik* ve *grazia* gibi kavramlar üzerinde çok farklılaşan yaklaşımlar ortaya

konmuş, özellikle hazzın kültürel görecelilik ve kişisellik boyutları; kimi zaman, muğlak ve anlaşılması zor yorumları da beraberinde getirmiştir. Ünersal haz anlayışı temelindeki yorumlar ise evrimci yaklaşımlar dışında açıklanması zor ve tartışmalı yaklaşımlar olmuştur.

Sprezzatura kavramı, *güzellik* ve *grazia* gibi kavramların bile ayrıştığı estetik tartışmalarda; somut, anlaşılması daha kolay, prensipleri ortaya konulabilen ve bunun da ötesinde bütün sanat alanlarına uygulanabilen etkili bir kavramdır. Özellikle, sanatsal öğrenme süreçlerinde öğrencilerin kafa karışıklığı yaşadığı düşünöldüğünde *sprezzatura* kavramı önemli bir yol göstericidir. Mekanik icra ile sezgisel dışavurum tavrının dengesine ilişkin önemli ip uçları verir. Bu noktada, çalışarak çok uzun yıllarda ancak ulaşılacak üslup özelliklerinin, daha erken kazanılmasını mümkün kılmak için bu kavram öğretilmesi gereken, üzerinde düşünölmeli gereken bir kavramdır. Bu araştırmada, *sprezzatura* kavramı; *Castiglione*'nin orijinal eseri *Il Cortegiano* ile birlikte tarihsel ve yazılı literatüre dayanılarak detaylı olarak açıklanmaya çalışılmış; bunun yanında sanat eğitimi süreçlerinde kavramın öğretilmesi ve istenen üslup özelliklerine ulaşılabilmesi için yöntemler önerilmiştir. Bu çalışmada ağırlıklı olarak; görsel sanatlar, moda ve müzik alanlarından örneklere yer verilmesine karşın; *sprezzatura* konusu farklı alanlarda çok daha derin olarak incelenmesi gereken bir kavramdır. Güzel sanatlar alanındaki estetik tartışmalarda; *güzellik*, *grazia*, *kitsch* ve *authenticité* konuları gibi tartışmalı alanlarda *sprezzatura* kavramı önemli ip uçları sağlayabilecek bir kavramdır.

Kaynakça

- Burke, P. (1996). *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, University Park, PA: Penn State University Press.
- Castiglione, B. (1959). *The Book of the Courtier*, (C. Singleton Trans.), New York, NY: Anchor Books (Original work published in 1561).
- D'Angelo, P. (2018). *Sprezzatura: concealing the effort of art from Aristotle to Duchamp*. New York, NY: Columbia University Press.
- Davis, L. (2013). Teaching Sprezzatura, *Linfield Magazine*, 9 (3), p. 14-15.
- Dutton, D. (2008). *The Art Instinct: Beauty Pleasure and Human Evolution*, New York, NY: Bloomsbury Press.
- Funch, B. S. (1993). "Educating The Eye: Strategies for Museum Education", *The Journal of Aesthetic Education*, 27 (1), p. 83-98.

Hille, C. (2012). "England's Apelles and The Sprezzatura of Kingship: Anthony Van Dyck's Charles I in The Hunting-field Reconsidered", *Artibus et Historiae*, 65, p. 151-166.

Lo, A. and Abbott, M. J. (2013). "Review of The Theoretical, Empirical, and Clinical Status of Adaptive and Maladaptive Perfectionism", *Behaviour Change*, 30 (2), p. 96-116.

MacCarthy, I. (2009). "Grace and The 'Reach of Art' in Castiglione and Raphael", *Word & Image*, 25(1), p. 33-45.

Michieletti, J. K. (2013). "Tastar de Corde, Musical Improvisation and The Aesthetics of Sprezzatura in Sixteenth-Century Venetian Painting", *Artibus et Historiae*, 68, p. 219-235.

Monk, S. H. (1944). "A Grace Beyond The Reach of Art", *Journal of the History of Ideas*, 5 (2), p.131-150.

Paulicelli, E. (2014). "Fashion: The Cultural Economy of Made in Italy", *Fashion Practice*, 6 (2), p. 155-174.

Paulicelli, E. (2015). "Italian Fashion: Yesterday, Today and Tomorrow", *Journal of Modern Italian Studies*, 20 (1), p. 1-9.

Rhee, J. (2013). "'Sprezzatura': The Influence of Studied Nonchalance on Fashion", *(ITAA) Annual Conference Proceedings 102*, p. 7-9.

Schwarzschild, S. S. (1975). "The Legal Foundation of Jewish Aesthetics", *Journal of Aesthetic Education*, 9 (1), p. 29-42.

Shusterman, R. (2013). "Less Than Greek: Art, Perfection and Metaethics", *Proceedings of The European Society of The Aesthetics*, p. 5.

Thomas, B. (1997). *The Paragone Debate and Sixteenth-Century Italian Art* [Unpublished doctoral dissertation], Oxford: University of Oxford, England.

İnternet Kaynakları

Fonseca-Wollheim, C. (2016). "At Juilliard, can you hear the sprezzatura?", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2016/10/27/arts/music/at-juilliard-can-you-hear-the-sprezzatura.html>, Erişim tarihi: 14.04.2018.

Gavito, C. and Duran, M. (2012). Forever Tango - A Evaristo Carriego - Carlos Gavito & Marcela Duran, https://www.youtube.com/watch?v=tir5_m6E4lc, Erişim tarihi: 06.06.2019.

Peterson, J. (2017). Jordan Peterson - People who overanalyse [video], <https://www.youtube.com/watch?v=VzJXkJJ5nY>, Erişim tarihi: 20.11.2019.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Tiziano, “Meryem ve Çocuk İsa”, 1515-1518, Panel Üzerine Yağlıboya, 86 cm x 130 cm, Museo Del Prado, Madrid, İspanya. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tiziano,_Madonna_and_Child_with_Sts_Dorothy_and_George.jpg, Erişim tarihi: 08.09.2020.

Görsel 2. Raffaello, “Atina Okulu”, 1509-1511, Fresco, 500 cm x 770 cm, Apostolic Palace, Vatikan. https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens#/media/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg, Erişim tarihi: 08.09.2020.

Görsel 3. Anthony Van Dyck, “Kral I. Charles Avda”, c.1635, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 cm x 105 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_I_at_the_Hunt#/media/File:Charles_I_of_England.jpg, Erişim tarihi: 08.09.2020.

Görsel 4. Michelangelo, Four Slaves (Dört Esir), c.1534, Mermer yontu, Accademia Gallery, Floransa, İtalya. <http://www.accademia.org/explore-museum/halls/hall-prisoners/>, Erişim tarihi: 08.09.2020.

KAMERASIZ FOTOĞRAFIN KISA TARİHÇESİ VE KAMERASIZ FOTOĞRAF TEKNİKLERİYLE ÜRETİM YAPAN ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFÇILAR

A SHORT HISTORY OF CAMERALESS PHOTOGRAPHY AND CONTEMPORARY PHOTOGRAPHERS USING CAMERALESS PHOTOGRAPHY TECHNIQUES

Burcu Böcekler *

Öz

Kamerasız fotoğraf (Cameraless photography) tekniği, fotoğraf makinesi kullanmadan ışığa duyarlı bir yüzey üzerinde görüntü elde etme yöntemidir. Kamerasız fotoğraf, karanlık odada agrandizör ışığında veya gün ışığı kullanarak yapılır. Başlıca kamerasız fotoğraf üretme yöntemleri fotogram, luminogram ve kemigramdır. Kamerasız fotoğraf yapımı, kimyasalları yüzeyler üzerinde test etmek amacı ile başlamıştır. William Henry Fox Talbot (1800-1877), 1834 yılında *fotojenik çizimler* adını verdiği denemelerinde fotogramın ilk örneklerini vermiştir. Fotogram 19. yüzyıl boyunca bitkilerin tipolojisini yapmak için kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında, Avangard akımlar ile birlikte sanatçılar fotogramı deneysel bir görüntü elde yöntemi olarak yeniden kullanmaya başlamışlardır. Kamerasız fotoğraf üretimi günümüzde fotoğrafın kökenini temsil ettiği gibi, günümüz fotoğrafçıların dijital fotoğrafa göre daha özgün ve bireysel işler üretebilmelerine olanak sağlamaktadır. Floris Neusüss (1937-2020), Pierre Cordier (1933-), Garry Fabian Miller (1957-), Robert Bueltman (1954-), Lynn Cazabon ve Nicola Naomi Coppola (1979-) bu çalışma kapsamında incelenen çağdaş fotoğrafçılardır. Eski ve yavaş bir teknik olan kamerasız fotoğraf yöntemi ile günümüz sanatçıları fotoğraf makinesini aradan çıkartarak beden, ekoloji, çevre ve teknoloji konularında işler üretmektedirler ve böylece güncel konuları tartışma imkanı elde etmektedirler. Bu çalışmalar arasında fotoğrafın ontolojisi üzerine düşünmeye sevk eden soyut ve kavramsal çalışmalar da önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmada kamerasız fotoğraf tekniklerinin kısa tarihi anlatıldıktan sonra, kamerasız fotoğraf tekniği ile üretim yapan çağdaş fotoğrafçılar betimleyici yöntem ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kamerasız Fotoğraf, Fotogram, Fotojenik Çizim, Çağdaş Fotoğrafçılar, Fotoğrafın Ontolojisi.

Abstract

Cameraless photography is a method of creating a photographic image on a photosensitive surface without using a photo camera. Cameraless photography can be produced by exposing a surface both to an enlarger's light or daylight. Principal cameraless photography methods are photogram, luminogram and chemigram. Cameraless photography production started with testing chemicals on various surfaces. William Henry Fox Talbot (1800-1877) is the photographer who produced first photograms in 1834 which he named *photogenic drawings*. During the 19th Century photograms were used to create botanic typologies. At the beginning of the 20th Century, several artists from the Avant-garde movements started to use photograms in order to produce experimental images. Today, cameraless photography both represents the origins of photography and enables photographers to produce more personal and unique images compared to the digital photography. Floris Neusüss (1937-2020), Pierre Cordier (1933-), Garry Fabian Miller (1957-), Robert Bueltman (1954-), Lynn Cazabon and Nicola Naomi Coppola (1979-) are contemporary photographers presented in this article. Cameraless photography method is an old and slow technique which enables contemporary artists to produce art on topics such as body, ecology, environment and technology, and helps them to discuss some issues of today. Among the works of the contemporary

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 12.03.2020 - Kabul tarihi: 08.12.2020.

* Araştırma Görevlisi Doktor, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, İstanbul/Türkiye, burcubocekler@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8799-2978>.

photographers, abstract and conceptual photographs which raise issues related to the ontology of photography take an important place. In this context, after presenting a short history of the cameraless photography techniques, contemporary photographers who implement cameraless photography techniques are reviewed with a descriptive method.

Keywords: Cameraless Photography, Photogram, Photogenic Drawing, Contemporary Photographers, Ontology of Photography.

1. Giriş

Kamerasız fotoğraf (cameraless photography) tekniği, fotoğraf makinesi kullanmadan ışığa duyarlı hale getirilmiş bir yüzey üzerinde görüntü elde etme yöntemidir. Fotografik görüntü ışık ve ışığa duyarlı kimyasalların sürüldüğü yüzey ile elde edilir. Kamerasız fotoğraf elde etmenin farklı yöntemleri vardır. Üretim süreci kullanılan kimyasal (gümüş/demir/krom çözeltilisi) ve organik (sebze/meyve suyu) maddenin niteliğine göre agrandizör veya ultraviyole ışık kaynağı (güneş ışığı veya ultraviyole ampuller) yardımı ile yürütülebilir.

Kamerasız fotoğraf üretimi fotoğrafın icadından önce 19. yüzyıl başında kimyasalları çeşitli yüzeyler üzerinde test etmek amacı ile başlamıştır. Bilim insanları, yüzeylerin üzerine nesnelere koyup güneşte pozlamışlar ancak elde etmeyi istedikleri görüntüleri kalıcı hale getirememişlerdir. William Henry Fox Talbot (1800-1877), 1834 yılında, henüz ışığa duyarlı kâğıdını kamera içine yerleştirip ilk kalotiplerini (calotype) çekmeden önce *fotojenik çizimler (photogenic drawings)* adını verdiği çalışmaları yapmaya başlamıştır. Fotojenik çizimler Talbot tarafından 1834-1838 yılları arasında geliştirilmiştir. Kâğıdın gümüş nitrat ve tuz solüsyonu ile ışığa duyarlı hale getirilip güneşte kararması esasına dayanan yöntemde nesne kâğıt üzerine konur ve kâğıt üzerinde nesnenin negatif görüntüsü elde edilir. Daha sonra bir tuz solüsyonu ile görüntü sabitlenir (Bajac vd., 2010:276). Talbot, geliştirdiği fotojenik çizim yöntemi üzerinde çalışmaya devam ederek negatif pozitif yöntemine dayalı ilk çoğaltılabilir fotografik yöntem olan kalotipi icat etmiştir. Kalotipte fotojenik çizimdekine oranla daha az pozlama süresine ihtiyaç duyulmaktadır ve ayrıca negatif elde etme yöntemi de olduğu için 1840'larda pozitif baskılar da alınabilmiştir (Johnson vd., 2010:733). Talbot kalotip yöntemi ile bitki silüetlerini kalıcı kılmayı başarmıştır (Bajac vd., 2010:42).

Kamerasız fotoğraf üretimi, Talbot'un çalışmaları sonrasında 19. yüzyıl boyunca özellikle bitki tipolojisi oluşturmak amacıyla *cyanotype (mavi baskı)* teknikleri ile devam etmiştir. İngiliz fotoğrafçı Anna Atkins'in (1799-1871) 1843 tarihli kitabı bitki tipolojilerinin başlangıcını oluşturur (Schaaf, 2018:39). Kamerasız fotoğraf tekniği, 19. yüzyıldaki botanik

içerikli denemelerden sonra unutulmuştur. Kamerasız fotoğraf tekniğinin yeniden ortaya çıkışı 20. yüzyılın başındaki Avangard akımlar ile birlikte gerçekleşmiştir. Dada, Sürrealizm ve Konstrüktivizmin deneysel ruhu içinde diğer teknikler ile birlikte bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. 1950'lerde ise kamerasız fotoğraf tekniği yeniden yükselişe geçmiş, birçok sanatçı uygulama yapmıştır. 2000'lere gelindiğinde ise birçok galeri ve müzenin kamerasız fotoğraf çalışmalarını içeren özel sergiler düzenlediği görülmektedir. Düzenlenen özel sergilerden en önemli iki tanesi Victoria ve Albert Müzesi'ndeki *Cameraless Photography (2010)* ve Norton Sanat Müzesi'ndeki *Out of the Box: Camera-less Photography (2019)* sergileridir. Sergi örneklerini çoğaltmak mümkündür. Günümüzde kamerasız fotoğraf birçok alanda izleyici karşısına çıkmaktadır. Müzelerin koleksiyonlarında kamerasız fotoğraf örnekleri bulunmakta, sanat galerilerinde sergilenmekte ve satışa sunulmaktadır.

Çalışmanın amacı, kamerasız fotoğraf tekniğinin tarihsel gelişimini anlatmak ve günümüzde analog yöntemler ile kamerasız fotoğraf çalışmaları üreten bazı çağdaş sanatçıların çalışmalarından örnekler sunmaktır. Kamerasız fotoğrafın tarihi anlatılmaksızın günümüzdeki fotoğrafçıların çalışmalarını anlamak mümkün değildir. Eski teknikler ve eski teknikler ile yapılan örnekler günümüz fotoğrafçıları tarafından ilham alınmakta ve böylece fotoğraf tarihinin ilk dönemleri günümüzde temsil edilmektedir. Çalışmada ilk olarak kamerasız fotoğraf üretme teknikleri olan *fotogram*, *luminogram* ve *kemigram* (chemigram) tekniklerinin tanım ve açıklamalarına yer verilmiştir. Ardından, kamerasız fotoğraf tekniğinin tarihsel gelişiminde önemli rol oynayan örnekler kronolojik olarak betimleyici bir yöntem ile incelenmiştir. Öncelikle, Floris Neusüss (1937-2020) ve Pierre Cordier'in (1933-) çalışmalarına yer verilmiştir. Neusüss ve Cordier, kamerasız fotoğraf tekniğinin 20. yüzyıldaki ilk uygulayıcılarındandır. Her iki sanatçının da çalışmaları 1960'lı yıllara tarihlenir. Neusüss beden fotogramları yaparken, Cordier fotoğraf kimyasalları ve söz konusu kimyasalların birbirine, farklı maddelere ve ışığa verdiği kimyasal tepkimeler ile çalışır. Cordier'in elde ettiği işler geometrik ve soyuttur.

Botanik, kamerasız fotoğraf üretiminde ilham alınan bir diğer konudur. Bu bağlamda Garry Fabian Miller (1957-), Shirine Sharif (1978-) ve Robert Buelteman'ın (1954-) çalışmaları seçilmiştir. Lynn Cazabon çalışmada yer verilen ve farklı bir yaklaşım geliştiren bir diğer sanatçıdır. Cazabon, çalışmalarında teknolojik ve doğal atıkları bir araya getirerek kompozisyonlarını oluşturur. İncelenen bir diğer fotoğrafçı olan Nicola Naomi Coppola

(1979-) ise fotoğraf kimyasallarını ve doğadaki mineralleri resim kâğıtlarında bir araya getirerek soyut işler üretir.

2. Kamerasız Fotoğraf Üretim Teknikleri

2.1. Fotogram

Kamerasız fotoğraf üretim tekniklerinden birincisi ve en yaygını *fotogramdır*. “Fotogram, ışığa duyarlı malzemeler ile kaplanmış film veya kâğıt üzerine yerleştirilen obje veya objelerin lens veya kamera olmadan yüzeyler üzerine pozlanması sonucu oluşan bir çeşit fotoğraftır” (Baldwin, 1991:66-67). Fotogram iki şekilde elde edilir. Birincisi, nesne kullanılarak yapılan fotogramdır. Işığa duyarlı yüzey üzerine konulan nesne ağırlıkta pozlanır ve ardından klasik bir fotoğraf baskısında olduğu gibi geliştirme/durdurma/saptama şeklindeki karanlık oda banyo süreci gerçekleştirilir. *Cyanotype* gibi demir, *gum bikromat (gum bichromate)* gibi krom içerikli malzemeler ile yapılan fotogramlarda nesne ultraviyole ışıkta (güneş veya ultraviyole ampul) pozlanır ve ardından su ile yıkanır. Kimyasal malzemeler dışında meyve ve sebze suyu gibi organik malzemeler ile de fotogram elde etmek mümkündür.

2.2. Luminogram

Luminogram kamerasız fotoğraf elde etmenin ikinci yoludur. *Luminogramlar* karanlık odada elde edilir ve ışığa duyarlı yüzey nesne kullanılmaksızın pozlanır. Süreç ışığın hareket ettirilmesi ile yönetilir. Işığın hareketi ve gücüne bağlı olarak soyut görüntüler ortaya çıkar (Laxton, 2006:1238).

Fotogram ve luminogramlardaki renkler kullanılan kimyasal/organik malzemenin niteliğine göre değişir. Gümüş içerikli malzemelerde siyah beyaz ve tonlama banyolarına bağlı olarak sepya olabilirken, cyanotype ve gum bikromat baskılarda mavi, sarı ve turuncudur. Renkler tonlama banyoları ve pigment kullanıldığında çeşitlenir. Hangi malzeme kullanılırsa kullanılsın fotogramda ışık geçirmeyen yerler beyaz kalır. Işık geçiren yerler ise renk değiştirir. Tonlar ise nesnenin geçirgenliğine göre değişir.

2.3. Kemigram

Kemigram, kamerasız fotoğraf üretim yöntemlerinden üçüncüsüdür. Kemigram ismi Pierre Cordier tarafından 1958 yılında icat edilmiştir, *kimya (chemistry)* ve *gramer (gramma)* kelimelerinin birleşiminden oluşur ve *kimya ile çizilen veya yazılan görüntü*

anlamına gelir (Hirsch, 2018:228). Kemigram terimi, günümüzde fotoğrafın ilk yıllarındaki kimyasal çalışmaları tanımlamak için kullanılır ve *fizyo-kimyasal (physicochemical)* teknik olarak da adlandırılır.¹ Bunun sebebi kemigramda kimyasallar ile birlikte organik malzemelerin de kullanılmasıdır. Kemigram günışığında yapılır ve iki farklı yöntem ile elde edilir. Birinci yöntem, sadece ışığa duyarlı emülsiyon kaplı fotoğraf kâğıdı üzerine saptama ve geliştirici banyolarının uygulanmasıdır. Saptama ve geliştirici banyoları gün ışığına maruz kaldıklarında kağıt üzerinde farklı renklere bürünürler. İkinci yöntem ise vernik, mum ve yağ gibi malzemelerin fotoğraf kâğıdı üzerine uygulanmasıdır. Söz konusu resim malzemeleri bu yöntemde iki ayrı tepkimeye girer. Tepkimeye girdiği ilk malzeme fotoğraf kâğıdı üzerindeki kimyasallardır. İkincisi ise kağıt üzerine sürülen geliştirici ve saptama banyosudur. Tepkimeler sonucunda yüzey üzerinde çatlak, aşınma ve çözünmeler görsel şekiller oluşturur (Hirsch, 2018:228). Söz konusu görsel şekiller kimyasalların uygulanma yöntemine bağlı olarak çeşitlilik gösterir.

Yukarıda anlatılan üç teknik de günümüzde kullanılmaktadır. Ancak içlerindeki en yaygın teknik fotogramdır. Sanatçılar fotogram tekniğini farklı bağlam ve yaklaşımlarda kullanarak üretimde bulunmaktadır. Bu nedenle öncelikle fotogramın tarihine değinmek yerinde olacaktır. Çünkü fotogramın tarihi fotoğrafın kimyasal kökenleri ile yakından ilgilidir.

Fotoğrafın tarih öncesi olarak adlandırılan dönemini, fotoğrafın kimyası ve ışığa duyarlı yüzeyler üzerine yapılan çalışmalar oluşturur. Bu süreçte ışığın dönüşüme uğrattığı kimyasallar üzerine çalışılmış, ışığa duyarlı kimyasallar çeşitli yüzeyler üzerine uygulanmış ve gün ışığına maruz bırakılarak deneyler yapılmıştır. Deney yapılan ve üzerinde çalışılan başlıca malzeme gümüş nitrattır. Gümüş nitratın ışıktaki karardığı Ortaçağ'dan beri bilinmektedir (Gernsheim H., ve Gernsheim A., 1955:30-34). Bunu 8. yüzyılda tespit eden simyacıardan biri Arap bilim adamı Câbir İbn Hayyân (721-815)'dir. 16. yüzyıla gelindiğinde Alman bilim adamı Georg Fabricius (1516-1571) bazı madenlere gümüş nitrat ve tuz solüsyonu ekleyerek çeşitli deneyler yapmıştır. Solüsyon eklenen madenler güneşe maruz bırakıldığında beyazdan siyaha dönüşmüştür. 18. yüzyılda ise Johann Heinrich Schulze (1687-1744) bir deney gerçekleştirir. Schulze, 1727'de tebeşir, nitrik asit ve gümüşün güneşte karardığını keşfeder ve bir deney yapar. Bir harf şablonunu gümüş karbonat ile dolu olan şişenin etrafına koyar ve güneş ışığında bırakır. Gün ışığında kalan harfler zamanla

¹ Bkz. <http://www.pierrecordier.com/1.html>, Erişim tarihi: 15.06.2019.

kararır (Gernsheim ve Gernsheim, 1955:20). Thomas Wedgwood (1730-1795) ve Humphry Davy (1778-1829) cam üzerine çizdikleri kendi resimlerini, gümüş nitrat sürdükleri beyaz deri ve kağıtların üzerine koyarak güneşte pozlarlar ve böylece kontakt (contact) baskı yöntemi ile görüntü elde ederler. Çalışmalarını *An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles by the Agency of Light upon Nitrate of Silver* adlı bir makalede anlatırlar ve çalışmalarını 1802'de *Journal of the Royal Institution of Great Britain (1802)* adlı dergide yayımlanır (Frizot, 1998:19). Thomas Wedgwood ve Humphry Davy, elde ettikleri görüntüleri sabitlemeyi başaramamışlardır. Görüntüyü sabitlemeyi başaran kişi kalotipin mucidi olan William Henry Fox Talbot (1800-1877) olmuştur. Fotogramın tarihinin, henüz fotogram olarak adlandırılmasa da William Henry Fox Talbot ile başladığı kabul edilir.

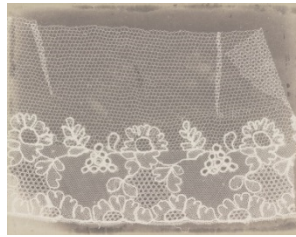
3. Fotogramın Tarihi

Fotogramın tarihinde Henry Fox Talbot'un deneylerinin ve çalışma tekniklerinin büyük önemi vardır. Talbot, camera obscura kullanmadan elde ettiği görüntülere *fotojenik çizimler (photogenic drawings)* ve *skiagrafi (sciagraphy)* isimlerini vermiştir. Talbot, kalıcı fotografik görüntüyü elde etme çalışmalarına 1834 yılında başlamıştır. Bu bağlamda Talbot, sodyum klorürün (tuz) gücünü keşfetmiştir. Tuzu iki amaç için kullanmıştır: birincisi kalıcı görüntüyü elde etmek, ikincisi de ışığın görüntü üzerindeki etkisini durdurmak. Işığın görüntü üzerindeki etkisi, görüntünün ışığın tesiri ile karararak yok olması ve kalıcı hale getirilememesi Talbot zamanına kadar çözülemeyen bir durum olmuştur. Talbot'un yönteminin aşamaları şu şekildedir. Kâğıda zayıf bir solüsyon sürülür ve kurumaya bırakılır. Kâğıt kurduktan sonra kâğıda gümüş nitrat sürülür. Böylece üst üste sürülmüş iki solüsyon birleşerek gümüş klorürü oluştururlar ve kâğıdı ışığa duyarlı bir yüzey haline getirirler. Görüntüsü alınmak istenen obje ışığa duyarlı hale gelmiş kâğıt üzerine yerleştirilir. Kâğıt ve objenin tam olarak üst üste gelebilmesi ve net bir görüntü elde etmek amacıyla üzerine bazen birkaç mm kalınlığında bir cam yerleştirilir. Kâğıt ışığın gücüne göre güneşte 10 ve 30 dakika arasında değişen sürelerde pozlanır. Pozlama sonrası obje kağıdın üzerinden kaldırıldığında kağıdın üzerinde objenin şekli kalır. Pozlanan yerler siyah, pozlanmayan yerler beyazdır. Talbot, o güne kadar başarısız olan görüntüyü sabitleme sorununu da sodyum klorür ve potasyum iodid solüsyonu kullanarak çözmüştür. Onun hem kâğıdı ışığa duyarlı hale getirmesinde hem de görüntüyü sabitleme aşamasında tuz kullanması

sebebiyle, baskılarını tuzlu baskı (salted print) olarak adlandırır (Marien, 2014:19). Talbot tuzlu baskı yöntemiyle çeşitli bitkilerin (Görsel 1) ve dantel (Görsel 2) gibi nesnelerin negatif görüntülerini elde etmiştir. Böylece bitkiler tüm detayları ile belgelenmiştir.



Görsel 1. Henry Fox Talbot, Yasemin Yaprakları, Negatif Fotojenik Çizim, 1840-1842, 18.9 × 11.4 cm, Paul Getty Museum, Los Angeles.



Görse 2. Henry Fox Talbot, Dantel, Negatif Fotojenik Çizim, yakl. 1839-1844, 17.1x22 cm, National Gallery of Art, Washington.

Fotogramın 19. yüzyılda uygulandığı bir diğer teknik Cyanotype'dır. Cyanotype tekniği ile yapılan ve 19. yüzyıl fotoğraf tarihindeki en dikkat çekici fotogram çalışması Anna Atkins'in *İngiliz Suyosunlarının Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimler (Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions 1843-1853)* adlı kitabıdır. Atkins, cyanotype yöntemini kullanarak su yosunlarının bir tipolojisini yapmıştır (Parr ve Badger, 2004:21).²

Fotogram tekniği, 19. yüzyıl boyunca genel anlamda pek ilgi görmemiştir. Nesnelerin mekân ve zamandan soyut siluet görüntülerini elde etmek yerine gerçekliği saptamak isteyen fotoğrafçılar fotogramı uygulamamıştır. Fotogramlar kişisel merak sonucu yapılan çiçek ve yaprak çalışmalarında sınırlı kalmıştır. Bu nedenle fotogram zamanla unutulmuştur. Yeniden gündeme gelmesi 20. yüzyıl başında Avangard akımlar ile birlikte gerçekleşmiştir. 1920'lerden itibaren sanatçılar fotogramın olanaklarını yeniden

²Cyanotype'in tarihi, formülü ve Cyanotype tekniği ile elde edilen fotogram çalışmaları için bkz. Böcekler, B. (2019). "Başlangıcından Günümüze Cyanotype'in Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: İstanbul Mavisii", *Art Sanat Dergisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sayı 13, s. 53-86, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/52187/682653>, Erişim tarihi: 15.06.2020.

keşfetmişlerdir. Fotografik zaman ve yüzey üzerine düşünen fotoğrafçılar, fotoğraf kâğıdını daha özgür bir ifade mekânı olarak kullanmışlardır. Böylece fotogram yeni bir bağlamda değerlendirilmiştir. Fotoğrafı oluşturan temel unsurlar, modern bir sanat formu yaratmak için kullanılmaya başlanmıştır (Rexer, 2002:128-129). Avangard dönemde fotoğraf tarihinin ilk yılları deneysel iş üretme çabası içinde değerlendirilmiş ve ilham alınmıştır. 20. yüzyılın başında yeni tema ve yeni ifade formları arayışı içindeki Dada, Konstrüktivizm ve Sürrealizm akımlarında deneysel çalışmalar ön plana çıkmıştır. 1920'lerdeki deneysel üretim yapma isteği içinde, fotokolaj, montaj, alışlagelmedik bakış açıları ve makro çekimler ile birlikte kamerasız fotoğraf da yerini almıştır (Winkenweder, 2006:353). Fotogram tekniğinin Avangard dönemdeki en önemli örneklerini Christian Schad'ın (1894-1982) schadografaları, Man Ray'ın (1890-1976) rayogramları ve László Moholy Nagy'nin (1895-1946) luminogramları oluşturur. Her bir sanatçının çalışma tekniği diğerinden farklıdır.

1960'larda ise, sanatı oluşturan en temel unsurlara dönüş akımı başlamıştır. Sanatçılar, kullandıkları temel malzemeler ile sanat yapmaya başlamışlardır. Fotoğrafta bu eğilim Avrupa'da, 1960'larda *objektif olmayan (non-objective)* olarak adlandırılır. 1967 yılında *Somut Fotoğraf (Konkrete Fotografie)* ve 1968 yılında *Jeneratif Fotoğraf (Generative Fotografie)* adı verilen sergiler açılmış, burada Pierre Cordier'in de içinde bulunduğu bir grup sanatçının işleri sergilenmiştir (Batchen, 2016:37).

1970'li ve 1980'li yıllara gelindiğinde fotoğraf eylemini belirleyen temel etkenlerin sorgulandığı ve bu bağlamda fotoğrafların üretilmeye devam edildiği görülmektedir. Söz konusu deneysel yaklaşımlarda fotoğrafta zamansallık kavramı sorgulanmış ve uzun pozlama süreleri denenmiştir. *Fotografik zaman* meselesi, kamerasız fotoğrafta farklı bir boyuta ulaşmıştır. Kamerasız fotoğrafta saatler ve günler süren pozlama süreleri denenmiştir (Bajac, 2011:80). 1990'lardan itibaren dijital fotoğrafın ortaya çıkışı ile eski teknikler, dijital fotoğrafın karşısında, bir seçenek ve bir tavır olarak yer almaya başlamış, dijital dünyaya ve teknolojiye bir alternatif akım olarak sanatçıların yaratıcı süreçlerinde yerini almıştır. Günümüzde ise, fotoğrafı meydana getiren temel unsurlar halen sorgulanmakta, fotoğrafın varoluşuna dair kavramsal çalışmalar yapılmakta ve 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan çalışmalar yeniden yorumlanmaktadır.

Günümüzdeki çalışmalara ilham olan yayınlar da yapılmaktadır. Geoffrey Batchen'in *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph (2016)* adlı kitabı bu alandaki önemli

kitaplardan bir tanesidir. Batchen bu kitabında kamerasız fotoğrafın tarihini, kamerasız fotoğraf alanındaki eski yaklaşımları ve teknikleri detaylı şekilde anlatmaktadır. Kitap, fotoğrafın fotoğraf tarihi kitaplarındaki birkaç örnek dışında üzerine fazla değinilmemiş olan bir alanına, kamerasız fotoğraf tekniklerine odaklanmaktadır. Batchen, adeta alternatif bir fotoğraf tarihi kitabı yazmıştır. Bugüne kadar Fox Talbot ve Anna Atkins'in fotogramları ve Avangard dönemdeki fotogram örnekleri dışındaki fotogram çalışmalarına yer vermeyen fotoğraf tarihi kitaplarının tersine Batchen kitabında detaylı bir kronolojik inceleme yapar (Batchen, 2016). Söz konusu kitap, kamerasız fotoğraf örneklerinin ne denli çok sayıda ve farklı yaklaşımlarda olduğunu gözler önüne serer.

Fotoğrafa dair bu arkeolojik bakış açısı fotoğrafın ilk dönemlerinin yeniden değerlendirilmesine, o dönem hakkında bilgi sahibi olunmasına sebep olmaktadır. Fotoğraf tarihi kitaplarında *fotoğraf öncesi* olarak adlandırılan dönem günümüzde adeta yeniden keşfedilmektedir. Fotoğrafın kökenleri ve o dönemdeki primitif yaratıcılık stratejileri bugünkü fotoğrafçıların yepyeni keşifler yapmalarına olanak sağlayan bir alan ve ilham kaynağı olmuştur. Kamerasız fotoğraf ise söz konusu köken araştırmalarında önemli yer tutar. Fotoğrafın kimyasal ve fiziksel kökenleri üzerine düşünen sanatçılar kendilerinden de bir şeyler katarak yepyeni fotogram çalışmaları üretirler. Çalışmalar sadece kamerasız fotoğraf ile ilgili değildir. Dagerotip, kalotip, cyanotype, gum bikromat ve ıslak levha yöntemi (wet collodion) gibi teknikler ile elde edilen pozitif baskılar da bu arayış ve arkeolojik bakış içinde önemli yer tutar. 1990'lardan itibaren dijital fotoğrafın ortaya çıkışı ile birlikte fotogramın da içinde yer aldığı eski tekniklerin araştırıldığı ve uygulandığı bu eğilime *Antik Avangard (Antiquarian Avant-garde)* adı verilmiştir (Rexer, 2002:8).

Günümüzde, dijital fotoğrafın sonsuz, sınırsız ve hızlı yaratma potansiyelinin yanında eski teknikler içinde kamerasız fotoğraf da sanatçılara yeni bir estetik dil yetisi ve yaratıcılık stratejisi sağlamaktadır. Kamerasız olarak üretilen fotografik görüntünün tek ve benzersiz oluşu onu farklı bir yere koymaktadır. Kamerasız fotoğraf tekniği, diğer eski teknikleri yanında sanatçılara daha özgür bir alan sağlamaktadır. Sanatçılar pozlama süresi konusunda özgürdür. Işık ve kimyasallar ile soyut dışavurumcu görüntüleri diledikleri poz sürelerinde üretirler.

Günümüzde, yukarıda anlatılan kamerasız fotoğraf teknikleri ile üretim yapan birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın bundan sonraki bölümünde beden,

botanik ve doğa konularında eserler üreten güncel fotoğraf sanatçıların işlerine yer verilmiştir. Floris Neusüss (1937-2020) beden; Garry Fabian Miller (1957-), Robert Buelteman (1954-) ve Shirine Sharif (1978-) botanik; Pierre Cordier (1933-), Lynn Cazabon ve Nicola Naomi Coppola (1979-) da fotoğraf kimyası bağlamında çalışan ve bu çalışma kapsamında seçilen sanatçılardır.

4. Günümüz Fotoğraf Sanatında Kamerasız Fotoğraf Örnekleri

Günümüzde, fotogramı farklı teknikler ile uygulayan birçok sanatçı bulunmaktadır. Sanatçılar fotoğraf tarihindeki mevcut teknikleri ve söz konusu teknikleri uygulayan fotoğrafçıları ilham kaynağı olarak almakta ve fotogramın fotoğraf tarihindeki yerini yeniden gündeme getirerek tartışmaya açmaktadırlar. Bütün bunlara ek olarak eski tekniklere yepyeni yaklaşımlar da getirerek kendi yorumlarını katmaktadırlar. Sanatçıların işlediği konular çeşitlilik göstermektedir.

Floris Neusüss (1937-2020), kamerasız fotoğraf tekniğinin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki ilk uygulayıcılarından bir tanesidir. Sanatçı, beden fotogramının ilk örneklerini veren sanatçılar arasındadır ve ilk çalışmaları 1954'e tarihlenir. Neusüss, 1960'larda *Nudogram* adını verdiği beden fotogramları serisine başlamıştır. Modelini fotoğraf kâğıdı üzerinde çeşitli pozisyonlarda pozlayarak elde ettiği fotogramlarını 1970'lere kadar sürdürmüştür. Neusüss çalışmalarına 1990'larda Barbie bebek fotogramları (Görsel 3) ile devam etmiştir (Barnes, 2012:26). Neusüss'ün işlerinde László Moholy Nagy'nin luminogramlarının ve Man Ray'ın rayogramlarının etkileri görülmektedir.



Görsel 3. Floris Neusüss, Barbie 3, Autoreversal Kağıt üzerine fotogram, 1993, 40x30 cm, Focus Galerie, Köln.

Günümüzde kamerasız fotoğraf tekniğinde çalışılan konulardan bir diğerini botanik oluşturmaktadır. Fotoğrafın ilk dönemindeki fotoğraf kimyasallarının bitkiler ile denendiği fotogram çalışmaları ve botanik ile ilgili yayınlanan tipolojik fotoğraf serileri günümüzde fotoğrafçılara ilham kaynağı olmaktadır. Botanik ile ilgili fotogram yapan fotoğrafçılardan

birkaçı Garry Fabian Miller (1957-), Robert Buelteman (1954-) ve Shirine Sharif (1978-)'dir. Miller ve Buelteman'ın ortak özellikleri bahçelerinden topladıkları bitkiler ile çalışmalarındır.

Garry Fabian Miller (1957-)'in fotogramlarının ana fikrini zaman ve zamanın geçişi sırasında ışığın etkisine bağlı olarak uğradığı değişimler oluşturur. Sanatçı, bir aylık veya bir yıllık zaman dilimi içinde yaprak, tohum ve koza gibi bitkilerin renginin aldığı değişimi konu eder. İzleyiciye tek bir yaprak veya bitki üzerinden ışığın bitki üzerindeki etkisini gösterir. Agrandizöre negatif yerine bitki yerleştirir ve *destruction* adı verilen özel bir fotoğraf kâğıdına bitkileri pozlar. *Beklemek, Yüz Gün, 18 Nisan-25 Temmuz 2011* adlı işinde bir yaprağın yüz ayrı fotogramı yer almaktadır (Barnes, 2012:128).



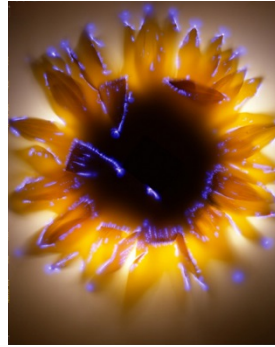
Görsel 4. Garry Fabian Miller, Yüz Gün Beklemek, (18 Nisan-25 Temmuz), 2011, 120 Ünük Dye Destruction Baskı, 210.8 × 210.8 × 7.6 cm, HackelBury Fine Art, London.

Robert Buelteman (1954-), fotogramlarını *Kirlian fotoğrafçılığı* adı verilen yöntem ile oluşturur. *Kirlian fotoğrafçılığı*, yüksek voltajlı, yüksek frekanslı ve düşük amperli elektrik alanına dayalı aygıtlarla nesnelere yayılan birtakım ışınları fotografik olarak saptamayı amaçlayan *elektrografik belgeleme tekniği*dir. *Kirlian fotoğrafı* şu şekilde uygulanır: Metal bir plaka üzerine film yerleştirilir, filmin üzerine fotogramı yapılacak olan bitki konulur. Ardından 40.000 voltaj elektrik verilir. Elektrik verilmesi işlemi sonucunda nesnenin sahip olduğu ve aura olarak adlandırılan ışık huzmesi belgelenir (Harvey, 2007:76). Buelteman, ışık ve elektrik enerjisi ile adeta resim yapmaktadır. Sanatçı, *Through the Green Fuse (1999-2002)* adlı serisini evinin çevresinden topladığı bitkiler ile oluşturmuştur. 20x25 cm'lik film üzerine pozladığı bitkiler parlak renkleri ile dikkat çekmektedir.³ *Alstroemeria (Peru Zambağı)* ve *Helianthus annuus (Ayçiçeği)* sanatçının bu serisinde yer alan iki çalışmasıdır (Görsel 5-6).

³ Bkz. <https://www.buelteman.com/>, Erişim tarihi: 18.12.2019.



Görsel 5. Robert Buelteman, Peru Zambağı, 1999-2002, Metal Plaka Üzerine Yerleştirilmiş Negatif Üzerine Fotogram, 20x25 cm., The Buelteman Studio, California.



Görsel 6. Robert Buelteman, Ayçiçeği, 1999-2002, Metal Plaka Üzerine Yerleştirilmiş Negatif Üzerine Fotogram, 20x25 cm., The Buelteman Studio, California.

Shirine Sharif (1978-), bitki fotogramları yapar. Anna Atkins'in çalışmalarından ilham alan sanatçının *fazla pozlama* ile oluşturduğu fotogramlarında arka plan siyah renge bürünürken bitkiler negatif ile pozitif arasında bir görüntü sunar (Rexer, 2002:130).



Görsel 7. Shirine Sharif, İsimli, Fotogram, 50.8x40.6 cm., 2001.

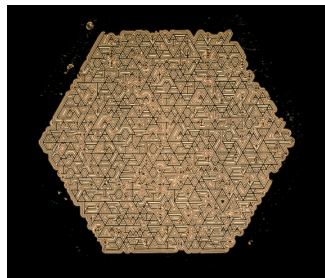
Kemigram yönteminin mucidi Pierre Cordier (1933-)'in çalışmalarında fotoğraf kâğıdı, emülsiyon, kimya, zaman ve ışık bir araştırma ve uygulama alanı olarak yer alır. Bu bağlamda Pierre Cordier'in üretim malzemesi fotoğraf kimyasalları, fotoğraf kâğıdı tuvalidir. Sanatçının yöntemlerinden bir tanesi geliştirici ve saptama banyolarını bir suluboya gibi fotoğraf kâğıdı üzerine uygulamaktır. *Kemigram 08.02.1961 III* adlı işinde sanatçı fotoğraf kâğıdına önce yağ sürmüştür, yağlı kağıt yüzeyi üzerine geliştirme ve saptama banyosu dökmüştür, böylece siyah, kahverengi ve bej renkler ortaya çıkmıştır. Geliştirici banyo, kâğıt

üzerinde koyu lekeler ortaya çıkarırken saptama banyosu ise daha açık tonlu lekeler ortaya çıkarmıştır (Barnes, 2012:61) (Görsel 8). Sanatçı, kimyasalların tepkimelerinden doğan renk ve şekilleri bir yaratıcılık kaynağı olarak kullanarak soyut resimler elde etmiştir.



Görsel 8. Pierre Cordier, Kemigram, 08.02.1961 III, 1961.

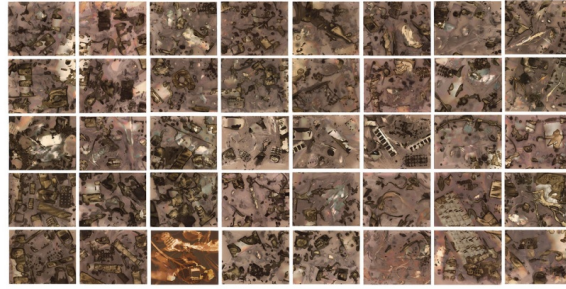
Cordier uyguladığı ikinci teknikte vernik, mum, yağ, yumurta ve bal gibi malzemeler kullanmıştır. Fotoğraf emülsiyonuna eklenen bu malzemeler emülsiyonların hızla hareket etmesini engelleyip düzenli ve simetrik desenlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bazı çalışmalarında ise sanatçı fotoğraf kâğıdı üzerine vernik sürerek üzerlerine bizzat kendisi çeşitli motifler yapmıştır. Tonlar ise, siyah beyaz fotoğraf kâğıdı üzerindeki saptama banyosunun ışık görmesi sebebiyle kâğıdın bayatlık durumuna ve yapısına göre leylak, mor, pembe ve kahverenginin çeşitli tonlarında olabilmektedir. Bu farklı renkler de her çalışmanın özgün olmasını ve çeşitlilik göstermesini sağlamaktadır. Sanatçı bu yöntemle elde ettiği bir kemigramında labirent motifini kullanmıştır. Borges'in *Babil Kitaplığı* adlı öyküsünden ilham alarak yaptığı işine *From La Suma of Jorge Luis Borges* adını vermiştir (Barnes, 2012:61-64) (Görsel 9).



Görsel 9. Pierre Cordier, From La Suma of Jorge Luis Borges, Kemigram, 20.03.1992.

Lynn Cazabon, *Güneş Fotogramları* adını verdiği serisini, süresi geçmiş hazır jelatin gümüş fotoğraf kâğıtları ile yapmıştır. Sanatçı fotoğraf kâğıtları üzerine karbonat, sirke ve sodadan oluşan bir karışımı püskürtür. Ardından fotoğraf kâğıdı üzerine cep telefonu, televizyon kumandası, televizyon ve bilgisayar parçaları gibi teknolojik atıklar ile çeşitli çiçek

ve dalları koyar ve çeşitli kompozisyonlar yaratır.⁴ Örneğin bir kompozisyonu altı saat güneşte pozlar. Pozlanan kâğıt ilk olarak canlı bir renge bürünür ancak saptama banyosundan sonra solgun bir renk alır (Batchen, 2016:46). *Diluvian (Tufana İlişkin)* adını verdiği serisinde aynı teknik ile yapılmış kırk fotoğraf bulunmaktadır (Görsel 10). Fotoğraflar bir grid oluşturacak şekilde sergilenmektedir. İsim, kâğıdın üzerindeki kimyasalların çeşitli teknolojik maddelere ve güneşe olan teması sonucu oluşan tepkimeyi anlatır niteliktedir.



Görsel 10. Lynn Cazabon Diluvian, 40 adet Jelatin Gümüş Güneş Fotogram, her bir fotogram 20x25 cm., 2013, Baltimore.

Nicola Naomi Coppola (1979-), çalışmalarında kendine özgü bir teknik geliştiren bir diğer sanatçıdır. Resim kağıtları ile çalışmaktadır. Resim kâğıtları üzerine gümüş nitrat sürer ve ışığa duyarlı hale getirdiği kâğıtlar üzerinde uygulamalar yapar. *Kemigram I (2013)* adını verdiği serisini Meksika'nın çeşitli bölgelerindeki farklı doğal minerallere sahip yüzeylerde gerçekleştirmiştir. *Kemigram I* serisinde uyguladığı teknik iki şekildedir. Birinci teknikte kâğıdı ışığa duyarlı yüzeyi aşağıya gelecek şekilde minerallerin bulunduğu toprağın üzerine koyar, üzerine bir taş yerleştirir, kâğıdı ıslatır ve bekler. İkinci teknikte kâğıdın ışığa duyarlı yüzeyi güneşe dönüktür ve sanatçı kâğıdın güneşe dönük yüzüne kaya, toprak ve taşları koyup güneşte pozlar.⁵ Her iki teknikte de ortaya farklı minerallerin ve kimyasalların tepkimeleri sonucu mavi, sarı ve gümüş renkte soyut görüntüler ortaya çıkar (Görsel 11).

⁴ Bkz. <https://www.lynncazabon.com/diluvian>, Erişim tarihi: 25.06.2019.

⁵ Bkz. <https://vimeo.com/243737715>, Erişim tarihi:10.06.2019.



Görsel 11. Nicola Naomi Coppola, Kemigram, 2014, Gümüş Nitrat Fotoğraf, 31x21 cm, Arles.

5. Sonuç

Fotogram bir kontakt baskı meselesidir. Geoffrey Batchen'in vurguladığı gibi "Kontakt baskı izleyiciye ikili bir ilişki sunar. Yokluk/varlık, doğa/kültür, gerçek/temsil, içerisi/dışarı, zaman/mekân gibi" (Batchen, 2011:160). Gerçek bir nesne ile elde edildiğinden, izleyici üzerindeki psikolojik etkisi bir fotoğraf baskısının yarattığı etkiden daha fazladır. Fotogram, fotoğraf makinesi araya girmeden, direkt olarak nesnenin kendisi ile elde edildiği için fotoğrafın *belirtisel (indexical)* niteliği fotogramlarda güçlü şekilde açığa çıkar. Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea* adlı kitabının *Photogenics* bölümünde fotogram ve fotogramın belirtisel özelliğini derinlemesine irdeler (Batchen, 2001:160). Liz Wells de, "fotoğrafın belirtiselliği ve maddeselliği bir araya gelince çok güçlü bir karışım ortaya çıkmaktadır" sözleri ile fotogramın belirtisel özelliğine vurgu yapar (Wells, 2015:331-332).

Kamerasız fotoğraf süreci, günümüz sanatçıların dijital fotoğrafa göre daha özgün ve bireysel işler üretebilmelerine olanak sağlamaktadır. Sanatçılar yüzeyleri bir tuval olarak kullanmaktadır. Resim kâğıdı, atık kağıt, bakır plaka, cam, ayna, ahşap ve kumaş gibi yüzeyler kamera aracı olmadan üzerinde kalıcı görüntü oluşabilen bir alan haline gelmekte ve bireysel dışavurumun gerçekleştiği özgün birer yaratıcı alan olmaktadır.

Kamerasız fotoğraf, diğer yandan fotoğrafın kökenlerinin temsilidir. Sanatçıların yaptıkları çalışmalar fotoğrafın kimyasal ve fiziksel kökeninin günümüzde temsil edilmesini sağlar. Fotoğraf tarihinin ilk yıllarındaki naiflik ve özgünlük devam ettirilir. Henry Fox Talbot, fotoğraf tarihinden en çok ilham alınan figürlerinden bir tanesidir. Onun yaptığı fotogramların hem benzerleri hem de varyasyonları günümüzde yeniden üretilmektedir.

Doğa ve ekoloji fotogramlardaki işlenen bir diğer konudur. Sanatçılar yaşadıkları çevreden topladıkları bitkiler ile çok çeşitli çalışmalar üretmektedirler. Beden, fotogramın nesnesi ile olan ilişkisini yansıtması açısından 1950'lerde cyanotype beden fotogramlarından itibaren büyük ilgi görmüş ve çokça kullanılmıştır. Fotografik görüntüyü oluşturan kimyasallar ve kimyasalların tepkimeleri de sanatçıların yaratıcılık stratejilerinde önemli yer tutan başka bir konudur. Sanatçılar çeşitli kimyasallar ile soyut dışavurumcu görüntüler elde ederler.

Özetle, kamerasız fotoğraf tekniği, günümüzde sanatçılara yeni ifade olanakları yaratan çok geniş bir alandır. En önemli özelliği eski bir teknik olmasına rağmen günümüzde üretim yapan sanatçılara güncel meseleleri tartışma şansı sunmasıdır. Bunlar hem beden, çevre ve teknoloji gibi daha somut ve maddesel meseleler olduğu gibi, hem de sanatın kendisiyle, diğer bir ifade ile 'öz'ü ile ilgili soyut ve kavramsal meseleler olabilmektedir. Bu geniş olanağın başlıca sebebi, araya tüm teknik detayları ve kısıtlamalarıyla fotoğraf makinesi gibi bir aracın kullanılmadan üretim yapılabilmesidir. Durum böyle olunca, yukarıda sıralanan örneklerde de görüldüğü gibi hem üzerinde görüntünün saptandığı yüzeyle ilgili deneme yapma olanakları artmakta, hem de yüzeyin temas edeceği objeler ve kimyasallar çeşitlenmektedir.

Kaynakça

Bajac, Q., Siegel, E., Zanot, F., W. (2010). *Photography: The Origins 1839-1890*, Walter Guadagnini ed., First Edition, Milan: Skira Publishing.

Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan Sonra, Analog Fotoğraftan Dijital Devrime*, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baldwin, G.(1991). *Looking at Photographs A Guide to Technical Terms*, First Edition, London: The J. Paul Getty Museum Publishing.

Barnes, M. (2012). *Shadow Catchers: Camera-less Photography*, First Edition, London: Victoria and Albert Museum and Merrell Publishing.

Batchen, G. (2001). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, First Edition, London: MIT Press.

Batchen, G. (2016). *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, First Edition, Münih-New York: DelMonico Books Prestel.

Böcekler, B. (2019). "Başlangıcından Günümüze Cyanotype'ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: İstanbul Mavisı", *Art Sanat Dergisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sayı 13, s.53-86, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/52187/682653>.

Frizot, M. (1998). *A New History of Photography*, First Edition, Köln: Könemann Publishing.

Gernsheim, H., Gernsheim, A. (1955). *The History of Photography from The Earliest Use of The Camera Obscura in The Eleventh Century up to 1914*, First Edition, London, New York: Oxford University Press.

Johnson, W., Rice, M., Williams, C. (2010). *A History of Photography, From 1839 to the Present*, Twentyfifth Edition, Köln-London: The George Eastman House Collection.

Harvey, J. (2007). *Photography and Spirit*, First Edition, London: Reaktion Books.

Hirsch, R. (2018). *Photographic Possibilities: The Expressive Use of Concepts, Ideas, Materials, and Processes*, Fourth Edition, New York: Taylor Francis.

Marien, M. W. (2014). *Photography: A Cultural History*, Fourth Edition, London: Laurence King Publishing.

Laxton, S. (2006). "Photogram", *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Lynne Warren ed., First Edition, Newyork: Taylor Francis Group, p.1238-1244.

Parr, M., Badger, G. (2004). *The Photobook: A History Volume 1*, First Edition, London: Phaidon Publishing.

Rexer, L. (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave In Old Processes*, First Edition, New York: Harry N. Abrams.

Schaaf, L. J. (2018). *Pleasurable Offerings to Botanical Friends, Sun Gardens Cyanotypes By Anna Atkins*, First Edition, Münih: Prestel Publishing.

Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction, The Force of the Indexical Image*, Fifth Edition, New York: Routledge Publishing.

Winkenweder, B. (2006). "Dada", *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Lynne Warren ed., First Edition, Newyork: Taylor Francis Group, p.353-355.

İnternet Kaynakları

Buelteman, R., "Through the Green Fuse", <https://www.buelteman.com/>, Erişim tarihi: 18.12.2019.

Cazabon, L., "Diluvian", <https://www.lynncazabon.com/diluvian>, Erişim tarihi: 17.05.2019.

Coppola, N. N., "Chimiographie_II_C", <https://vimeo.com/243737715>, Erişim tarihi: 10.06.2019.

Cordier, P., "The Chemigram", <http://www.pierrecordier.com/1.html>, Erişim tarihi: 18.09.2019.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Henry Fox Talbot, Leaves of Jasmine (Yasemin Yaprakları), Photogenic drawing negative (Negatif Fotojenik Çizim), 1840-1842, 18.9 × 11.4 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. The J. Paul Getty Museum Open Content Program, <https://media.getty.edu/museum/images/web/enlarge/05341501.jpg>, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/46909/william-henry-fox-talbot-leaves-of-jasmine-british-probably-1840-1842/>, Erişim tarihi: 10.12.2020.

Görsel 2. Henry Fox Talbot, Lace (Dantel), Negatif Fotojenik Çizim, yakl. 1839-1844, 17.1x22 cm., National Gallery of Art, Washington, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot,_Lace,_1839-1844,_NGA_92338.jpg, Erişim tarihi: 24.12.2019.

Görsel 3. Floris Neusüss, Barbie 3, Autoreversal Kağıt üzerine fotogram, 40x30 cm., 1993, Focus Galerie, Köln. <https://tr.pinterest.com/pin/436919601343544804/>, Erişim tarihi, 27.12.2019.

Görsel 4. Garry Fabian Miller, Waiting One Hundred Days, April 18th-July 25th, 2011, Yüz Gün Beklemek, (18 Nisan-25 Temmuz), 2011, 120 Tek (Ünik) Dye Destruction Baskı, 210.8 × 210.8 × 7.6 cm. <https://www.artsy.net/artwork/garry-fabian-miller-waiting-one-hundred-days-april-18th-july-25th>, Erişim tarihi: 12.02.2020.

Görsel 5. Robert Buelteman, Alstroemeria (Peru Zambağı), 1999-2002, Metal Plaka Üzerine Yerleştirilmiş Negatif Üzerine Fotogram, 20x25 cm., The Buelteman Studio, California, <https://www.buelteman.com/>, Erişim tarihi: 18.12.2019.

Görsel 6. Robert Buelteman, Helianthus annus (Ayçiçeği), 1999-2002, Metal Plaka Üzerine Yerleştirilmiş Negatif Üzerine Fotogram, 20x25 cm., The Buelteman Studio, California, <http://buelteman.com/helianthus-annus/229>, Erişim tarihi: 10.12.2020.

Görsel 7. Shirine Sharif, Untitled/İsimsiz, Fotogram. 2001, Rexer, L. (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes*, New York: Harry N. Abrams, p.134.

Görsel 8. Pierre Cordier, Chemigram 8/2/61 III, 1961. <http://www.pierrecordier.com/20.html>, Erişim tarihi: 15.06.2019.

Görsel 9. Pierre Cordier, From La Suma of Jorge Luis Borges, Chemigram, 20/3/1992. <http://www.pierrecordier.com/20.html>, Erişim tarihi: 15.06.2019.

Görsel 10. Lynn Cazabon Diluvian, 40 adet Jelatin Gümüş Güneş Fotogram, Her bir Fotogram 20x25 cm, 2013, Baltimore. <https://www.lynncazabon.com/diluvian>, Erişim tarihi: 25.06.2019.

Görsel 11. Nicola Naomi Coppola, Quimiografias (Kemigram), 2014, Gümüş Nitrat Fotoğraf, 31x21 cm. Arles. <http://abstractioninaction.com/artists/nicola-noemi-coppola/attachment/getimage-6-6/#>, Erişim tarihi: 22.07.2019.

GÖRME ENGELLİ SEÇMENLER İÇİN TASARLANMIŞ SEÇİM GEREÇLERİNİN İNCELENMESİ

A REVIEW OF SELECTION MATERIALS DESIGNED FOR VISUALLY IMPAIRED VOTERS

Şirin Şengel* , Erkan Yaman**

Öz

Görme engelli bireye, yaşamın her alanında fırsat eşitliğinin verilmesi ve yeterli olanakların sunulması; bağımsız ve özgürce yaşayabilmesinin temel koşuludur. Görme engelli birey, uygun koşullar ve olanaklar sağlandığı takdirde günlük yaşamının yanı sıra iş hayatını da görebilen insanlar gibi sürdürebilmekte, özgürce seyahat edebilmektedir. Braille alfabesi ile okuyabilmekte, dokunsal grafik tasarım ürünlerini kullanarak eğitim alabilmektedir. Anayasal hakkı gereği bir seçmen olarak, bağımsız oy kullanabilmektedir. Bu çalışmanın temel amacı görme engelli ve seçim materyallerinin, sosyal sorumluluk kavramı çerçevesinde incelenmesidir. Tarama modeli kapsamında yapılan inceleme sonucunda Türkiye’de görme engelli seçmenlerin bağımsız oy kullanabilmeleri için yeterli düzenlemenin, tasarımın ya da uygulamanın yapılmadığı belirlenmiştir. Tasarımda sosyal sorumluluk kavramı çerçevesinde, tasarımla ilgili tüm kamu kurumlarında ve özel sektörde seçim materyaline yönelik tasarım önerileri geliştirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Görme Engelli, Tasarım, Seçmen.

Abstract

Giving the visually impaired individual equal opportunity in all areas of life and presenting adequate opportunities; it is the basic condition for living life independently and freely. If appropriate conditions and facilities are provided, the visually impaired individual can live like people who can see his daily life as well as his work life and travel freely. He can read books in Braille alphabet and receive training using tactile graphic design products. As a voter by constitutional right, he can vote independently. The main purpose of the study is to examine visually impaired voters and election materials within the framework of the concept of social responsibility. As a result of the examination carried out within the scope of the screening model, it was determined that not enough arrangements, designs or applications were made for visually impaired voters in Turkey to vote independently. In this context, within the framework of the concept of social responsibility in design, design proposals for selection material can be developed in all public institutions related to design and in the private sector.

Keywords: Visually Impaired, Design, Voter.

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 06.03.2020 - Kabul tarihi: 13.12.2020.

*Doç. Dr. Şirin Şengel, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, sirinbenugur@ogu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3506-7518>.

**Erkan Yaman, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü YL. Öğrencisi, yamanerkn@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2595-8103>.

1. Giriş

İki gözünde kısmi görme bozukluğu ya da tam görme kaybı olan birey, görme engelli olarak tanımlanmaktadır. Görme engelli birey, diğer bireyler gibi yaşamın her alanını ve her olanağını uygun koşullar sağlandığı takdirde bağımsız ve özgürce paylaşabilmektedir. Günlük yaşamlarını ve iş hayatlarını sürdürebilmekte; Braille alfabesi ile basılı yayınları okuyabilmekte, farklı yöntem ve tekniklerle aynı bilgi ve eğitimi alabilmektedir. Anayasal hakları gereği bir seçmen olarak, uygun seçim gereçleri ile seçimlerde bağımsız oy kullanabilmektedir. Bu çalışmanın temel amacı görme engelli seçmenlerin, seçimlerde bağımsız oy verebilmeleri için kullandıkları seçim gereçlerinin incelenmesidir. Çalışmanın temel amacı doğrultusunda, tarama modeli kapsamında dünyada ve Türkiye’de görme engelli seçmenler için seçimlerde uygulanan yöntemler ve seçim gereçleri incelenmiştir. Araştırma, görme engelliler için seçim gereçleri tasarlayıp, seçimlerde kullanan öncü ülkeler ve Türkiye ile sınırlandırılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda Türkiye’de ilk kez 2017 referandumunda görme engelli seçmenlerin tasarlanan şablonla bağımsız olarak oy kullandıkları; 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı ve milletvekili seçimlerinde ise Braille alfabesi ile hazırlanmış oy pusulalarının ve şablonların kullanıldığı belirlenmiştir. İncelenen birçok ülkeye göre Türkiye’nin, görme engelli seçmenlere yönelik düzenlemeler bakımından geri kaldığı görülmektedir. Sosyal sorumluk tasarımı kapsamında, tasarım içerikli farkındalık yaratmak günümüzde büyük önem taşımaktadır. Çeşitli tanımlamaları bulunan sosyal sorumluluk kavramını oluşturan "sosyal" ve "sorumluluk" kelimelerinin anlamına bakıldığında sosyal kelimesi; "toplumla ilgili, toplumsal"; sorumluluk kelimesi ise, "kişinin kendi davranışlarını veya yetki alanına giren herhangi bir olayın sonuçlarını üstlenmesi; mesuliyet" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Günümüzde yaygın olarak kullanılan kurumsal sosyal sorumluluk kavramı, Avrupa Komisyonu tarafından "Kurum ve kuruluşların toplumun sosyal, çevresel ve ekonomik kaygılarını, kendi istekleriyle etkinliklerinin ve paydaşlarıyla ilişkilerinin bir parçası haline getirmesi" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım son yıllarda, kurumun tüm paydaşlarına ve topluma karşı etik ve sorumlu davranması, bu yönde kararlar alması ve uygulaması gerektiği şeklinde kapsamı genişletilerek değiştirilmiştir (Paksoy, 2014). Tasarımda sosyal sorumluluk kavramı ile hedeflenen tüm tasarım dallarında toplumun her

kesiminin (avantajlı ve dezavantajlı grupların) ve tüm bireylerin yaşamının niteliğini arttıracak tasarımların üretilmesini sağlamaktır. Bu bağlamda sosyal sorumluluk kavramının “Evrensel Tasarım” (herkes için tasarım ya da kapsayıcı tasarım) anlayışı ile birlikte, kullanıcının deneyimlerine duyulan sorumluluk duygusuyla tasarım sürecinde yer alması giderek önem kazanmaktadır (Benuğur, 2014:207). Toplum refahının tüm bireyleri kapsayacak şekilde geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması gerekmektedir. Bu refahın sürdürülebilir olması bireysel ve kurumsal temelde, sosyal sorumlulukların bilincinde olunmasına, gerekli önlemlerin alınmasına ve uygulamaların gerçekleştirilmesine bağlıdır. Çalışma ile bu farkındalığın oluşması sağlanabilir ve görme engelli seçmenin bağımsız oy kullanabilmesine yönelik tasarım önerileri geliştirilebilir.

2.Türk Seçim Tarihinde Görme Engelli Seçmenlerin Hakları

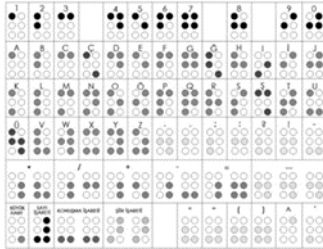
Türk seçim tarihine bakıldığında Anadolu topraklarında seçim kavramının 1877 yılında ortaya çıktığı, 1908 yılında 2.Meşrutiyetin ilanı sonucu gidilen seçimlerin İttihat ve Terakki Fırkası ile Ahrar Fırkası arasında gerçekleştiği görülmektedir. Türkiye, Cumhuriyetin ilanını takiben 23 yıl boyunca “tek partili” bir seçim sistemi ile yönetilmiştir. 1923-1927-1931-1935-1939 ve 1943 tarihlerinde tek partili yönetimi sürdüren Cumhuriyet Halk Partisi ile seçimler yapılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri ve çözümlenemeyen iç meselelerin zorlaması ve ekonomik çöküş nedeniyle, Türkiye Cumhuriyeti ilk kez 1946 yılında çok partili seçime gitmiştir. Çok partili hayata geçilen 1946 yılı itibarı ile; genel ve yerel seçim tarihçesi başlamıştır. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun 10 Aralık 1948 tarih ve 217 A(III) sayılı kararı ile Türk Seçim Kanununun hazırlanması ilan edilmiştir. Türk Seçim Kanunu Bakanlar Kurulu kararı ile 27 Mayıs 1949 tarih ve 7217 Sayılı Resmî Gazete'de yayımlanmıştır. Anayasanın, Siyasal Haklar ve Ödevler bölümünün 2. Bendi'nin 67. Maddesi, “Vatandaşlar, kanunda gösterilen şartlara uygun olarak, seçme, seçilme ve bağımsız olarak veya bir siyasî parti içinde siyasî faaliyette bulunma ve halkoylamasına katılma hakkına sahiptir” şeklindedir (Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, 2011). Bu maddeler uyarınca toplumu oluşturan tüm vatandaşların (avantajlı ve dezavantajlı grupların) kendilerine verilen yasal haklar doğrultusunda bağımsız olarak halk oylamasına katılmaları ve oy kullanabilmeleri yasalarla teminat altına alınmıştır. Bununla birlikte 298 Sayılı Seçimlerin Temel Hükümleri ve Seçmen Kütükleri Hakkında Kanunu'nun 74. Maddesi, sandıkların düzenlenmesi ile vatandaşların oy

kullanma biçimini açıkça belirlemiştir. Bu madde de engelli seçmenler için gerekli düzenlemelerin yapılması şu şekilde ifade edilmektedir “Sandıkların konulacağı yerlerin belirlenmesinde seçmenin oyunu kolaylıkla, serbestçe ve gizli şekilde verebilmesi gözetilir. Engelli seçmenlerin oylarını rahatlıkla kullanabilmeleri için gerekli tedbirler alınır.” Bununla birlikte Seçim Esasları Madde 2’de “Seçmen oyunu kendisi kullanır” hükmü yer almaktadır (Türk Anayasa Hukuku Sitesi, 2020). Bu maddeler doğrultusunda engelli vatandaşların oy verme işlemlerini rahatlıkla, hiçbir etki ve baskı altında kalmadan, bağımsız olarak gerçekleştirebilecekleri fiziki düzenlemelerin yapılması ve seçim gereçlerinin tasarlanması (kabartma yazı (Braille alfabesi) ve dokunsal grafik içeren seçmen bilgi kâğıdının, oy pusulalarının ve engellilik bildirim formu vb.) gerekmektedir. Aynı Kanun’un 76. Maddesinde yer alan, “Kapalı oy verme yerinde birleşik oy pusulasını katlayıp yapıştırdıktan sonra, seçmen burasını terk eder ve birleşik oy pusulasını sandığa bizzat atar. Körler, felçliler veya bu gibi bedeni engellilikleri açıkça belli olanlar, bu seçim çevresi seçmeni olan akrabalarından birinin, akrabası yoksa diğer herhangi bir seçmenin yardımı ile oylarını kullanabilirler. Bir seçmen birden fazla malule refakat edemez” Hükmüne rağmen halen var olan uygulamalar Anayasa’da yer alan temel haklar ve eşitlik ilkesi ile çelişmektedir. Geçmişten günümüze tüm seçim dönemleri incelendiğinde, görme engelli seçmenlerin yanlarında kendilerine yardımcı olacak kimse olmadan oy kullanacakları binaya gelmelerinin ve bağımsız bir biçimde oy kullanmalarının mümkün olmadığı görülmektedir. Görme engelli bir seçmenin zorunlu olarak yardım aldığı bir akraba ya da herhangi bir seçmene “Mührü X Partisine bas” diyerek oyunu kullanması ya da görme engelli seçmene yardım eden kişinin kendisinin desteklediği partiye oy vererek seçmeni kandırabilme olasılığı, kapalı oy sistemi ile çelişmektedir. Yöntemdeki bu bozukluk kanıtlanabilirlik ve rasyonalite yerine vicdan ve kalbi güven temeline dayandığı için akılcılıkla bağdaşmamakta ve istismara açık bir oy verme sürecine neden olmaktadır. Türkiye’de 10.08.2014 tarihinde gerçekleşen Onikinci Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde çoğunluğunu görme engellilerin oluşturduğu 594.044 görme ve ortopedik engelli seçmen, gerekli düzenlemeler yapılmadığı için oylarını bağımsız bir şekilde kullanamamıştır (Bağımsız Seçim İzleme Platformu, 2014). Görme engelli seçmenler için Braille alfabesi ile hazırlanan basılı seçmen kâğıdı ve oy pusulaları kullanılmamıştır. İngiltere, Almanya, Kanada, ABD, Endonezya, Tunus gibi ülkeler ise, görme engelli seçmenlerinin bağımsız ve güvenli bir şekilde oy kullanabilmeleri için Braille

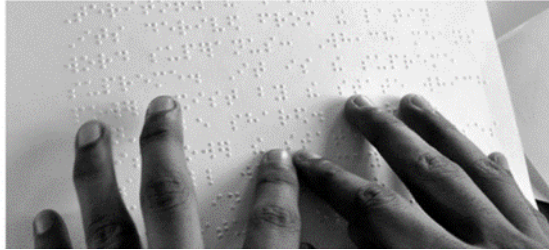
alfabesi ve dokunsal grafik ile tasarlanmış oy pusulasının yanı sıra elektronik oy verme aracı gibi çeşitli araçlar kullanan ülkeler arasındadır.

3. Braille Alfabeti ve Dokunsal Grafik Tasarım

Braille alfabesi (körler alfabesi ya da kabartma yazı) 1821 yılında Louis Braille tarafından görme engellilerin okuyup yazabilmeleri için tasarlanmıştır. Bütün dillere uyarlanabilen ve yazının dokunarak algılanması, okunması ve yazılması temeline dayanan Braille yazısı, görme engellilerin kullandığı dokunsal iletişim ve öğrenme aracı haline gelmiştir (MEB, 1991). İki kolon taşıyan dikdörtgen düzen üzerine dizilmiş altı kabartma noktadan oluşan Braille yazısında, her iki kolonda üçer nokta bulunmaktadır. Noktalardan her biri, altmış dört farklı kombinasyondan birini oluşturması için birbirinden farklı şekillerde dizilmektedir. Kabartma düzeni her harfte aynı değildir. Türkçe alfabesinde bulunan noktalı harfler, Braille alfabesine de eklenmiştir (Görsel 1). Braille alfabesinde sayıları ilk on harf temsil etmektedir. Noktalama işaretleri de farklı kabartmalar olarak belirlenmiştir. Görme engelli birey yüzeydeki kabartma yazıya dokunarak metni okuyabilmektedir (Görsel 2).



Görsel 1. Braille alfabe şeması.



Görsel 2. Görme engelli birey için Braille kullanımı.

Görme engelliler, kabartma imge yüzeylerinin yer aldığı dokunsal grafikleri kâğıdın dokusuna, kabartısına ve üzerindeki boyanın kalınlığına dokunarak algılayabilmekte ve tanımlayabilmektedir. Az gören görme engelliler, büyük puntolarla ve uygun renk tercihleriyle belirgin hale gelen yazıyı dokunmadan okuyabilmektedir. Braille yazısı kitap, dergi, gazete gibi basılı yayınların (kitap, dergi, gazete) yanı sıra çeşitli etiketler, başlıklı kâğıt, kartvizit, ambalaj vb. grafik ürünlerde de kullanılmaktadır. Braille yazısının dışında dokunsal grafikler de görme engellilerin biçimleri dokunma duyusu ile algılamalarını ve kavramalarını sağlayan ürünlerdir (Benuğur, 2014:213). Görme engellilerin sayısı dikkate alındığında, günlük yaşamlarını kolaylaştırmak için Braille yazısı kullanılmış (soldan sağa) posta pulu, etiket, para ve dokunsal

grafik (Görsel 3) gibi çeşitli grafik ürünlerin yanı sıra seçimlerde bilgilenmelerini ve bağımsız olarak oy kullanmalarını sağlayacak basılı grafik ürünlerin de tasarlanması bir gereklilik değil zorunluluk olarak ele alınmalıdır. Bu ürünler arasında Braille yazısı ve dokunsal grafik ile hazırlanmış engellilik durumu beyan formu, oy pusulası, seçmen bilgi kâğıdı, siyasi partilerin sırasını belirten liste, siyasi partileri sembol ve isimleri ile tanıtan broşür vb. basılı grafik ürünler yer alabilir.

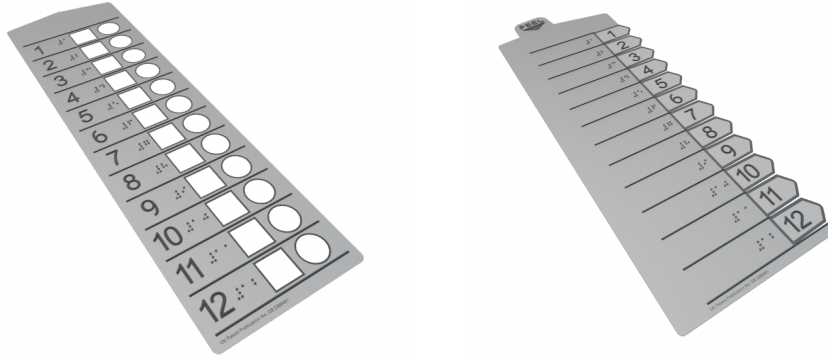


Görsel 3. Üst soldan Braille yazısı kullanılan pul ve etiket, Alt soldan Braille yazısı kullanılan ve para dokunsal grafik.

4. Görme Engelli Seçmenler İçin Basılı Seçim Gereçleri ve Diğer Düzenlemeler

Engelli Temelli Yaşam kavramı üzerine engelli bireylerin hayatlarını düzenlemek ve kolaylaştırmak adına önemli çalışmalar yapan öncü ülkeler arasında İngiltere bulunmaktadır. Görme engelli seçmenlerine yönelik olarak başta oy pusulası olmak üzere diğer basılı materyalleri seçimlerde kullanan ülkelerin başında İngiltere gelmektedir. İngiltere’de devlet bir seçim ya da referandum öncesi tüm seçmenlerine oy verecekleri yeri ve zamanı bildiren seçim kartları yollamaktadır. Görme engelli seçmenler için kabartma yazı ile hazırlanmış seçmen kâğıdı ve oy pusulası kullanılmaktadır. Gün içinde 07:00 – 22:00 saatleri arasında açık olan seçim merkezleri, genellikle okul ya da kamu binalarından seçilerek seçim merkezi olarak konumlandırılmaktadır. İngiltere’de *Vatandaşlık ve Yaşam (Citizenship and living in the UK) Bildirgesi*’nin *Oy Verme* bölümü 5. Madde’sinde “Engelli iseniz, yerel seçim büronuza durumuzu

bildirebilirsiniz. Engel durumunuza göre; Fiziksel erişim için, örneğin tekerlekli sandalye rampaları ve engelli park yeri temin edilir. Düşük seviyeli (tekerlekli sandalye boyutuna uyacak şekilde) yoklama kabinleri tahsis edilir. Görme bozukluğu olan seçmenler için gerekli donanım sağlanır. Her seçim sandığının başında kör ve görme engelli insanların oy vermesini sağlayacak büyük baskılı ekrana sahip en az 1 özel cihaz sağlanması gerekmektedir” (GOV.UK, 2015). Hükümü ile engellilerin oy verme hakkı ve biçimi yasa ile korunmaktadır. İngiltere’de Engelli seçmenler için posta ile uzaktan oy kullanma ya da vekâleten oy verme seçeneği engelli seçmenlerin hayatını kolaylaştırmak adına uygulanan kayda değer öncü çalışmalar arasında gelmektedir. Görme engelli seçmenler için uygulamakta olduğu dokunsal oylama cihazı (*a tactile voting device*) ile de yine seçmenlerine, engelli olmayan seçmenler ile eşit fırsatlar sunmaktadır. Dokunsal oylama cihazı, görme engelli bireylerin oy pusulası üzerine yerleştirilerek kâğıdı okumalarını sağlayan plastik bir cihazdır. Cihaz oy pusulasının üstüne sabitlenmekte ve parmakla hissedilebilecek numaralı bir sistem görme engelli bireyin kâğıdı okumasını sağlamaktadır. Belirli bir kısmı beyaz diğer kısmı eşit şekilde siyahtır (The National Archives, 2012). İngiltere’de bulunan Pakflatt isimli firmanın görme engelli seçmenler için ürettiği dokunsal oylama cihazı ise, kör veya kısmen görüşlü seçmenlerin bağımsız ve özel olarak oy kullanmalarını sağlamaktadır (Görsel 4). Bu cihaz iki parçadan oluşmaktadır. Biri adayların Braille alfabesi ile yazılı sıralamasının ve isimlerinin yer aldığı özel ince yapışkan bir şerit, diğeri bu şeridin yerleştirileceği oy pusulasıdır. Cihaz, kullanıcının tercih ettiği adayı seçmesine yardımcı olmak için ve doğru konumda işaretlerini yapabilmeleri için Braille gibi kabartmalı sayılar, harfler ve küçük pencerelerden oluşmaktadır (Pakflatt, 2020).



Görsel 4. Görme engelli seçmenler için Pakflatt firmasına ait dokunsal oylama cihazı.

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise görme engelli seçmenlerin bağımsız bir şekilde oy kullanmasına yönelik birçok uygulama yürürlüktedir. ABD'nin bu konudaki duyarlılığını gösteren veri "The Help America Vote Act" (HAVA) adlı çalışmadır. HAVA 01.01.2006 tarihi ile tüm oy verme-yoklama yerlerinde sandık başına konulması kararlaştırılmış elektronik bir cihazdır. 2000 yılı başkanlık seçimleri sırasında meydana gelen sorunları çözmek için 29 Ekim 2002 tarihinde yürürlüğe giren HAVA'nın amaçlarından biri seçmenlere özel ve bağımsız oy kullanma fırsatı vermek, kör ya da görme engelli olanlar dâhil olmak üzere tüm Amerikan seçmenin seçimlere katılımını sağlamaktır. Bu sisteme göre görme engelli seçmen bir kulaklık takıp ekrana dokunarak oy vermektedir. 1 Ocak 2007 tarihinden itibaren HAVA kapsamında sağlanan federal fonlar ile satın alınan bir oylama makinesi, her sandık başına en az bir tane olmak üzere yerleştirilmiş ve böylece çifte standart ortadan kaldırılmıştır. Jernigan Enstitüsü Ulusal Körler Federasyonu'nun (National Federation of The Blind Jernigan İnstitute) yaptığı çalışmalar, Birleşik Devletler'de yapılan seçimlerin %95'inde elektronik sistemlerle oy verme ve sayma işleminin gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. Enstitü görme engelli seçmenlerin nasıl oy kullanacaklarına dair bir rehber de yayınlamıştır (National Federation of The Blind Jernigan İnstitute, 2015). Elektronik oy pusulası tasarımı bu noktada görme engelli seçmenin bir başkasına muhtaç olmadan, gizlilik içinde oy vermesini sağlamaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Amerikan seçimlerinin %90'nda kullanılan elektronik oy verme makinası.

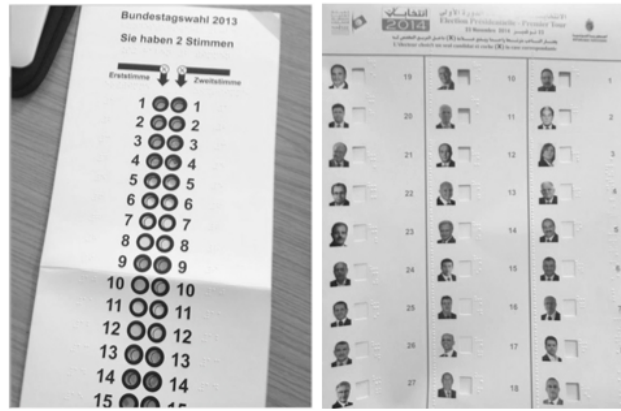
Elektronik oy verme makinası ya da Braille alfabesiyle yazılmış/tasarlanmış oy pusulası kullanan ülkeler arasında yer alan Endonezya'da, Genel Seçim Komisyonu (KPU) engellilere yönelik oy pusulası ve özel tesisler sağlamaya önem vermektedir (Görsel 6). Ülke genelinde 519.920 sandıkta görme engellileri de kapsayan sistem uygulanmaya başlanmıştır (The Jakartapost, 2009; Seperi, 2010).



Görsel 6. Endonezya'da seçimlerde Braille yazısı kullanılan oy pusulası.

Görme engelli seçmenler için Almanya'da kullanılan Braille alfabesi ile hazırlanmış oy pusulasının tasarımı oldukça dikkat çekicidir. 2013 Almanya Federal Seçimleri'nde (The Federal

Returning Officer, 2013) kullanılan delinmiş oy pusulasıyla (Görsel 7) seçmenler yardım almadan oylarını kullanmışlardır (Panyaarvudh, 2013). Kuzey Afrika Ülkesi Tunus da görme engelli seçmenler için Braille alfabesi ile hazırlanmış oy pusulası kullanan ülkeler arasındadır. 2014 Tunus Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde görme engelli seçmenler için pusulalar hazır bulundurulmuştur (Görsel 8). Tunus Seçimlerinde 2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri Bildirgesi (Elections in Tunisia 2014 Presidential Election) Engelli seçmenler oylarını nasıl verecek? kısmında belirtilen Seçim Kanunu'na göre "Her seçim merkezindeki sandıklar Braille bir klasörle donatılmış olacak ve görevlendirilmiş bir asistan (görme engelli kişilere) talimatlarıyla yardımcı olacaktır" (Elections in Tunisia, 2014). Esası gereğince engelli seçmenlerin hakları yasa ile korunmuş ve toplumsal yaşama adapte olmaları yine devlet eliyle kolaylaştırılmıştır.



Görsel 7. Solda 2013 Alman Federal Seçimlerinde Kullanılan Braille Oy Pusulası ve sağda.

Görsel 8. Sağda Tunus Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde kullanılan Braille oy pusulası.

Görme engelliler için oy pusulası kullanımında model alınacak ülkelerden bir diğeri de Kanada'dır. Kanada idari uygulamalarınca seçimlerde sürekli iyileştirmeler yaparak engelli seçmenin sandık başında karşılaşılabileceği engelleri kaldırmak için çalışmıştır. Kanada Parlamento komiteleri tarafından yapılan Kanada Seçimler Yasası incelendiğinde bu gerçek açıkça anlaşılmaktadır. 1992, 1993, 1996, 2000 ve 2007 yıllarında mevzuatta değişiklikler yapılarak, Kanadalı seçmenlerin ihtiyaçlarına ve engelli bireylerin özelliklerine göre uyarlanmış hizmetler üretilmiştir. Engelliler için sunulan ek hizmetlerden bazıları şunlardır (Elections Canada, 2015).

- *Büyük harflerle ya da Braille alfabesi ile hazırlanmış pusulalar, ses kaseti ya da disket gibi alternatif biçimlerde materyaller İnternet üzerinden önceden gönderilecek kullanılabilir bilgiler, e-posta erişimi ve özel oylama kayıt formları*
- *Özellikle okuma engelliler için belgeler*
- *Şablon oy pusulaları*
- *Seçmen talebi gelirse oylamaya işaretleme konusunda yardım alabileceği özel bir sandık görevlisi*

İspanya, İtalya, İrlanda gibi birçok Avrupa ülkesi de Braille alfabesi ile hazırlanmış oy pusulası hizmetinin yanı sıra elektronik oy verme araçları kullanmaktadır. İngiltere başta olmak üzere Estonya, Hollanda ve İsviçre gibi ülkeler ise engelli yurttaşlarına İnternet aracılığıyla oy kullanmasına izin vererek ulaşılabilirlik noktasını başka bir boyuta taşımışlardır. Uganda'da ise hükümet görme engelli seçmenlerin kullanmaları için 2016 genel seçimlerinde Braille yazısı olan oy pusulaları kullanılacağını açıklamıştır (Emorut, 2014).

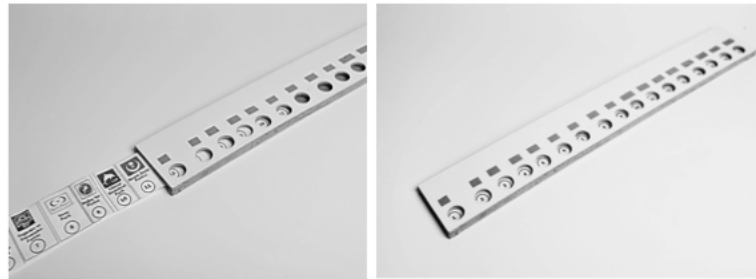
5. Türkiye'de Görme Engelli Seçmenlere Yönelik Seçim Gereçleri Tasarım Önerileri

Türkiye'de görme engelli seçmenlerin bağımsız oy kullanabilmesi için örnek projeler hazırlanmıştır. Bunlar arasında yer alan Bursa Emir Koop İlköğretim Okulu 8.sınıf öğrencileri Osman Paksoy ve Berk Sözdinletir'in 2011 yılında 'Bilim Şenliği' için iki haftada hazırladıkları proje, görme engelli seçmenlerin bir başkasına ihtiyaç duymadan oy kullanmalarını sağlayacak bir proje olarak dikkatleri çekmiştir (Görsel 9). Yüksek Seçim Kurulu'na 12 Haziran 2011 seçimlerinde kullanılmak üzere bu projeyi sunan, proje öncesi Altı Nokta Körler Derneği yetkilileri, görme engelliler, sağlık ocağı, Rehberlik ve Araştırma Merkezi ile de görüşen Paksoy ve Sözdinletir projelerinin amacını, seçmenin kendi hür iradesiyle gizli ve güvenilir oy kullanabilmesini sağlamak olarak belirtmişlerdir.



Görsel 9. Osman Paksoy ve Berk Sözdinletir.

Paksoy ve Sözdinletir projelerinin amacını şu sözlerle açıklamışlardır: “Görme engelli vatandaşlarımız sandık başına gittiğinde genellikle sandık başkanları onlara eşlik ediyor. Görme engelliler hangi partilere oy vereceklerini onlara söylüyor ve seçme hakkını kendi iradesiyle yapamıyor. Görme engelli vatandaşlarımızın seçme hakkını sandık başkanının vicdanına bırakmak doğru mu? Projeyi bu problemleri ortadan kaldırmak için düşündük ve hayata geçirdik. Bizim geliştirdiğimiz yöntemle görme engelli vatandaşlar da kendi hür idareleri ile kimsenin müdahalesi olmadan istediği partiye o verebilir”. Paksoy ve Sözdinletir proje kapsamında sunta ve özel kâğıttan hazırladıkları oy şablonunun (Görsel 10) nasıl kullanılacağını ise şu şekilde açıklamışlardır: “Seçime katılacak partilerin isimlerini özel alfabe ile bu kağıtların üzerine işledik. Şablonun üzerinde oy kullanmak için özel delikler var. Oy pusulası şablonu içine yerleştirilerek, Braille alfabesinden rakamların yer aldığı bir sıralama şablonun üzerine ekleniyor ve seçmen sırasını bildiği partiye oy verebiliyor” (Bursaport, 2011; Oy Verme Şablonu, 2011). Kâğıt oy pusulası ve sunta oy şablon tasarımının Braille alfabesi bilen seçmenler için yararlı olmakla birlikte alfabeyi bilmeyenler için yeterli olmayacağı söylenebilir.



Görsel 10. Suntadan yapılmış oy pusulası şablonu ve oy pusulası.

Bir diğer proje ise görme engelliler için çeşitli cihaz ve araç-gereçler üreten Braille Teknik firmasına ait cihazdır. Bu cihaz 4-6 Şubat 2015 tarihlerinde Eskişehir Anadolu Üniversitesi

İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi tarafından düzenlenen 17. Akademik Bilişim Konferansı'nda tanıtılmıştır. Braille Teknik Genel Müdürü Uğur Demirci, cihazın tüm oy pusulalarında oylayacağı noktaları otomatik olarak bulan, anlık okuyan ve bu nedenle yüzde 0 hata payı ile oy kullanılmasını sağlayan bir teknolojiye sahip olduğunu açıklamıştır. Bu teknolojinin sadece görme engelliler için değil, az görenler, mühür basamayacak derecede ağır fiziksel engeli olanlar, okuma-yazma bilmeyenler için de üretildiğini; tamamen yerli olan üretimin dünyada bir örneğinin olmadığını belirtmiştir (Görsel 11).



Görsel 11. Braille Teknik tarafından üretilen cihaz.

Cihazın 2015 Haziran Genel Seçimlerinde kullanılması, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'nca onaylanmış, cihaz ilgili derneklerde de birçok kez test edilmiş ve olumlu karşılanmıştır. Yerel ve genel seçimler öncesinde de konuyla ilgili herhangi bir çalışmanın yapılmadığı ilgili haber yazılarında görülmüştür. 7 Haziran 2015 tarihinde yapılan genel seçim öncesinde yer alan bir haberde ise göremeyen seçmenler, 7 Haziran genel seçimlerinde tek başına oy vermeyi ve Aralık 2014 yılında tanıtımı yapılan 'bat stroke' isimli cihazın kullanılmasını istediklerini belirtmişlerdir (Milliyet, 2015). Görme engelli seçmenler Türkiye'de ilk kez 2017 referandumunda Yüksek Seçim Kurulu'nun izni ile refakatçi olmadan tasarlanan şablonla oy kullanmışlardır. Kabartma harflerin kullanıldığı oy pusulaları 2017 yılından itibaren henüz kullanılmamaktadır. Türkiye'de 7 Haziran 2015 tarihinde yapılan son genel seçimlerde de Yüksek Seçim Kurulu görme engelli seçmenler için bu cihaz ya da başka bir cihazla uygulamaya geçmediği gibi; kabartma harfli engellilik bildirim formu, seçmen kâğıdı, siyasi parti listesi ve sıralaması ile oy pusulası da kullanılmamıştır. Görme engelli seçmenler Türkiye'de ilk kez 2017 referandumunda Yüksek Seçim Kurulu'nun izni ile refakatçi olmadan tasarlanan şablonla oy

kullanmışlardır. 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı ve milletvekili seçimlerinde kullanılmak üzere Braille alfabesine uygun olarak hazırlanan görme engelliler için özel oy pusulası kullanılmıştır. Bu seçimlerde görme engelli bireylerin bir kısmı önceki seçimlerde olduğu gibi bir yakını veya bir görevlinin yardımı ile oyunu kullanırken, bir kısmı ise ilk defa Braille alfabesine uygun olarak hazırlanan, şablon yardımı ile oyunu yalnız başına kullanmıştır. Akyol'un (Akyol B. ve Akyol E., 2019:156-157) yaptığı araştırmaya göre 2018 seçimlerinde ilk kez şablon kullanarak, tek başına oy kullanan görme engelli bir seçmen, kendisini bu yöntemle iyi ve özgür hissettiğini belirtmiştir. Braille alfabesi bilmeyen görme engelliler ise bir başkasının yardımı ile oy kullanmışlardır. Braille alfabesi bilmeyen görme engelliler için bazı ülkelerde uygulanan, siyasal partilerin, adayların amblemlerinin kabartmalı olarak yer aldığı ve dokunmaya dayalı özel oy pusulaları hazırlanabilir. Seçim materyallerinin geliştirilmesi kapsamında özellikle düşük düzeyde görme engelliler için daha büyük yazı karakterleriyle hazırlanmış özel oy pusulaları hazırlanması oldukça yararlı olabilir. Örneğin görme engelli bir seçmen kendi başına oy kullandığını ifade etmiş, ancak daha büyük ölçüde hazırlanacak olan pusulaların ve yönlendirme tabelalarının yararlı olacağını belirtmiştir.

6. Sonuç

Görme engelli seçmenlere yönelik Braille alfabesi (kabartma yazı) ile tasarlanmış oy pusulalarının, seçmen kâğıtlarının ya da daha gelişmiş teknolojilerin kullanılması, seçime dayalı yönetim sisteminin uygulandığı tüm ülkelerde göz ardı edilmemesi gereken bir zorunluluk haline gelmiştir. Bahsedilen ahlaki ve vicdani sorumluluk, toplumsal yaşama katılma bağlamında bağımsız oy verme hakkının engelli yurttaşlara teslim edilmesi noktasıyla doğrudan bağdaşmaktadır. Hükümetler kadar bilim insanları, sivil toplum örgütleri, akademisyenler, proje geliştiriciler ve tasarımcılar da yapılması gerekenler noktasında sosyal sorumluluk bilinci ile etkin görevler üstlenmelidir. Türkiye'de Braille alfabesi ile hazırlanan özel oy pusulasının tasarlanması ve 2018 seçimlerinde kullanılması oldukça önemli bir başlangıçtır ancak yeterli değildir. Braille alfabesi bilmeyen görme engelli seçmenlerin olabileceği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu seçmenler için kimi ülkelerde uygulanan, siyasal partilerin, adayların amblemlerinin ve sıralamasının kabartmalı olarak yer aldığı ve dokunsal grafiklerle oluşturulan özel oy pusulasının tasarlanması gerekmektedir. Bununla birlikte *az gören* seçmenler için daha

büyük ve okunaklı yazı karakterleri kullanılarak hazırlanan özel oy pusulaları, nasıl oy kullanılacağına dair bilgilendirme broşürü ve yönlendirme grafikleri / tabelalar gibi diğer seçim gereçleri tasarlanabilir. İleri yaşlardaki görme engelli seçmenler arasında Braille alfabesi kullanım oranının çok düşük olabileceği dikkate alınarak yaşlı seçmenler ve Türkçe bilmeyen görme engelli seçmenler için dokunsal grafik tasarım ile seçim materyalleri tasarlanabilir. Bu konuda duyarlılık ve farkındalık oluşturulabilmek amacıyla tasarım bölümlerinin öğretim programlarında “*Dokunsal Tasarım*”, “*Sosyal Sorumluluk Tasarımı*” ya da “*Görme Engelliler İçin Tasarım*” gibi isimler altında çeşitli derslere yer verilebilir. Bu derslerde görme engelli seçmenlerin kolaylıkla oy kullanabilmesi için seçim materyaline yönelik projeler hazırlanabilir. Braille alfabesi ve dokunsal grafik ile bilgilendirme afişleri, broşürler vb. basılı, elektronik ve sayısal materyaller tasarlanabilir. Yüksek Seçim Kurulu görme engelli seçmenlerin bağımsız ve güvenli bir şekilde oy kullanabilmesine yönelik araştırma ve çalışmalar yapan bir birim oluşturabilir.

Kaynakça

Akyol B. ve Akyol E. (2019). “Türkiye’de Engelli Bireyler ve Seçimlere Katılım”, İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (1), Nisan 2019, s. 145-163.

Benuğur, Ş. (2014). “*Grafik Tasarım Eğitiminde Görme Engelliler İçin Sosyal Sorumluluk Tasarımı*”, Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi Uluslararası E-Dergi Cilt:4 Sayı:2 Ekim 2014. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.12973/jesr.2014.42.12>, Erişim tarihi: 08.09.2019.

İnternet Kaynakları

Bursaort, (2011). <http://www.bursaort.com/haber/guncel/genc-mucitlerden-gorme-engellilere-oy-pusulasi-5377.html>. Erişim Tarihi: 06.05.2015.

Elections in Tunisia (2014). [http://www.ifes.org/~media/Files/Publications/White%20Paper Report/2014/2014IFES_Tunisia_November_First_Round_President_Election](http://www.ifes.org/~media/Files/Publications/White%20Paper%20Report/2014/2014IFES_Tunisia_November_First_Round_President_Election). Erişim tarihi: 15.08.2019.

Elections Canada, (2015). <http://www.elections.ca/content.aspx?section=vot&dir=faq&document=faqvoting&lang=e>. Erişim tarihi: 15.08.2019.

Emorut, F. (2014). ‘Plans to use Braille ballot papers in 2016 polls’. <http://www.newvision.co.ug/news/659029-plans-to-use-braille-ballot-papers-in-2016-polls.html>. Erişim tarihi: 15.08.2019.

GOV.UK, (2015). <https://www.gov.uk/voting-in-the-uk/polling-stations>. Erişim tarihi: 15.08.2019.

MEB, (1991). Millî Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Okulları İçin Kabartma Yazı Kılavuzu. http://orgm.meb.gov.tr/alt_sayfalar/yayimlar/ozelegitim/blair/blair.pdf. Erişim tarihi: 20.09.2019.

Milliyet, (2015). <http://www.milliyet.com.tr/ozel-haber-gorme-engelliler-de-gostermeden-ekisehir-yerelhaber-605900/>. Erişim Tarihi: 31.05.2015. Erişim tarihi: 20.09.2019.

National Federation of The Blind Jernigan Institute, (2015). https://nfb.org/images/nfb/documents/word/hava08_blind_voters_guide.doc. Erişim tarihi: 20.09.2019.

Bağımsız Seçim İzleme Platformu, (2014). Bağımsız Seçim İzleme Platformu, 10 Ağustos 2014 Cumhurbaşkanı Seçimi Gözlem Raporu. www.esithaklar.org/cumhurbaşkanı-Seçimi-Raporu. Erişim tarihi: 20.09.2019.

Oy Verme Şablonu, (2011). <http://www.oyvermesablonu.blogspot.com.tr/>. Erişim tarihi: 16.08.2019.

Pakflatt, (2020). Tactile Voting Device (TVD) (Dokunsal Oylama Cihazı) <https://pakflatt.com/products/tvd>. Erişim tarihi: 17.11.2020.

Panyaarvudh, J. (2013) "No voting irregularities will be tolerated here". <http://www.nationmultimedia.com/politics/No-voting-irregularities-will-be-tolerated-here-30215524.html>. Erişim tarihi: 16.08.2019.

Seperi, Y. (2010). "Election Governor of Riau Islands, Indonesia". <http://www.demotix.com/photo/339494/election-governor-riau-islands-indonesia>. Erişim tarihi: 16.08.2019.

The Federal Returning Officer, (2013). http://www.bundeswahlleiter.de/en/bundestagswahlen/BTW_BUND_13/ergebnisse/bundesergebnisse/index.html. Erişim tarihi: 16.08.2019.

The Jakartapost, (2009). KPU prepares ballots for blind voters. <http://www.thejakartapost.com/news/2009/03/18/kpu-prepares-ballots-blind-voters.html>. Erişim tarihi: 16.08.2019.

The National Archives, (2012). http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20121015000000/http://www.direct.gov.uk/en/DisabledPeople/Everydaylifeandaccess/Everydayaccess/DG_4018637. Erişim tarihi: 16.08.2019.

TDK (2020). "Sosyal", "Sorumluluk", <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 16.10.2020.

Türk Anayasa Hukuku Sitesi, (2020). <http://www.anayasa.gen.tr/298sk.htm>.
Erişim tarihi: 16.08.2020.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, (2011). www.tbmm.gov.tr › anayasa › anayasa_2011.
Erişim tarihi: 16.08.2019.

Görsel Kaynaklar

Görsel 2. Braille alfabe şeması. <http://www.alfabe.gen.tr/images/gorme-engelliler-alfabesi.gif>,
Erişim tarihi: 16.08.2019.

Görsel 2. Görme engelli birey için Braille kullanımı. <https://www.verifiedvoting.org/wp-content/uploads/2014/08/KIGGUNDUbraille-300x144.jpg>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 3. Üst soldan Braille yazısı kullanılan pul ve etiket. Alt soldan Braille yazısı kullanılan ve para dokunsal grafik.
Braille yazısı kullanılan pul. <http://bigthink.com/design-for-good/braille-inspired-design-for-the-blind>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Braille yazısı kullanılan etiket. <http://www.brandwaygroup.com/2012/06/eyup-sabrituncerden-ornek-isbirligi.html>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Dokunsal grafik. <http://www.pathstoliteracy.org/promising-practices-transcribing-early-literacy-textbooks.>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Braille yazısı kullanılan para. <http://www.davidairey.com/banknotes-for-the-visually-impaired>. Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 4. Görme engelli seçmenler için Pakflatt firmasına ait dokunsal oylama cihazı.
<https://pakflatt.com/products/tvd>, Erişim tarihi: 17.11.2020.

Görsel 5. Amerikan seçimlerinin %90'nda kullanılan elektronik oy verme makinası.
http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_voting#/media/File:Desi_accuvote-tsx_vvpat.jpg,
Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 6. Endonezya'da seçimlerde Braille yazısı kullanılan oy pusulası.
http://static1.demotix.com/sites/default/files/imagecache/a_scale_large/300-5/photos/1274876003-election-governor-of-riau-islands-indonesia_339445.jpg.
<http://www.thejakartapost.com/news/2009/03/18/kpu-prepares-ballots-blind-voters.html>.,
Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 7. 2013 Alman Federal Seçimlerinde Kullanılan Braille Oy Pusulası.
http://www.nationmultimedia.com/new/2013/09/24/politics/images/30215524-01_big.gif,
Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 8. Tunus Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde kullanılan Braille oy pusulası.
<https://pbs.twimg.com/media/B2waVbkIEAM7Oqz.jpg>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 9. Osman Paksoy ve Berk Sözdinletir.

http://www.bursaport.com/resimler/10000/11213_3.jpg, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 10. Suntadan yapılmış oy pusulası şablonu ve oy pusulası.

<http://1.bp.blogspot.com/3liFnsxgPgA/Tb8Gag3Vvkl/AAAAAAAAAAg/w4LyvLSM7zs/s748/01.jpg>, Erişim tarihi: 17.08.2019.

Görsel 11. Braille Teknik tarafından üretilen cihaz.

http://imgz.star.com.tr/imgdisk/2015/02/05/050220151315112622633_2.jpg, Erişim tarihi: 17.08.2019.

ECHO VE NARCISSUS MITİ ÜZERİNDEN OKUMALAR ve YENİ MEDYA SANATINA YANSIMALARI

ON READING ECHO AND NARCISSUS MYTH AND REFLECTIONS IN NEW MEDIA ART

Elif Anbarpınar*

Öz

Tarih boyunca pek çok düşünürü, şairi, edebiyatçıyı, sanatçıyı hatta tıp alanından insanları bile etkileyen, her disiplinde farklı versiyonlarıyla kaleme alınan Echo ve Narcissus mitinde ortak öykü, kendisine ilgi duyanları (Echo) reddetmesi üzerine cezalandırılarak kendi yansımasıyla karşılaşması ve gölün yüzeyinde karşılaştığı bu yansıma duyduğu aşkla yok olarak ya da bir tür metamorfoza uğrayarak kendi adını verdiği bir çiçeğe dönüşmesidir. Mit antik çağlardan günümüze düşünürler tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Rönesans'tan günümüze ise değişen imkan ve olanaklarla birlikte resimden, fotoğrafa ve sinemaya sanatçıların çalışmalarında da karşılık bulmuştur. Bu araştırmada Echo ve Narcissus miti üzerinden yapılan okumalarla, yeni medya sanatı ve bu alanda çalışmalar yapan Bill Viola, Sam Baron ve Andy Cameron, Pipilotti Rist, Daniel Rozin, Random International, Jason Burges, Claudia Hart, Eugenia Lim gibi sanatçılar odak alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Narcissus, Echo, Yansıma, Yeni medya, Sanat.

Abstract

A common story in the myth of Echo and Narcissus, which has been taken over by many different thinkers, poets, writers, artists, and even different versions that even influence people from medicine, is that he is faced with his reflection by punishing him for refusing his interest (Echo), disappears with the love he has felt for reflection on the surface of the lake or a kind of metamorphosis that turns into a flower of his own name. Myth has been interpreted differently by nowadays from ancient times. To nowadays from Renaissance, along with the changing possibilities and facilities, also found out the works of the artists from the picture, the photo and the cinema. In this study, the new media artwork and artists such as Bill Viola, Sam Baron and Andy Cameron, Pipilotti Rist, Daniel Rozin, Random International, Jason Burges, Claudia Hart, Eugenia Lim who work on this field were focused on through Echo and Narcissus myth readings.

Keywords: Narcissus, Echo, Reflection, New media, Art.

Derleme Makale // Başvuru tarihi: 13.09.2020 - Kabul tarihi: 06.12.2020.

* Öğr. Gör., elif.anbarpinar@gmail.com, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
<https://orcid.org/0000-0001-6982-5738>.

1. Giriş

Platon zamanından beri mitlerin gerçekte ne olduğunu anlamaya çalışan insanlar, bugün bu sorgulamaları bildiğimiz mitolojiler tarafından ve antropolojinin, dilin, psikolojinin ve diğer sosyal bilimlerin katkılarıyla genişletmişlerdir. Bir grup insan tarafından paylaşılan, ait oldukları kültürün evrenin yaratılışı ve içerisindeki hakları aktaran halk öyküleri olarak tanımlanabilen mitin rolünün, hem arketip hem iletişim olarak görülebildiği ve belirli bir toplum ya da tüm insanlık hakkında temel gerçekleri ifade ettiği ve somutlaştırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda birçok bilim insanı da araştırmaları doğrultusunda pek çok kez mitlerden yararlanmışlardır. Örneğin, Sigmund Freud'a göre mitler, rüyalar ve gündüz düşlerine benzer bastırılmış bir şeyleri ifade ederken, Carl Jung arketiplerle insan ırkının kolektif bilinçaltını açıklar; Ernst Cassirer mitlere, dil ve bilim gibi aklın önemli sembolik formlarından biri olarak bakarken, Claude Levi-Straus insan zihninin kendisinin yapısını mitlere bağlar. Mitlerin bu yoruma açık yapısı, onun her nesilde yeniden yaratılmasına olanak tanır (Warnement, 1996:5).

Mitlerin oluşturduğu tüm değerleri taşıyan Echo ve Narcissus miti, Yunanca "gevşeklik-uyuşukluk" anlamına gelen "narke" sözcüğünden kaynaklanır ve bizlere gerçeğin ve sahtenin kökten bir imgesini sunar (De Koninck, 2003:45). Beraberinde gerçek ve hayal gibi farklı kutupların oluşturduğu birlikteliğin merkezinde yer alan pek çok düşünür ve sanatçıyı da etkileyen Echo ve Narcissus miti, özellikle tıpkı gölge gibi varlığın kanıtı olarak görülen 'ben' ile ilişkilendirilen yansıma ve kendiyle karşılaşma anıyla dikkat çeker. Geçmişten günümüze kimi zaman su ile kimi zamanda ayna aracılığıyla karşılaştığımız mit, 21. yüzyılda özellikle bilgisayar ve bilişim teknolojisindeki gelişmelerle birlikte sanal ekranlardaki yansımalarla karşımıza çıkar. Bill Viola, Sam Baron ve Andy Cameron, Pipilotti Rist, Daniel Rozin, Random International, Jason Burges, Claudia Hart, Eugenia Lim gibi sanatçılar izleyiciyi de dahil eden bu yeni medya çalışmalarısıyla, Echo ve Narcissus miti üzerinden hem kendileriyle karşılaşırlar hem de izleyiciyi birer Narcissus'a dönüştürerek, kendi varoluşları hakkında düşüncelerini sağlarlar.

Echo ve Narcissus hikayesinin eski kaynaklardan bugüne kadar korunan çeşitli anlatımları vardır ve daha sonraki dönemlerde de öykünün yorumları gerçek ve gerçeğdışı, ben (kimlik/asıl olan) ve öteki (yansıma), bütünleşme ve dağılma (parçalanma), aldanma ve illüzyon, kendini onaylama ve ölüm, arzu ve reddetme çerçevesinde gerçekleşmiştir. Mit, Plotinus ve

Conon'da intiharla sonuçlanırken Pausanias'da öykü büyük oranda değişime uğratılarak Narcissus'un ikiz kardeşine aşık olduğu bir öyküye dönüşmüştür. Ancak içlerinde en çok bilineni, uzun anlatımıyla Ovid'in ve oluşturduğu evren anlayışı içerisinde farklı bir sonla bahsettiği metinle Plotinus'unkidir.

2. Echo ve Narcissus Miti Üzerinden Okumalar

Ovid'in *Metamorphoses* adlı yapıtının üçüncü kitabında, Narcissus nehir tanrısı Cephissus ve nymph (su perisi) Liriope'nin oğlu olarak dünyaya gelir. Liriope oğlunu, uzun süreler yaşayıp yaşayamayacağını öğrenmek üzere gözleri kör bir kahin olan Terassias'a götürür ve ondan "kendini asla bilmediği sürece" yanıtını alır. Narcissus büyüdükçe olağanüstü güzellikte bir genç olur. Fakat öylesine soğuk ve gururla doludur ki kendisinden hoşlanan birçok kadın ve erkeğe yüz çevirir. Bir gün geyik avlamak için çıktığında bir nymph olan Echo ile karşılaşır. Ancak Echo, Hera tarafından cezalandırılmış ve hiçbir şekilde kendi düşüncelerini konuşamayan ve kendi sesi olmayan bir periye dönüştürülmüştür. Sadece başka varlıkların çıkardıkları sesleri tekrar edecek asla kendi düşüncelerini ifade edemeyecek, kendi sesini kullanamayacaktır.

Ormanda gördüğü Narcissus'a aşık olan Echo, onu gizlice takip ederken fark edilir. Arkasına dönüp "Yanımda biri var mı benim?" der Narcissus ve Echo onun sesini yankılayarak "Benim" diye yanıt verir. Ardından Echo'nun kendisini görür ve ondan uzaklaşır. Bunun üzerine üzüntüsünden ıssız yerlere, yeşillikler arasına, mağara ve dağ kenarlarına çekilen Echo'nun bedeni üzüntüden yok olarak havaya dağılır ve herkesin duyduğu anonim bir sese dönüşür (Ovid, 1921:149-161). Echo'dan önce de pek çoklarını geri çeviren Narcissus ise reddedilenlerin yalvarmaları üzerine tanrıça Nemesis tarafından cezalandırılır: kendiyle karşılaşmadan geçirdiği onca yıldan sonra Nemesis onu bir gölün kenarına yönlendirerek, kendini görmesini sağlar.

Susuzluğunu gidermek için su ararken, gördüğü güzelliğe vurulup başka bir susuzluk hissi ile kavrulur. Asılsız bir umuda, sadece gölgeden ibaret bir vücuda sevdalanır. Nutku tutulmuş bir halde hayranlıkla bakmaktadır kendisine ve sanki Paros mermerinden yontulmuş bir heykel gibi donmuş yüzüyle, hareketsiz kalakalmıştır... Farkında olmadan kendisini arzulamaktadır, övmektedir ve övdüğü de kendisidir; ve ararken aranandır... Ah şaşkın çocuk kaçan bir hayali neden boş yere yakalamaya çalışıyorsun? Senin aradığın bir hiç, sen dönünce arkayı, sevdiğinde yok olacak. Gördüğün senin yansıyan gölgendir ve kendisine ait bir özü yoktur. O sen geldikçe gelir ve sen kaldıkça kalır (Ovid'den akt. Stoichita, 2006:33).

Böylece o asla aşık olduğu şeye ulaşamayacak sadece aşık olma deneyimini bilecektir. Su içmek için yanaştığı gölde kendi yansımasının bakışına yakalanan Narcissus, oracıkta şaşkınlık içinde hareketsiz bir şekilde kalakalır. Ellerini uzattığında o da uzatır, gülümsediğinde yansıması da gülümseyerek karşılık verir. Bir anda farkına vardığı güzelliğinin görüntüsüyle hiçbir güvenilirliği olmayan, bir gölgeden başka bir şey olmayan yansımasına aşık olur. Bu kendi kendini seyir hali onun tükenişinin de sorumlusu olur. Hafif bir ateşle eriyen mum gibi, sabah kırağısının güneşte erimesi gibi günden güne giderek zayıflayarak aşkıdan erir. Böylece suyun başında tükenmeye ve güzelliği kaybolmaya başlar (Ovid, 1921:149-161).

Echo, her ne kadar kızgın olsa da ona acır ve zavallı çocuğun “Eyvah!” sözünün yankılarını oluşturur ve acı içinde o ne kadar söylerse Echo da tekrar eder. Yansımasını izlerken ki son sözleri “Ne yazık ki, sevgili çocuk” dur ve ardından her sözcük yankılanır. O “Hoşça kal” dediğinde Echo’da “Hoşça kal” der ve yorgun başını çimenlere koyarak gözlerini kapar. Ardından Narcissus’un ölü bedeni için gelen kardeşlerinin ağıtlarına Echo da geri döner. Ancak kimse Narcissus’un bedenini bulamaz. Bedeninin olduğu yerde orta kısmı sarı ve beyaz taç yapraklarıyla çevrelenen bir çiçek belirir. Böylece Narcissus da Echo gibi başkalaşım geçirerek, adını verdiği bir çiçeğe dönüşür (Ovid, 1921:149-161).

Ovid’in öyküsünde başlangıçta öteki olan gölge, yani Narcissus’un kendisini başkası sanması, öykünün devamında kendi olduğunu anlamasıyla sonuçlanır. Çünkü onunla aynı hareketleri yapmakta, bir şekilde ona aynı karşılığı vermektedir. Narcissus artık ayna evresine ulaşmıştır. Böylece o bir gölge ya da öteki değil, doğrudan kendisidir. Ancak Victor Stoichita’nın *Gölgenin Kısa Tarihi* (2006:35-36) kitabında ifade ettiği gibi mitle ilgili yorumların pek çoğunda uzunca bir süre gölge ve yansıyan imge birbiri yerine kullanılmıştır.

Neoplatonizmin kurucusu antik filozof Plotinus ise Ovid’den üç yüzyıl sonra *The Enneads* adlı kitabında hikayeyi yeniden, farklı bir bağlam üzerine oturtur. Yani daha yüksek bir dünya tasarlamada ruhun başarısızlığıyla ilişkilendirir. Anlatıda Ormanların içindeki gizli pınara giden Narcissus, orada doğal olarak çifti/ikizi olduğunu hisseder ve ellerini kendi imgesine uzatarak, onunla kendi sesiyle konuşur. Echo ise onu uzaktan izleyen bir nymph değil pınarın içinde hep Narcissus’la yaşayan, hatta o olup onun sesine ve yüzüne de sahip olandır. Bu nedenle Narcissus onu baştan çıkarıcı bir fısıltısında, kendi sesinde duyar. Böylece Narcissus

sudaki yansımasında kimliğin ve ikiliğin, kendindeki dişil ve eril güçlerin de ortaya çıkışına tanık olur (Bachelard, 2006:32). Sonundaysa Narcissus, Ovid'in metninden farklı olarak yansımasının karşısında eriyerek tükenmek yerine, yansımasına kavuşabilmek, ona sarılıp onunla bir olabilmek için kendini göle bırakır. Narcissus, kendisini geçici ve parçalı görüntüler halinde gördüğünü sandığı yerde, yani olmadığı yerde aramış ve hiçbir zaman güvenilirliği olmayacak bir yansımanın peşinden sulara dalarak, orada kaybolmuştur (De Koninck, 2003:45).

Plotinus *The Enneads*'da kendi içinde hiyerarşik bir sıralama yaparak iki ayrı dünya oluşturur. Bir yanda duyu-dünyası/duyulur-dünya, diğer tarafta ise üst-dünya/yukarısı anlamına gelen zihinsel evren yer alır. Duyu dünyası belirli bir yerdeyken, zihinsel evren her yerdedir ve aşağıdaki dünya zamana bağlıyken, yukarıdaki dünyada sonsuzluk vardır. İnsanlar her ne kadar aşağıda var olsalar da, yukarı dünyaya aittirler ve tam da bu sebeple kendi kaynaklarına geri götürülmeli, bire/ilke çekilmelidirler (Bal, 2009:87-101). Burada Narcissus yansıması aracılığıyla kendine dönüşü gerçekleştirerek kaynağa döner. Beraberinde Plotinus için gerçek dünya düşünceden türemiş, zihinsel bir dünyadır ve tanrı düşüncenin, öz-bilincin kendisi olarak var olmuştur (Plotinus'tan akt. Bal, 2009:93). Bu açıdan bakıldığında ise Plotinus'un metni üzerinden farklı bir okuma yapılabilir; Narcissus'un izlediği dünya onun gerçek dünyasıdır ve onun düşüncesinden türeyen zihinsel evrendir. Bu nedenle suyun yüzeyindeki yansımasına bakma eylemiyle madde üzerindeki biçimini etkilediği, cisim dünyasını şekillendirdiği, hatta belirli bir ölçüde maddi dünyayı bile yarattığı söylenebilir. Bu yaklaşım Hermetik gelenekteki¹ metinlerle de benzerlik göstermektedir.

Hermetik geleneğe ait metinlerin bir araya getirildiği *Corpus Hermeticum*'a göre Narcissus tanrının ve yaratımın ayna görüntüsü, yani yansımasıdır ve suda yansıyan kendi bedenini gördüğünde onunla bütünleşmeyi arzular (O'Leary, 2002:159). Ancak bu arzu onu

¹ Antik dünyanın bilinen en eski bilgeliğin kaynaklarından olan Hermes ismiyle ve onun öğretileriyle şekillenen bir anlayıştır. Hermes hakkında somut verilere ulaşmak oldukça güçtür ve bu anlamda hermes figürü her kültürde farklı biçimlere bürünmüş ve hermetik metinler de tarihin birçok döneminde tahribata uğramıştır. Hakkında çok fazla belirlemeler olan Hermes, bazı metinlerde tanrı Toth'la, Mısırlı bilge Trismegistus Hersmes'le, göğe yükseltilen Enoch'la ve göklerin sırlarını bilen İdris peygamberle aynı kişi olduğu, bazı metinlerde ise Harran bölgesinden bir mistik olduğu düşünülmektedir. Yarı ilah bir bilge olarak da düşünülen Hermes "hem ilahi sırları bilen (yedi tapınaktan birinin ilahı), yer ve gök arasında haberci olan "merkür ve ay" üzerinde hükmü olan" bir kişi olarak tanıtılır. Hermetik anlayışta yukarıda olan aşağıda olan gibi aşağıda olan ise yukarıda olan gibidir ve her şey bir/tek olandan gelmiştir (Işık, 2007:39, 50).

trajik bir yok oluşa sürüklemeksizin onda yaratıcı bir model oluşturur. Çünkü Narcissus'tan yansıyan onun düşüncesi yani dünyadır. Bu bakımdan Narcissus'un yansımasıyla bütünleşmesi, dünyayla bütünleşmesidir.

Rönesans döneminde yaşamış olan düşünür Ficino (1433-1499) tüm bu yaklaşımlara bir yenisini daha ekleyerek, Narcissus'un kendi yüzüne bakmadığını, sudaki değişken yansımasında sadece gölge olan bir güzeli gördüğünü ifade eder. Yani burada Narcissus miti bilinçli bir kendine hayranlık sembolü olmaktansa, aynadaki bir yansımanın aldatıcı gücüne kurban düşen bir ruhun alegorisidir (Allen and Rees, 2001:290).

Ficino'ya göre ruh insanın kendisi, beden ise gölgesidir ve Narcissus'un kendine bakışı/kendini seyri maddi dünyayı oluşturur. Bu noktada bir şekilde tanrı konumundadır Narcissus. Çünkü neoplatonik düşüncede tanrı bu gölgeye/maddeye bakar, onu yaratıcının görüntüsünü yansıtan bir aynaya dönüştürür. Bu yüzden de madde sadece bir gölge, gerçekte var olmayan bir şeydir ve tanrı kendi görüntüsünü/imgesini bir ayna yansımasına dönüştürür (Allen and Rees, 2001:290). Tam da bu sebeple Guston Bachelard'ın *Su ve Düşler* (2006:34) kitabında alıntı yaptığı, Joachim Gasquet: "Dünya kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos'tur" der. Yani en iyi imgeleriyle düşünebilir kendini ve böylece Narcissus'un kendi imgesi dünyanın merkezi haline gelir. Durgun suda yansıyan imge/yansıtılan dünya sakinliğin fethedilmesidir ve o suyun karşısında hareketsiz şekilde gerçekleşen düşleme hali ne kadar uzun sürerse, dünya da o kadar görünür olur onun yüzeyinde. Çünkü Narkissus sadece kendini seyre dalmaz, onunla birlikte bütün bir orman da, yansır suya ve bütün gökyüzü onun imgesinin bilincine varır. Böylece Narcissus'un kendi imgesi bir dünyanın merkezi haline gelir (Bachelard, 2006:34).

Yaratılış eylemi de yine Joachim Gasquet'in ifadesiyle bütünleşir. Burada dünyanın/Narcissus'un yerini tanrı alır ve tanrının bir gölge, madde ya da başka bir şeyle yansıtıldığı bir narsistik süreç olarak tanımlanır. Madde kutsal bir bakışla yaratılır ve aynı zamanda şekillendirilir. Bu doğrultuda üstün yaratıcı hiçbir şeyin parçası değildir, kaybolmaz ya da bütünlüğünü bile kaybetmez: o yalnızca kendi görüntüsüne bakar. Böylece madde ve ruh, tanrı ve onun gölgesine dönüşür (Allen and Rees, 2001:295,296).

Thomas De Koninck ise bu düşüncelerin aksine düşünerek kendi varlığını yaratma durumunu eleştirerek, Narcissus'un öyküsüne *Yeni Cehalet ve Kültür Problemi* (2003:46) isimli kitabında Luis Lavelle'den yaptığı bir alıntıyla şöyle bakmıştır; Narcissus olduğu şeyden çok onu şu anki halinden güzel gösteren şeyi aramıştır ve bu doğrultuda da görüntüsünü kendisine tercih etmiştir. Görüntüsüyle birleşmesinin imkansızlığı onda umutsuzluk yaratır. Hatta bu noktada düşebileceği en büyük hata dalıp gittiği bu kendi görüntüsünü yaratırken, gerçek varlığını yaratmış olduğunu düşünmesidir.

Narcissus yarattığı bu illüzyon varlığın karşında, kendi görüntüsünün izleyicisi haline gelir, etrafında akan yaşamdan uzaklaşır ve anlam arayışını yitirir. Çünkü insan ancak kendinden bahsetmek için dünyadan bahseder. Ancak bunu yapmak içinde dünya ile kendisi arasına dünyadan bir öge koymalıdır. Bu öge de yine insandır; bir başka insanla kurulan iletişim. Ancak bu iletişimde bugün insanın yerini/araçlığını bir tür simgesellik alır. Jean Baudrillard'ın (2008:252) düşüncesinde olduğu gibi birey artık bizzat yansımaz, içinde çoğalan nesnelere/işaretlerin yer aldığı bir vitrindir; yansıyan ve seyrine daldığı.

Narcissus'un kendini seyir hali, su üzerine yansımayla, geçmiş/geleceği de düşünme halidir aslında. Çünkü seyir hali onu şimdinin dışına iterek, sadece güzelliğini değil uzun uzun geleceğini/geçmişini de düşündürür. Narcissus ayna/yansıması karşısında zamanın karşındadır ve Ovid'in mitinde olduğu gibi günden güne eriyerek yok olur ya da Plotinus'ta olduğu gibi kendini geçmişin/geleceğin kollarına bırakır.

Narcissus mitinin en temel noktalarından biri olan kendiyle karşılaşma, su üzerindeki yansıma aracılığıyla gerçekleşse de bu aynı zamanda ayna aracılığıyla yansıma olarak da pek çok çalışmaya temel oluşturur. Su geleneksel olarak yaşam ve doğumla, yaratım ve yaratıcılıkla, ölüm ve unutmayla ilgilidir. Beraberinde yansıtıcı özelliğinden dolayı doğal aynadır. Bu bakımdan Bachelard (2006:31), Narcissus mitinde su ve ayna yansımasını, şiirler üzerinden felsefi bir yaklaşımla ele alır. Su üzerindeki yansıma ile ayna aracılığıyla yansıma arasındaki fark, suyun imgemizi doğallaştırmaya, içten seyrimize biraz masumluk ve doğallık katmaya yaramasıyken, aynaların fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelere olmalarıdır. Louis Lavelle ise Narcissus'un su yerine ayna karşısında olma ihtimalinin nasıl olacağını, su

yansımasının oluşturduğu doğal derinliğin ve bu yansımanın yarattığı düşün sonsuzluğu üzerinde durmuştur:

Narkissos'u aynanın önünde hayal edersek, camın ve metalin direnişi onun girişimlerine karşı bir engel oluşturur. Bu engele alnını ve yumruklarını çarpar; engelin arkasına geçse hiçbir şey bulamaz. Ayna onda, ondan kaçan, kendisini bir türlü yakalayamadan gördüğü onunla arasına daraltabileceği ama kesinlikle aşamayacağı sahte bir mesafe koyan bir art dünya yaratır. Oysa pınar onun için açık bir yoldur. (Lavelle'den akt. Bachelard, 2006:31).

Bu noktada, pınarın yansıtıcı özelliği, aynanın aksine açık bir imgelem imkanı sunar ya da aynanın suyun içinden Narcissus'u çeken suret olduğunu söyleyebiliriz. Narcissus düşüncesinin ya da suretinin birdenbire ortaya çıkmasıyla, suyun dibinde canlı bir varlığını bulunabileceğine inanmıştır ve kendi görüntüsünü yansıtan suyun karşısında, güzelliğinin yaşam sürdüğünü, ancak henüz eksik olduğunu, tamamlanması gerektiğini hissederek ve bu tamamlanma isteğiyle de kendini suya bırakır (Bachelard, 2006:31).

Başka bir açıdan bakıldığında göl ayrı bir dünya oluşturur; bu dünyaya paralel başka bir dünya. Tıpkı hermetik gelenekte ve Ficino'da olduğu gibi Narcissus bakma eylemiyle onu görür ve düşünür. Böylece, bu yeni dünyayı zihniyle/düşüncesiyle oluşturur, bir bakıma buna içerisi ve dışarı da denilebilir. Dış dünyayla kurulan iletişim arttıkça, zihni ile dışardakiler arasındaki uçurumu fark eder ve dünyası içerdekiler/dışardakiler, ben/o (öteki), bilinç/gerçeklik olarak ayrılmaya başlar. Düccane Cündioğlu (2012:104-116), bu mite insanın bir başkası üzerinden kendiyi yüzleşmesi olarak yaklaşır. O da Ficino gibi Narcissus'un sudaki hayaline, kendi hayali olduğunu bilmeden aşık olduğunu ifade eder. Özellikle de gördüğü suretin bir hayal, bir gölge olduğundan habersiz, başka birine ait olduğunu zannettiğini vurgular.

Narcissus mitindeki sudaki yansıma, ayna metaforu olarak Jacques Lacan'ın *Ayna Evresi* kuramının da ilham kaynağı olur. Bu kurama göre, 6-18 aylık bir bebek aynada kendisiyle karşılaştığında, kendisini ilk defa bir bütün olarak algılar ve bu andan sonra *ben* oluşmaya başlar. Doğumundan sonra kendisini anlamlandırmada güçlük yaşadığı bir evren içinde bulan insan anlamlandıramadığı bu süreç içerisinde kendisini parçalanmış ve dağılmış bir halde bulur. Bu nedenle bütünleşmenin yollarını arar. Çünkü parçaların bir araya getirilmesiyle özleşme süreci başlar (Tura, 1996:126). Ayna onu kendisiyle karşılaştırırken kültürel olanla da tanıştırır ve çıkış yeri olan doğaya, kendini parçalanmış olarak algıladığı yere de yabancılaştırır. Bebeğin

kendini bir bütün olarak kurgulaması, öteki ile karşılaşması ayna evresiyle gerçekleşir. Ayna aracılığıyla varoluş boyut değiştirir. Bu noktada Narcissus'a tekrar döndüğümüzde ise yansımalarıyla karşılaşır kendinin farkına varan Narcissus, parçalanarak yok oluşa sürüklenir. Farkına varma durumu Lacan'ın kuramının aksine onu parçalar. Çünkü Lacan için bu öykü sadece kendine hayranlık duyan bir karakteri anlatmaz. Narcissus bu aldatan yansımanın esiri olur ve kendini yok edecek derecede yansıyan imgesinin cazibesine kapılır (Bowie, 2007:40). Onun yok oluşuna eşlik eden Echo ise Narcissus'un sesinin yansıması ya da dil/konuşma olarak düşünülebilir. Bu durum Lacan da kendiyile karşılaşma sonrasındaki aşamadır ve aynı zamanda her zaman kayıp ve yokluğa ilişkin, gerçek olmayan ve simgesel düzen olarak tanımlanır.

3. Echo ve Narcissus Mitinin Sanata Yansımaları

Sosyoloji, felsefe, psikoloji ve pek çok alanda uzun yıllar üzerine farklı yorumlar getirilen mit, sanatın ve sanatçıların da oldukça ilgisini çekmiştir. Özellikle resim sanatında Narcissus mitiyle ilgili görsellerin çok eskilere uzandığı görülür. Hatta erken modern sanat hakkındaki kitap Leon Battista Alberti'nin yazdığı *Resim Üzerinde*'de (*De Pictura, 1435*) Narcissus resim sanatının mucidi olarak yansıtılır; "Şairlere göre, resim sanatının mucidi, bir çiçeğe dönüşen Narcissus'tur, çünkü resim tüm sanatların çiçeğidir ve bu yüzden de Narcissus'un hikayesi amacımıza tam olarak uymaktadır. Resim, sanat adına, suyun üzerinde görüneni kucaklamaktan başka nedir ki?" (Alberti'den akt. Stoichita, 2006:40).

Kökeni Antik Yunana dayanan Echo ve Narcissus miti ilk olarak Roma fresklerinde karşımıza çıkar. Ardından Rönesans'tan modern sanata, Caravaggio (Narcissus, 1599), Nicolas Poussin (Echo and Narcissus, 1635; Echo and Narcissus 1650), Claude Lorrain (Landscape with Narcissus and Echo, 1644), William Turner (Echo and Narcissus, 1804), Honore Daumier (The Beautiful Narcissus 1842), Salvador Dali (The Metamorphosis of Narcissus, 1937), Lucian Freud (Narcissus, 1948) ve daha pek çok sanatçının çalışmalarında yer bulur.

Ancak Caravaggio ve Dali'nin çalışmaları taşıdıkları anlamlar nedeniyle diğerlerinden ayrılır. Caravaggio'nun *Narcissus* çalışmasında, resmedilen diğer Narcissus resimlerinden farklı olarak Narcissus açık bir alanda değil, karanlık mağara gibi bir yerde yalnız başına suya eğilmiş halde resimlenir. Koyu ve kahverengi tonların hakim olduğu resmin karanlık atmosferi içinde

genç Narcissus ve yansıması, kollarından birbirlerine bağlanarak bir daire oluştururlar. Yaratılan bu sürekli yinelenen dünyada, gerçek ve yansıma, karanlık ve aydınlık, ben ve o döngüsünde ikisinin de bakışları birbirlerine kilitlenmiştir.

Dali'nin *The Metamorphosis of Narcissus* çalışmasında ise yan yana bir nehrin kenarında oturmuş iki Narcissus/iki el görürüz. Her iki figürde birbirlerine benzerler ancak sağdaki figür/el taşlaşmıştır ve diğerinde bir kaya parçası tutan bir el varken bu farklı olarak yumurta benzeri bir yapı tutar elinde. Bu yumurta benzeri yapı çatlayarak içinden nergis çiçeği çıkmıştır. Bir simya imgesi olan yumurta, sembolik olarak ölüm ve yaşamı temsil eden simya kabıdır. Bu sebeple kendi içine yapılan bir yolculukla sonuçlanan dönüşümün de göstergesidir. Dali, kendisini yedi yaşında menenjitten ölen abisinin gölgesi olarak görür ve onun ikiziymiş gibi hisseder. Lacan'ın ayna evresindeki gibi kendini bir bütün halinde yansımasında algılamak yerine, özne ve yansıması arasındaki ilişki ölümü hatırlatır. Çünkü özne de kendisi değil, ölen abisinin gölgesi, yansımasıdır (Elder, 2013:318,319).

Francesca Woodman, Claude Chaun gibi fotoğraf sanatçıları ise çoğunlukla kendilerinin yer aldığı çalışmalarında özellikle ayna yansımaları kullanarak Narcissus mitini hatırlatırlarken, sinemada Narcissus kimi zaman su üzerindeki yansımayla kimi zamanda ayna aracılığıyla karşımıza çıkar. Ingmar Bergmann'ın filmlerinde karakterlerin kendiyile, belki de ölümle karşılaşmalarında, Andrei Tarkowsky'nin filmlerinde yapısı nedeniyle gizemli bir öge olan su aracılığıyla, öze dönüş, kendini yansıtan ruh, kimlik, korku, ölüm, rüyalara geçiş, saflık ya da bozulma gibi anlamlarla kendini hissettirir. Henrik Galeen tarafından 1926 yılında çekilen *Prag'lı Öğrenci (Der Student Von Prag)* filminde karakter aynada görünen imgesini para karşılığında şeytana satar. Bir süre sonra ise ikizi/kendi tarafından takip edilir. Korkuyla onu öldürme planları yapan karakter, aynanın önündeyken ona ateş eder. Kırılan aynayla birlikte ikiz yok olur. Ancak ona ateş ederek aslında kendine ateş etmiştir ve kendi imgesine kavuşmayı canıyla ödemiştir. 1926 yapımı bir diğer film F.W. Murnau'nun *Faust*'unda ise, yaşlı Faust ölmek için içmek istediği iksirin bulunduğu kaptaki, kendi gençliğini görür. "Bu ölüm mü?" diye sorduğunda arkasındaki şeytan ona "Bu yaşam, bu senin gençliğin" der. Faust onu içtikten sonraysa içinde yansıyan gençlik görüntüsü yerine kafatası belirir. Tıpkı Narcissus mitinde olduğu gibi, su/yansıma yaşam ve ölümün, geçmiş ve geleceğin birleştiği bir yok yerdir. Jean Cocteau kendi

otobiyografisini de içeren, yaklaşık 30 yılda tamamladığı, *Orfe Üçlemesi'nde (The Orphic Trilogy)* Narcissus mitine de göndermeler yapan aynalar kullanır. İlk film *Şairin Kanı'nda (The Blood of a Poet)* şair bir aynanın içine düşer. Karanlık bir dehlizin içinde sürüklendikten sonra kendini zamanın yavaşladığı ya da yerçekiminin farklı işlediği, kapıları olan bir koridorda bulur ve en sonunda kendi ölümüyle karşılaştıktan sonra geri dönerek aynanın içerisinden çıkar. İkinci film *Orfe'de (Orphée)* ise sevdiğinin ölümünün ardından yine ayna içinden geçerek (bu kez düşmez) Hades'le anlaşma yapmak üzere ölüer diyarına gider. Aynalar, ilk filmde olduğu gibi bu filmde de ölümün gelip gittiği geçiş kapılarıdır. Son filmi *Orfe'nin Vasiyeti'nde (Testament of Orpheus)* ise yönetmen, parçalanmış resmi denize atılan, önceki filmlerde aynalar aracılığıyla defalarca kez ölen şairi, elinde ölü bir çiçekle denizden fırlatarak karşımıza çıkarır. Denizden çıkan şairde çiçek gibi ölüdür ve yönetmen ressam kimliğiyle ölü çiçeği resmetmeye çalıştığında kendisini çizer fark etmeden. Narcissus kendini en fazla bu son filmde hissettirir. Parçalanarak defalarca kez ölen Narcissus, çiçek/ölüm olarak geri döner ve yönetmenin kendi çizdiği portresiyle birleşir.

4. Yeni Medya Sanatında Echo ve Narcissus Miti

Makalede Başlangıcından bu yana yaşamlarımızı sosyal, kültürel her anlamda dönüştüren ve etkileri sanata da yansıyan teknolojik gelişmeler her dönemde yenidir. Bu nedenle, Rönesans döneminde kullanılan yağlıboya, 19. yüzyılda fotoğraf makinesi ve kameranın icadıyla sanata girmesi kendi dönemlerinin *yeni medyalar'*dır. Günümüzde ise, yeni medyayı gerçekliğin bilgisayar merkezli dijital teknolojilerle yansıtıldığı bir ortam oluşturur (Akın, 2015:259).

Günümüz medya kuramcılarında Lev Manovich (2001:49), yeni medyayı “geleneksel medyanın dijitale dönüşmüş hali” olarak tanımlarken, hangi sanat eserinin yeni medya sayılıp hangisinin sayılamayacağı konusunda sınırların oldukça belirsiz olduğunu vurgular. Yeni medya kuramcılarında Ebru Yetişkin (2012:78-79) ise yeni medyayı, “bilim, sanat ve teknolojinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan bir sanatsal üretim” olarak tanımlar. Beraberinde ise araştırma-deney işleri olmaları; resim, heykel, müzik gibi pek çok alanı bir araya getirerek melez olması; etkileşimsel olmaları; izleyiciyi doğrudan çalışmaların içine dahil etmeleri; çok merkezli ve çok işlevli olmaları gibi ayırıcı nitelikler taşımaları gerektiğini vurgular.

Tüm bunların beraberinde yeni medya sanatı, video ve dijital ürünleri, medya ve bilgisayar tarafından üretilen ve görüntülenen yerleştirme sanatı, yine medya ve bilgisayar kullanımıyla gerçekleştirilen performans sanatı gibi pek çok alanı da kendi içine dahil eder. Böylece sanatçı da her dönemde olduğu gibi bu dönemde de yeni teknolojik gelişmeleri kullanarak kendine bir varlık alanı oluşturur. Bu noktada Narcissus miti de yüzeyden çıkarak, doğrudan sanatçının yer aldığı ya da izleyicinin Narcissus'un yerine geçtiği çalışmalarla kimi zaman su ile kimi zaman da ayna aracılığıyla oluşturulan yansımalarla karşımıza çıkar.

İnsanoğlunun karmaşık zihinlerinin sessizleştirilmesi için içlerine, kendilerine geri dönmeleri gerektiği düşüncesini merkeze alarak çalışan video sanatçısı Bill Viola, video yerleştirmelerinde kendine özgü bir zamansallık oluşturur. Hatta Viola, "Kendimi bir görsel sanatçı olarak düşünmüyorum. Ben bir zaman sanatçısıyım" der (Viola'dan akt. Barragan, 2011:58-61). Zaman formunun kendi versiyonunu geliştiren sanatçı, görüntünün yansıtıldığı zemin üzerinde doğrudan farklı bir boyut yaratır. Sanatçının videolarında kullandığı bu kendi zamansallığı içindeki yavaşlık², izleyicinin ona daha fazla konsantre olmasını ve çalışmayla bütünleşmesini, kendi farkındalığını arttırmasını sağlar. İçinde dini ve mitolojik birçok anlamı barındıran çalışmaları yaşam, ölüm, doğum, yeniden doğuş, dönüşüm, yinelenme, şekil değiştirme gibi Narcissus mitinde de yer alan pek çok temayı barındırır. Çalışmalarının bir çoğunda yer alan en sonunda kendini imha etme eylemi sırasında figürler tıpkı Narcissus gibi uyuşmuş halde öylece kalırlar ve bu yok olma eylemi yine bazı Narcissus okumalarında da olduğu gibi *ben*'in ölümü olarak da yorumlanabilir.

Narcissus ve Echo mitini özellikle *The Reflecting Pool*³ adlı video çalışmasında, ormandan çıkan bir adam, doğanın içindeki havuzun kenarında, yüzü kameraya/izleyiciye dönük bir şekilde durur ve sudaki yansımasıyla birlikte görülür. Ardından suya atlar ve o esnada cenin pozisyonunda havada asılı kalırken şu an da askıya alınır, yansıması kaybolur. Ancak su, sanki o içine düşmüş gibi tepki vererek ara ara dalgalanmaya, durulmaya devam eder. Bu insan ve

² Viola kullandığı bu yavaş çekim tekniğinin, çocukken yaşadığı ölüme yakın bir tecrübeyle ilişkilendirir. Ailesiyle gittiği bir gezi sırasında göle düşmüş ve dibe doğru batarken cennette olduğunu hissettiren vizyonlar görmüştür. O günden sonraysa gördüğümüz şeylerin aslında nasılda hızlı hareket ettiklerini, renklerini fark etmiştir. Onun için gerçek yüzey benliğinin içsel varlığıdır (Barragan, 2011:61).

³ Reflecting Pool aslında doğum, yeniden doğuş, kadınsı ilke, yeraltı ve ölümü çağrıştıran beş aşamadan oluşur. (Hoberman, 1987:65) her bir çalışma da birbirinden bağımsız video teknikleri ve teknolojiler kullanılmıştır.

doğa, maddi dünya ve maddi olmayan/soyut dünya arasındaki ikiye ayrılmanın da göstergesidir. Havada asılı kalan bedense giderek çözünüp, parçalanarak arka planda yer alan yeşillikle bütünleşmeye başlar ve ayakta duran varlığı suyun içinde belirerek, havuzun iç kenarlarında dolaşır. Burada onun yansımaya eşlik eden bir figür (Echo olduğu düşünülebilir) de görülür. Ardından zaman normale dönerek yansımalar kaybolur ve figür çıplak bir şekilde havuzdan çıkarak gözden kaybolur (Hoberman, 1987:65).



Görsel 1. Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-79, renk, tek ses, 7 minute, Centre Georges Pompidou, Paris (France)

Son sahnesiyle vaftiz edilmeyi hatırlatan çalışma yeniden doğuşu sembolize eder ve Viola'ya göre Reflecting Pool bireyin ilk önce doğa dünyasına girişini, ardından sanal imgeler/yansımalar dünyasına girişini ve sanal imgeler dünyasından vaftiz olarak çıkışını/arınmasını temsil eder. Çünkü su arınma ve ezoterik inisiasyonun sembolüdür. Video, Narcissus'un hermetik gelenek üzerinden okunmasıyla paralel bir anlam taşır. Bu doğrultuda Viola, "Bu dünyadaki olaylar hayali ya da geçicidir. Çünkü onlar sadece suyun yüzeyindeki

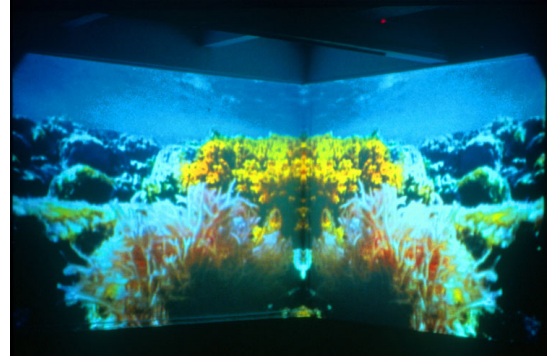
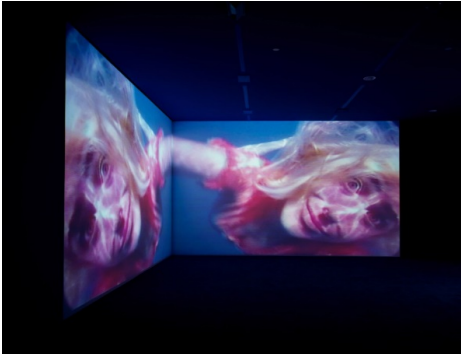
yansımalar olarak görünür ve gerçeklik asla doğrudan algılanamaz. Bu Platon'un mağarasıdır.”
der⁴.



Görsel 2. Sam Baron ve Andy Cameron, *Venetian Mirror*, 2010, Londra.

Sam Baron ve Andy Cameron ise Bill Viola'dan ilham alarak ürettikleri *Venetian Mirror*, kırık ayna parçalarıyla çerçevelenmiş dijital bir aynadır. İzleyiciyi içine dahil eden ekran bunu Bill Viola'nın yöntemiyle zamanı yavaşlatarak yapar. Sanatçılar çağdaş dijital teknolojiyi geleneksel Venedik camıyla, yani geleneksel tasarımla birleştirilerek büyük ölçekli bir interaktif kurulum gerçekleştirirler. İzleyicinin görüntüsü ekrana oldukça yavaş aktarılır. Böylece Narcissus'un yenini alan izleyicinin kendinin, bedeninin ve hareketlerinin farkına varması, zamanın gizemi üzerine düşünmesi sağlanır. Kırık ayna parçalarında izleyiciler kendilerini gerçek zamanda parçalanmış olarak görürler.

⁴ “The Reflecting Pool”, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034590&lg=GBR>



Görsel 3. Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, 1996, tek kanallı video kurulumu, iki projektör kullanılarak gösterilir, sesli, 8 min.

İsviçreli kavramsal sanatçı Pipilotti Rist ise çalışmalarında suyu odağına alır. *Sip My Ocean* adlı video yerleştirme çalışmasında Narcissus'un havuzu bir okyanusa dönüşür. Mercan kayalıkları çekimi, sanatçının kendi bedenini iki ayrı görüntüde gördüğümüz iki ekranla/projeksiyonla birleşir (Barrow, 2017:303). Bitişik duvarlar üzerine tıpkı ayna yansıması gibi birbirini yansıtan bu videolarda dalgaların içinde yüzen bir kadının, aralıklı yakın çekimleriyle birlikte su yatağına batan çeşitli ev eşyalarının manzaralarını içeren akıcı bir su altı cennetinin kaleydoskopik bir görünümünü sunulur. Sanatçının büyütülmüş vücudunun yansımaları Chris Isaak'ın *Wicked Game* adlı şarkısının yorumuyla izleyiciyi çoklu duyuşsal bir alan içine alır. Sanatçı yaptığı video enstalasyonlarında kadın kişiliğinin içselliğini keşfe çıkarken, cansız nesnelere nüfuz etmek için projeksiyonlar kullanır ve evin ortak alanına yerleştirilen düşünceleri ve anıları ortaya çıkarır.



Görsel 4. Daniel Rozin, *Weave Mirror*, 2007, 768 lamine Cring baskılar, motorlar, devreler, özel yazılımlar, mikrokontrollar, 57 x 76 x 8" / 148 x 193 x 20 cm, edition of 6.



Görsel 5. Daniel Rozin, *Self-Centered Mirror!*, 2003, 34 ayna pano, ahşap, edition 4/6 + 1AP/5208.

Çalışmalarını yüzey üzerinde interaktif bir ortam oluşturarak yansıtma yoluyla gerçekleştiren sanatçı Daniel Rozin, ayna ve yansımaya odaklı yerleştirmeler yapar. Rozin'in *Weave Mirror* isimli yerleştirmesinde, sensörlü birçok küçük parçadan oluşan kurulumun karşısına geçen herkesin görüntüsü, çalışmanın yüzeyine de yansımaktadır. Yine *Self-Centered Mirror!* çalışmasında ise duvar yüzeyine kavisli bir şekilde 34 dikey panel yerleştirir. Aynalara yaklaşan izleyici kendisini 34 parçaya ayrılmış olarak görür⁵. Kendini algılamanın öznelliğini araştıran sanatçı çalışmalarında videodan, ahşap mandallara hatta sokak çöplerine kadar birçok materyal kullanır. Yani aynaların yanı sıra yansıtıcı olmayan materyaller kullanarak da mekanik aynalar oluşturur. Narcissus ve Echo mitindeki doğa sanatçınının çalışmalarında eserin kendisiyle karşımıza çıkar ve bir Narcissus olan izleyici çalışmanın karşısına geçtiğinde, doğanın karşısına geçer ve elektronik sensörler aracılığıyla da kendinin yansımalarını doğanın içinde bulur, onunla bütünleşerek içine karışır.



Görsel 6. Random International, *Blur Mirror*, 2016, ayna, özel askılar, motorlar, özel hareket izleme yazılımı, kamera, bilgisayar, 12 x 45 x 78 cm.



Görsel 7. Random International, *Fragments*, 2016, paslanmaz çelik aynalar, alüminyum, yüksek yoğunluklu fiber pano, motorlar, kamera, bilgisayar, 225 x 101 x 11 cm.

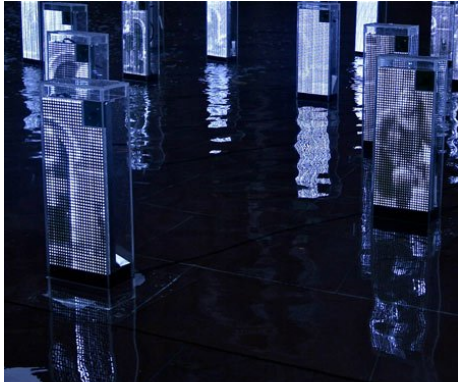
Berlin ve Londra merkezli Random International ise çağdaş sanatta deneysel uygulamalar yapmak üzere bir araya gelen işbirlikçi bir stüdyodur. 2005 yılında Hannes Koch ve Florian Ort Kass tarafından kurulan stüdyo da tıpkı Rozin gibi, teknolojiden de yararlanarak interaktif çalışmalar gerçekleştirir⁶. 2016 yılında New York'ta açtıkları *Random International: On the Body* isimli sergilerinde insan bedenine ve hareketlerine odaklanan, izleyicinin de aktif

⁵ "Self-Centered Mirror", <http://www.smoothware.com/danny/selfcenteredmirror.html>.

⁶ "Random International", <https://www.random-international.com/biography>.

katılımını gerektiren çalışmalar sunarlar. *Blur Mirror* isimli çalışmada küçük karelere bölünmüş bir boy aynası etrafta yer alan her şeyi yansıtıken, bir insan yaklaştığında onun yansımaları bulanıklaştırarak gösterir. Yani izleyicinin yansımalarını gizler. Bir diğer çalışma *Fragments* de yine küçük karelere bölünmüş yatay bir ayna kendisine yaklaşan bir insanın yüzüne odaklanarak eğilip bükülür. Böylece bükülme olan alanlarda yüz pek çok parçaya ayrılmış, kırılmış gibi görülür. Buradaysa ayna görüntüyü gizleme yerine çoğaltır, parçalar. Her iki çalışmada gerçek yansıtıcı yüzeylerde olduğu gibi önüne durulduğunda çalışır.

Mirror Mirror çalışmasıyla Jason Burges, Narcissus mitinde olduğu gibi bireyin etrafındaki uzamın ve onun bu uzamla olan ilişkisini araştırır. İzleyiciyle interaktif bir iletişime geçen çalışma, beyaz nokta matrisli, havuzda yürüyormuş gibi görünen dijital paneller, ziyaretçiler önlerine geldiğinde uyanışa geçer. Led nokta matrisleri içine yerleştirilen kameralar, yerleştirildiği bahçedeki etkinliği yakalar ve bunu aynı anda izleyiciye yansıtır. Bu hareketli görüntüler daha sonra üzerinde belli bir miktar su olan zemine de yansyarak çoklu yansımalar yaratırlar.



Görsel 8-9. Jason Burges, *Mirror Mirror*, 2010, yerleştirme, John Madejski Garden, Londra.

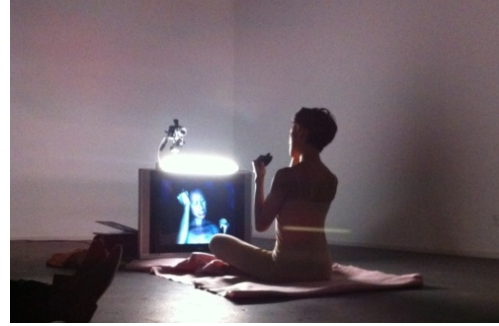
Mirror Mirror çalışmasıyla Jason Burges, Narcissus mitinde olduğu gibi bireyin etrafındaki uzamın ve onun bu uzamla olan ilişkisini araştırır. İzleyiciyle interaktif bir iletişime geçen çalışma, beyaz nokta matrisli, havuzda yürüyormuş gibi görünen dijital paneller, ziyaretçiler önlerine geldiğinde uyanışa geçer. Led nokta matrisleri içine yerleştirilen kameralar, yerleştirildiği bahçedeki etkinliği yakalar ve bunu aynı anda izleyiciye yansıtır. Bu hareketli

görüntüler daha sonra üzerinde belli bir miktar su olan zemine de yansiyarak çoklu yansımalar yaratırlar.

3d dijital sanatı kullanan ve çalışmalarında genel olarak ölüm ve zamanın kaçınılmaz tahribatını yansıtan Claudia Hart'ın, Double Narcissus çalışmasında beyaz bir örtü içerisinde yatan erkek bir figür elinde bir tablet tutar. Tuttuğu tabletin arkasındaysa el yapımı bir seramik tabak vardır. Figürün elindeki tablette bir uygulama ile sanal bir görüntü oluşur. Görüntüdeki başı ve belinden aşağısı görünmeyen, üzerinde küçük böcekler gezen çıplak bir kadın figürü, sanki tabağın içindeymiş gibidir. Hart bu uygulamayla sanal bir görüntüyü gerçekte bir araya getirir. Erkek figür kendini sevdiğçe, yani kendi bedenine dokundukça, kadında aynı şeyi tekrar eder. Tıpkı Echo'nun Narcissus'un sözlerini tekrar etmesi gibi. Echo ve Narcissus'un tek bir kişinin eril ve dişil yönünü temsil ettiği bir okumayla özdeşleşir.



Görsel 10. Claudia Hart, *Double Narcissus*, 2012, HD video, 10 min, loop frame: 19.5 x 31.5 x 3" / 49.5 x 80 x 7.6 cm.



Görsel 11. Eugenia Lim, *Narcissus*, 2012, 90min performans, canlı yayın, Wii denetleyicisi, dizüstü bilgisayar, monitör, 7.6 cm.

Kimlik ve temsil üzerine çalışmalar yapan performans sanatçısı Eugenia Lim 2012 yılında gerçekleştirdiği *Narcissus* adlı video performansında Marina Abramovic'in *Art Must Be Beautiful* adlı çalışmasından ilham alarak, bir ekranın karşısında oturarak, hiç konuşmadan saçlarını fırçalayarak kendini filme alır. Ardından videoyu tekrar tekrar yeniden oynatarak onu taklit etmeye başlar. Video Narcissus'un nihai aynası/yansımasıdır.

5. Sonuç

Bir gölün kenarında kendi yansımasıyla karşılaşmış orada uyuşup kalan ya da onunla birleşme arzusuyla kendini gölün sularına bırakan Narcissus ve ona kendi sesi olarak eşlik eden dişil yanı Echo'yu anlatan, kimi zaman su aracılığıyla kimi zaman da ayna aracılığıyla sanatçıların

çalışmalarına yansıyan mit, hemen hemen her dönemde meydana gelen teknolojik gelişmelerin getirdiği araçlarla sanatçıların çalışmalarında yer bulmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında ve özellikle 21. yüzyılda ise bilgisayar teknolojileri etrafında şekillenen bir sanat anlayışının içerisinde yer almıştır. Öncesinde kullanılan su ve ayna yansımalarına artık monitörler ve sanal uygulamalar eşlik eder. İzleyicinin kendisini doğrudan Narcissus olarak bulduğu bu yeni medya çalışmalarında, kimi zaman kendiyile kimi zaman ötekiyle, kimi zaman ölümlerle kimi zaman yaşamla ve yeniden doğuşla, kimi zaman parçalanmayla kimi zamanda bütüne varmayla karşılaşır. Kendi bedeninin, zamanın, düşüncelerinin yani varlığının farkına varma imkanını yakalar.

Narcissus miti, Narcissus'un tanrının ve yaratımın yansıması olduğu ve suda yansıyan kendi bedenini gördüğünde onunla bütünleşme isteğine duyduğu arzuyla, metamorfoza uğrayarak insanın doğayla bütünleşmesiyle ve genel olarak yansıyan-yansıtan döngüsünde farklı zamansallık ve mekansallıkları içinde taşınmasıyla sanatçıların çalışmalarında yerini alır. Bu anlamda sanatçıların teknolojinin olanaklarını sonuna kadar kullanarak, disiplinlerarası bir yaklaşımla Echo ve Narcissus mitine yeni ve farklı anlamlar kazandıran çalışmalar ortaya koydukları görülür. İzleyici etkileşimli tüm bu yeni medya çalışmalarlarıyla Narcissus bedenlenerek yansımaları teknoloji tabanlı çalışmalar içerisinde bulur. Var olduğu dünyada kendini parçalanmış olarak algılayan insanın (Narcissus) yansımasının da artık doğal yansıtıcı olan su ve ardından insan üretimi olan ayna olmaktan çıkarak sanal bir ortama taşınmasıyla karşılaşılır.

Kaynakça

Allen, M. J. B. and Rees, V. (2001). "Masilio Ficino: His Theology, His Philosophy", *Legacy, Michael J. B. Allen and Valery Rees ed.*, Hollanda: Brill Academic Pub.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Bal, M. (2009). "Roma'da Yeni Platonculuğun Kurucusu Plotinus ve Öğretisi", *Doğu Batı*, Sayı 50, s.87-101.

Barragan, P. (2011). "Dialogues for a New Millennium Interview with Bill Viola", *ArtPulse*, p.58-61.

Barrow, R. (2017). "Narcissus and Echo", *Vanda Zajko ve Helena Hoyle ed., A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, ABD: Wiley-Blackwell, p.299-311.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*, çev. Nilgün Tatal ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bowie, M. (2007). *Lacan*, çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cüendioğlu, D. (2012). *Felsefe ve Sinema*, İstanbul: Kapı Yayınları.

De Koninck, T. (2003). *Yeni Cehalet ve Kültür Problemi*, çev. İnci Malak Uysal, Ankara: Epos Yayınları.

Elder, R. B. (2013). *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Canada: Wilfrid Laurier Press.

Hoberman, J. (1987), "The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company", *Barbara London, Bill Viola ed., Installations and Videotapes*, New York: The Museum of Modern Art.

Manowich, L. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge MA: MIT Press.

O'Leary, P. (2002). *Gnostic Contagion: Robert Duncan & the Poetry of Illness*, ABD: Wesleyan University Press.

Ovid. (1921). *Metamorphoses Books I-VIII*, çev. Frank Justus Miller, Londra: Harvard University Press.

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, çev. Bilge Aydın, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Warnement, J. (1996). *The Inquiring Eye: Classical Mythology in European Art*, Washington D.C.: The National Gallery.

Yetişkin, E. (2012). "Sular Artık Tersine Akıyor: Yeni Medya Sanatı Nasıl Okunabilir?", *Art Unlimited*, Sayı 17, s.78-79.

İnternet Kaynakçası

"The Reflecting Pool", (2019). <http://www.newmediaart.org/cgi-bin/showoeu.asp?ID=150000000034590&lg=GBR>, Erişim tarihi: 15.11.2019.

"Pipilotti Rist", Guggenheim Online Koleksiyon, (2019). <https://www.guggenheim.org/artwork/5208>, Erişim tarihi: 17.11.2019.

“Random International”, (2019). <https://www.random-international.com/biography>, Erişim tarihi: 17.11. 2019.

“Self Centered Mirror”, (2019). <http://www.smoothware.com/danny/selfcenteredmirror.html>, Erişim tarihi: 20.11.2019.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Bill Viola, The Reflecting Pool, 1977-79, renk, tek ses, 7 minute, Centre Georges Pompidou, Paris (France). https://www.moma.org/collection/works/120413?locale=en&page=1&with_images=true, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 2. Sam Baron ve Andy Cameron, Venetian Mirror, 2010, Londra. <https://sambaron.fr/filter/Fabrica/Venetian-Mirror>, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 3. Pipilotti Rist, Sip My Ocean, 1996, tek kanallı video kurulumu, iki projektör kullanılarak gösterilir, sesli, 8 min. <https://www.guggenheim.org/artwork/5208>, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 4. Daniel Rozin, Weave Mirror, 2007, 768 lamine C-ring baskılar, motorlar, devreler, özel yazılımlar, mikrokontrollar, 57 x 76 x 8” / 148 x 193 x 20 cm, edition of 6. <https://www.artsy.net/artwork/daniel-rozin-weave-mirror>, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 5. Daniel Rozin, Self-Centered Mirror!, 2003, 34 ayna pano, ahşap, edition 4/6 + 1AP. <https://www.artsy.net/artwork/daniel-rozin-self-centered-mirror>, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 6. Random International, Blur Mirror, 2016, ayna, özel askılar, motorlar, özel hareket izleme yazılımı, kamera, bilgisayar, 12 x 45 x 78 cm. <https://www.random-international.com/blur-mirror-2016>, Erişim tarihi: 11.12.2019.

Görsel 7. Random International, Fragments, 2016, paslanmaz çelik aynalar, alüminyum, yüksek yoğunluklu fiber pano, motorlar, kamera, bilgisayar, 225 x 101 x 11 cm. <https://www.random-international.com/fragments-2016>, Erişim tarihi:10.12.2019.

Görsel 8-9. Jason Burges, Mirror Mirror, 2010, yerleştirme, John Madejski Garden, Londra. <https://www.jasonburges.com/mirro-mirror/>, Erişim tarihi: 11.12.2019.

Görsel 10. Claudia Hart, Double Narcissus, 2012, HD video, 10 min, loop frame: 19.5 x 31.5 x 3” /49.5 x 80 x 7.6 cm. https://bitforms.art/artist/claudia-hart/ch_double_narcissus_1_w/, Erişim tarihi: 11.12.2019.

Görsel 11. Eugenia Lim, Narcissus, 2012, 90min performans, canlı yayın, Wii denetleyicisi, dizüstü bilgisayar, monitör, 7.6. <https://www.eugenialim.com/portfolio/narcissus/>, Erişim tarihi: 11.12.2019.

TOKAT ve AMASYA'DAKİ BAZI GEÇ DÖNEM DUVAR RESİMLERİNİN BİÇİM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMESİ*

THE ASSESSMENT OF SOME LATE PERIOD WALL PAINTINGS IN TOKAT AND AMASYA IN TERMS OF THEIR ARTISTIC FORM

Ezgin Yetiş^{**} , Kutalmış Bayraktar^{***}

Öz

18. yüzyılın başındaki sanat alanındaki değişimler, yüzyılın ortasından itibaren, örgelerin stilize tekrarlarına bağlı geleneksel kalem işi tekniğinin kullanıldığı duvarlara aktarılmaya başlamıştır. Duvarlar, abidevi boyutlardaki tasvirlerle yepyeni bir anlayışı sunmaya başlamıştır. Bu anlayış, dekoratif kalem işi icralarının yerine veya yanı sıra manzara anlamında yeni sanat pencereleri sunmaya başlamıştır.

Biz bu çalışmada, Tokat-Amasya yöresine ait toplamda 11 farklı yapıda yer alan minyatür ve manzara evrenleri arasında kalmış geçiş dönemi örnekleri üzerinde yoğunlaşarak bölgenin yenileşme dönemi duvar resimlerinin bütünlüğü hakkında konu, üslup ve biçim üzerinden tartışacağız. Ayrıca resimlerin konumlandırılması, tarihlendirmesi, özgünlük durumları, işçilikleri ve sanatçıları ile üslup ve biçim tartışmasını destekleyeceğiz.

İncelenen eserlerde bölgede çalışan tek bir sanatçı veya belli bir akım oluşturacak resim atölyesi veya okuldan söz edilebilir. Ancak eserler arasında tam anlamı ile biçim benzerliğinden bahsetmek ya da sanatçı/sanatçıları tanımlayacak kesin belgelerden bahsetmek zordur.

Anahtar Kelimeler: Duvar Resmi, Kalem İş, Manzara Resmi, Batılılaşma Dönemi.

Abstract

The change in terms of art at the beginning of the 18th century in Ottoman Art World has begun to be transferred to the walls by repurposing the technique of traditional kalem işi art, which were based on stylized repetitions of geometric and floral motifs has been used since the middle of the century. The walls have begun to offer a whole novel insight with the depictions in the scale of monumental dimensions. That, also, began to provide a new horizon as picturesque depictions instead of or in addition to the praxes of decorative kalem işi.

In this study, we focus on the examples of the transition period between the miniature and peinture universes of the Tokat-Amasya region in a total of 11 different building, and we discuss whether there any similarities of the area's restoration period murals in terms of subject, style and form. We will contribute to the discussions the position assessments, dating, authentic trustworthiness, artisanship, the possible artisans of the paintings and the works' styles and forms.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 05.09.2020 - Kabul tarihi: 12.12.2020.

*Bu çalışmanın yapılmasında, fikir ve görsel kullanımı anlamında, Yetiş (2017) 'nin "Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları" başlıklı sanatta yeterlik tez çalışması öncü olmuştur.

**Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyon Bölümü, ezginyetis@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3375-7432>.

***Yüksek Lisans Öğrencisi, TC Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Kültür Yönetimi, kutalmissamet.bayraktar@std.yeditepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6593-2242>.

Based on the works examined, one can mention a single artist working in the region or a distinctive atelier or school to create a certain sense of aesthetics. We will try to determine whether the artist (or artists group) or art schools remain in a specific framework in the works to be examined. However, it is hard to render the exact similarities of forms between the works or talk about the exact documents that will define the artist/artists.

Keywords: Wall Painting, Mural Decoration, Landscape Painting, Westernization Period.

1. Giriş

18. ve 19. yüzyıllar Osmanlı Devleti'nde sosyal ve kültürel alanlarda değişim hareketlerinin başladığı dönemdir (Okçuoğlu, 2000:15; Renda, 2002:265; Tekinalp-Şahin, 2002:440-441). Kitap resmindeki batılı anlamda yaşanan üslup değişikliği Osmanlı mimarisinde konumlanan duvar resimlerinde de görülmeye başlamıştır (Renda, 1977:25, 194; Başkan, 2014:172-174). Minyatürden pentüre geçen Türk resminde duvar resimleri Edirne ve İstanbul'daki Sultan Saraylarına bağlı Ehl-i Hiref teşkilatının varlığında başlamış (Başkan, 2014:166, 170, 173) ve sonrasında özellikle Rumeli ve Anadolu'daki dini ve sivil yapıların mimari süsleme programlarında yayılım gösteren¹ benzer biçimsel özellikleriyle konunun evrenini oluşturmuştur.

Osmanlı mimarisinde "kalem işi"² olarak adlandırılan süslemeler 18. yüzyılda Avrupa'dan gelen barok ve rokoko üsluplarından etkilenmiş ve klasik üslupta yapılan süslemelerin değişimine yol açmıştır. Aynı dönemlerde mimari süsleme programının içerisine manzara, yapı, şehir, sembolik vb. konulu resimler de dahil olmuştur (Arık, 1976:22; Renda, 1977:77-78, 193-194; Tekinalp-Şahin, 2002:441-442).

Araştırmada Tokat ve Amasya'da geç dönemlerde ortaya çıkan duvar resimlerinin konu ve biçim açısından değerlendirilmeleri amaçlanmaktadır. Yapılarda yer alan kalem işi süslemeler çalışma konusunun dışında tutulmuştur.

¹ Saraya ait bu tür mimari bezeme program ve üsluplar, Sultan Selim (III) Han'ın yeniden canlandırdığı Âyanlık Teşkilatı sayesinde olmuştur. Âyanlık görevinde bulunanlar yörelerine Başkent ve Saraya ait kültür ve sanat faaliyet ve alışkanlıklarını taşımışlardır (Renda, 2002:269-270; Kuran, 1997:142-155; Mert, 1991:197-198).

² Osmanlı yapılarında duvar ve tavan yüzeylerine çeşitli boya ve altın varaklar kullanılarak, genellikle birbirini tekrar eden motifler ile yapılan süslemeler, kalem işi olarak adlandırılmaktadır. Uygulanan duvar ve tavan yüzeylerinde sıva, ahşap, bez, deri, taş gibi farklı malzemeler tercih edilmektedir. Bakış mesafesi genellikle göz mesafesinden uzaktadır (İrteş, 1985:427; Ödekan, 1997:933; Demiriz, 1999:297).

Resimler konu açısından değerlendirilirken; hayali ve gerçek manzaralar, yapı/yapı grupları, gemiler, ağaçlar ve semboller göz önünde bulundurulmuştur. Özellikle bununla ilgili tüm yapılardaki resimlerin konu çeşitliliğinin yer aldığı tablo hazırlanmıştır. Arık'ın (1976:119) yaptığı konu sınıflandırması genişletilerek tabloda; hayali manzara, şehir manzarası, deniz-göl manzarası, kır-orman manzarası, Mekke-Medine, cami, türbe, kale-sur, saray-köşk-ev-konak, gemi-kayık, sembolik, ağaç, yazı, figür, dağ-tepe ve doğa elemanları (bulut-güneş, vb.) konularına yer verilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin konu bakımından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ)³.

		KONU ÖZELLİKLERİ															
YAPILAR		Hayali Manzara	Şehir Manzarası	Deniz, göl vb. Manzarası	Kır ve Orman Manzarası	Mekke-Medine	Cami	Türbe	Kale, sur	Saray, köşk, ev, konak	Gemi, kayık, ...	Sembolik	Ağaç	Yazı	Figür (insan, hayvan v.b.)	Dağlar, tepeler	Doğa elemanları (bulut, güneş, v.b.)
DİNİ	Ş.EthemT.	x				x	x					x	x	x			
	Ş.N.T.	x	x			x	x	x		x	x	x	x	x		x	
	Ş.Eylük T.							x				x	x	x			
	K.M.P.C.	x	x				x	x		x			x				
	K.M.P.C.Ş.	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
	G.C.	x	x				x	x		x							
	B.C.Ş.	x	x				x	x		x			x	x		x	
SİVİL	Y.K.	x		x			x				x		x			x	
	L.K.	x	x	x			x			x	x		x			x	
	M.E.	x	x	x	x		x		x	x	x		x			x	x
	T.K.	x				x							x			x	

B biçim bağlamındaki değerlendirmeler sanat eserlerinde kompozisyon kurulumunu sağlayan çeşitli kurallar çerçevesinde yapılmıştır. Bunlardan en önemlisi derinlik algılaması ve ışık-gölge kullanımınıdır. Genç ve Sipahioğlu (1990:92) derinlik algılamasını oluşturacak faktörleri taşıma, kontör, çizgisel perspektif, hava perspektifi ve ışık-gölge kullanımı olarak sınıflandırmıştır Ocvirk vd. (2015:225-257) uzamsal etkiyi dekoratif ve plastik olarak iki yolla açıklamıştır. Dekoratif uzamda büyük oranda yükseklik ve genişlik yanında az miktarda derinlik bulunur. Genellikle düz bir yüzey hissi oluşturan ve şekillerden oluşan bir zeminde sadece renk

³ Çalışmada kullanılan tüm tablolarda araştırmadaki yapıları ve yapıların durumlarını ifade eden çeşitli kısaltma ve işaretler kullanılmıştır. Bunlar: Ş. Ethem T. (Şeyh Ethem Türbesi), Ş.N.T. (Şeyh Nusrettin Türbesi), Ş. Eylük T. (Şeyh Eylük Türbesi), K.M.P.C. (Kara Mustafa Paşa Camisi), K.M.P.C.Ş. (Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı), G.C. (Gümüslü Camisi), B.C.Ş. (II. Bayezid Camisi Şadırvanı), Y.K. (Yağcıoğlu Konağı), L.K. (Latifoğlu Konağı), M.E. (Madımaklar Evi), T.K. (Tokat'taki bir konak). "x" işareti söz konusu özelliğin o yapıda varlığını, "—" işareti yokluğunu, "x—" ise var olduğunu ancak belirgin olmadığını belirtmektedir.

olgusu ile uzaklık-yakınlık⁴ ilişkisi kurgulanmaya çalışılır. Plastik uzam ise izleyicide oluşturduğu farklı derecelerdeki derinlik hissi ile açıklanır. Örneğin, sınırlı bir iç mekân çalışmasında uzam çok derin değildir ve “sığ” olarak adlandırılır. Bununla birlikte daha derin ve sonsuz uzamı oluşturacak faktörler atmosferik (hava) perspektif, çizgisel perspektif, elemanlardaki boyut değişimi, konum, üst üste bindirme, azalan keskinlik ve detaylar olarak düşünülmüştür.

Burada aslında atmosferik perspektifi oluşturacak faktörler; renk, renklerdeki değer ve yoğunluk değişimi ile keskinlik detaylarının azaltılması, sonsuz bir uzama ulaşılmasını sağlamaktadır. Renklerin parlaklığının ve yoğunluğunun düşürülmesi ile soğuk renklerin kullanılması onları daha arkada; sıcak renklerin kullanılması ise daha önde gösterecektir (Genç ve Sipahioğlu,1990:122; Ocvirk vd., 2015:227-228, 251-253).

Derinliği oluşturan bu faktörler ve ışık-gölge kullanımı batı resmini (realist ve natüralist) nitelerken, Konak (2014:45-46; Konak, 2017:30-33) bu özelliklerin minyatürün gerçekliğini oluşturmaya yetmediğini dile getirmektedir. Kompozisyon kurulumunda mekânın önemi yadsınamazken erken dönem minyatür örneklerinde mekânın sınırlılığı dahi tercih edilmemiştir. Ancak minyatürlerde mekân sınırlılığı kullanılsa da onlar derinlik ve zaman faktöründen oldukça uzak bir gerçeklikle kurgulanmıştır. Yani üç boyut yanılması oluşturmaktan ziyade; elemanlar iki boyutlu, betimleyici ve şematik bir yapıdadır.

Kompozisyondaki elemanların boyutları gerçeğe göre değil eylemin konusuna göre belirlenir. Elemanların hiyerarşik düzeni olayın merkezine göre değişmektedir⁵. Böylece derinliği oluşturan hava perspektifi etkileri ortadan kalkar ve tüm elemanlar eşitlenir. Minyatürlerde bazı durumlarda tek bir resim içerisinde farklı derinlik eksenleri bile ifade edilir. Hatta tek bir resimde cepheden, profilden ve kuşbakışı bakış açıları birlikte kullanılabilir (Konak, 2010:101; Konak, 2017:51-53, 62-64). Ufuk çizgisi gibi yatay bir eksende üçüncü boyut hissi ile tasarlanmazlar. Aksine, minyatürlerde resim alanının herhangi bir yönüne doğru gelişen dikey

⁴ Renklerde uzaklık ve yakınlık ilişkisi öncelikle sıcak ve soğuk renklerle (sarı ve mavi) kurulur. Ayrıca renklerin renk çemberinde zıttı ile karışımı; içerisine siyah, beyaz veya gri katılması onların yoğunluklarını azaltacak ve daha arkadaymış gibi görünmelerini sağlayacaktır (Ocvirk vd., 2015:182-222, 223-257).

⁵ Bu durum antikite duvar resminde dahi geçerlidir. Çatalhöyük, Geç Neolitik – Erken Bakır Çağı duvar tasvirlerde, en korkulan canlı olduğunu anladığımız “Boğa”nın abidevi boyutları ile onu avlarken ondan sakınanların minörlüğü bu tasvirsel hiyerarşinin ne kadar arkaik bir kültür veya tasvir etmeye dayalı ortak bir bilinç olduğunu doğrulamaktadır (Bingöl, 2015:33).

eksenler kullanılarak çoklu bakış açıları ile gerçekliğin genişlemesi sağlanır (Konak, 2014:46; Konak, 2017:30-33, 63-34).

Minyatür sanatçısı mekânı tasarlamak yerine mekândaki elemanları yerleştirme yoluna gider. Batı resminde (realist ve natüralist) ise iki unsur veya iki şey arasındaki mesafede derinlik faktörleri kullanılarak mekân belirlenir. Bununla birlikte minyatürlerdeki çoklu bakış nesnel bir evren oluştururken, batı resminde benmerkezci ve öznel bir anlayış söz konusudur (Konak, 2014:34-54; Konak, 2017, 35-38, 51-53, 60-61).

Minyatür anlayışı ile yapılmış bir resim nesnel gerçeklikten yararlandığı noktada natüralist, tasarlanmış gerçekliği ile soyut bir resimdir (Konak, 2014:44). Bir resimde her iki özellik de bulunabilir.

Genel bir değerlendirme ile Arık (1976:135-140) dönemin Anadolu'da yayılan duvar resimlerini; batı ve minyatür üslubunun kullanıldığı resimler, minyatür üslubunda yapılmış resimler ve batılı anlayışta yapılmış resimler olarak üç farklı üsluba ayırmıştır. Biçim değerlendirmesinde bu üç ayrımı ortaya koyabilecek biçimsel özellikler belirlenmiştir.

Tablo 2. Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin biçim açısından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

BİÇİM ÖZELLİKLERİ										
YAPILAR	Batı Resmi					Minyatür				Çerçeve
	Çizgisel perspektif	Hava perspektifi	Boyut ve üst üste bindirme	Azalan keskinlik/detaylar	Işık-gölge	Çoklu bakış noktası/açısı	Nesnel mekân kurgusu	Dikey eksen (resmin yanlarına/dışına doğru)		
DİNİ	Ş.Ethem T			x		x	x	x	x	-
	Ş.N.T.	x		x		x	x	x	x	x --
	Ş.Eylül T.					x	x	x		-
	K.M.P.C.	x		x		x	x	x	x	x --
	K.M.P.C.Ş.	x		x		x	x	x	x	x
	G.C.	x		x		x	x	x	x --	x --
	B.C.Ş.	x		x		x	x	x	x	x
SİVİL	Y.K.	x	x --	x		x	x	x		x
	L.K.	x	x -	x	x -	x	x	x		x
	M.E.	x	x --	x		x	x	x		x
	T.K.		x -	x -	x -	x				x

Böylelikle oluşturulan tabloda; derinliği oluşturan çizgisel perspektif, hava perspektifi, elemanlardaki boyut değişimi, elemanların üst üste bindirilmesi, azalan keskinlik/detaylar, ışık-gölge kullanımı ile batılı resim (realist ve natüralist) anlayışının; aynı resimdeki çoklu bakış, nesnel mekân kurgusu, dikey eksenlerin kullanımı ve çerçeve kullanımı ile minyatür anlayışının biçimsel özellikleri değerlendirilmiştir (Tablo 2). Ayrıca resimlerin renk özellikleri ana ve ara

renkler ile ton değerleri bağlamında sınıflandırılarak ayrı bir tabloda verilmiş ve biçim konusu içerisinde irdelenmiştir (Tablo 3).

Tablo 3. Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin renk bakımından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

RENK ÖZELLİKLERİ									
YAPILAR	Sarı	Kırmızı	Mavi	Yeşil	Turuncu	Mor-Lacivert	Siyah	Beyaz	
	DİNİ	Ş.EthemT	x	x	x	x	x	x	x
Ş.N.T.		x	x	x	x	x	--	x	zemin
Ş.Eylük T.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
K.M.P.C.		x	x	x	x	x	--	x	zemin
K.M.P.C.Ş.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
G.C.		x	x	x	x	belirsiz	belirsiz	x	zemin
B.C.Ş.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
SİVİL	Y.K.	x	x	x	x	x	belirsiz	x	zemin
	L.K.	x	x	--	x	x	--	x	zemin
	M.E.	x	x	x	x	x	--	x	zemin
	T.K.	belirsiz	x	belirsiz	x	--	--	x	zemin

Diğer değerlendirme başlıkları olarak sanatçı, konum, tarih, özgünlük ve işçilik kaliteleri özellikleri için ayrı bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 4). Tokat ve Amasya bölgesinde ise 11 adet yapıdaki duvar resimleri incelenip araştırmaya dahil edilmiştir⁶.

Tablo 4. Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin sanatçısı, konumlandırma, özgünlük ve işçilik açısından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

SANATÇI-KONUM-TARİH-ÖZGÜNLÜK-İŞÇİLİK ÖZELLİKLERİ											
YAPILAR	Sanatçı	Tarih	İç Mekan	Dış Mekan	Kubbe-Tromp	Duvar-alınlık	Tavan	Özgünlük (1-5 arası)	İşçilik-kalite (1-5 arası)	Meventlük	
											DİNİ
Ş.N.T.	x	1858	x	--	--	x	--	4	4	x	
Ş.Eylük T.	--	19.yy	x	--	--	x	--	4	3	x	
K.M.P.C.	x	1875	x	--	x	--	--	0	4	--	
K.M.P.C.Ş.	x --	1875	--	x	x	--	--	5	5	x	
G.C.	--	19. yy	x	--	x	x	--	0	4	--	
B.C.Ş.	--	19. yy	--	x	x	--	--	4	5	x	
SİVİL	Y.K.	--	19. yy	x	--	--	x	--	0	4	--
	L.K.	--	19. yy son çeyreği	x	--	--	x	--	5	4	x
	M.E.	--	19.yy	x	--	--	x	--	5	5	x
	T.K.	--	19.yy	x	--	--	x	x	4	4	x

⁶ Cantay (1980:497-507) Amasya'nın Merzifon ilçesinde bulunan Sofular Camisi'nin içerisindeki "Zileli Emin" imzalı bir manzara resminden bahsetmektedir. Ancak 2019 Temmuz ayında yapılan araştırmada cami içerisinde manzara resmi dahil olmak üzere boya ile yapılmış herhangi bir süslemeye ve literatürde de bir bilgi ve belgeye rastlanmamıştır. Çalışmamızda yer alan Gümüşlü Camisindeki duvar resimleri bu duruma benzer bir örnek teşkil etmektedir. Biz, Türk yenileşme dönemi duvar resmi çalışan araştırmacıların, karşısına birçok yerde çıktığı gibi bu tür süslemelerin bazı dönemlerde "hafif sanat" kabul edilerek (Arık, 1993:432) badana ile kapatılmış olabileceğini düşünmekteyiz. Sedat Hakkı Eldem'in Mudanya Tahir Paşa Konağı üzerine notları yine çok önemli bir mimari bezemenin badana ile tahribine dair vahim bir örneği oluşturmaktadır (Eldem, 1986:46).

2. Resimler

a. Tokat- Zile Şeyh Nusrettin Türbesi Duvar Resimleri

Tokat'ın Zile ilçesinde bulunan türbeye ait ilk kayıtlar 14. yüzyıla kadar gitmektedir. Ancak doğu cephesinde yer alan boya ile yapılmış tamir kitabesinde 1272 (m. 1855/56) ve hemen altındaki kısmen silik olan yazıda 1275 (m. 1858/59) tarihleri okunmaktadır. Ayrıca silik olan yazıda "Sevvedahü Arapzade Emin Usta Gafara Allahu⁷" ibaresi yer almaktadır (Çal, 1987:427-428, 447; Gündoğdu, vd., 2006:380). Güney cephesinde kilit taşı üzerinde "tamiri 1272" tarihinin tekrarlanması yenileşme dönemi üslubunu yansıtan duvar resimlerinin yapının tamiri ile aynı ya da benzer tarihlerde yapıldığını göstermektedir. Yapının kapısı üzerindeki kitabeden ise 1978 yılında onarıldığı okunmaktadır (Çal, 1987:428, 436). Arapzade Emin Usta ibaresinin ise Zileli Emin'i işaret ettiği düşünülmektedir. Zileli Emin'in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'ndaki kubbe resmini inceleyen Tanman'ın (1993:503) çalışmasında da aynı görüş (Arapoğlu Emin'in Zileli Emin olabileceği) bildirilmiştir.

Çal'ın (1987:448) tespiti ve kendi gözlemlerimize göre pandantif ve kemerlerdeki süslemelerin yenilenmiş olduğu görülmektedir. Hatta kemer alınlıklarındaki manzara resimlerinde yalnızca mavi rengin oldukça canlı görünmesi sonradan yenilendiğini göstermektedir.

Kuzey duvarında büyük bir cami tasviri yer almaktadır. Bunun hemen sağında iç büyük bir alınlık içerisinde diğerinden oldukça küçük dikdörtgen bir alana şehir tasviri yapılmıştır. Batı cephesinde tam ortada bir cennet tasviri, onun üzerinde sütun, kemer ve ağaçlar, sağ ve solda meyve ağaçları, altta vakitleri gösteren saat kadranı, simetrik minberler ve ağaçlar, altta solda ağaç grubu ve terazi tasvir edilmiştir. Güney duvarında ortada büyükçe bir Mekke tasviri, sağ ve solunda derviş sikkeleri, üstte pencerenin sağ ve solunda meyve ağaçları tasvirleri yer almaktadır. Doğru duvarında ise boya ile yapılmış tamir kitabesi ile sağda baldaken türbe, solda şehir tasviri, üstte pencerenin sağ ve solunda meyve ağaçları bulunmaktadır (Yetiş, 2017:76-91).

⁷ Allahtan af dileyen bu ifadeyle, halk ressamının resim yaptığı için değişen anlayışa rağmen bir mahcubiyet duygusu içinde olduğunu düşünmekteyiz.

b. Tokat- Zile Şeyh Ethem Türbesi Duvar Resimleri

Yapı Tokat'ın Zile ilçesindedir (İçten & Yetişkin, 2009:407). "Şeyh Ethem" Türbesi yanı sıra "Musa Fakih" veya "Beyazıt-ı Bestamî" adları da kullanılmaktadır (Cantay, 1980:498). Yapıya ait M.1206 ve M.1305 tarihli iki adet kitabeden söz edilmektedir. 18. yüzyıldaki onarımında türbenin yeniden inşa edildiği düşünülmektedir (Seçgin, 1997:149-150; Gündoğdu vd., 2006:368). Günümüzde türbe kısmına caminin harimindeki küçük bir kapıdan geçilmektedir.

Türbe kısmının doğu ve güney kemer alınlıklarında ağaç, yapı ve manzara resimleri bulunmaktadır (Yetiş, 2017:63). 18. yüzyılda yapılan onarımda iç süslemelerin yapıldığı düşünülse de araştırmacılar duvar resimlerinin 19. yüzyılda yapıldığını söylemektedir (Cantay, 1980: 498; Seçgin, 1997: 150; Gündoğdu vd., 2006:368).

Güney duvarının kemer alınlığında büyükçe bir Mekke manzarası ve etrafında ağaçlar; doğu duvarında cennet tasviri ve etrafında ağaçlar; batı duvarında ise büyük bir cami ile şamdanlar, ağaçlar ve meyve ağaçları tasvir edilmiştir (Yetiş, 2017:64-70).

c. Tokat- Zile Şeyh Eylük Türbesi Duvar Resimleri

Yapı Tokat ili, Zile ilçesi, Yeşilce köyünde bulunmaktadır. M.1574 tarihli tahrir defterinde Şeyh Eylük'e ait bir zaviyeden söz edilmektedir. Bu tahrir defterinde zaviyenin 17. yüzyılda halen kullanıldığı düşünülmektedir. Zaviyeden geriye yalnızca bir türbe kalmıştır. Türbenin girişindeki kitabede ise 1920-21 tarihinde tamir ettirildiği yazmaktadır (Çal, 1993:293).

Türbenin içinde güney cephesi haricinde üç cephede yapı, ağaç ve sembolik tasvirler yer almaktadır. Giriş kapısının bulunduğu kuzey cephede ağaç ile kavuk, balta ve tespih gibi sembolik özellikte tasvirler izlenmektedir. Doğru duvarı kısmen siliktir. Fakat görüldüğü kadarıyla keşkül, mumluk, şamdan, vazo, natüralist çiçek ve meyveler tasvir edilmiştir. Batı duvarında ise ortada büyükçe bir türbe ile etrafında çeşitli bitkisel motifler, ağaçlar, perde motifleri, börk ve barutluk gibi motifler tasvir edilmiştir (Yetiş, 2017:94-102).

d. Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Duvar Resimleri

Amasya'nın Merzifon ilçesinde Kara Mustafa Paşa Külliyesi içinde yer alan cami 1666 yılında yaptırılmıştır. Kitabelerine göre 1840 ve 1851/52 yıllarında onarımlar geçirerek bugünkü

halini almıştır (Arık, 1975:8-13; Arık 1976:64). Caminin kubbe eteğindeki büyük bir cami tasvirinin altına kırmızı renk ile sadece “1292” tarihi yazılmıştır (Arık, 1976:67). Bu tarih, caminin avlusundaki şadırvanın kubbesinde yer alan tarih ile aynıdır. Bu da Zileli Emin’i işaret etmektedir.

Büyük kubbenin eteğinde süslemeli iki pencere arasında yine pencere süslemesine benzer biçimde yapılmış dikdörtgen çerçeveli ve tepelikli pafta arasında büyükçe bir cami tasviri⁸ yapılmıştır. Bunun sağındaki pencerenin üzerindeki barok motifli tepeliğin ortasında bir manzara resmi, soldakinde ise natüremort bulunmaktadır. Resimler günümüzde mevcut değildir⁹ ve zaman içerisindeki onarımlarda yok oldukları düşünülmektedir.

e. Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı Duvar Resimleri

Caminin önündeki taşlık avlunun tam ortasında bulunan şadırvanın 19. yüzyılda - caminin onarımları sırasında- yapıldığı düşünülmektedir. Şadırvan on altıgen olarak mermerden yapılmıştır. Üzeri içten bağdadî kubbe ile, dıştan piramidal külâh çatı ile örtülüdür (Arık, 1974; 1975; 1976: 68-80; Renda, 1977:160).

Aksel (1960: 113) boya ile yazılmış kitabeyi “Zileli Emin Nabıt, sene 1292”, Arık (1975:9) ise “Zileli Emin Enbat, sene 1292” olarak okumuştur. Buradan şadırvan resimlerini Zileli Emin’in M.1875 tarihinde yaptığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Galata Kulesi’ne benzer bir yapı tasvirinin alt kısmındaki sarı bir alan içerisinde siyah ile “Arap Oğlu Emin” ibaresi yazılıdır (Arık, 1976:80).

Şadırvanın kubbe eteğini boydan boya dolanan yapı/yapı grupları tasviri, İstanbul olduğu düşünülen şehir manzaraları, dağlar, deniz, kubbenin göbek kısmına doğru mavi gökyüzü, ağaçlar, gemiler, türbeler ve şadırvanlar, çeşitli derviş sembolleri, batılılaşma ve endüstrileşmeye ait semboller bulunmaktadır¹⁰.

⁸ Minarelerin konumundan bunun Süleymaniye Camisi olduğunu anlayabiliyoruz. Ayrıca Zileli’nin şadırvandaki resimsel anlatımda başvurduğu hayali tasvirler nazarın İstanbul’u tasvir ederken tasvirlerin hayalin ötesinde naif bir gözleme dayandığını; İstanbul Tarihi Yarımadası’nın anlaşılabilirlikten kopmayacak bir doğruluk çerçevesinde kaldığını söyleyebiliriz. Bu durum Zileli Emin’in İstanbul’u gördüğüne işaret etmektedir.

⁹ 2019 yılı temmuz ayında yapılan alan araştırmasında söz konusu resimlere rastlanmamıştır. Resimlere Arık’ın *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* adlı (1976:65, 67) eserinden ulaşılmıştır.

¹⁰ Tanman (1993:491-522) Zileli Emin’in imzasının yer aldığı resimler ile ilgili sanat tarihi ve ikonografi bağlamında önemli gözlemlerde bulunmuştur. Özellikle bu gözlemlerini sanatçının hayal dünyası, resimlerin yapıldığı dönemin sosyal ve iktisadi hayatı ile bağdaştırarak yorumlamıştır.

f. Amasya- Gümüşlü Camisi Duvar Resimleri

Amasya'nın merkezinde bulunan cami 1326 tarihinde ahşap olarak yaptırılmıştır. 1419 tarihinde depremden dolayı yıkılmış ve 1491 yılında kâgir olarak inşa edilmiştir. 1612 yılında yangından hasar görmüş ve onarılmıştır. 1688 yılında Gümüşlüzade İbrahim Bey tarafından yeniden tamir ettirilmesiyle bu tarihten itibaren Gümüşlü Camisi adını almıştır. Yeniden yangından zarar görmesi sebebi ile sonraki onarım 1721 yılında yapılmıştır (Arık, 1976:80).

Yapının girişinde mahfiller üzerindeki kemer alınlığında büyük bir cami tasviri¹¹ bulunmaktadır. Ayrıca kubbe tamburunu dolanan 10 adet madalyonun 8'inde manzara resmi yer almaktadır. Bunlar 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir (Arık, 1975:8-13; 1976:81-83). Resimler günümüzde mevcut değildir¹² ve zaman içerisindeki onarımlarda yok oldukları düşünülmektedir.

g. Amasya- Sultan II. Bayezid Camisi Şadırvanı Duvar Resimleri

Şadırvanın bulunduğu II. Bayezid Camisi Kitabesine göre yapı miladi 1486 tarihinde tamamlanmış, 1590 ve 1668-69 yıllarında depremlerden dolayı tahrip olmuştur. 1813 yılında şadırvan, 1820-21 yılında sebil, 1840 yılında muvakkithane¹³-kütüphane ve bir şadırvan daha yaptırılmıştır. 1909-1911 yılları arasında avlu duvarı dibine bir kütüphane ile bir şadırvan daha yaptırılmıştır (Eyice, 1992:40).

Avludaki şadırvanlardan birinin kubbesinde 19. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı düşünülen manzaralı resim şeridi bulunmaktadır. Resimler şadırvanın kubbe eteğini bir şerit boyunca dolanmaktadır. Burada Merzifon'daki şadırvan ile benzer tasvir grupları sergilenmiştir

¹¹ Bu abidevi cami tasvirinin mimari özellikleri dikkate alındığında Edirne Selimiye Camisi olduğu anlaşılmaktadır. Tanman'ın (1993:553) çalışmasında Zileli Emin'in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda yer alan Karadağ kompozisyonunun hayal mahsulü olmayan bir doğrulukla yer almasında, Zileli'nin Karadağ isyanını bastırmak için gönderilen askerlerin arasında yer almış olduğuna bir kanıt sunmaktadır. Bu durumda Karadağ'a ulaşacak kabile muhakkak Edirne'den geçmek zorundadır. O dönem için Edirne'den demiryolu ile daha batı vilayetlerine transit geçme imkanının olmaması nedeniyle (Erdoğan, 1998: 199), Gümüşlü Camisindeki üslup benzerliğine de bağlı olarak bunun sadece Zileli Emin'in eseri olduğunu iddia etmekle kalmıyor, ayrıca ressamın Edirne'de Selimiye Camisi'ni gözlemleyerek ondan etkilendiğini de anlayabiliyoruz.

¹² 2019 yılı temmuz ayında yapılan alan araştırmasında söz konusu resimlere rastlanmamıştır. Resimlere Arık (1976:81-82)'dan ulaşılmaktadır.

¹³ Komplekste yer alan muvakkithane'de tavan-duvar arasını tutan frizlerde resim şeridi bulunmaktadır (Renda, 1976:201-203). Arık (1976:51-53) araştırmasını yaptığı dönemlere yakın zamanlarda yerel bir ressamın üzerine boyama yaptığını ve Zileli Emin'e atfedilen üsluptan uzaklaştığını söylemektedir. Bu sebeple araştırmamızda yer almamıştır.

(Arik, 1976:83-84). Yapılar, ağaçlar, tepeler, saat, vazo gibi çeşitli eşyalar ile gerçeğe kısmen dayalı olarak İstanbul'a ait çeşitli simgesel yapılar tasvir edilmiştir.

h. Tokat-Yağcıoğlu Konağı Duvar Resimleri

Yapı Tokat'ın merkezindedir ve inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak Çal (1988:46), Zileli Emin'in imzalı eserleri ile karşılaştırarak 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir.

Günümüzde yapı tamamen yıkılmıştır (Yetiş, 2017:105). Evin başodasında kuzey duvarındaki pabuçluğun hemen üzerinde duvar resimleri konumlandırılmıştır (Şener, 2011:346). Resimler üç sıra halinde dikdörtgen panolar içerisinde yerleştirilmişlerdir. Ortadaki panoya gökyüzü ve dağlarla birlikte bir cami tasviri; sağ ve sol panolara ise ağaç, dağ ve barok motiflerden oluşan tasvirler yapılmıştır.

i. Tokat- Latifoğlu Konağı Duvar Resimleri

Tokat'ın merkezinde yer alan yapının en eski tapu kaydı 1875 (1291 H.) tarihine aittir (Akok, 1958:147; Çal, 1988:46-47; Özgen, 2007: 487; Şener, 2011:340).

Konağın havuz başı odasının güney duvarındaki pabuçluk kısmında manzara resimleri bulunmakta (Yetiş, 2017:111) ve 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Özgen, 2007:487; Şener, 2011:340). Yağcıoğlu Konağı'nda olduğu gibi üç sıra dikdörtgen panolar halinde resimler yapılmıştır. Sağdaki panoda; çevresinde ağaçlar ile bir cami, ortada; yapılar, deniz, yelkenliler, dağlar ve deniz, solda ise yapılar, ağaçlar, dağlar ve deniz tasvir edilmiştir.

j. Tokat- Madımaklar Evi Duvar Resimleri

Tokat merkezindeki konağı Çal (1988:16), 19. yüzyıla tarihlendirmektedir. Fakat bu bilgi haricinde yapılış tarihi ile ilgili herhangi bir belge yoktur. Başodanın hemen girişindeki pabuçluğun üzerinde manzara resimleri bulunmaktadır (Yetiş, 2017:121). Latifoğlu ve Yağcıoğlu konaklarında olduğu gibi üç sıra dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir. Sağda bir kara parçası üzerinde kale benzeri bir yapı grubu ile denizde yüzen yelkenli ve kürekli deniz araçları tasvir edilmiştir. Ortada revaklı bahçe duvarı içerisinde altı minareli merkezi planlı haliyle bunun

Sultan Ahmed Camisi¹⁴ olduğunu anladığımız yapıyla birlikte, türbe ve şadırvan gibi yapı tasvirleri yer almaktadır. Soldaki resmin yarından fazlası yıkılmıştır ve günümüze kalan kısmında; yapı, orman, dağ, bulut¹⁵ ve gökyüzü gibi tasvirler izlenmektedir.

k. Tokat-Merkez'de bir konaktaki Duvar Resimleri¹⁶

Konak olarak inşa edilmiş ve 2013 yılında tescillenmiş olan yapı Tokat'ın merkezinde Suiçmez Mahallesi Sultan Hamamı arkasında yer almaktadır¹⁷. İki katlı ve iç sofalı plan tipinde olan konağın duvar resimleri üst kattaki güneşe bakan odada bulunmaktadır. Odanın girişinde sağdaki kuzey duvarında ahşap bir dolap, hemen önünde kapı ile sınır oluşturacak biçimde ahşap bir kemer yer almaktadır. Resimlerden biri odanın girişinin karşısında dolabın hemen üzerindeki bir doğa manzarası, diğeri ise kuzey cephedeki (girişin sağındaki duvar) dolabın üzerinden tavana doğru devam eden ve diğeri göre oldukça geniş ebattaki doğa manzarasıdır. Her iki resim kuzey duvarının batı tarafında kesişmektedir. Ancak kesişme noktasında küçük resmin bir kısmı ile büyük resmin duvara doğru devam eden kısmının mevcut olmayışı dolap üzerindeki duvarın yıkılıp yeniden yapıldığını göstermektedir.

Resimlerin bulunduğu oda Tokat'taki diğer konakların resimli odalarındaki kemer ve ahşap dolap düzenleri ile resimlerin konumlandırılışı bakımından oldukça benzer niteliktedir (Çal, 1988:28-45 ve Yetiş, 2017:104-130).

Akok (1958:129) ve Çal (1988:28-45) çalışmalarında Tokat evlerinin tarihlendirilmesinin 19. yüzyıldan öteye gidemeyeceğini dile getirmişlerdir. Bu doğrultuda restorasyon çalışmaları sebebi ile detaylı olarak araştırılmayan konağın 19. yüzyıl evi olduğu söylenebilir. İçerisindeki resimlerin yenileşme dönemi üslubu ile örtüşmesi ve bölgedeki diğer resimlerin ağaç, dağ, vb.

¹⁴ Abidevi selatin camilerinden, altı minaresiyle "Sultan Ahmed Camisi" özel bir konuma sahiptir (Gündüz, 2005:100). Daha sonra Cumhuriyet Döneminde yapılan Adana Sabancı Merkez Camisi yine altı minareli olarak inşa edilmiştir. Sultan Ahmed Camisi tasvirinde harim köşelerini tutan dört minarenin üçer şerefeli durumları ile avlu köşesini tutan kısa minarelerin ikişer şerefeli oluşları (Çobanoğlu, 2009:500) da yine gözleme dayalı başarılı nümerik detaylardır.

¹⁵ Duvar resimlerinin yer aldığı üç panoda da atmosferik olarak nadir rastlanan bir bulut formasyonu olan "mammatus" biçiminde bulutların (Garrett, Schmidt, Kihlgren, ve Cornet, 2010:3891-3892) tasvir edilmesi oldukça ilginçtir. Bu atmosferik fenomenin sağlanması için özel koşullar gerekmektedir (Garrett vd., 2010:3895).

¹⁶ 2019 Temmuz'unda yapılan araştırmada konak restorasyon sürecindeydi. Bu sebeple boya tabakası altından ortaya çıkarılan duvar resimlerinin temizlik işlemleri yapılmaktaydı. Ayrıca restorasyon çalışmasının devam etmesi konak ile ilgili yapılacak detaylı sanat tarihi araştırmasının ileriki bir tarihe ertelenmesine sebep olmuştur. Burada yalnızca geç dönem manzara resmi belgelenmiştir.

¹⁷ TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Kararları, 28.02.2013 tarihli karar.

kompozisyon elemanları ile benzerliği (Yetiş, 2017:104-130) tarihlendirmeyi doğrular niteliktedir.

3. Değerlendirme

a. Konu Açısından

Konu açısından değerlendirildiğinde yapıların çoğunda genelde hayali olduğu düşünülen manzaralar kullanılmıştır. Ağaç tasvirlerinin tüm resimlerde kullanıldığı ve çoğunlukla birbirine benzer tekniklerde yapıldığı görülmektedir. Şeyh Eylük Türbesi ve Tokat'taki bir konağın resimleri dışındaki diğer yapıların resimlerinde cami tasvirlerine rastlanmaktadır. Şehir manzarası, türbe, saray-köşk-ev ve dağ tasvirleri neredeyse tüm yapıların yarısından fazlasında resimlerde yer almıştır (Tablo 1).

Türbe ve sembolik tasvirler ile resim içerisinde yazı kullanımına sadece dini yapılarda rastlanmaktadır. Mekke-Medine grubuna giren tasvirler yalnızca Şeyh Ethem ve Şeyh Eylük Türbelerinde yer almaktadır. Deniz ve gemi tasvirleri Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Şeyh Nusrettin Türbesi, Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi resimlerinde kullanılmıştır. Yoğun ağaç grupları ile kurgulanan kır ve orman manzaraları sadece Madımaklar Evi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde izlenmektedir.

Burada uygulama tekniği ve biçim anlamında üzerinde durulmakta olan konu; araştırmadaki resimlerin kompozisyonlarda yaygın olarak tercih edildiğini tespit ettiğimiz ağaç, cami, çeşitli mimari yapı ve dağ tasvirleri ile şehir manzaralarının değerlendirilmesidir.

Çeşitli meyve ağaçları, salkım söğüt, selvi ve adeta yelpazeye benzetilmiş ağaçlar neredeyse tüm yapıların resimlerinde görülmektedir. Özellikle birbirine benzer nitelikte meyve ağaçlarının Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Bayezid Camisi Şadırvanı ve Şeyh Ethem Türbesi duvar resimlerinde kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı ve Şeyh Nusrettin Türbesi meyve ağacı tasvirleri neredeyse birbirinin aynıdır. Hatta ağaç diplerine dökülmüş meyveler ve yanındaki oran-orantı bakımından küçük ebatta yapılmış çeşitli ağaçların aynı elden çıkma olasılığı yüksektir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi ile caminin şadırvanı, Şeyh Nusrettin Türbesi'nden 17 yıl sonra yapılmıştır. Bu benzerlikler aynı sanatçı veya güçlü bir usta-çırak bağı olan bir grubun işleri

olduğunu ispat edecek yeterliliktedir. Özellikle ağaç tasvirlerindeki benzerlikleri ele aldığımızda adeta sanatçının imzasıymişçasına bir üslup birliğinden bahsedebiliriz: Şeyh Ethem Türbesindeki tasvirler ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanındaki tasvirlerin aynı sanatçı olduğu görüşü önce Cantay (1980:499) tarafından verilmiş daha sonra Zileli Emin'i daha detaylı inceleyen Tanman (1993:501) tarafından kabul edilmiştir. Bütün bu işleri Zileli Emin'in kendisinin yaptığı ihtimali üzerine konuşacak olursak, batılı anlamda bir eğitimi olmadığını düşündüğümüz (Arık, 1976:141) Zileli Usta'nın 17 yılda her anlamda önemli bir artistik ilerleme kaydettiğini görebilmekteyiz. 17 senelik fark bahsi geçen türbedeki ağaç tasvirleri ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi ve caminin şadırvanındaki ağaç tasvirlerindeki renk farkına neden olabilecektir. Bu doğrultuda türbedeki resmin ağaçlarında kullanılan yeşil diğerinden oldukça soğuk görünmektedir (Görsel 1).



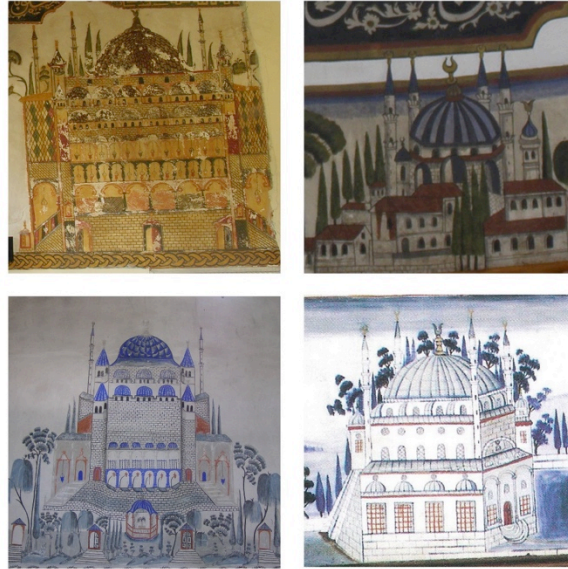
Görsel 1. Resimlerdeki ağaçları gösteren detaylar. Tokat'taki bir konaktan (üstte solda), Madımaklar Evi'nden (üstte sağda), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (altta solda), Şeyh Ethem Türbesi'nden (altta sağda).¹⁸

Resimlerde salkım söğüt ve selvi ağaçlarının fırça ile dikey bir hareket ile yapıldığı düşünülmektedir. Farklı uzunluklardaki yelpaze ağaçlarının açık ve koyu tonlar kullanılarak dikey

¹⁸ Gümüşlü Camisi ve Kara Mustafa Paşa Camisi duvar resimleri günümüzden mevcut olmadığından görselleri için Arık (1976:81-82,65,67) kitabından faydalanılmıştır. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinin görsellerine ise Gündoğdu vd. (2006:286-287) kaynağından ulaşılmıştır. Diğer resimler ile ilgili bizzat tarafımızdan fotoğraf belgeleme yapılmıştır.

fırça vuruşları ile yapıldığı izlenmektedir. Özellikle yoğun olarak ağacın kullanıldığı Madımaklar Evi'ndeki resimlerde de dikey fırça vuruşları dikkat çekmektedir. Bu bağlamda genel olarak kullanılan ağaç türlerindeki büyük farkın sanatçı/sanatçıların fırçalarındaki işçilik kaliteleri olduğu söylenebilir.

Büyük selatin camilerinin resmedildiği Madımaklar Evi, Şeyh Ethem Türbesi, Gümüşlü Camisi, Bayezid Camisi Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanındaki resimlerde, biçimsel açıdan farklılıklar izlense de benzer bir mimari söz konusudur. Diğer yapılarıdaki cami tasvirleri daha küçük ebatlarda ve selatin camisi niteliği göstermeyen mimari özelliktedir. Şeyh Ethem Türbesi, Gümüşlü Camisi, Şeyh Nusrettin Türbesi ve Kara Mustafa Paşa Camisi resimlerindeki camiler bir kompozisyon kurgusu ya da mekân sınırlılığı içerisinde değil, tek yapı olarak tasvir edilmiştir. Şeyh Ethem Türbesindeki cami tasviri diğer duvar resimlerinden perspektif açısından pentür resminden ziyade minyatür resminin geleneğine daha yakındır. Diğer resimlerdeki cami tasvirleri ise minyatür ile pentür resminin farklı iki dünyası arasında kalmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Bazı resimlerdeki cami tasvirlerini gösteren detaylar. Şeyh Ethem Türbesi'nden (üstte solda), Bayezid Camisi Şadırvanından (üstte sağda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (altta solda), Yağcıoğlu Konağı'ndan (altta sağda).

İncelediğimiz duvar resimlerinde kullanılan mimari tasvirler birbirlerinden biçimsel ve işçilik kaliteleri açısından ayrılmaktadır. Özellikle sanatçı veya sanatçıların kullandığı kubbe,

duvar, pencere, alem ve sütun gibi detaylarda ışık ve gölgenin daha naif bir üslupla oluşturulduğu ve birkaç fırça hareketi ile tamamlandığı gözlemlenmiştir.

Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konakları ile Madımaklar Evi'ndeki resimlerde kullanılan dağlar fırça hareketleri bakımından benzerlikler taşımaktadır. Özellikle bu resimlerde dağların biçimlendirmesinde koyu alanların fırçanın dikey hareketi ile noktalama tekniğinin kullanılarak yapıldığı söylenebilir. Diğer resimlerdeki dağlarda açıktan-koyuya doğru 2 veya 3 kademedede oluşturulan ve keskin olmayan ton geçişleri görülmektedir (Görsel 3). Ötekilerden farklı olarak Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanındaki dağ tasvirlerinde renk zıtlıkları daha yüksek hazırlanmıştır.



Görsel 3. Bazı resimlerdeki dağlardan detaylar. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (üstte solda), Latifoğlu Konağı'ndan (üstte sağda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (altta solda), Madımaklar Evi'nden (altta sağda).

b. Biçim Açısından

Renk bakımından neredeyse tüm resimlerde birincil (ana) ve ikincil (ara) renkler ile siyah ve beyaz ton değerleri kullanılmıştır¹⁹. Renkler genellikle birbirleri ile karıştırılmadan

¹⁹ Sarı, kırmızı ve mavi birincil renkler; turuncu, yeşil ve mor ikincil renkler olarak adlandırılmaktadır. Çalışmada söz edilen renkler, renk çemberi (hue) üzerinde bulunan ve sanatçının kullandığı pigmentlerdir. Siyah ve beyaz ise (HSV renk sistemindeki), hue'deki renkleri, yukarıya ve aşağıya doğru değerini değiştiren tonlardır (Öztuna, 2008:120-141; Ocıvrık v.d, 2015:184-191, 213-219; Seylan, 2019:112-121)

özleri ile uygulanmıştır. Ancak bazı renk ve ton geçişlerinde karışımlar görülmekte ve resim zeminlerinde beyaz badananın kullanıldığı izlenmektedir (Tablo 3).

Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi, Gümüşlü Camisi, Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı, Madımaklar Evi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde mor-lacivert; Gümüşlü Camisi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde turuncu; Latifoğlu Konağı ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde mavi; Tokat'taki bir konağın resimlerinde sarı renklerine rastlanmamıştır²⁰. Şeyh Eylül Türbesi resimlerinde oldukça parlak (yoğun) bir sarı kullanılırken, diğer yapıların resimlerindeki sarıların renk çemberindeki nötr kahverengimsi griye²¹ yakın ve daha az parlak bir sarı olduğu anlaşılmıştır. Şeyh Eylül, Gümüşlü, Bayezid Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı ile Şeyh Nusrettin duvar resimlerinde oldukça benzer ve parlak bir mavinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Turuncunun kullanıldığı yapılarda renk oldukça parlak ve yoğundur²².

Tüm konak ve evler ile Bayezid Camisi ve Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanları resimlerinin sınırlandırılmış bir mekân olarak çerçeve içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nın kubbesi panoramik resmin mekân sınırını oluşturmuştur. Bayezid Camisi Şadırvanı'nın kubbe eteğini dolanan şerit ise üzerindeki resimlerin sınırını belirlemiştir. Konak ve evlerdeki sınır çerçeveleri ise 'fileto'²³ olarak adlandırılan çizgiler ile çizilmiştir. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Gümüşlü Camisi resimlerinin hem çerçeveli hem de çerçevesiz mekân kurguları izlenirken; Şeyh Ethem ve Şeyh Eylül Türbelerinin resimlerinde çerçeve hiç kullanılmamıştır. Konak'ın (2014:45-46; 2017:30-33) da belirttiği gibi erken dönem minyatürlerinde de sınırlı bir mekânın hiç kullanılmadığı görülmektedir. Genellikle incelenen yapıların içerisinde türbelerdeki resimlerde mekân sınırlılığının olmayışının minyatürlerdeki gerçeklik anlayışından ve gelenekçi tutumundan

²⁰ Renkler belirlenirken bazı yapıların resimlerinin tahribatı veya mevcut olmayışı belirsizliğe yol açmıştır. Özellikle günümüzde mevcut olmaya resimler eski renkli fotoğraflardan tespit edilmeye çalışılmıştır. Belirsiz olanlar tabloda gösterilmiştir.

²¹ Çemberdeki hue renkleri tamamlayıcıları ile karıştırıldığında yoğunlukları (parlaklık-saturasyon) azalarak çemberin ortasındaki nötr griye doğru giderler (Öztuna, 2008:136-137 ; Ocvirik vd., 2015:190-191).

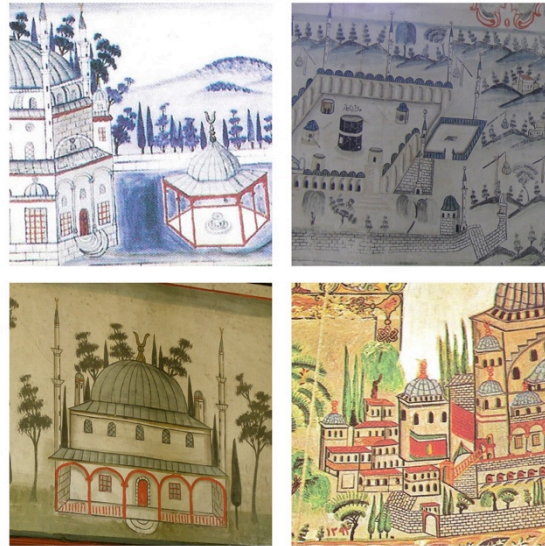
²² Burada günümüzde mevcut olan resimlerin göze çarpan renkleri ile ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. Hangi pigment renklerinin kullanıldığı ve karışımla elde edilip veya edilmediğini belirleyebilmek için laboratuvar analizlerinin yapılması gerekmektedir.

²³ Fileto: Aynı duvar yüzeyinde ayrı renkteki bitişik iki boyalı ya da badanalı alanı birbirinden ayıran çizgi ya da çizgiler (Sözen ve Tanyeli, 2011:108).

kaynaklandığı düşünülmektedir. Aksine sivil yapılardaki çerçeve kullanımı sanatçı veya sanatçı grubunun geleneksel tutumunu esnettiğinin göstergesi olabilir.

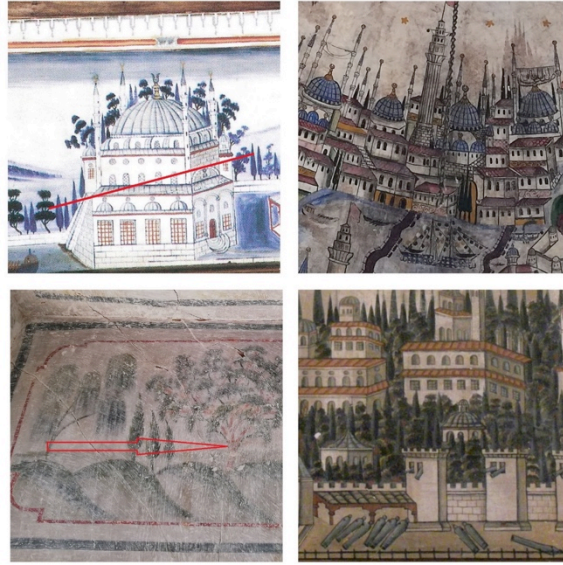
Tüm resimlerde ışık-gölge kullanımı izlenmekte, ancak sanatçıların fırçalarındaki işçilik kaliteleri değişmektedir. Bu sebeple ışık-gölge kullanımı biçim değerlendirmesinde belirleyici bir faktör değildir.

Çizgisel perspektif ile benzer elemanlardaki boyut değişimi ve elemanların üst üste bindirilmesi yoluyla oluşturulan derinlik etkilerine Şeyh Eylük Türbesi resimleri haricinde neredeyse tüm resimlerde rastlanmaktadır. Zaten Şeyh Eylük resimlerinde ışık-gölge haricinde hiçbir batılı anlayış faktörü tespit edilmemiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Bazı resimlerdeki perspektif kullanımını gösteren detaylar. Yağcıoğlu Konağı'ndan (üstte solda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (üstte sağda), Latifoğlu Konağı'ndan (altta solda), Kara Mustafa Paşa Camisi içinden (altta sağda).

Çizgisel perspektif kullanımına Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı, Gümüşlü Camisi, Bayezid Camisi Şadırvanı ile tüm konaklardaki resimlerde rastlanmaktadır (Tablo 2). Tokat'taki bir konağın resimlerinde herhangi bir mimari unsur bulunmadığından çizgisel perspektif de kullanılmamıştır. Genellikle mimari tasvirlerde kullanılan çizgisel perspektif tek veya çift kaçıslı olarak çizilmiştir. Ancak kaçış çizgilerinin doğru kullanıldığı ve kompozisyon içerisinde perspektif ile ilgili bakış noktası bütünlüğünün olduğu söylenemez.



Görsel 5. Bazı resimlerdeki elemanların boyut değişimi ve üst üste bindirilmesi ile ilgili detaylar. Yağcıoğlu Konağı'ndan (üstte solda), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (üstte sağda), Tokat'taki bir konaktan (altta solda), Madımaklar Evi'nden (altta sağda).

Şeyh Eylük Türbesi resimleri haricindeki her resimde hemen hemen kompozisyon içerisindeki elemanlar birbirinin ardındaymış gibi üst üste bindirilmiştir. Bu durum Ocıvk vd. (2015:228)'in de dediği gibi ön-arka ilişkisi yaratarak derinlik etkisine katkıda bulunmaktadır. Bazı resimlerde dağların ve mimari yapıların art arda dizilimi dikkat çekmektedir. Elemanlar arasındaki boyut değişimine yalnızca Yağcıoğlu Konağı'ndaki resimlerde rastlanmıştır. Özellikle burada cami tasvirinin solundaki ağaçların sağındaki ağaçlardan daha büyükçe yapılması uzamı oluşturan önemli bir detaydır (Görsel 5).

Kompozisyon kurgusunda muazzam ve sonsuz derinliğin oluşturulmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri olan hava perspektifinin (Ocıvk vd., 2015:226-227) kullanımına rastlamak zordur. Ancak konak ve evlerdeki resimler, bakış noktalarının yukarıda (yarı kuşbakışı) olmasından kaynaklanan daha geniş bir alan derinliğine sahiptir. Buna bağlı olarak konaklardaki bazı resimlerde kompozisyon elemanlarının arkaya doğru eser miktarda renk/ton keskinliklerinin azalması, renklerinin nötrleşmesi ve detayların azalması uzamın derinleşmesine katkı sağlamaktadır. Ama bunun tam bir sonsuz uzam oluşturduğu söylenemez.

Tokat'taki bir konağın resimleri haricinde, mekân kurgusunda ve elemanların görünümünde aynı resimle farklı bakış açılarının kullanıldığı görülmektedir. Aslında bu durum Konak'ın (2014:34-54; 2017:35-38, 60-64) belirttiği gibi, mekândaki bakışı eşitlemek yerine mekândaki her bir elemanın yerleştirilmesi mantığını ortaya koyar. Bu eylem tek bir bakış açısı ile oluşturulan öznelliğin yerine, nesnel bir evreni ortaya koymaktadır. Madımaklar Evi'ndeki resimlerden birinde yapı grubu neredeyse cepheden bir görünüm ile tasvir edilmiştir. Hatta yapı tasvirlerinden bazılarında örtü sistemi görünürken bazılarında görünmemektedir. Buna karşın resmin genelinde yarı kuşbakışı bir görünüm vardır. Diğer bir örnek ise Bayezid Camisi Şadırvan resimlerinin kompozisyon kurulumundadır. Burada resmin geneline yarı kuşbakışı bir görünüm hâkim iken, yapı gruplarından bazılarının ön cephesi gösterilmek istenmiştir. Benzer bir kurguya Latifoğlu Konağı ve Bayezid Camisi Şadırvanında da rastlanmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Bazı resimlerdeki bakış noktalarını gösteren detaylar. Madımaklar Evi'nden (üstte solda), Latifoğlu Konağı'ndan (ortada), Şeyh Nusretin Türbesi'nden (üstte sağda), Bayezid Camisi Şadırvanından (altta solda), Şeyh Eylük Türbesi'nden (altta sağda).

Zaten sınırlandırılmış bir mekân kurgusu olmayan Şeyh Eylük Türbesi'nde ise tek bir kompozisyon elemanı içerisinde farklı görünümünü örnekleyen bir tasvir dikkat çekmektedir. Buradaki baldaken türbe tasviri cepheden resmedilmiş gibidir. Ancak yanıltıcı unsur, sanatçının hem kubbenin dışını hem de kubbenin içini göstermek istemesidir. Hatta sanatçı, türbenin alt kısımlarını çevreleyen korkulukları hafifçe üstten bakış ile resmederek, türbenin içindeki vazoyu da izleyiciye göstermeye çalışmaktadır (Görsel 6).



Görsel 7. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar. Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (üstte), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (altta).

Minyatürlerde olduğu gibi (Konak, 2010:101; 2017:30-31), aynı resim içerisinde farklı derinlik eksenlerinin ifadesine Şeyh Eylük Türbesindeki resimler haricinde tüm dini yapılardaki resimlerde rastlanmaktadır. Dikey eksen olarak adlandırılan (Konak, 2010:101; 2017:32), resim yüzeyinin dışına doğru hareketi simgeleyen ve mekândaki çoklu bakışı sağlayan eksenlerdir. Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinden birinde yer alan kale duvarındaki keskin dönüşler ve Kâbe tasvirinin çevresindeki duvarlar izleyicinin göremeyeceği kısımları göstermeye çalışır. Aksine, izleyici bunları bir öznel mekân kurgusunda ya da gerçekte göremez. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda, benzer bir şekilde, akarsu üzerindeki köprü'nün derinlik eksenini, çevresindeki elemanlardan farklı bir yöne doğru oluşturularak kompozisyondaki elemanların eşitliği ortaya konmuştur. Araştırmadaki diğer örnekler de benzer niteliktedir. Ancak, sanatçı veya sanatçı grubunun, özellikle sivil yapılarda minyatür anlayışından gelen çoklu derinlik kullanımını tercih etmedikleri dikkat çekmektedir. Bu durumun, daha önce de söz edildiği gibi, dini yapılarda gelenekçi bir anlayışın sürdürülme çabası olduğu söylenebilir. Burada dini yapılardaki gelenekçi tutumun nedenini, cami gibi kamusal yapılarda daha genel bir beğeniye hitap etme gerekliliği olarak görmekteyiz (Görsel 7 ve Görsel 8).



Görsel 8. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar. Şeyh Ethem Türbesi'nden (üstte), II. Bayezid Camisi Şadırvanından (altta).

c. Diğer Açılardan

i. Konumlandırma

Kara Mustafa Paşa Camisi ve Bayezid Camisi şadırvanlarının resimleri dış mekânda ve kubbe içinde konumlandırılmıştır. Diğer tüm yapıdaki resimler ise iç mekânda yer almaktadır. Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı, Gümüşlü Camisi ile Bayezid Camisi Şadırvanı'nın resimleri kubbe veya kubbe eteğinde yer alırken, geri kalan yapıdaki resimler ya duvar ya da alınlık üzerinde konumlandırılmıştır. İstisnai olarak, Tokat'taki bir konağın resimlerden biri dolap üzerindeki duvardan tavana doğru uzanmaktadır.

ii. Tarihlendirme

Bazı resimlerin tarihlendirmeleri, içerisinde yer aldıkları yapıya bağlı olmakla birlikte, literatürde genel olarak 19. yüzyılın yenileşme dönemi üsluplarına uygunluğu açısından değerlendirilmiştir. Bu çerçevede tamamı için 19. yüzyıl gibi ortalama bir tarih verilebilir. Ancak Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimlerde "M.1858" tarihi; Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı'ndaki resimlerde ise "M.1875" tarihleri yazmaktadır. Latifoğlu Konağı'nın en eski tapu kaydının M.1875 olması dolayısı ile resimlerin 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmesi

olasıdır. Ancak geri kalan yapılardaki resimler için yenileşme dönemi üslup benzerliği doğrultusunda 19. yüzyıl gibi genel bir tarihlendirme yapmaktan başka bir olasılık yoktur.

iii. Özgünlük ve Mevcut Durum

Kara Mustafa Paşa ve Gümüşlü Camisi içindeki resimlerin, en son yapılan alan araştırmasında, mevcut olmadığı ve zaman içerisinde yapılan onarımlar sırasında yok olduğu anlaşılmaktadır. Yağcıoğlu Konağı resimleri ise, konak yıkıldığı için (Yetiş, 2017:104-105), günümüzde maalesef mevcut değildir. Mevcut resimler özgünlük açısından değerlendirildiğinde; Kara Mustafa Paşa Camisi, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi duvar resimlerinin zaman içerisinde geçirdikleri restorasyon müdahalelerinden pek etkilenmediği gözlemlenmiştir. Diğer resimlerin küçük çapta restorasyon müdahaleleri gördüğü tespit edilmiştir. Özellikle Şeyh Ethem ve Şeyh Nusrettin Türbelerindeki resimlerin, badana zeminlerinin yenilenmesi sırasında, müdahale gördüğü anlaşılmaktadır. Tokat'taki bir konağın resimleri ise, son yapılan restorasyonda boya tabakası altından çıkarıldıkları sırada, müdahale gördükleri için soluk ve perdeli görünmektedir.

iv. İşçilik (Kalite)

Tüm resimlerde birbirine benzer konu ve biçim özellikleri ile karşılaşmakta ancak yapan sanatçı veya sanatçı gruplarının fırça kullanımlarındaki işçilik kaliteleri farklılıklar göstermektedir. Bu durum sanatçı ya da sanatçıların boyayı nasıl uyguladığı, biçimsel bir faktörü ve kontörleri/çizgileri ne derece doğru kullandığı vb. özellikler ile açıklanabilir. Örneğin mimari bir tasvirdeki bir pencere detayının keskinliği, renk/ton geçişleri veya diğer pencereler ile simetrik bir bütünlük içinde kullanılması sanatçının işçilik kalitesi ile ilgilidir. Bu çerçevede irdelendiğinde, yapılar içerisinde en iyi işçiliğe sahip olanlar; Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Bayezid Camisi Şadırvanı ve Madımaklar Evi resimleridir. İşçilik kalitesi en düşük olanlar ise Şeyh Ethem ve Şeyh Eylük Türbelerindeki resimlerdir. Bu türbelerden Şeyh Eylük günümüzde ve muhtemelen geçmişte de şehir merkezinin dışında kalmaktadır. Bu durumda sanatçı veya sanatçıların merkezden taşraya doğru azalan bir önem olgusu akla gelmektedir. Ya da işverenin sanatçılara vadettiği maddi değerın kentten taşraya doğru değişken olmasından kaynaklı olabilir. Türbelerin bezeme programları, daha naif bir sanat tüketicisinin ilgisine

sunulmuş olmakla birlikte abidevi eserlerin tüketicilerinin daha elit ve kentli profillerine bağlı olarak biraz daha gelişkin estetik beklentileri olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, belki de türbelerin resim programları daha çok gönüllülük ilişkisi ile icra edilmişken hane veya cami gibi yapılarda estetik üretim ve tüketimin ticari bir anlaşmaya bağlanmış olduğunu aklımıza getirebiliriz. Bu minvalde, Zileli Emin'in, Tanman'ın (1993:506-514) bir nedensellik zinciriyle ispatladığı Bektaşî itikadına bağlılığını da düşünerek bu inanç birliği için ruhani bir mekân olan Şeyh Ethem Türbesi vb. yapılardaki çalışmaların onun hem gönüllük işinin bir parçası hem de sanatçı gelişimi için eşi bulunmaz kendi kendini eğitime fırsatları veren satırlar olduğu düşünülebilir.

v. Sanatçı

Resimlerin bulunduğu yapılardan sadece ikisinde sanatçıya ait bir imza ve tarihe rastlanmıştır. Şeyh Nusrettin Türbesinde "M.1858" tarihi ve "Arapzade Emin Usta" ibaresi okunmaktadır. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda ise "M.1875" tarihi ile "Zileli Emin" ibaresi dikkat çekmektedir.

Kara Mustafa Paşa Camisi içerisinde, günümüzde mevcut olmayan bir resimde, imzasız olarak sadece "M.1875" tarihi yazmaktaydı (Arık, 1976:65). Aynı caminin şadırvanındaki "Zileli Emin" imzası aynı sanatçı veya aynı ekolden gelen sanatçı grubunu düşündürmektedir. Kara Mustafa Paşa Camisi, Şadırvanı ve Şeyh Nusrettin Türbesi olarak üç yapıda da baldaken türbe tasvirleri dikkat çekmektedir. Bunlar perspektif, mimari özellikler ve hacimsel etkiler anlamında benzerdir. Tasvirlerdeki örtü sistemleri aynıdır. Ancak kadesi, çatı detayı ve mavi rengi ile Nusrettin Türbesi'ndeki türbe tasviri diğerlerinden farklıdır.

Bunun yanında, Kara Mustafa Paşa Camisi ve cami şadırvanındaki naifliğe karşın, adeta aynı sanatçı tarafından yapıldığını ispat edercesine benzerlik taşıyan tasvirleriyle Nusrettin Türbesi'ndeki tasvirlerin kompozisyon kurmaktan bağımsız oluşları ve perspektif çizgileri bunların aynı sanatçının farklı olgunluk çağlarının mahsulleri olduğunu düşündürmektedir. Bu da yapıldığı zamanın farklılığına işaret etmektedir. Kale ve/veya yapı etrafındaki duvar tasvirlerinde biçimsel açıdan ciddi benzerlikler görülmektedir. Ayrıca üç yapıdaki resimlerde aynı resim içerisinde farklı derinlik eksenlerinin kullanımı tek bir ressama işaret edebilir.

Şeyh Nusrettin Türbesi ve Kara Mustafa Paşa Camisi'nde cami tasvirleri tek başına yapılıırken, Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda şehir tasvirinin detayları arasına yerleştirilmiştir. Bu anlamda devamlılık arz eden unsurların bulunduğu bir kompozisyon içerisinde yer almaktadır. Ancak tek yapı olarak tasvir edilmiş olan camiler biçimsel açıdan birbirlerinden oldukça farklıdır. Nusrettin Türbesi'ndeki kısmen tek kaçışlı olarak yapılmaya çalışılmıştır. Kara Mustafa Paşa Camisi'ndeki tasvir ise hem cepheden görünümüldür hem de yer yer çift kaçış çizgileri kullanılarak yan kısımları da gösterilmeye çalışılmıştır. Sanatçının geç tarihli eseri olduğundan farklı perspektif denemesi yapmaya çalıştığı da düşünülebilir.

İmzalı iki yapı arasında yaklaşık 17 yıllık bir zaman dilimi vardır. Türbe resimleri daha önce yapılmıştır. Buna bağlı olarak kompozisyon elemanlarında çeşitli fırça ve işçilik farklılıkları gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar zaman dilimi çerçevesinde normal karşılanmaktadır. Ancak imzalı eserler içerisinde olduğu kadar imzalı olmayan eserlerde dahil tüm resimler arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bunlar Tokat ve Amasya gibi birbirine yakın bölgeler içerisinde tek bir sanatçı ya da sanatçı grubunun faaliyet gösterdiğine işaret edebilir. Zaten Arık (1976:83,85,136,140,142) ve Renda (1977:198) bölgesel üslup birliğine işaret etmiştir.

Çoğu yapıdaki duvar resimlerinin net bir yapılış tarihi bilinmemekte ve yenileşme dönemi üslubu özellikleri göstermeleri sebebi ile 19. yüzyıl gibi oldukça geniş bir tarih aralığı verilmektedir. Bu doğrultuda tek bir sanatçı yargısına varmak doğru değildir. Ancak geniş bir zaman aralığında "Zileli Emin" öncülüğünde bir okul niteliğinde sanatçı grubu veya Zileli Emin'in de içerisinde bulunduğu bir okulun (sanatçı grubu) söz konusu bölgede bazı eserler ortaya koydukları söylenebilir.

4. Sonuç

Tokat ve Amasya bölgelerinde yer alan ve birbirlerine üslup ve tarih açısından yakınlığı ile bilinen 11 adet yapıdaki -birbirini tekrar eden motiflerden oluşan süsleme anlayışında olmayan- duvar resimleri temelde biçim olarak değerlendirilmiştir. 19. yüzyıl yenileşme dönemi üslubu içerisinde irdelenen resimlerde geleneksel minyatür ile batı resmi anlayışları birlikte kullanılmıştır. Tam anlamıyla batı resminin biçimsel özellikleri kullanılmazken, çok az sayıda resimde sadece geleneksel minyatür özellikleri gözlemlenmiştir. Okçuoğlu (2000:24-25) batı

etkisinin söz konusu olmadığı geleneksel minyatür sanatçısını tarif ederken “dış dünyayı olduğu gibi kopyalamaya öykünmez, onu kavrar ve kavradığı dünyayı yorumlayarak resimler. Doğal olarak minyatürcü de natüralist ressam kadar doğadaki şeyleri göstermek amacındadır. Fakat o, natüralist bir yanılsama yaratmayı, usumuzda oluşacak kavramı oluşturan görsel imgeler üretir” demektedir. Yenileşme dönemi duvar resmi sanatının henüz fotoğrafın etkisiyle kendisini gerçekçiliğe tamamen kaptırmadığı Tokat-Amasya yöresindeki örneklerde geleneksel minyatür mantığının güçlü izlerine halen rastlanmaktadır. Bilindiği üzere 19. yüzyıl itibarıyla merkez İstanbul Saray sanatlarında ve birçok farklı yörede görülmeye başlayan fotoğraf ve kartpostaldan kopya edilen duvar resimleri (Tekinalp-Şahin, 2002:446) modası yenileşme dönemi duvar resmi sanatının son aşamasıdır. Elle taşınır bir belgeden kopya edilme mantığından izole, incelediğimiz Tokat-Amasya örnekleri bölge halkının sanatçılarından hafızalarından yansıyan görsel kültürüne ait bir literatür sunma imkanıyla da değerlidir. Benzer konuların kullanıldığı resimler dini ve sivil yapılar bağlamında değerlendirilebilir. Mekke-Medine ve türbe tasvirleri ile yazı kullanımının dini yapılara özel olarak tercih edildiği söylenebilir. Bu doğrultuda ağaç, dağ, cami ve diğer mimari tasvirler biçim olarak değerlendirildiğinde aynı sanatçı veya sanatçı grubuna; diğer bir deyişle belli bir akım oluşturacak resim atölyesi veya okula bağlanabilir. Ancak imza belgesi niteliğinde kesin bir tarihlendirme, “Zileli Emin” imzası haricinde, biçim benzerliğini tam olarak desteklememektedir. Bununla birlikte söz konusu akıma dair bir okuldaki bahsedilecekse 19. yüzyıl gibi uzun bir tarih aralığında faaliyet gösterdiği aşikârdır.

Kaynakça

Akok, M. (1958). “Tokat Şehrinin Eski Evleri”, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, Sayı 2, s.129-152.

Aksel, M. (1960). *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Arık, R. (1974). “Camide Resim”, *Türkiyemiz*, Sayı 14, s.2-9.

Arık, R. (1975). “Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin”, *Türkiyemiz*, Sayı 16, s.8-13.

Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arık, R. (1993). “Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, ed. M. Önder, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.431-440.

Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, 2. Baskı, Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Bingöl, O. (2015). *Arkeolojik Mimari'de Resim*, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Cantay, G. (1980). "Zileli Emin Ustanın Bilinmeyen İki Eseri", *Beşeri Bilimler Dergisi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Bedrettin Cömert'e Armağan Özel Sayısı, s. 497-507, <http://katalogtarama.cekulvakfi.org.tr/resimler/3/4/22155/ab00000460.pdf>.

Çal, H. (1987). "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 2-6 Temmuz 1986, ed. S. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir, Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal Araştırma Merkezi. s.427-461.

Çal, H. (1988). *Tokat Evleri*, 1. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çal, H. (1993). "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylül Türbesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Ayır Basım, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, s.293-306.

Çobanoğlu, A. V. (2009). "Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 37, s.497-503, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/37/C37012351.pdf>

Demiriz, Y. (1999). "Osmanlı Kalem İşleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, ed. C. Oğuz, K. Çiçek ve G. Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 11, s.297-304.

Eldem, S. H. (1986). *Türk Evi Osmanlı Dönemi (2. Cilt) – Turkish House Ottoman Period (Volume II)*, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı adına Güzel Sanatlar Matbaası (TAÇ Vakfı Yayınları).

Erdoğu (Emekligil), R. (1998). "Bir Aykırı Edirne Mahallesi: Karağaç", *Edirne: Serhattaki Payitaht*, ed. E. N. İşli ve M. S. Koz, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, s.193-203.

Eyice, S. (1992). "Beyazıt II Camisi ve Külliyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 6, s.40-42, <https://islamansiklopedisi.org.tr/beyazit-ii-camii-ve-kulliyesi--amasya>.

Garrett, T. J., Schmidt, C. T., Kihlgren, S., ve Cornet, C. (2010). "Mammatus Clouds as a Response to Cloud-base Radiative Heating", *Journal of the Atmospheric Sciences*, Sayı 67, s.3891–3903, doi:10.1175/2010JAS3513.1, <https://pdfs.semanticscholar.org/e9bc/1de2c268358052135e134a93869b215d98b5.pdf> 31.08. 2020.

Genç, A. ve Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*, İzmir: Sergi Yayınevi.

Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M, Kukaracı, İ. U., Çelik, A. ve Güneş, B. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Tokat: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü.

Gündüz, F. (2005). "Minare". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 30, s.98-101, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/30/C30009706.pdf>

- İçten, S. ve Yetişkin, G. (2009). *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*, Koor. A. Akyüz, S. Adıgüzel ve E. Anaç, Tokat: T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- İrteş, M. S. (1985). "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Sanat Tarihinin Dünü Bugünü Sempozyumu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.425-432.
- Konak, R. (2010). "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı", *Sanat Dergisi*, Sayı 12, s.97-102, <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/2600/33461>.
- Konak, R. (2014). "Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı", *Akdeniz Sanat*, Cilt 7, Sayı 14, s.34-54, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27661/291604>.
- Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne, Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*, İstanbul: Lakin Yayınları.
- Kuran, E. (1997). *Türk Çağdaşlaşması: Çileli Bir Yolda İlerleyiş*, der. M. Erdoğan, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kuyulu, İ. (1997). *Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler*, İzmir: Ege Üniversitesi Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001.
- Kuyulu, İ. (1998). "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi", *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğler*, Haz. N. Ülker, İzmir. S.59-78.
- Mert, Ö. (1991). "Âyan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Cilt 4, s.195-198, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04001492.pdf>.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri*, çev. N. B. Kuru ve A. Kuru, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ödekan, A. (1997). "Kalemkârî", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, ed. A. Gevgilili, D. Hasol ve B. Özer, İstanbul: Yapı-Endüstrisi Merkezi (YEM) Yayınları, Cilt 2, s.933-934.
- Özgen, M. (2007). "Tokat Latifoğlu Konağı", *Yapı*, Sayı 310, s.94-98.
- Öztuna, H. Y. (2008). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, İstanbul: Tibyan Yayıncılık.
- Renda, G. (1976). "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 6, s.181-206.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (2002). "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", *Türkler Ansiklopedisi*, ed. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, s.265-283.
- Seçgin, N. (1997). *Tokat ve İlçeleri Mimari Eserleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekinalp-Şahin, A. P. (2002). "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler Ansiklopedisi*, ed. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, s.440-448.

Tanman, B. (1993). "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, s.491-522.

Yetiş, E. (2017). *Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

_____ (2013). *Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgeleri*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Resimlerdeki ağaçları gösteren detaylar: Tokat'taki bir konaktan-üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Madımaklar Evi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Şeyh Ethem Türbesi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 2. Bazı resimlerdeki cami tasvirlerini gösteren detaylar: Şeyh Ethem Türbesi'nden- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Bayezid Camisi Şadırvanından- üstte sağda (Arık, 1976:84), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Yağcıoğlu Konağı'ndan- altta sağda (Gündoğdu vd., 2006:286-287).

Görsel 3. Bazı resimlerdeki dağlardan detaylar: Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Latifoğlu Konağı'ndan- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Madımaklar Evi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 4. Bazı resimlerdeki perspektif kullanımını gösteren detaylar: Yağcıoğlu Konağı'ndan- üstte solda (Gündoğdu vd., 2006:286-287), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Latifoğlu Konağı'ndan- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi içinden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2019).

Görsel 5. Bazı resimlerdeki elemanların boyut değişimi ve üst üste bindirilmesi ile ilgili detaylar: Yağcıoğlu Konağı'ndan- üstte solda (Gündoğdu vd., 2006:286-287), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Tokat'taki bir konaktan- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Madımaklar Evi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 6. Bazı resimlerdeki bakış noktalarını gösteren detaylar: Madımaklar Evi'nden- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Latifoğlu Konağı'ndan- ortada (E. YETİŞ arşivi, 2017), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Bayezid Camisi Şadırvanından- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Şeyh Eylük Türbesi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 7. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar: Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- altta (E. YETİŞ arşivi, 2019).

Görsel 8. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar: Şeyh Ethem Türbesi'nden- üstte (E. YETİŞ arşivi, 2017), II. Bayezid Camisi Şadırvanından- altta (E. YETİŞ arşivi, 2019).

Makalede Yer Almayan İlgili Duvar Resimlerinin Görsellerine Erişim

https://mega.nz/folder/Xo5XXBTR#wx8z8sB_MAjUFDCvhsj5yA



MODANIN YAŞAMA SEVİNCİ YARATMA İŞLEVİ: LE THÉÂTRE DE LA MODE VE LE MYTHE DIOR

THE FUNCTION OF FASHION TO CREATE JOY OF LIFE: LE THÉÂTRE DE LA MODE AND LE MYTHE DIOR

Gözde Yetmen

Öz

Modanın sanat ve sanatçılarla kurduğu ilişkiyi temel alan çalışma kapsamında; yaratıldıkları dönemin zorlu koşullarında toplumlara yaşama sevincini yeniden kazandırmaya yönelik tasarlanmış iki haute couture projesi incelenmektedir. Haute Couture'nin endüstri ve sanat arasındaki kavramsal konumu tartışıldıktan sonra moda-sanat iş birliği; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemin sembolü "Théâtre de la Mode" Sergisi (1945 - 1946) ve 2020 yılının Covid-19 Pandemisi sürecinde dijital ortamda "Le Mythe Dior" filmi ile sunulan Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonu örnekleri bağlamında değerlendirilmektedir. Betimsel araştırma yöntemi kullanılan çalışmada bu projeler; moda kreasyonlarının uygulandıkları dönemlerin sosyal, ekonomik, teknolojik, kültürel dinamikleri neticesinde ortaya çıkan sanatsal nitelikteki sergilenme biçimleri açısından analiz edilmektedir. Bu koleksiyonlar ve moda sunumlarında kullanılan sahne, dekor, set, film tasarımları ele alınarak; görsel (plastik) sanatlar, fonetik (işitsel) sanatlar, ritmik (dramatik) sanatlarla olan iş birlikleri açıklanmaktadır. Toplumlarda umuda ihtiyaç duyulan zamanlarda yaratılan söz konusu moda kreasyonlarının, tasarımları ve özgün sergilenme biçimlerinin estetik haz uyandıracak güzellikte sanatsal bir değer oluşturduğu bulgularına metin içinde yer verilmektedir. Yapılan çalışmada moda tasarımının giyim ihtiyacını karşılama sürecinde, tıpkı sanat gibi modanın da sergileri ile geleceğe dair umut verebilme gücü, hayatın güzelliklerini gösterebilme ve insanlara yaşama sevinci kazandırabilme işlevi sonuç olarak ortaya koyulmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Tasarım, Sanat, Sergi, Umut.

Abstract

This study is based on the relationship of fashion with art. In the difficult conditions of the time when they were created designed to regain the joy of life to the society two haute couture projects are examined. The symbol of the period after the Second World War, the "Théâtre de la Mode" Exhibition (1945 - 1946) and the Dior 2020 - 2021 Autumn / Winter Haute Couture collection, presented digitally with the movie "Le Mythe Dior" during the Covid-19 Pandemic of 2020, are evaluated in the context of examples after discussing the conceptual position of Haute Couture between industry and art. These projects in the study using descriptive research method; It is analyzed in terms of exhibiting the fashion creations in an artistic quality that emerged as a result of the social, economic, technological and cultural dynamics of the periods in which they were applied. These collections and fashion presentation's collaborations with Visual (Plastic) Arts, Phonetic (Auditory) Arts, Rhythmic (Dramatic) Arts are explained by considering the stage, set, film design processes. The mentioned fashion creations which are created in their times when hope is needed in societies; The findings that their designs and original display forms create an artistic value that will bring aesthetic pleasure are included in the text. It has been tried to be

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.09.2020 - Kabul tarihi:18.11.2020.

·Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gozde.yetmen@idu.edu.tr, 0000-0002-1087-9368.

revealed in the conclusion part of that research, another function of fashion design which is to give hope for the future, to show people the beauties of life and to bring people joy to life just like art.

Keywords: Fashion, Design, Art, Exhibition, Hope.

1. Giriş

Bu araştırmanın konusu; küresel ölçekte sosyal, siyasal, ekonomik vb. büyük etkileri olan savaş, pandemi gibi toplumları derinden etkileyen olayların yaşandığı zamanlarda (1945 ve 2020 gibi), çeşitli zorluklara karşın sanatçı ve tasarımcıların iş birliği sonucu ortaya çıkan kreasyon sunumları ile modanın insanlığın geleceğine dair umut verebilme gücünü vurgulamaktır.

Bu çalışmada sanatçıların ve moda tasarımcılarının dönemin türlü imkânsızlıklarına çözüm olarak; gerçek insan ölçülerini 1/3 oranında küçültülerek ürettikleri minyatür boyutlu haute couture koleksiyonlarını sergiledikleri sunum biçimleri incelenmektedir. Seçilen koleksiyonların önemi; yaratıldıkları dönemlerde modanın sunduğu yenilenme hissini, sanatın evrensel birleştirici görsel dili ile toplumlara yaşama sevincinin (joie de vivre) yeniden kazandırılmasına yönelik hazırlanan projeler olmalarıdır. Modanın sanatsal bir nitelik kazanmasına öncülük eden *Théâtre de la Mode Sergisi* (1945-1946) tarihsel bir örnek olarak incelenirken; dijital ortamda gerçekleşen 2020-2021 Sonbahar-Kış Paris Haute Couture Moda Haftası kapsamında Dior markasının baş tasarımcısı Maria Grazia Chiuri ile İtalyan yönetmen Matteo Garrone'nin birlikte çalıştığı *Le Mythe Dior* filminde gösterilen *Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture* Koleksiyonu güncel bir örnek olarak ele alınmaktadır.

Haute couture yaratımlarındaki ustalığı ve bilgi birikimi ile Paris modası; ekonomik, sanatsal, kültürel, sosyal dinamikleriyle şehrin kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul görmektedir (Saillard vd., 2012:18). Marie Antoinette'in *Moda Bakanı* olarak anılan Rose Bertin, Kraliçenin hizmetinde olduğu süre boyunca, dönemin modası üzerinde önemli bir etkiye sahip olur ve Parisli haute couture'un geleceğinin temellerini atar.¹ Haute couture'un kökenleri, 1858'de Paris'te 7 numaralı Rue de la Paix'de ilk gerçek couture evini kuran Charles Frederick

¹"Rose Bertin", <http://en.chateauf Versailles.fr/discover/history/great-characters/rose-bertin>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

Worth'a atfedilir. İlk moda tasarımcısı kabul edilen Worth'tan önce Bertin aslında sadece kreasyonlarını nakış, dantel ve gül yapraklarıyla süslemekle yetinmektedir.²

Worth, 1900 yılında düzenlenen Paris Uluslararası Sergisi'ne (Exposition Universelle de Paris) gönderilen bir kıyafetinin ödül alması ile uluslararası bir ün kazandığı sırada haute couture, sanat ve endüstri arasındaki konumu itibariyle içinde bulunduğu kategoriler incelendiğinde algılanma biçimi olarak tartışmaya açıktır. 1900 yılındaki uluslararası sergide giyim eşyası endüstrisi kategorisinde sunulan haute couture, çeyrek yüzyıl sonra 1925'te yine Paris'te düzenlenen Uluslararası Dekoratif Sanatlar (Internationale des Arts Décoratifs) Sergisi'nde uygulamalı sanat alanında değerlendirilmeye başlar. Bu sergilerin moda tarihindeki önemi; bir endüstri olarak tanımlanan haute couture ve modanın sanatsal bir bakış açısıyla yeniden tanımlanmasıdır. Ancak doğası gereği haute couture içinde bulunduğu paradoksu sürekli olarak haklı çıkarmaktadır: Yaratımlarındaki dikiş işçiliği ve ustalığının eserleri olan giysileri ticaret ve pazarlama aracılığı ile insanlara ürün olarak sunulur ve yine de ortaya çıkan kreasyonlar birer 'sanat' olarak tanımlanır. İlk haute couture tasarımcısı Charles Frederic Worth, 1858 yılında Paris'te kendi moda evini açtığı anda aslında haute couture, bir sanat olarak inşa edilmiştir. Zamanla toplumda artan talep ile couture evleri lüks ve özel üretim yapan birer atölyeye dönüşürler fakat yine de kendilerini böyle sunmazlar. Sergiler, defileler ve medya yoluyla sergilenme biçimlerinde yaratmak istediği etkiye verilen özel önem ile haute couture, sanata daha yakın olduğuna dair bir imajla sergilenmektedir.³

II. Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde moda, üniformizm (tek biçimlilik) etkisinde bir yoksunluk döneminden geçer. 1945 yılına kadar, normalde sivil giysiler için kullanılan malzemelerin askeri üniformaların üretiminde kullanılmasından dolayı her şey gibi kıyafetler de tek tiptir ve karne ile dağıtılmaktadır. Moda görünümündeki savurgan kesimler yerine sade, kumaşın verimli kullanılacağı basit kesimli modeller tercih edilmek zorunda kalmış ve mecburen gereksiz süslemelerden kaçınılmıştır. Ordunun paraşüt ihtiyacını karşılamak için naylon üreticisi Du Pont firması malzeme tedarikini savaş endüstrisine kaydırır ve bu dönemde naylon suni ipek çoraplar kadınlar için lüks sayılmaktadır. Hammadde, tedarik ve üretim sıkıntısı

² "La Haute Couture", <https://fhcm.paris/en/the-federation/history/>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

³ Laprade, M. (2017), "Haute Couture Et Expositions Universelles", <https://journals.openedition.org/apparences/1370>, Erişim tarihi: 08.07.2020.

insanların yeni giysiler satın almasına imkân tanımamıştır. Ceket yerine el örgüsü hırkaların örüldüğü, eski giysilerin onarılıp, mevcut kumaşların kesilip biçilip yeniden kullanıldığı, rengi solan kumaşların boyatıldığı, yetişkin giysilerinin çocuklara uyarlandığı adeta bir geri dönüşüm, eldekiler ile idare dönemi yaşanmıştır (Worsley, 2011:343).

II. Dünya Savaşı sonrası dönemin zorlu koşullarında, Fransız Ulusal Acil Dayanışma Kurulu L'Entraide Française önderliğinde ulusa maddi yardım toplayabilmek ve Paris moda sektörünü yaşatabilmek amacıyla Paris Couture Sendikası'nın (La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne) organize edeceği bir yardım etkinliği düzenlenmesine karar verilir. Parisli tüm sanatçılar, tasarımcılar ve zanaatkârlar özverili çalışmaları ile insanlığa umut verebilmek ve hayatın devam ettiğini hatırlatmak için uluslararası Théâtre de la Mode Sergisi'nde iş birliği yapmışlardır. Serginin temel amaçlarının ötesinde başka bir getirisi de 1945 yılında Théâtre de la Mode sahnesinde haute couture'u kültürel bir alana taşınması, modayı kavramsal olarak tartışılabilir; entelektüel bir olgu hâline getirmiş olmasıdır. Modanın bir sanat biçimine dönüşmesinin öncüsü olarak yorumlanabilecek bu projede moda üretiminin sanatla kurduğu bağlar güçlenecektir. Théâtre de la Mode'nin sergilendiği şehirlerin sanat galerilerinde izleyiciler ile buluşması, modanın kültürel etkinliğini arttıracaktır. Haute couture tasarımların diğer yaratıcı sanat disiplinleri ile iş birliği içinde üretilip sergilenmesi ve sergilenen koleksiyonların zanaat değerlerinin ötesinde, güzelliği ile insanlara yaşama sevinci kazandırmak, geleceğe dair umut vermek gibi fikirleri vurgulaması haute couture'un paradoksunu kırarak bir çıkış noktası oluşturacaktır. Moda tasarımı, Théâtre de la Mode ile sanata bir adım daha yaklaşırken, moda tiyatrosu sergilendiği dönemin ötesine ulaşmayı başarır ve yetmiş beş yıl sonra bile moda tasarımcılarına ilham vermeyi sürdürür. 2020 yılının küresel salgın sürecinde, Théâtre de la Mode'un umut verme ve sektörü ayakta tutma başarısından ilham alan Dior markasının baş tasarımcısı Maria Grazia Chiuri ile İtalyan yönetmen Matteo Garrone'nin birlikte çalıştığı; *Le Mythe Dior* filmde gösterilen Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonu, sektörün geleceğe dair mücadelesinin en güncel örneği olarak araştırmada incelenmektedir.

2. Le Théâtre de la Mode

II. Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında Fransa, savaş sürecinde Amerikan moda endüstrisinin Paris'ten ilham aldıkları moda kalıpları olmadan da tasarım yapmayı öğrenmesinden dolayı, moda dünyasındaki önemini ve öncü rolünü kaybetmek üzeredir. Robert Ricci'nin aktardığına göre; dönemin ünlü moda gazetecisi Paul Caldaguès, kaynakların ve imkanların kısıtlı olduğu bu dönemde; Fransız moda endüstrisini tekrar canlandırmak için couture evlerinin giysilerini giyen minyatür ölçekli *Poupée de Mode* bebeklerin sunulması fikrini önerir.⁴

Moda dergileri ve defileler olmadığı zamanlarda 17. ve 18. yüzyıl Avrupası'nda "Poupée de Mode", "Pandora" ve "Queen Anne Dolls" olarak da adlandırılan bebekler aristokratlar arasında en son giysi, saç ve aksesuar moda stillerini aktarmak için kullanılan, seyahat eden; bir nevi manken işlevi gören bebeklerdir. Fransız Devrimi ile seyahat eden moda bebeklerin kullanım pratiği ortadan kalkmıştır (Theimer, 2006:7). Théâtre de la Mode gezici minyatür tiyatro sahnesinde Poupée de Mode bebekler yeniden Fransız moda evlerinin en son kreasyonlarını giyerler. Böylece Paris'in son moda giyinmiş moda bebek geleneği tekrar gündeme gelir. Théâtre de la Mode projesi, Paris moda endüstrisi için Fransa'nın modadaki öncü rolünü dünyaya yeniden kanıtladığı ulusal bir öneme sahiptir.⁵

1939'da Paris'te Chanel, Schiaparelli ve Balenciaga kuruluşları da dâhil kayıtlı yetmiş couture evi vardır. Gelişen moda endüstrisi, Paris'in savaş zamanı işgali nedeniyle bozulur. Özel müşteriler dağılır, uluslararası satışlar neredeyse durur ve en büyük moda evlerinden Madame Grès ve Balenciaga gibi daha birçok couturier kapanır. Almanya couture sektörünü Berlin'e taşımayı planladıklarında Chambre Syndicale de la Couture Parisienne Başkanı Lucien Lelong "Ya burada Paris'te ya da hiçbir yerde!" diyerek Almanya'ya karşı çıkmıştır.⁶

Müttefiklerin savaş sonrası moda atölyelerini bu kez Londra ya da New York'a taşımayı düşündükleri bir dönemde Palais Galliera'da moda tarihçisi ve küratör Laurent Cotta'nın "*Bu*

⁴ Taylor, L. M. (2012). "Pandora in The Box: Travelling Around the World in the Name of Fashion", Fashion: Exploring Critical Issues, <https://brill.com/view/book/edcoll/9781848881488/BP000002.xml>, Erişim tarihi: 10.07.2020.

⁵ Taylor, L. M. (2012). "Pandora in The Box: Travelling Around the World in the Name of Fashion", Fashion: Exploring Critical Issues, <https://brill.com/view/book/edcoll/9781848881488/BP000002.xml>, Erişim tarihi: 10.07.2020.

⁶ "The 'Golden Age' Of Couture", <https://www.vam.ac.uk/articles/the-golden-age-of-couture>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

son şans sergisi” diye ifade ettiği Théâtre de la Mode projesi için tüm Parisli sanatçılar ve zanaatkarlar seferber olurlar.⁷

1944 yılında Ulusal Acil Dayanışma Kuruluşu olan *L’Entraide Française* Başkanı Raoul Dautry; savaş mağdurları için milli dayanışma içinde olmanın ve topluma yaşam sevinci kazandırmanın yanı sıra Paris modasını da canlandırmak amacıyla bir yardım organizasyonu düzenlenmesi-yürütülmesi konusunda *La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* Paris couture sendikasını görevlendirir. Dönemin couture sendikası başkanı *Lucien Lelong* ve Ninna Ricci’nin iş adamı oğlu, editör, yayıncı ve aynı zamanda sendikanın halkla ilişkiler başkanı olan *Robert Ricci* bu yardım organizasyonuna kaynak sağlamak ve Fransa’nın dünya çapındaki moda liderliğini geri kazanmak için Raoul Dautry’nin bu talimatından ve Paul Caldaguès’in *Poupée de Mode* bebek geleneği fikrinden yola çıkarak gezici bir moda tiyatrosu sergisi konsepti geliştirirler (Veillon, 1990:118).

Chambre Syndicale de la Couture, 60 cm boyutlarındaki seyahat eden moda elçisi, bebek (*Poupée de Mode*) geleneğini canlandırarak, hayatın yeniden başlayabileceğini kanıtlamak için tüm sektörü eşi görülmemiş bir iş birliği ve yaratıcılıkla harekete geçirir.

Théâtre de la Mode projesinde; bir sanat yönetmeni olarak çok yönlülüğü, yeteneği, zekâsı ve cazibesi ile dönemin Parisli moda, sanat ve tiyatro çevrelerinin gözdesi olan Christian Bérard, senografi ile ilgilenmesi için seçilmiştir. Bérard, arkadaşları kareograf Boris Kochno, yazar, şair aynı zamanda film yapımcısı olan Jean Cocteau, ressam/çizerler; Andre Dignimont, Douking, Jean-Denis Malclès, Grau-Sala, Touchagues, Jean Saint-Martin, sahne tasarımcıları; Georges Wakhevich ve Jean-Denis Malclès, dekoratörler; George Geffroy ve Andre Beaurepaire beraber sahne dekor tasarımlarını ve mankenlerin duruş kompozisyonlarını çalışmışlardır. Küçük bir tiyatro oluşturarak couture evleri tarafından giydirilen moda bebeklerin içine yerleştirileceği sahnelerin nasıl sunulacağı; her sanatçının hangi seti inşa edeceği ve sahnelerin günün hangi saatini canlandırıldığını ifade edebilecek biçimde nasıl ışıklandırılması gerektiği gibi sorunları çözen kişi Robert Ricci olacaktır (Secrest, 2014:298).

Sergilenecek giysileri taşıyacak mankenler olacak *Poupée de Mode* bebeklerin malzeme seçiminde yine Robert Ricci’nin önerisiyle; soyutlama ve biçimlendirmedeki esnekliğinden ötürü

⁷ “Paris Dit Merci Aux Poupées”, <https://www.leparisien.fr/archives/paris-dit-merci-aux-poupees-22-01-2017-6601644.php>, Erişim tarihi: 15.07.2020.

malzeme olarak; savaş sonrası Paris'te bulunması zor olmayan bir materyal olan tel tercih edilmiştir. Yaklaşık 60 ila 70 cm arası yüksekliklerde, 237 adet minyatür tel bebekleri illüstratör Éliane Bonabel tasarlamış, tel bedenleri heykeltıraş Jean Saint-Martin ve alçıdan yaptığı yüzlerin boyasız kalmasında (Görsel 2) ısrar ettiği alçı kafalar ise İtalyan heykeltıraş Joan Rebull tarafından gerçekleştirmiştir. Emilio Terry, Louis Touchagues, Jean Dorville, Georges Wakhévitch, Georges Geffroy ve Jean Cocteau da dâhil olmak üzere zamanının büyük dekoratörleri tarafından tasarlanan: Vendôme Meydanı, Palais-Royal (Kraliyet Sarayı), opera, balo salonu, Paris'in büyük bulvarlarından kafe manzaraları ve büyülü bir mağaradan oluşan on dört adet tiyatro seti hazırlanır. Sahneye eşlik edecek fon müziğini Henri Sauguet besteler. (Veillon, 1990:119).

Agnes Drecoll, Anny Blatt, Balenciaga, Blanche Issartel, Bruyère, Carven, Charles Montaigne, Dupouy Magnin, Freddy, Gabrielle, Gaston, Germaine Lecomte, Georgette Renal, Grès, Heim, Hermès, Jacques Fath, Jean Desses, Jean Patou, Jeanne Lafaurie, Jeanne Lanvin, Lucien Lelong (Christian Dior o dönem Lelong için çalışmaktadır), Lucile Manguin, Mad Carpentier, Madeleine de Rauch, Madeleine Vramant, Maggy Rouff, Marcel Dhorme, Marcel Rochas, Marcelle Alix, Marcelle Dormoy, Marcelle Chaumont, Martial & Armand, Molyneux, Nina Ricci, O'rossen, Paquin, Raphael, Schiaparelli, Vera Borea, Worth dâhil o dönem faaliyette olan kırk bir adet Paris couture evinin yanı sıra Fourrures Max A. Leroy, Revillon Frères, Fourrures Weil & Jungmann ve Cie, Legroux gibi yedi kürkçü, ayakkabı, eldiven, çanta, şapka zanaatkârlarının yanı sıra Cartier ve Van Cleef & Arpels'in aralarında olduğu toplam otuz üç kuyumcu ve yirmi kuaför olmak üzere Paris'in neredeyse tüm moda zanaatkârları bu projede görev alırlar (Kochno, 1945:5).



Görsel 1. Christian Berard, "Minyatür Opera Sahnesi Seti", 1945, Théâtre de la Mode sahne tasarımı.

Sanatçılara ve couture evlerine sahneleri ve moda kıyafetlerini istedikleri gibi yaratmaları için tam bir özgürlük verilir. Senograf Bérard'ın kararı ile tüm dekorlar bir opera binasını temsil edecektir (Görsel 1). Moda evleri kreasyonlarına göre sabah, öğleden sonra veya akşam sahnelerini seçerler, böylece seçilen kıyafetlerin uygun bir ortamda gösterilmesi sağlanır. Her couture evi, koleksiyonunun boyutuna ve doğasına göre, bir ile beş kıyafet üretmeyi kabul etmiştir (Secrest, 2014:300).



Görsel 2. Marcelle Chaumont, “Kiremit Kırmızısı Keten Palto”, 1945, keten, dikiş.

1945 kışında Théâtre de la Mode şekillenmeye başlamıştır. Giysiler tam boy koleksiyonun 1/3 oranındaki minyatür versiyonlarıdır. Her biri orijinal boyutlarla aynı hassasiyette ve mükemmellikte şekillendirilir: gerçekten açılabilen, el dikişi ile kaplanmış düğmeler için küçük el dikişli ilikler açılır, gerçek cepler dikilir (Görsel 2), bebeklerin iç çamaşırları ve elbiseleri; Paris haute couture atölyelerinin ustalık standartlarında titizlikle hazırlanır. Örneğin Carven'nin *Sucre d'Orge* kumaşının çizgileri giysinın minyatür versiyonu için kullanılamayacak kadar geniştir, bu yüzden çizgili kumaşı yeniden boyutlandırılıp üretirler. Patou özel tasarım sepet örgüsü kumaşını yeniden ölçeklendirir. En büyük sorun şapkalar ve kürklerin milimetrik ölçeklendirilmesinde yaşanır. Kürklerin dikilebilmesi için iğneler Almanya'dan özel getirtilmiştir. Dikiş için renkli iplikler de yoktur; beyaz dikiş iplikleri boyanır. Théâtre de la Mode için üretilen giysiler savaş sonrası Paris'in ilk moda tasarımları olacaktır. Edmonde Charles-Roux'un *Théâtre de la Mode: Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture* kitabında belirttiği gibi bu tasarımlar ile dönem modasında etek boyları uzamış, omuzlar geniş ve daha yuvarlak bir biçim almıştır. Bel ölçüsü korseleri andırır biçimde tekrar daralmıştır, kemer ve kurdeleler ile bel belirginleşmiş, bu da kalça ve göğüsleri vurgulamıştır (Secrest, 2014:300-303).

Projede haute couture geleneğindeki pamuklu *toile* kumaşlar kullanılarak couture müşterileri tarafından giyilen kreasyonlardaki aynı malzemeler ve aynı hassasiyetle çalışılır; bu titiz işçilik sergide yer alan koleksiyonun genel silüetinin her bir detayında savaş süresince özlenen kadın zarafetini geri getirmiştir (Roux vd., 2002:14).

Moda bebeklerin tasarımcısı Eliane Bonabel, yaratım sürecinde yaşananları daha sonra şöyle anlatır: "Tasarımcılar arasında hiçbir fikrimiz olmayan bir rekabet vardı. Göze çarpmak için, bazıları modellere iç çamaşırı, aksesuarlar ve hatta Cartier tarafından kesilmiş minyatür mücevher takılar ekliyordu! Yıllardır yaratmadığımız gibi yaratıyorduk".⁸

Üretim sürecinde; sık sık elektrik kesintileri olmasından dolayı soğuk atölyelerde çalışmak, mum ışığında aydınlanmak gerekti; dekorlar için kullanılacak keresteye kadar her türlü kıtlıkta çalışıldı ve malzeme temini için özel hükümet izinleri alındı. Parisli couture evleri; kumaş stokları olmadığı için sakladıkları artık kumaş parçalarını kullandılar, malzeme ve işçilik katkısı sunmalarının yanı sıra giysileri tamamlayan şapka vb. tüm aksesuarlar için de projeye mali destek sağladılar. Projede yer alan her bir sanatçı ise hizmetlerini bağışladı. Prestijli bir bölgede yer alan *Louvre's Museum of Decorative Arts* projeyi bünyesinde sergilemek için hiçbir ücret talep etmedi. Biletlerin ve programların satışından elde edilecek tüm gelirler L'Entraide Francaise'e ve onlar da tüm Fransız ulusuna bağışladılar.

27 Mart 1945'te Louvre's Museum of Decorative Arts'ta *Le Petit Théâtre de la Mode*'un perdesi ilk kez yükseldiğinde, Jean Coctou'un umudun yeniden doğuşunu sembolize eden bir rüya gibi tasarladığı seti, izleyiciye barışı müjdelemektedir. Lüks, her şeyden önce bir duygu ve hayal hikâyesi olarak; şiirsel ve ebedi bir yaşama sevincini sembolize eder. Savaşın yıkımı ve karanlık yılların ardından, Fransız haute couture giysilerin güzelliğini ve zarafetini minyatür bir tiyatro sahnesinde kutlayan bu sergide yüceltilen moda ve lüks, savaşta kaybedilen cenneti yeniden kazanmanın umudunu simgelemektedir. Sergi sayesinde Fransız modasının prestiji geri kazanılacak, moda dünyası yeniden fethedilecektir (Roux vd., 2002:15).

Gün geçtikçe Paris halkı Pavillon de Marsan'daki sergiye akın eder, dört yıllık işgalden sonra Parisliler eğlenceye, güzelliğe ve modanın cazibesine ihtiyaç duymaktadır. Sergi gördüğü

⁸ "Paris Dit Merci Aux Poupées", <https://www.leparisien.fr/archives/paris-dit-merci-aux-poupees-22-01-2017-6601644.php>, Erişim tarihi: 15.07.2020.

ilgiden dolayı haftalarca uzatılır, sergiyi yaklaşık yüz bin Parisli ziyaret eder.⁹ Öğrenciler eskiz çalışmaları yapmak ve kumaş drapelere araştırmak için gelirken; moda tutkunları savaş sonrası en son modayı kendi giysilerinde uygulayabilmek için sergiyi ziyaret ederler. O dönem Fransa'sında hazır giyim bulunmadığı göz önüne alındığında moda bebekler (*Poupée de Mode*) tıpkı 18. yüzyılda olduğu gibi güncel modanın bir göstergesi olma işlevlerini yerine getirirler. Tek ve önemli bir farkla moda bebekler artık sadece aristokrat aileler, soylular için değil; sınıf ayrımcılığından bağımsız olarak hazırlanmışlardır.

1945 yılı Eylül ayında Pavillon des Arts'ta sergilendikten sonra sergi, Zürih ve Viyana'ya Avrupa turnesine gönderilir. 1945 yılında Avrupa'da; Londra, Leeds, Barcelona, Kopenhag, Stokholm'de; 1946 yılında ise Fransızların modadaki ustalığını (know-how) göstermek amacıyla ABD'de New York ve San Francisco'da sergilenir (Klobe, 2001:210).

Londra'da altı haftada yaklaşık yüz yirmi bin kişinin izlediği sergiye İngilizler "Modanın Fantezisi" adını verirler. Kraliçe Elizabeth'in ziyareti için özel bir gün düzenlenir. Savaş döneminde ve hemen sonrasında İngiltere'de tekstil hammaddelerinde ve mamul üretiminde kısıtlamalar oldukça ağırdır. İngiliz kadınlar eski, yırtık kıyafetler ya da üniformalar giymektedir; izledikleri gösterişli Fransız modası hakkında çok karışık hislere sahip olsalar da bu sergi göz alıcı bir gelecek hayal etmelerini sağlamıştır. 2 Ocak 1946'da Yorkshire'ın tekstil endüstrisinin merkezi ve savaş öncesi Fransız moda endüstrisi için önemli bir kumaş kaynağı olan Leeds'te gösterimi devam eder. Serginin bir kısmı ise başka bir Fransız sergisinin parçası olarak Barselona'ya gönderilir. 1945 sonbahar ve 1946 kış aylarında serginin bazı bölümleri de Kopenhag, Stockholm ve Viyana'yı gezer (Roux vd., 2002:17).

1946 ilkbaharında La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, Amerika Birleşik Devletleri'ne Theatre de la Mode'un yeni sezon giysi modelleri ile güncellenmiş bir versiyonunu göndermeye karar verir. New York'ta varlıklı Whitelaw Reid konağında sergilenmek üzere Paris'te iç mimar George Geffroy tarafından, konağın özellikli düzenine göre birkaç yeni set daha hazırlanır. New York galası, gazete manşetlerinde hem sosyal hem de sanatsal bir olay olarak geniş yankı bulur. Etekleri *Lesage* nakışı gümüş renkte zikzak iplikle işlenmiş pembe saten

⁹ "Théâtre De La Mode", <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

uzun kollu gece elbisesinin tasarımı Schiaparelli'ye elmas ve yakut tacı, apoletleri ve kemer mücevherleri ise Van Cleef & Arpels'e aittir, Roger Worth tasarımlı gece elbisesinin boynunu ve yakasını kaplayan Cartier'in elmas takıları izleyenlerin gözlerini kamaştırır (Görsel 3). Sergi son durağı olan San Francisco'da, yaklaşık yirmi bin Fransız asıllı topluluk tarafından coşkulu ve duygusal bir kalabalıkla karşılanır (Roux vd., 2002:18).



Görsel 3. Cartier, Van Cleef & Arpels, Chaumet, 1945, Théâtre de la Mode Sergisi'nin yakut, elmas vb. değerli taşlardan minyatür mücevher tasarımları.

1947 yılında Dior'un *New Look* koleksiyonu ve 1950'lilerin başında Fransız couture evlerinin yeniden gelişmesi sürecinde *Théâtre de la Mode*, misyonunu tamamladığı düşüncesiyle zamanla unutulur, sponsorlarca San Francisco'da terk edilir. On iki adet orijinal set ve sahne dekorları zaman içerisinde kaybolmuştur, figürlerin kıymetli mücevherleri giysilerden ayrılarak Paris'e gönderilir, sağlam kalan yüz altmış adet bebek ve giysileri San Francisco'da *City of Paris* mağazacılık sahibi Paul Verdier himayesinde kalır. Paul Verdier, hayırsever Alma de Bretteville Spreckels'in bu değerli serginin yok olmaması için *Maryhill Museum of Art* bünyesinde muhafaza edilmesine dair çözüm önerisini, *La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*'e yazdığı mektupta ifade eder. Öneri, 1951 yılının Eylül ayında kurul tarafından onaylanır; Théâtre de la Mode koleksiyonu 1952 yılında, günümüze kadar muhafaza edileceği *Maryhill Museum of Art*'a gönderilir ve müzenin *French Decorative Arts* koleksiyonunun en dikkat çekici parçası olarak daimî sergideki yerini alır.¹⁰

¹⁰ "Théâtre De La Mode", <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi: 11.07.2020.



Görsel 4. Jean-Denis Malclès, “Le Jardin Marveilleux” (The Marvelous Garden) 1946, Théâtre de la Mode sahne ve dekor tasarımı, Maryhill Museum of Art Koleksiyonu.

Maryhill müzesinde orijinal setlerden sadece Jean Cocteau'nun “Ma Femme est une Sorcière” (My Wife is a Witch) adlı sahnesi mevcuttur. Diğer kaybolan orijinal on bir setin dokuz tanesinin reproduksiyonları, orijinallerine uygun olarak 1990 yılında Anne Surgers tarafından yeniden üretilmiştir. 1988’de Paris *Musée de la Mode et du Textile*’de özenle kapsamlı bir restorasyon geçiren orijinal Théâtre de la Mode koleksiyonunun dokuz setinden üçü her yıl sergilenmektedir. 2019-2020 sezonunda sergilenen setlerde; André Beaurepaire'in “La Grotto Enchantée” (Büyülü Grotto), Jean-Denis Malclès'in “Le Jardin Marveilleux” (Muhteşem Bahçe) (Görsel 4) ve André Dignimont'un “Palais Royale” sahne dekorları yer almaktadır.¹¹

Gezici sergi; Paris’te yüz bin, Londra’da yüz yirmi bin, San Francisco’da yaklaşık yirmi bin izleyicisi ile dünya çapında yüzbinlerce kişiye ulaşmıştır.¹²

Théâtre de la Mode'un bazı bölümleri zaman zaman Amerika Birleşik Devletleri ve dünya çapındaki sanat ve moda müzelerini gezmeyi sürdürmektedir.

3. Le Mythe Dior

2020 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 salgını nedeniyle yaşanan küresel karantina ve belirsizlik sürecinde, dijital ortamda gerçekleşen 2020-2021 Sonbahar-Kış Paris Haute Couture Moda Haftası kapsamında Dior alternatif bir proje üretmiştir.

¹¹ “Théâtre De La Mode”, <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

¹² “Théâtre De La Mode”, <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

Pandemi sırasında haute couture koleksiyonu sunmak, imkânsızlıklara karşı bir meydan okumaya dönüşmüştür. Dior'un kreatif direktörü Maria Grazia Chiuri kendisine gereken ilhamı, benzer zorlukların yaşandığı bir süreçte ortaya çıkan Théâtre de la Mode'de bulunduğunu ifade etmektedir. Sonbahar-Kış 2020-2021 Haute Couture koleksiyonunun 06.07.2020 tarihinde gerçekleşen film sunumundan hemen sonra dijital telekonferans hizmeti *Zoom* üzerinden yapılan röportajda; kriz zamanlarında yaratıcılıktan, kendisine ilham veren minyatür modellerden ve modanın geleceğinde sinemanın rolünden söz eden Chiuri: "Sokağa çıkamadığımız günlerde bir film yapmak ve minyatür kıyafetler üretmek haute couture zanaatkârlığının sürmesi anlamında en kolay seçenek olarak gözükiyordu" sözleriyle projeye nasıl karar verdiğini ifade etmektedir.¹³

Benzeri görülmemiş, ani kararlaştırılan karantina döneminde Maria Grazia Chiuri'nin Théâtre de la Mode ışığında tasarladığı koleksiyonu; savaş sonrası modanın öncüsü, gezici Théâtre de la Mode sergisine saygı niteliğindedir.¹⁴ 2020-2021 Sonbahar-Kış Haute Couture kreasyonlarında Dior, Fransız haute couture el becerisini ve bilgi birikimini tıpkı örnek aldığı Théâtre de la Mode sergisinde olduğu gibi yeniden tüm dünyaya kanıtlamaktadır.

Küresel ölçekteki karantina sürecinde çoğunlukla kapalı olan couture atölyelerinde, kısıtlı bir zaman diliminde, otuz yedi adet moda görünüm, gerçek insan ölçülerinin 1/3 oranında, 55 cm boyutlarındaki prova mankenleri üzerinde, titiz bir couture el işçiliğiyle üretilmiştir.¹⁵ İyimserliğin güçlü mesajının yeni versiyonu olarak ortaya çıkan bu koleksiyon, Dior'un dikişteki mükemmelliğinin bir kanıtı olan saten krep elbiseler, organze bluzlar, kloş jakarlı dokuma etekler ve diğer tüm kreasyonların her birinde son derece titiz bir el işçiliği gerektiren silüetleri ortaya koymaktadır.¹⁶

¹³ Freeman P. L. (2020). "Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası", <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

¹⁴ "The Savoir-Faire", https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/the-savoir-faire, Erişim tarihi: 17.07.2020.

¹⁵ Wightman-Ston D. (2020). "Dior Showcases Fantasy And Miniatures For Haute Couture", <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

¹⁶ "Le Théâtre De La Mode: The Dream Odyssey", https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/le-theatre-de-la-mode-the-dream-odyssey, Erişim tarihi: 17.07.2020.

Bu koleksiyon için minyatür modeller üzerinde tasarladığım 37 görünüm, defile filminde gördüğümüz sandık içerisinde, bütün dünyadaki couture müşterilerine sunulacak. Böylelikle, istedikleri Dior elbiseleri gerçek boyutlarda dikebilmemiz için bir seçim yapmış olacaklar. Böyle bir projeyi yaşamlarımızı çok büyük oranda dijital üzerinden devam ettirdiğimiz süreçte hayata geçirmiş olmak benim için ayrıca önemlidir. Bazı zanaatkârlık detaylarını bir fotoğrafta ya da videoda görmek mümkün olamayabiliyor. Couture söz konusu olduğunda kumaşı hissetmeniz, kıyafeti üzerinizde görmeniz, denemeniz gerekir. Geleneksel olarak devam ettirilen zanaatkârlığın böyle dönemlerde yok olmasına izin veremeyiz.¹⁷

Sözleriyle Chiuri, haute couture zanaatının kesintisiz devamı için geliştirdiği vizyonunu açıklamaktadır.

Tasarımcının koleksiyonunu tanımlamak için kullanıldığı anahtar kelime, “Diaphanous” (yarı saydam kumaş) oldu. Chiuri koleksiyonunu, işlemeli tül ve pileli şifonlardan titizlikle üretilmiş bir masalı gerçek hayata dönüştüren bir güç olarak tanımlıyor.

Dior House'nin couture ustalığının sergilendiği bu koleksiyon; minyatür ölçülerde son derece titizlikle, elle şekillendirilip biçimlendirilen zorlu bir uygulama sonucunda ortaya çıkmıştır. Küçük ölçekte çalışmak, haute couture zanaatkârlarına milimetrik incelikte nakış ve elle pileleme gibi değerli teknikleri yeniden benimseme ve ayrıntılı işleme imkânı sunmanın yanı sıra beyaz toile (pamuklu kumaş veya şeffaf keten) kumaşın drape ihtişamına; düğmelemenin, astarlamının hassasiyetine; kesimlerden zengin kumaş çeşitliliğine, marka mührünü taşıyan minyatür etiketlere kadar tam olarak el işçiliği ile üretilen tasarımlara; terziliğin esaslarını aktarmak için fırsat olmuştur. Ayrıca küçük ölçekli modeller esas alınarak, gerçek boyutlarda altı adet moda görünüm de üretilmiştir.

Bu büyüleyici silüetler, Dior House'nin couture ustalığını, el maharetini, bilgi birikimini aktarma tutkusunu yansıtırken, değerli bir ilham kaynağı ve bir umut sembolü olarak insanlığa hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Tasarımcı yenilenme ve şaşkınlık uyandırma arzusundan doğan kreasyonlarında yüceltilen güzelliğin altını çizdiğini ifade etmektedir.¹⁸

Sürrealist ressam Leonora Carrington'nın (1917-2011) “Simya bir sihir biçimidir, bu nedenle sanatta görüntülerin veya bedenlerin dönüşümü psişik öz üzerinde hareket eder”

¹⁷ Freeman P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, erişim tarihi: 14.07.2020.

¹⁸ Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

sözünden yola çıkan Chiuri, koleksiyonun konseptini; “Sürrealist görüntüler kendi içinde görünmez olanı görünür kılmayı başarırlar... Gizem ve sihir ilgimi çekiyor, bunlar geleceğe ilişkin belirsizliği defetmenin bir yolu...” diye tanımlar.¹⁹ Tasarımcı, pandeminin neden olduğu güvensizlik duygusuyla baş etmenin yolunu spiritüel yönde ararken; bu kişisel zihin rahatlatma sürecinde gerçeküstücülük sanat akımından ilham aldığı moda tasarımlarında kendini ifade etmeyi tercih etmiştir.

Dior 2020-2021 Sonbahar-Kış Haute Couture koleksiyonunda yer alan nostaljik stildeki tasarımlar, Sürrealist harekete ve Sürrealizmin ana temsilcileri olan beş kadın figüre övgü niteliğindedir. Koleksiyonun teması ise erkek sanatçıların “ilham perisi” olarak tanınan kadınların birer sanat yaratıcılarına dönüşmeleridir. Chiuri’nin kreasyonlarına birer esin kaynağı olan karakterler ve eserlerinden etkilendiği kadın sanatçılar: Amerikalı fotoğrafçı ve model Lee Miller Penrose, İngiliz yazar ve ressam Leonora Carrington, Fransız fotoğrafçı ve şair Dora Maar, Fransız ressam ve dekoratör Jacqueline Lamba ve son olarak Amerikalı yazar ve ressam Dorothea Tanning olarak sıralanmaktadır.²⁰

Chiuri bu koleksiyonunda; Miller’ın özgürlüğü ile dikkat çeken öncü sanatsal kişiliğini, zarafetini, zamansız cazibesini ve cüretkârlığını gece elbiselerinde terziliğin pratik ruhu ile harmanlandığını vurgulamaktadır.²¹

Haute couture tasarımları arasındaki zarif *Chantilly* dantel elbisesinin (Görsel 5) parlak sarı-mavi tonlardaki silüetin yaratımındaki düş gücünde Chiuri; Amerikalı sürrealist resmin ikonik ismi ressam, heykeltıraş, yazar ve şair Dorothea Margaret Tanning’den etkilendiğini ifade eder.²²

İngiltere doğumlu Meksika asıllı yetenekli sanatçı, Sürrealist ressam Leonora Carrington’nın, hayal gücünün sembolleri olan yarı hayvan, yarı insan yaratıkları ve fantastik

¹⁹ Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

²⁰ “L’Haute Couture di Dior Secondo Matteo Garrone: I Vestiti Prendono Vita In Un Mondo Incantato E Surrealista”, <https://video.d.repubblica.it/moda/l-haute-couture-di-dior-secondo-matteo-garrone-i-vestiti-prendono-vita-in-un-mondo-incantato-e-surrealista/8466/8581>, Erişim tarihi: 18.07.2020.

²¹ Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

²² Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

manzaraları ile Le Mythe Dior filmin ilham kaynaklarının merkezinde yer almaktadır.²³ Koleksiyonun sergilendiği filmde yer alan antropomorfik mitolojik yaratıklarda Carrington etkisinden söz edilebilir.



Görsel 5. Maria Grazia Chiuri, “Chantilly Gece Elbisesi”, 2020, parlak sarı ve mavi tonlarda tül üzeri dantel applike işlemeli elbise tasarımı, Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture Koleksiyonu.

Chiuri, sanki doğanın şekil verdiği parçaların doğayla bir bağlılık ve uyum içerisinde olduğu koleksiyonun renk paletini: “Okyanusun parıltısında salınan bir mercan kayalığı gibi muhteşem kırmızı tonları, bazı parçalarla koleksiyona büyümlü bir his vermek için yumuşak grileri, nötr tonları ve altın sarısı parlak tonların ışıltısını kullandım” diyerek tarif etmektedir.²⁴

Koleksiyonda yer alan; mavi ve sarı renklerde *Chantilly* dantel aplikeli (Fransa'nın *Chantilly* şehrine özgü, geleneksel 17. yüzyıl stilinde el yapımı bobin dantel) gece elbisesinin (Görsel 5) yanı sıra erkek tarzılığında öne çıkan kumaşların feminen bir dokunuşla harmanlandığı zarif görünümler; klasik Dior Bar takım ile ince pilili etek kombini (Görsel 6) ve Fransız ressam Jacqueline Lamba'nın *Génie d'amour – Flamme* tarot kart tasarımlarından desen olarak esinlendiği işlemeli duble kaşmir beyaz kemerli palto dikkat çekmektedir (Görsel 6). Kumru tüylerinden etkilenilmiş gri tüllü büstiyer elbise, drapeli Yunan sütunu elbise, kimono

²³ Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

²⁴ Wightman-Ston, D. (2020). “Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture”, <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-hautecouture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

kollu bronz toga elbise (Görsel 6) gibi tasarımlar ile Dior House'un couture ustalığı ile göz kamaştırmaktadır.²⁵



Görsel 6. Maria Grazia Chiuri, "Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture Koleksiyonu", 2020, Dior.

2020-21 Dior minyatür haute couture koleksiyonunun sergilendiği *Le Mythe Dior* filmi, izleyenleri dünyadaki pandemi gerçeğinin dışına, mitolojik karakterlerin gerçeküstü boyutuna, bir bebek evi içerisinde temsili bir yolculuğa çıkarıyor.²⁶



Görsel 7. Matteo Garrone, "Le Mythe Dior", 2020. Pre-Raphaelite Brotherhood hareketinden ilham alan bir kare.

İtalyan yönetmen Matteo Garrone ile iş birliği yapan tasarımcı Chiuri, tasarımların sunumunda sanatsal film ile koleksiyonunda vermek istediği anlam bütünlüğünü sinematografik destekle sağlamıştır. *Le Mythe Dior* adlı kısa filmde *Pre-Raphaelite Brotherhood* (1848-1854

²⁵ Wightman-Ston, D. (2020). "Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture", <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

²⁶ Wightman-Ston, D. (2020). "Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture", <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

Pre-Raphaelite Kardeşliği) hareketinden ilham alan görüntüler (Görsel 7) ile sergilenen Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonunun mitolojik karakterle anlatımı; pandemi sürecinde yaşanan belirsizlik günlerinde izleyenleri yaşanan gerçekliğin ötesine taşımakta, kalabalık şehir hayatının karmaşasından yaban doğal ortamda hayal edilen gerçeküstü, büyü bir aleme doğru yolculuğa çıkarmaktadır.

Filmin sinematografisi yeni medyada yüksek beğeni ve övgü alırken aynı zamanda politik doğrucular tarafından eleştirilmiştir. Yüksek bütçeli film prodüksiyonunda giysileri üzerlerinde taşıyan mankenlerden Dior couture atölye çalışanlarına kadar oyuncu kadrosunun sadece beyaz ırktan seçilmiş olması; güncel *Black Lives Matter* hareketi sırasında markanın toplumsal duyarlılık mesajı verme fırsatını kaçırdığı biçiminde yorumlanmıştır.²⁷ Ancak filmin sanatsal üslubu olan *Pre-Raphaelite Brotherhood* akımında resmedildiği gibi filmde de yer alan beyaz tenli, uzun dalgalı kıvılcık ya da sarışın Avrupalı kadın prototipinin, anlatılan mitolojik göstergeleri olan hikâyeye gayet uygun bir oyuncu kadrosu oluşturulduğu bu sanat üslubu bakımından değerlendirildiğinde, yapılan seçimlerin oldukça yerinde olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 8. Matteo Garrone, "Le Mythe Dior", 2020. Sandık şeklindeki bebek evi ve içerisindeki Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonundan yedi adet görünüm.

Filmde iki belboy tarafından taşınan sandık şeklindeki bebek evi, Dior'un Paris Avenue Montaigne 30 numaradaki merkez binası-mağazası model alınarak tasarlanmıştır (Görsel 8). Özel olarak üretilen bu sandık içerisindeki minyatür ölçülerdeki prova mankenleri üzerinde sunulan, aslına uygun detayları ve titiz el işçiliğiyle üretilen haute couture giysiler ve onların

²⁷ Wightman-Ston, D. (2020). "Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture", <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

sergilendiği film izleyenleri masalsı, büyülü bir dünyaya davet etmektedir. Chiuri, yaklaşık on dakika süren filmi, modanın mitoloji ile anlatıldığı kısa bir masal olarak niteler. Filmde *Pre-Raphaelite Brotherhood* sanat akımı üslubunda görselleştirilen deniz kızları, ağaç insanlar, su ve orman perileri gibi çeşitli efsanevi yaratıkları canlandıran modellerin beğenisine sunulan koleksiyonun tanıtıldığı sinematik evrenin masalsı anlatısında, izleyenleri büyülü bir dünya karşılar (Görsel 9).

Filmin başlangıcında giysiler, el değmemiş mitolojik doğadaki couture müşterilerine doğru yolculuklarına çıkacakları valize yerleştirilmeden önce; terzilerin minyatür giysi koleksiyonuna son dokunuşlarını yaparken izlediğimiz fantastik sunumda, Dior couture atölyeleri adeta başrol oynamaktadır.²⁸



Görsel 9. Matteo Garrone, "Le Mythe Dior", 2020. Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonundan bir görünüm.

Dijital çağın iletişim imkânlarından faydalanarak tüm dünyada eş zamanlı yayınlanan sanatsal filmde Dior, yeni sezon couture tasarımlarını dramatik bir görsellikte sunmayı başarmıştır. *Le Mythe Dior* filminin yeni medyadaki yüksek izlenme oranlarından, ana akım medyada yapılan haberlerinden, Paris moda haftası kapsamında dijital gösterimi hakkında yazılan makalelerden ve yeni medya kullanıcılarının yoğun çevrimiçi görsel ve video paylaşımlarından koleksiyonun gördüğü ilgi ve aldığı beğeni anlaşılmaktadır.

²⁸ Wightman-Ston, D. (2020). "Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture", <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

Film YouTube üzerinden, Christian Dior'un resmi sayfasında yayınlandığı 06.07.2020 tarihinden itibaren bir milyon üç yüz bin kez görüntülenmiştir.²⁹ Ayrıca markanın yeni medyadaki diğer resmi Dior hesaplarında: Instagram'da paylaşılan kısa tanıtım filmleri ortalama bir milyon üzeri kez izlenirken,³⁰ koleksiyonun üretim aşamasındaki detay fotoğrafları, dört yüz binin üzerinde beğenilme rakamlarına ulaşır,³¹ Facebook'da paylaşılan "*The ingenuity of couture savoir-faire*" videosu üç milyon yüz bin;³² "*Le Mythe Dior*" filmi ise iki milyon beş yüz bin defa izlenmiştir.³³

Böylelikle Théâtre de la Mode'dan misyonu devralan Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış haute couture koleksiyonunun sergilendiği sanatsal film projesi *Le Mythe Dior* ile Paris modası; bir kez daha zor zamanlarda küçük ölçeklerde çalışıp, haute couture alanındaki ustalıklarını tüm dünyaya göstermekte ve imkânsız zamanlarda haute couture'yi yaşatmayı sürdürmektedir. Güncel teknolojik imkanlar sayesinde tüm dünyada eş zamanlı sergilenme farkıyla, izleyicilerin istediği zaman tekrar izleyebilecekleri dijital ortamda var olmayı sürdürmektedir.

4. Sonuç

Théâtre de la Mode'un hikâyesi Fransız modasının ve özellikle Paris haute couture'unun dünyadaki seçkin yerini yeniden kazanması amacıyla başlatılmış ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemin zor koşullarında; moda, plastik sanatlar ve tiyatro iş birliğinde sanatçıların, moda tasarımcılarının, zanaatkârların dayanışması ve bir arada çalıştıkları eseri mükemmelleştirmedeki gayretleri Fransa'nın gururu olmuştur. Özverili çalışmaların sonucu ortaya çıkan proje, 1945-1946 yıllarında sergiyi izleyicilerine umut ve yaşama sevincinin sembolü olacak nitelikte bir eser kazandırmıştır (Roux vd., 2002:58).

²⁹ "Dior Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture", <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbl8c>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

³⁰ "Looking Like It Wafted in On the Wind, Greige Silk Gauze Is Cinched at The Waist In A Ripple Of Soft Hand Pleats In This Fairytale Gown From The Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture Collection By Maria Grazia Chiuri", <https://www.instagram.com/p/CCXyX1LoPoB/>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

³¹ "Even in Miniature, The Splendor of The Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture Evening Wear by Maria Grazia Chiuri Is Unmissable", https://www.instagram.com/p/CCYB_1xkl6/, Erişim tarihi: 08.09.2020.

³² "The Ingenuity of Couture Savoir-Faire", <https://www.facebook.com/watch/?v=694861607739664>, Erişim tarihi: 08.09.2020.

³³ "Dior Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture", <https://www.facebook.com/118197471568260/videos/1400291413503113>, Erişim tarihi: 08.09.2020.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle, yıllardır normal günlük yaşantılarından uzak kalan, yokluk ve korkuyla geçen karanlık yılların ardından insanlar, Théâtre de la Mode sahnesinde sanatçıların tasarladığı Paris'ten çeşitli görünümlere ait setler içerisinde sergilenen dönemin tüm Paris moda evlerinin, minyatür boyutlardaki yeni moda görünüşlerine ve dekorlarına eşlik eden müziklerin sanatsal bütünlüğünü izlediklerinde yeniden yaşama sevinci kazanmışlardır. Théâtre de la Mode'nin gelecek güzel günlere dair mesajları bugün de en az 1945-1946 yıllarında yaydığı umut kadar etkilidir. Sanat ve moda iş birliğinin umutları canlandırarak güzellikte bir etkisine sahip olması; tüm bir sektörü kurtarabilecek bu gücün kaynağının sanatsal yaratıcılıkta olduğunun bir göstergesidir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda başlatılan bu eşsiz etkinlik ile tekstil endüstrisinin, ulaşımın, organizasyonların ve tüm koleksiyon sunumlarının tamamen sekteye uğradığı bir dönemde, Fransız modasının tüm dünyada parlaması, projenin hedefini gerçekleştirmiştir. Tıpkı o yıllarda moda sektörünün durağanlaştığı gibi hemen her alanda iş gücü, üretim, lojistik ve ekonomik durgunluğun yaşandığı 2020 yılının pandemi ve karantina sürecinde; Dior kadın koleksiyonlarının Yaratıcı Direktörü Chiuri, Dior Ateliers'deki mükemmelliğin özünü somutlaştıran otuz yedi adet minyatür haute couture silüetinin sanatsal bir üslupla sunulduğu film projesini, dijital ortamda gerçekleşen Paris Moda Haftası'nda yeni medya üzerinden yayınlıyarak; yarınlar için her zaman bir umut olduğu fikrini yeniden yaşatmaktadır.

Chiuri, 2020 yılında insanlığın küresel boyuttaki salgından fiziksel, psikolojik veya ekonomik herhangi bir şekilde mutlaka etkilendiği bu süreçte sanat, tasarım ve dijital teknoloji iş birliği ile yarattıkları harikalar diyarında, masalsi bir anlatımla izleyenleri farklı bir dünyaya taşımaktadır. Tıpkı savaş sonrası dönemde Théâtre de la Mode sergisinin toplumlara yaşama sevinci kazandırdığı gibi pandemi sürecinde *Le Mythe Dior* filmi ile sunulan Dior haute couture koleksiyonu insanlığa hayatın güzelliklerini hatırlatma misyonunu üstlenmiştir. Dior, koleksiyon filmini izleyenleri; pandemi döneminde yaşanan karantina sürecinde evrensel olarak hissedilen hastalık korkusu, sosyal-ekonomik boyutlarıyla gelecek kaygısı ve izolasyon sonucu yalnız, çaresiz hissetme endişelerinden uzaklaştırmayı amaçlamış; kalabalık şehir karmaşasında artık insanlara gerçeküstü gibi gelen sakin doğanın güzelliklerine doğru bir yolculuğa çıkarmıştır.

Çalışmanın bulgusu olarak, modanın tartışmasız bir endüstri alanı olmasının ötesinde insanların psikolojik ihtiyaçlarını da karşılayan, yaratımlarının sunum biçimleri ile tıpkı sanatın insanlar üzerinde estetik haz oluşturma duygusunun beraberinde onlara yaşama sevinci kazandırması gibi bir işlevi de olduğu anlaşılmaktadır. Sanatsal biçimde sergilenen moda görünüşler, bu yeni kreasyonları giyenlere mutluluk getirdiği gibi onların sunumlarını izleyenlere, hayatın güzel yanlarını vurgulayan görsel anlatılarıyla yaşama sevinci, coşkusu hissettirebilir.

Sonuç olarak, incelenen her iki haute couture projesinin yaratım aşamalarında moda tasarımcıları, Parisli haute couture zanaatkârlarının teknik bilgisi ve incelikli el işçilikleri ile koleksiyonlarını üretmiş, sergileme biçimlerinde bu tasarımlarını; görsel/plastik, fonetik/işitsel ve dramatik sanat dallarından çeşitli sanatçılarla kurdukları iş birlikleri ile oluşturdukları tiyatro setlerinde ya da film sahnelerinde özel bir hikaye içerisinde, sanatın evrensel dili ile izleyicilere ulaşmayı başarmışlardır. *Théâtre de la Mode* ve *Le Mythe Dior* gibi sanatsal moda sunumlarının izleyicileri üzerinde yarattığı dramatik etkinin uyandırdığı estetik haz duygusunun; modanın pek söz edilmeyen ama alternatif bir işlevi olarak sayılabilecek, moda tasarım-sanat iş birliği ile ortaya çıkan bu eserlerde, insanlara yaşama sevinci kazandırabilme gücü olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

Klobe, T. (2001). *Exhibitions: Concept, Planing and Design*, The AAM Press: The American Museums Association of Museums.

Kochno, B. (1945). *The Exhibition Le Theatre de la Mode Album*, Paris: Aljanvic Publicité.

Roux E. C., Lottman, E. C. Garfinkel, S. Gasc, N. Seidner, D. (2002). *Théâtre de la Mode: Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture*, Palmer/Pletsch Publishing.

Saillard, O. Zazzo, A. (2012). *Paris Haute Couture*, France: Skira Flammarion.

Secrest, M. (2014). *Elsa Schiaparelli: A Biography*, Knopf.

Veillon, D. (1990). "Le Théâtre De La Mode", *Vingtième Siècle, Revue D'histoire*, No:28, Octobre-Décembre, p.118-120.

Worsley, H. (2011). *Decades of Fashion*, H.F.Ullmann Publishing.

İnternet Kaynakları

Even In Miniature, The Splendor of The Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture Evening Wear By Maria Grazia Chiuri Is Unmissable”, https://www.instagram.com/p/CCYB_1xIkI6/, Erişim tarihi: 08.09.2020.

Freeman, P. L. (2020). “Maria Grazia Chiuri ile Dior Couture Koleksiyonunun İlham Rotası”, <https://vogue.com.tr/moda/maria-grazia-chiuri-ile-dior-couture-koleksiyonunun-ilham-rotasi>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

Laprade, M. (2017), “Haute Couture Et Expositions Universelles”, <https://journals.openedition.org/apparences/1370>, Erişim tarihi: 08.07.2020.

Taylor, Lydia Maria, (2012). “Pandora in The Box: Travelling Around the World in the Name of Fashion”, *Fashion: Exploring Critical Issues*, <https://brill.com/view/book/edcoll/9781848881488/BP000002.xml>, Erişim tarihi:10.07.2020.

Wightman-Ston, D. (2020). “Dior Showcases Fantasy and Miniatures for Haute Couture”, <https://fashionunited.com/news/fashion/dior-showcases-fantasy-and-miniatures-for-haute-couture/2020070634350>, Erişim tarihi: 10.08.2020.

“Dior Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture”, <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbl8c>, Erişim tarihi: 07.09.2020.

“La Haute Couture”, <https://fhcm.paris/en/the-federation/history/>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

“Le Théâtre De La Mode: The Dream Odyssey”, https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/le-theatre-de-la-mode-the-dream-odyssey, Erişim tarihi: 17.07.2020.

“Paris Dit Merci Aux Poupées”, <https://www.leparisien.fr/archives/paris-dit-merci-aux-poupees-22-01-2017-6601644.php>, Erişim tarihi: 15.07.2020.

“Rose Bertin”, <http://en.chateauversailles.fr/discover/history/great-characters/rose-bertin>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

“The ‘Golden Age’ Of Couture”, <https://www.vam.ac.uk/articles/the-golden-age-of-couture>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

“Théâtre De La Mode”, <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi: 11.07.2020.

“The Savoir-Faire”, https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/the-savoir-faire, Erişim tarihi: 17.07.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Christian Berard, “Minyatür Opera Sahnesi Seti”, 1945, Théâtre de la Mode sahne tasarımı. Luis P. N., “Nostalgia”, <https://www.vogue.es/moda/articulos/teatro-de-la-moda-historia-alta-costura-paris-segunda-guerra-mundial>, Erişim tarihi: 14.07.2020.

Görsel 2. Marcelle Chaumont, “Kiremit Kırmızısı Keten Palto”, 1945, keten, dikiş. Roux vd. (2002). Théâtre de la Mode: Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture, Palmer/Pletsch Publishing, p.85.

Görsel 3. Cartier, Van Cleef & Arpels, Chaumet, 1945, Théâtre de la Mode Sergisi'nin yakut, elmas vb. değerli taşlardan minyatür mücevher tasarımları. Roux vd. (2002). Théâtre de la Mode: Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture, Palmer/Pletsch Publishing, p. 51.

Görsel 4. Jean-Denis Malclès, “Le Jardin Marveilleux” (The Marvelous Garden) 1946, Théâtre de la Mode sahne ve dekor tasarımı, Maryhill Museum of Art Koleksiyonu. “Théâtre de la Mode”, <https://www.maryhillmuseum.org/events/theatre-de-la-mode>, Erişim tarihi:12.08.2020.

Görsel 5. Maria Grazia Chiuri, “Chantilly Gece Elbisesi”, 2020, parlak sarı ve mavi tonlarda tül üzeri dantel applike işlemeli elbise tasarımı, Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture Koleksiyonu. “Dior”, https://www.instagram.com/p/CCYB_1xIkI6/, Erişim tarihi: 15.08.2020.

Görsel 6. Maria Grazia Chiuri, “Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture Koleksiyonu”na ait beş görünüm, 2020, Dior. “The Savoir-Faire”, https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/the-savoir-faire, Erişim tarihi: 15.08.2020.

Görsel 7. Matteo Garrone, “Le Mythe Dior”, 2020. Pre-Raphaelite Brotherhood hareketinden ilham alan bir kare. <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c>, Erişim tarihi: 07.11.2020.

Görsel 8. Matteo Garrone, “Le Mythe Dior”, 2020. Sandık şeklindeki bebek evi ve içerisindeki Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonundan yedi adet görünüm. <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c>, Erişim tarihi: 07.11.2020.

Görsel 9. Matteo Garrone, “Le Mythe Dior”, 2020. Dior 2020-2021 Sonbahar/Kış Haute Couture koleksiyonundan bir görünüm. <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c>, Erişim tarihi: 07.11.2020.

KUZEY MAKEDONYA-VALANDOVA-ÇALIKLI KÖYÜNDE TÜRKAN ZULFİKAROVA'NIN DOKUDUĞU ÇARŞAFLIK KUMAŞLAR

BED SHEET FABRICS WOVEN BY TÜRKAN ZULFİKAROVA IN ÇALIKLI VILLAGE- VALANDOVO- NORTH MACEDONIA

Ülkü Küçükkurt*

Öz

Türkler, Kuzey Makedonya'nın bazı bölgelerinde uzun yıllardan beri yaşamaktadırlar. Çalıklı, Kuzey Makedonya'nın güney doğusunda bulunan Valandova'ya bağlı Türklerin yaşadığı bir köydür. Köyün insanları Türk gelenek ve göreneklerini, inançlarını, el sanatlarını günümüzde uygulamaya hala devam etmektedir. Çalıklı'nın el sanatları arasında önemli bir yere sahip olan çarşaflik kumaş dokumalarının günümüzde üretimi azalmış, dokumayı bilen kişi sayısında azalm meydana gelmiştir. Dokuma tezgâhını kurarak geleneksel yöntemle kumaş dokuyan ustalardan biri Türkan Zulfikarova'dır. Araştırmanın amacını, geleneksel çarşaflik kumaş dokuma sanatını Çalıklı köyünde yaşatan Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu örnekler ışığında yörenin çarşaflik dokuma kumaş özelliklerinin, üretimde kullanılan hammaddelerin, araç ve gereçlerin, uygulanan tekniklerin, dokumaya ait terimlerin tespit edilmesi oluşturmaktadır. Araştırmanın yönteminde alan araştırması ve literatür taraması kullanılmıştır. Araştırmada, geleneksel çarşaf dokumalarında kullanılan ipliklerin tedarik güçlüğü, gençlerin bu konuya yeterli ilgi göstermemesi gibi nedenlerle dokumacılığın kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kaldığı sonucunda varılmıştır. Makalede, yörede kumaş dokumacılığının yaşatılması için önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kuzey Makedonya, Çalıklı, Kumaş Dokuma, Çarşaflik Kumaş, El Sanatı.

Abstract

Turks have lived in certain regions of North Macedonia for many years. Çalıklı is a village of Valandovo, located in the southeast of North Macedonia and populated by the Turks. The residents of the village continue to practice Turkish traditions and customs, beliefs and handicrafts. Today, the production of sheeting fabric weaves, which is among the most important handicrafts in Çalıklı, has decreased along with the number of people who know how to weave them. Türkan Zulfikarova is among the weaving artists who weave fabric using traditional methods. The present study aims to determine the fabric properties, raw materials, tools, techniques, and terms used in relation to the sheeting weave handicraft of the region in light of the examples produced by Türkan Zulfikarova, who keeps the art of traditional sheet weaving alive in the Çalıklı village. Field research and literature review were used in the method of the study. In the study, it was concluded that weaving faced the danger of disappearing due to the difficulty in procuring the yarns used in traditional sheet weaving and the young people not showing enough interest in this subject. In the article, suggestions are made for the survival of fabric weaving in the region.

Keywords: North Macedonia, Çalıklı, Fabric Weaving, Bed Sheet Fabric, Handicraft.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 14.09.2020 - Kabul tarihi: 12.12.2020.

* Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar, ukurt@aku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8140-5357>.

1. Giriş

Balkan ülkelerinden biri olan Kuzey Makedonya'nın bazı bölgelerinde Türkler uzun yıllardan beri yaşamakta, kültürlerini, el sanatlarını korumaktadır. Türklerin Kuzey Makedonya'ya göç etmesi Osmanlı döneminden önce başladığı, en yoğun göçün Anadolu Yörüklerinin öncülüğünde I. Beyazıt döneminde olduğu çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Yörükler, Anadolu'nun orta ve batı kısmı ile Marmara Bölgesi'nden Balkanlar'a göç yolculuğuna başlamış, Balkanlar'a ulaştıklarında bölgelere dağılarak yerleşmiştir. Göç eden topluluğun bir bölümü Kuzey Makedonya'nın doğusuna yönelerek dağ yamaçlarında yerleşik hayata geçmiştir. Göçlerin amacı bölgenin "Şenlendirilmesi"dir. Bu tabir; insansız yerlerin, yol ve sınır güvenliğinin sağlanması, yerleşime açılarak tehlikenin uzaklaştırılması için kullanılmıştır. Anadolu'dan Balkanlara insan göçü XV ve XVI. yüzyıllarda hızla devam ederken XVII. yüzyılda sona ermiştir (Adiller, 2013:182). Osmanlı-Türk egemenliği Balkanlarda yaklaşık beş yüzyıl sürmüştür, barış ve huzur içinde yaşanmış, Türk halkı bu coğrafyanın kültürünü etkilemiştir. 2016 yılında yapılan bir araştırmada resmi rakamlara göre 78 bin, gayri resmî rakamlara göre ise yaklaşık 100 ile 150 bin arasında Türk Kuzey Makedonya'da yaşamaktadır (Nureski, 2016:385). Bugün bahsedilen bölgelerde varlıklarını sürdürmeye çalışan ve sayıları her geçen gün azalan Türklerin büyük bir kısmı bazı siyasi, ekonomik, sosyal sebeplerden dolayı geldikleri ata topraklarına göçü istemektedir. Göç edenlerin sayısı her geçen gün artmaktadır (Adiller, 2013:182).

Şenlendirmeye oluşan köylerden birisi Çalıklı köyüdür. Çalıklı, Kuzey Makedonya'nın güney doğusunda Valandova'ya bağlı Türklerin yaşadığı bir köydür. Üsküp'e 157 km, Valandova'ya 6,82 km uzaklıkta, geçimini tarım ve hayvancılıktan sağlamaktadır. Tarım faaliyeti içinde tütün ekimi önde gelmektedir. Kuzey Makedonya-Valandova bölgesinde Türk köyü olarak Çalıklı'nın yanı sıra Bahçebosu köyü, Bayrambosu köyü, Dedeli köyü, Çeştova köyü, Çepelli köyü, Kayalı köyü, İzleş köyü, Cumabosu köyü, Çavuşlu köyü, Memişli köyü, Kurdhamzalı köyü, Durutlu köyü, Urgancılı köyü, Ormanlı köyü, Buluntulu köyü, Pıristan köyü, Koçullu köyü, Durulobosu köyü gibi daha sekiz köy bulunmaktadır. Yukarıda adı geçen köylerin bazıları göçler sebebiyle boşalmıştır. Göç öncesinde bölgede 70 kadar Türk köyü bulunmaktadır. Göçlerin

sonucunda bölgede kültürel faaliyetler zayıflamış, nüfus sayısında azalma meydana gelmiştir (Uğurlu, 2015:39).

Çalık köyünün insanları Türk gelenek ve göreneklerini, inançlarını, el sanatlarını günümüzde yaşatmaya devam etmektedir. Bu geleneklerin arasında Hidrellez kutlamaları bulunmaktadır. Hidrellez kutlamaları "Uluslararası Bahar Şenlikleri" adıyla UNESCO'nun Dünya Kültür Mirası Listesi'nde yer almaktadır. Önceleri ulusal düzeyde olan festival daha sonra uluslararası düzeye taşınmış, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı, Güreş Federasyonu gibi kuruluşlar destek vermiştir (Ünver, 2010:129). 2019 yılında 28.'si düzenlenen festival, Çalık köyünün kültürel değerlerini dünyaya tanıtması açısından önemlidir. Festivalde halk oyunları gösterileri, yarışmalar, sergi, sempozyum ve sportif faaliyetler yapılmaktadır. Aynı zamanda festival, Kuzey Makedonya'da yaşayan Türklerin bir araya gelerek sosyal bir ortamda buluşmalarına, tanışmalarına olanak tanımaktadır (Nasrattınoğlu, 2015:189).

Çalık köyünde halk çeşitli el sanatlarıyla zamanını değerlendirmekte, günlük eşya olarak ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Çeyiz hazırlığında el sanatları önemlidir. El örgüsü patikler, çeşitli işlemler, el dokuması kumaşlar, kumaşlardan dikilmiş göynek, çarşaf ve el dokuması kilimler geleneksel sanatlar içinde bulunmaktadır. Kilim dokumaları yaygı (Görsel 1), yük örtüsü, heybe, torba olarak kullanılmaktadır.



Görsel 1. Çalık Camisi'nde serili kilimin çözgü ve atkı ipliği yün, ebadı 150 cmx220 cm'dir. Üç parça dokunan kilim birleştirilmiştir. Dokumada sökülmeler mevcuttur.

Günlük kullanım amacıyla üretilen el sanatlarında eskiyen malzemeler değerlendirilmektedir. Bu el sanatları içinde daha çok çaput kilim adıyla bilinen, yörede ise partal kilim, çerge kilim denilen dokumalar başta gelmektedir. Partal kilim, çerge kilim, çaput kilim; eski kumaşların şerit haline getirilerek çulfalık tezgâhta dokunmasıyla oluşturulan kilimdir. Partal, sözlükte “Çok kullanılmaktan yıpranmış” tanımlamasına sahiptir (Oksal, 1964:306).

Çalıklı el sanatları arasında önemli bir yere sahip olan çarşaflık dokumaların günümüzde üretimi azalmış, dokumayı bilen usta sayısında düşüş meydana gelmiştir. Günümüzde köyde dokuma tezgâhını kurarak geleneksel yöntemle kumaş dokuyan usta Türkan Zulfikarova'dır. Diğer evlerde dokuma yapılmamaktadır. 1961 yılında Bahçebosu köyünde dünyaya gelen Zulfikarova, Çalıklı köyüne gelin gelmiş ve kumaş dokuma sanatının inceliklerini kayınvalidesi Ratibe Zulfikarova'dan öğrenmiştir. Ratibe Zulfikarova 1935 yılı Pırstan doğumludur. Türkan Zulfikarova'nın annesi Cemile Veysel'de Bahçebosu köyünde halen geleneksel el dokuması kumaş üretmektedir. Cemile Veysel 1936 yılı Bahçebosu köyü doğumludur. Türkan Zulfikarova'da kumaş dokuma sanatını gelini Pembe Zulfikarova'ya öğretmiştir. Gökçeli köyü doğumlu olan Pembe Zulfikarova, kayınvalidesi Türkan Zulfikarova ile birlikte çarşaflık kumaş dokumaktadır.

Annenin kızına, kayınvalidenin gelinine öğrettiği, ipliğin hazırlanmasından dokuma işlemine kadar özverili çalışma gerektiren ata sanatının, kültür mirası içinde ki yeri göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Her kuşakta, temel teknik bilgileri kaybetmeden gelişen dokuma sanatı kültür birikimidir. Araştırmanın amacını Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan kumaş dokuma sanatını, Kuzey Makedonya/Valandova/Çalıklı köyünde yaşatan, Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu örnekler ışığında yörenin dokuma özelliklerinin, üretimde kullanılan hammaddelerin, araç ve gereçlerin, uygulanan yöntemlerin, dokumaya ait terimlerin tespit edilmesi oluşturmaktadır. Son yıllarda, Balkan ülkelerinden çeşitli sebeplerle yapılan göçler bu yerleşim bölgelerinde yaşayan insanların nüfusunu azaltmış, sadece insanların göçü değil kültür göçü de meydana gelmiştir. Yapılan literatür taramasında Çalıklı köyü çarşaflık kumaş dokumalarıyla ilgili bir araştırmaya rastlanmaması, tespit edilen bilgilerin yazılı kaynak haline

getirilmesi ve geleneksel kumaş dokuma ile ilgili çalışma yapacak bilim insanlarına kaynak olması araştırmancının önemini artırmıştır.

2. Materyal ve Metot

Araştırmancının materyalini Kuzey Makedonya/Valandova'nın Çalıklı köyünde yaşayan dokuma ustası Türkan Zulfikarova'nın geleneksel yöntem ile el tezgâhında dokuduğu çarşaflik kumaşlar oluşturmaktadır. Konu "Kuzey Makedonya-Valandova-Çalıklı Köyünde Türkan Zulfikarova'nın Dokuduğu Çarşaflik Kumaşlar" olarak sınırlandırılmıştır. Araştırmancının metodunda nitel araştırma yöntemlerinden alan araştırması, literatür taraması kullanılmıştır. 10 adet çarşaflik dokuma kumaş örneği incelenmiş, benzer özellikler göstermesi nedeniyle 5 adedinin görseline yer verilmiştir. Araştırmada el dokuması çarşaflik kumaşların hammaddesi, iplik türü tespit edilmiş, eni ve boyu ölçülmüş, fotoğraflanmıştır. Görsellerin kaynaklarına makalenin sonunda bulunan kaynakçada yer verilmiştir. Ayrıca çözgü, atkı sıraları sayılmış, renk, desen özellikleri belirlenmiştir. Alan araştırması 01-07 Mayıs 2019 yılında, literatür taraması 2019 ve 2020 yılları arasında yapılmış, dokuma tekniğinin çiziminde üç boyutlu modelleme "Blender programı" kullanılmıştır. Elde edilen veriler bulguları oluşturmuş, araştırmancının sonuçları değerlendirme kısmında sunularak, geleneksel el dokuması çarşaflik kumaşların üretimine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

3. Bulgular

3.1. Çalıklı'da Geleneksel Kumaş Dokuma Kültürü, Çarşaflik Dokumalarda Kullanılan Malzemeler

İnsanların örtünme, korunma ihtiyacı ile ortaya çıkan dokumacılık, Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lugati't Türk'de "Böz tokıdı, böz tokıldı", "Bez dokudu, bez dokundu", "Sedrek böz", "Seyrek dokunmuş bez", "Ol böz yügürdi", "O kumaşın çözgüsünü hazırladı" ifadeleri yer almaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015:208, 379).

Kumaş, liflerin ve ipliklerin çeşitli tekniklerle birbirine bağlanmasıyla oluşturulan tekstil ürünleridir. Çeşitli hammaddelerden farklı yöntemlerle kumaş yüzeyi oluşturulabilir. Elde edilen

kumaşların yüzey düzgünlüğü, kalınlığı, esnekliği, sağlamlığı gibi çeşitli özellikleri bulunmaktadır (Sarioğlu vd., 2011:20).

Evlerde kumaş dokumacılığı önceleri kadınlar tarafından ev halkının ihtiyacını gidermek amacıyla yapılmıştır. Hayvancılık ve tarımla uğraşan insanlar elde ettikleri yapağıyı, pamuğu, keteni eğirerek iplik haline getirmiş dokumaların hammaddesini oluşturmuştur (Salman, 2004:14).

Çalıklı köyünün eski dokumalarında yünün ve pamuğun elde eğirilmesiyle üretilen iplikler kullanılmış bu kumaşlardan iç giyim, gergi, çarşaf, başörtüsü, gömlek, don, pantolon dikilmiştir (Zulfikarova T., 2019). Türklerde iplik eğirme kültürü ile ilgili bilgiler yazılı kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır. Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lugati't Türk'de "Kız anası birle yıp egrışti", "Kız ip eğirmekte annesiyle yarıştı", "Yıp eğrildi", "İp eğrildi", "Ura gut yıp egirisedi", "Kadın ip eğirmek istedi", "Tawratmış yıp", "Kıvrık hale getirilmiş ip" ifadeleri yer almaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015:110, 114, 132, 346).

Eğirilecek hammadde önce üzerinde bulunan yabancı maddelerden arındırılıp, yıkanıp, taranmaktadır. Daha sonra iplik olması için eğirme işlemine geçilmektedir. Çalıklı'da ipliğin eğirilmesi işleminde kullanılan başlıca aletler arasında fırtışka ve çıkırık bulunmaktadır.

Fırtışka (Gülcan): Gelep denilen iplik çilelerinin birbirine karışmaması için kullanılan, ahşaptan yapılmış en basit haliyle iki çerçevenin iç içe geçmesiyle oluşturulmuş bir alettir (Görsel 2). Kendi etrafında dönerek iplik çilelerinin yumak yapılmasını sağlamaktadır. Fırtışkanın her bir köşesine gelebin düşmemesi için kumaş parçaları top haline getirilerek bağlanmaktadır. Üzerine takılan iplik çilelerinin çıkırıkta masuraya sarılması için kullanıldığı gibi ipliklerin iki kat sarılmasına imkân tanımaktadır. İki kat olması istenen iplikler birleştirilip büküm verilerek çıkırıkta ki masuraya sarılmaktadır (Zulfikarova T., 2019).



Görsel 2. Fırtışka ve Çıkırık. Türkan Zulfikarova çıkırığının başında görülmektedir.

Çıkırık: Pamuk ya da yünün eğirilmesiyle oluşan ipliğin masuraya sarılmasına aynı zamanda gülcana takılan geleplerin açılmasıyla boşa çıkan ipliklerin masuraya sarılmasına yarayan alete denilmektedir (Görsel 2). Ahşaptan yapılan çıkırığın birçok çeşidinin bulunmasına rağmen çalışma prensibi aynıdır. Çıkırığın dolabını insan gücüyle döndürmeye yarayan yatay bir çubuğa bağlı kol ve bu düzenin bağlı olduğu iği çevirmeye yarayan ip, ipi döndüren çark temel parçalardır. Çıkırığın ucunda masuranın takıldığı iğ bulunmektedir. İği, çıkırığa takılmış sürekli dönen bir iplik çevirmektedir. Dönen bu ipliğin sağlam kalması, kopmaması, rahat dönebilmesi için iğın, ipliğe temas eden uç kısmına katran sürülmektedir (Zulfikarova T., 2019). Katran, maden kömüründen çıkarılan koyu, ağır is kokulu ve siyah bir sıvıdır (Oksal, 1964:194).

Çalıklı köyünde önceden pamuk ve yünün eğirilmesiyle elde edilen iplikler dokuma ve örgü işlerinde kullanılırken, günümüzde hazır ipliklerde kullanılmaktadır. Ekonomik güçlükler tasarruf yönü kuvvetli olan Çalıklı insanını harekete geçirmiştir. Köyün geçim kaynakları arasında bulunan tütün üretimi geri dönüşüm olgusunu etkilemiştir. Özellikle tütün çuvallarının ağzını bağlamakta ve tütün dizmekte kullanılan pamuk ipliklerinin bazı işlemlerden geçirilerek çarşaflık dokumalarda kullanılması geri dönüşüm konusunda önemli bir olgudur. Dokuma yapılacak zamanın belirlenmesinde tütün dizi ipliklerinin biriktirilmesi, yeterli miktarda çözgü ve

atki ipliğinin elde edilmesi etken rol oynamaktadır. Yeterli miktarda iplik elde edildiğinde tezgâh kurulmaktadır. Bu biriktirme bir ya da iki yıl sürmektedir (Zulfikarova P., 2019). Türkan Zulfikarova çarşaflık dokumalarında biriktirdiği tütün dizi ipliklerini kullanmayı tercih etmektedir.

Geri dönüşümü, kullanılmış malzemelerin geri kazanılabilecek özellikte olanlarının farklı tekniklerle yeniden üretim sürecine katılması olarak tanımlayabiliriz (Türemen vd., 2019:805). Yapılan araştırmalar, özellikle tekstildeki dönüşümün ekonomiye katkısı küçümsenmeyecek kadar önemli olduğunu göstermektedir. Tekstil üretiminde ortaya çıkan ve kullanım sonrası oluşan atıkların yeniden değerlendirilmesi, diğer sektörlere göre daha kolaydır. Çünkü değerlendirme alanı geniştir. Tekstil alanında ortaya çıkan atıkların tekrar değerlendirilmesi ekonominin döngüsel yaklaşımına uygun görülmektedir (Macit vd., 2019:92).

Tütün bitkisinin anavatanının Amerika kıtası olduğu ve buradan dünyaya yayıldığı tahmin edilmektedir. Osmanlı zamanında, tütünün tohumu Rumelili tüccarlar tarafından Avrupa'dan getirilerek ilk defa yetiştirilmesine Kuzey Makedonya, Yenice ve Kırcaali'de başladığı kaynaklarda belirtilmektedir. Tütün tarımının bu yerleşim birimlerinde yaygınlaşmasının ardından Anadolu'ya getirilerek üretimi devam etmiştir (Karabacak, 2017:28). Çalıklı köyünün önemli geçim kaynakları arasında bulunan tütün üretiminde tütünün yetiştirilmesi, kırımı, dizimi, satımı önemli işlem basamakları arasında bulunmaktadır. Kırılan tütünler pamuk ipliklerine dizilerek güneşte kurutulmakta, kışın tütünler diziden çıkarılıp sandıklara basılmaktadır. Tütün dizilerinin iplikten sıyırılmasıyla geriye kalan doğal pamuk ipliklerinin değerlendirilmesi fikri ortaya çıkmıştır. Uzun kış gecelerinde hem bu iplikler hem de zaman değerlendirilmektedir (Zulfikarova T., 2019).

Tütünlerin dizildiği pamuk iplikleri öncelikle tütünlerden ayrılıp biriktirilmektedir. Daha sonra ılık suda yıkanıp kurutulmakta ve dokuma için hazırlanmaktadır. Dokumalarda tütün dizi iplikleri kullanıldığı için bu çözgü ve atki ipliklerine haşılama işlemi yapılmamaktadır. Bir tütün dizisi için 5 metre iplik kullanılmaktadır. "S" bükümlü, dört katlı ve %100 pamuktan üretilmiş iplikler çözgü ipliği olarak hazırlanırken, çözgü uzunluğunun 20 metre olması için 4 dizi ipliği üç düğümle birleştirilerek uzatılmaktadır (Görsel 3). Ayrıca 4 katlı ipliklerin 2 katı ayrılıp atki ve

çözüde 2 katlı olarak kullanılmaktadır. Bu ipliklerin numarası Ne 7'dir. Tütün dizisi ipliklerinin rengi beyaz olduğu için çözü ve atkı renginde genellikle beyaz tercih edilmektedir. Aralara konulan yatay bant desenlerinde renkli pamuk iplikleri kullanılmaktadır (Tablo 1). İpliklere boyama işlemi yapılmamakta, renkli iplikler hazır alınmaktadır. Bazı çarşaf dokumalarında 2 katlı olan tütün dizi ipliğinin 2 katı ayrılarak tek katlı yapılmakta, ayrılan bu iplik tek katlı renkli iplikle birleştirilerek bükülmekte, böylece ipliğe hareket kazandırılmaktadır (Zulfikarova P., 2019). Kumaşlara renk vermek Türklerde eskiden de sevilmiş, iki renkli iplikler XI. yy. da kaplana benzetilerek Türk diyarında "Asrı yışığ" denilmiştir (Genç, 1997:10).



Görsel 3. Çözü ipliklerinin birbirine eklenmesi ve farklı renk ipliklerin birbirine dolanmasıyla elde edilen desen hareketi.

Tablo 1. Çarşafık Kumaşların Dokunmasında Kullanılan Atkı ve Çözü İpliklerinin Özellikleri.

Çözü ve atkı ipliklerinin hammaddesi	Pamuk
Çözü ve atkı ipliklerinin büküm yönü	S
Çözü ve atkı ipliklerinin kat sayısı	2
Çözü ve atkı ipliklerinin numarası	Ne 7
Çözü ipliklerinin renkleri	Doğal pamuk ipliği rengi
Atkı ipliklerinin renkleri	Doğal pamuk ipliği rengi, kırmızı, kahverengi, lacivert, mavi, sarı, yeşil, pembe, mor

3.2. Tezgâh ve Dokumaya Hazırlık

Anadolu'da farklı yörelerde culhalık, çulfalık, mekikli tezgah, düzen, ayakcaklı tezgah denilen, Balkanlarda ise "Mutaf tezgâhı" adıyla anılan kumaş tezgâhı (Soysaldı, 2009:17), Çalıklı köyünde "Düzen", "Tezgâh", adıyla bilinmektedir (Zulfikarova P., 2019). Türk Dil Kurumu sözlüğünde mutaf kelimesi Fars kökenli olduğu belirtilerek "Keçi kılından hayvanlar için dokunan çul, yem torbası gibi malzemeleri dokuyan kimse" tanımlamasına sahiptir (tdk.gov.tr, 27.04.2020).

Geleneksel kumaş dokuma tezgâhı (Çulfalık tezgâh), günlük kullanım için dokunacak desenli, desensiz kumaşların ya da giyimlik üretilecek olan yünlü, pamuklu kumaşların dokunmasında kullanılmaktadır. Bu tezgâhlar genellikle iki gücülü ve iki ayaklı, basit düzeneğe sahip bez dokuma tezgâhlarıdır. Eski tezgâhlarda gücüler bükümü yoğun, dayanıklılığı yüksek pamuk ipliğinden, tarak dişleri ise kamıştan yapılmış örnekleri bulunmaktadır. Günümüzde gücü ve tarak dişlerinin tel olması tercih edilmektedir (Soysaldı, 2009:17).

Çulhalık tezgâhının çalışma sisteminde, ayaklarla çözgü ağzının açılması, bu açılan ağızdan atkı ipliğinin takılı olduğu mekiğin geçirilmesi, tekrar ayaklarla ağzın açılıp çözgülerin yerinin değişmesiyle bir sonraki dokuma sırasına geçilip mekiğin diğer tarafa atılması, böylece dokumanın oluşturulması, atkı sıralarının tefe ile sıkıştırılarak dokuma işleminin devam etmesi bulunmaktadır. Çulhalık tezgâhın parçalarının genel anlamda adı ve Çalıklı köyünde bu parçalara verilen isimler şu şekildedir:

Krosna: Tezgâhın hem önünde hem de arkasında bulunan iki adet, yatay ahşap sargı leventleridir. Bu leventler silindir şeklinde, tezgâha takılıp, çıkartılabilen parçalardır. Arka krosnaya çözgü ipleri sarılır ve dokuma ilerledikçe çevrilerek çözgü iplerinin serbest bırakılması sağlanır. Ön krosnanın dokumanın eni kadar genişliğinde ve dokunan kumaşın başlangıcında bulunan çözgü ipliği kısmının sağlam olması için içinden geçirilerek sarıldığı bir yarık bulunmaktadır. Kumaş dokuması ilerledikçe dokunan kısım ön krosnaya sarılmakta, arka krosna gevşetilerek çözgü iplikleri dokumaya gönderilmektedir. Tezgâhın üretiminde çam ağacı tercih edilmektedir (Zulfikarova P., 2019).

Çakara (Makara): Çalıklı'da geleneksel dokuma kumaş tezgâhının parçalarından birisidir. Gücülerin hareket etmesi için bağlanan iplerin pedala basılmasıyla yükselmesini sağlayan tezgâhın üstünde bulunan makaradır. Çakara tezgâhta iki adet bulunmaktadır. Çakara oynadıkça üzerinde gücünün hareket etmesi için bağlı olan iplik hareket eder ve ağızlık açılarak, atkı ipliğinin geçmesine olanak tanır. Böylece dokuma gerçekleşmektedir (Zulfikarova P., 2019).

Gücü ve gücü çerçeveleri: Çalıklı'da dokuma tezgâhlarında gücü çerçeveleri ahşaptan, gücü iplikleri pamuk ipliğinden oluşturulmaktadır. Gücüler ahşap iki ince silindir üzerine yapılmaktadır. Dokuma tezgâhında iki adet gücü bulunmakta, bunlara ön ve arka gücü denilmektedir. Gücülerin fonksiyonu, yükselerek ağızlığı açmak ve atkının diğer tarafa geçmesini sağlamaktır.

Tefe ve tarak: Dokuma tezgâhının önemli parçaları arasında olan tarak, ahşaptan yapılmış çerçevenin içine geçirilerek kullanılmaktadır. Bu çerçeveye tefe adı verilmektedir. Tefe ve tarağın kullanım amaçları arasında ilk olarak çözgünün eşit aralıklarla, düzgün bir şekilde sıralanmasını sağlamak, kumaş enini ayarlamak bulunmaktadır. Tefenin bir diğer önemli görevi, atılan atkının sıkıştırılması işlemidir (Soysaldı, 2009:18). Her sıra atkıdan sonra tefe vuruşuyla atkı ipliğinin kumaşa oturması sağlanmaktadır. Dokuyucunun kumaşa her sırada tefe vuruşunu eşit derecede yapması gerekmektedir. Aksi takdirde kumaş yüzeyinde eşit sıklık ve görünüm elde edilmemektedir.

Ayaklık: Geleneksel dokuma kumaş tezgâhlarında genellikle iki adet ayaklık bulunmaktadır. Bu ayaklıklara sağ ve sol ayaklık adı verilmektedir. Ayaklığa basıldığında, makaralara takılı olan iplerin çekilmesi ve makaraların (Çakara) bağlı olduğu gücünün hareket ederek yükselmesi sağlanmaktadır. Tezgâhlarda genellikle iki ayaklık, iki makara bulunmaktadır. Mekik sağdayken sağ ayaklığa, mekik soldayken sol ayaklığa basılmaktadır. Böylece ağızlık açılarak atkı karşıya geçmektedir. Sağ ayak arka gücüyü, sol ayak ön gücüyü kaldırmaktadır. Ayaklığın; düz, yassı ahşap ve tek pedal olduğu tezgâh örnekleri bulunmaktadır. Bu tezgâhlarda tek pedalın sağına basıldığında makaraya bağlı bir gücü çerçevesi, soluna basıldığında diğer makaraya bağlı gücü çerçevesi yükselerek ağızlığı açmaktadır (Zulfikarova P., 2019).

Mekik: Kumaş dokuma tezgâhında atkı ipliklerinin açılan çözümler arasından geçirilmesini kolaylaştıran alete verilen isimdir. Mekik, açılan çözümlü ağızlığından rahat geçebilmesi için şekli yassı, uç kısımları sivridir. Yan tarafında ipliği salan bir deliği bulunmaktadır. Atkı karşıya geçirilmesi esnasında bu iplik gelen kısmı dokuyucuya bakacak şekilde tutulmaktadır. Atkı ipliği önce masuraya sarılmaktadır. Masura, içi boş silindir şeklindedir. Masuranın mekiğin içine yerleştirilebilmesi için mekikte bir yuva bulunmaktadır. Masuranın takıldığı mekik, açılan ağızlıktan atkı ipliyle karşı tarafa geçirilerek dokuma ilerletilmektedir. Çalıklı'da masuraya kalem denilmektedir.

Çimbar (Cumbar): Kumaş dokumanın eninin sabit ölçüde kalmasına yardımcı olan demir çubuktur. Çimbarın eni dokumanın enine göre kemer gibi ayarlanmaktadır. Dokuma kumaş tefeye yaklaştığında çimbar çıkarılıp arka krosna (Levent) gevşetilerek çözümlü salınmakta, ön krosna sarılarak dokunan kumaşın yerine çözümlü kısmı getirilmekte, çimbarın yeri değiştirilmektedir. Çimbar, kumaşın çözümlünün başlama noktasına yakın kısma yerleştirilerek eni ayarlanmaktadır (Zulfikarova P., 2019).

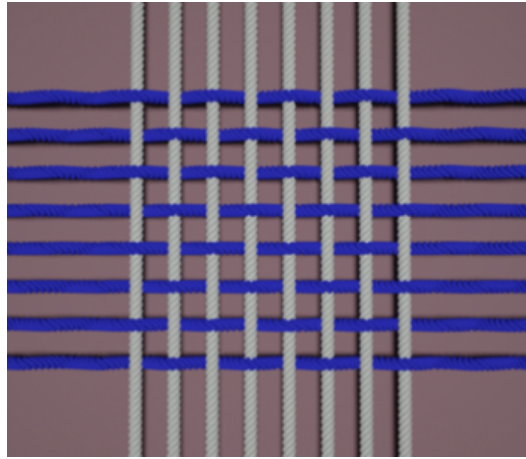
Dokuma işlemine geçmeden önce kumaş yapımının ilk işlemi çözümlünün hazırlanmasıdır. Dokuma tezgâhının ebatlarına ve özelliklerine uygun bir düzende çözümlü hazırlanmaktadır. Çözümlü hazırlama işlemine "Çözümlü çekme" denilmektedir (Yılmaz ve Anmaç, 2000:9). Çalıklı köyünde çözümlü düz alanda hazırlanmaktadır. Tarağı ve gücü enine göre çözümlünün tel sayısı hesaplanmaktadır. Çözümlünün uzunluk ölçüsüne yörede "Lakıt" denilmektedir. 1 lakıt 65 cm'dir. Bir ölçü birimi olan ama günümüzde kullanılmayan "Endaze" ölçüsü de her bir 65 santimetreyi ifade etmektedir (Oksal, 1964:112). Lakıt ifadesi, endazeyi işaret etmektedir. 75 cm en için 450 adet çözümlü teli hazırlanmaktadır. Çözümlü, dokumanın eni ve boyu hesaplanarak iplik tedarik edilmekte ve toprağa çakılan kazıkların aralıkları bu ölçülere göre ayarlanmaktadır. Çözümlü atımının başlamasında ve dönüşlerde kazığa atılan iplik düğümünün krosnanın kalınlığı kadar boşluk oluşturulmasına dikkat edilmektedir. Aksi halde çözümlü ipliklerinin krosnaya takılması esnasında kopmalar meydana gelmektedir. Çözümlü ipliklerinin kazıklardan çıkartılmasından önce çaprazın bozulmaması için iki çözümlü aralığından ağızlık ipi geçirilmektedir. (Zulfikarova T., 2019).

Çözü ipliklerinin uzunluğu 20 m ya da 25 m ayarlanmaktadır. Çarşafın boyu 188 cm olduğu için çözgünün boyuna göre yaklaşık 10-12 parça çav elde edilmektedir. Çav, çarşafı oluşturan parçaların her birine denilmektedir. 1 çav 75 cm x 118 cm'dir. Çözgü çekme işlemi bittikten sonra kazıklardan alınan iplikler tezgâha takılmaktadır. Tezgâha aktarım işleminde arka krosnaya sarılan çözgü iplikleri gücülerden geçirildikten sonra, tefeye takılı olan tarakların arasından alınarak ön krosnaya sarılmaktadır. Gücü ipliklerinden elle geçirilen çözgü ipliklerinin sıralamasına dikkat edilmektedir. Gücü telleri pamuk ipliğinden yapılmışsa çözgü iplikleri el ile gücü telleri metalden ise çözgü iplikleri tığ ile gücü gözlerinden alınarak tarak işlemine hazırlanmaktadır. Gücünden geçirilen çözgü iplikleri tarağa geçirilirken, tarağın her metal teli atlanmadan tığ ile çözgü iplikleri arkadan öne geçirilmektedir. Tarak dışından 1 adet çözgü teli geçirilmektedir. Gücülerden çözgülerin geçirilmesi işleminde dikkat edilmesi gereken bir hususta çerçevelere çözgülerin geçirilme sırasıdır. Ağzılığın açılarak, atkı ipliğinin bir üst, bir alttan geçebilmesi için çözgülerin plana göre çerçevelerden geçirilmesi gerekmektedir. Gücülerden ve taraktan geçirilen çözgü iplikleri ön krosnaya bağlanmaktadır. Çözgü işleminin bir diğer basamağı, çözgü çaprazının bozulmaması için arka krosnaya yakın çözgüye çapraz çubuklarının takılarak dokumaya hazırlığın tamamlanmasıdır. Ahşap malzeme taşınması, kurulması metal malzemeye göre kolay olduğu için dokuma tezgâhının yapımında tercih edilmiştir (Zulfikarova P., 2019).

3.3. Çarşaflık Kumaşlarda Dokuma Tekniği ve Kumaş Özellikleri

Çalıklı köyünün geleneksel kumaş dokumalarında temel ve basit kabul edilen "Bezayağı" tekniği uygulanmıştır. Bezayağı bütün kumaş dokuma teknikleri içinde en çok uygulanan tekniktir. Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu geleneksel çarşaflık dokuma kumaşlarda da bezayağı tekniği uygulanmıştır. Farklı hammaddelerden oluşan iplik türleriyle hafif kumaşlardan, en ağır kumaş çeşitlerine kadar yaygın uygulama alanına sahiptir. Bezayağı tekniği uygulanmış kumaş dokumalarının çözgü, atkı ipliği aynı numarada ve sıklıkta kullanıldığında her iplik bağlandığı diğer ipliklerin üstünde ve altında aynı ölçüde yol alarak kıvrılmaktadır (Yılmaz ve Anmaç, 2000:26) (Görsel 4).

Bezayağı dokuma tekniği kullanılan kumaşların tersi ve yüzü aynı görünümüne sahiptir. Atkı ve çözgü iplikleri aynı gerginlikte oldukları için kumaşın yüzeyi de düzgün görünmektedir. Türkan Zulfikarova'nın çarşaflık kumaş dokumaları incelendiğinde çözgü ve atkı ipliklerinin aynı kalınlıkta ve gerginlikte olduğu tespit edilmiştir. Kumaşın yüzeyi düzgündür. Çözgü ve atkı iplikleri rahatlıkla sayılmaktadır. Yörede dokuma tekniğinin adı sorulduğunda sadece "Dokuma" denilmiştir (Zulfikarova T., 2019).



Görsel 4. Bezayağı dokuma tekniğinin çizimi. Çözgü ipliği; beyaz, atkı ipliği; mavidir.

Zulfikarova'nın çarşaflık dokumalarında çözgü 6 cm/sıklık, atkı 8 cm/sıklık bulunmaktadır. 75 cm enindeki dokumada 450 adet çözgü teli, 188 cm boyunda ki dokumada 1504 adet atkı sırası bulunmaktadır.

Kumaş dokumalarının eni dokuma tezgâhının enine bağlıdır. Tezgâhtan çıkan kumaşların eni 75 cm'dir. 75 cm x 118 cm ebatlarında 1 çav normal şartlarda iki günde dokunmaktadır. Tezgâhta bulunan kumaş dokuma işlemi tamamlandığında 75 cm x 20 m ebatlarında kesilip dikilmeye hazır çarşaflık kumaş elde edilmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Eni 75 cm, Boyu 20 m olan tezgâhtan çıkarılmış çarşaflık dokuma kumaş.

Dokuma esnasında bir çavın standart boy ölçüsü olan 188 cm'ye gelindiğinde kırmızı iplikle bir sıra atkı atılarak boy uzunluğu işareti bırakılmakta ve dokumaya devam edilmektedir. Dokuma aynı uzunluk ölçüsüne geldiğinde tekrar kırmızı iplikle işaret konulmaktadır. Dokuma, tezgâhtan çıkarıldığında bu kırmızı işaretin olduğu yerden kesilerek parçalar elde edilmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Dokumanın 188cm uzunluğuna, bir çarşaflık boya geldiğini işaretleyen kırmızı atkı.

Çarşaflık dokumalar, tek kişilik ya da çift kişilik olmasına göre çavları birleştirilmektedir. Tek kişilik çarşaflık kumaşlar için iki çav birleştirilerek 150 cm en elde edilmektedir. Tek kişilik çarşafklar 150 cm x 188 cm ebatlarındadır. Çift kişilik çarşafklar için 3 çav birleştirilerek 225 cm en elde edilmektedir. Çift kişilik çarşafklar 225 cm x 188 cm ebatlarındadır (Tablo 2).

Tablo 2. Çarşaflık Kumaş Dokumalarının Teknik Özellikleri.

Dokuma tekniği	Bezayağı
1 cm eninde bulunan çözgü sıklığı	6
1 cm boyunda bulunan atkı sıklığı	8
1 çavın eni	75 cm
1 çavın eninde bulunan çözgü sıklığı	450
1 çavın (188cm) boyunda bulunan atkı sıklığı	1504
Tek kişilik çarşafta kullanılan çav adedi	2
Tek kişilik çarşafın ebatları	150 cmx188 cm
Çift kişilik çarşafta kullanılan çav adedi	3
Çift kişilik çarşafın ebatları	225 cmx188 cm

Çarşaflık dokumaların zemininde beyaz kullanılırken aralıklı olarak enine renkli ipliklerden yatay bantlar oluşturulmaktadır. Bu bantlarda lacivert, mavi, sarı, pembe, mor, bordo, yeşil kullanılmaktadır. Lacivert ile sarı, yeşil ile mor, kırmızı, yeşil, mavi, mor birlikte kullanıldığı gibi, bordo ile yeşil, kahverengi ile kırmızı birlikte kullanılarak yatay bantlar elde edilmektedir.

Dokuma işlemi tamamlanan kumaşlar tezgâhtan çıkarılmakta, kırmızı işaretli kısımlardan kesilmektedir. Kesilen kenarların sökülmemesi için elle bastırılmaktadır. Çarşafın tek kişilik ya da çift kişilik olmasına göre parçalar, birleşim yerinin arkada kalmasına dikkat edilerek dikilmektedir. Çeyiz olması amacıyla dokunan çarşaflık kumaşlar sandıkta korunmakta, hemen kullanılacak ise yıkama işleminden sonra yatağa serilmektedir.

3.4. Türkan Zulfikarova'nın Dokuduğu Çarşaflık Kumaş Örnekleri

Görsel 7. Örnek 1. Kullanım alanı: Çarşaf

Dokunduğu tarih: 2015

Boyutları: 150 cmx188 cm.

Kullanılan iplik: Atkı ve çözgü ipliği; pamuk iplik, çözgü sıklığı; 6 cm/sıklık, atkı sıklığı; 8 cm/sıklık
İplik numarası: Ne 7

Kompozisyon: 2 çav dokumanın birleştirilmesiyle olan tek kişilik çarşaf dokumanın zemininde beyaz, 13 yatay bandın oluşturduğu desende mavi, pembe, kırmızı, yeşil, dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Her renk sırasına 2 atkı ipliği atılmış, çeyizlik amacıyla dokunmuştur.



Görsel 7. Örnek 1. Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu, iki çavın birleştirildiği, 150 cm x 188 cm ebatlarında tek kişilik çarşaf.

Görsel 8. Örnek 2. Kullanım alanı: Çarşaf

Dokunduğu tarih: 2015

Boyutları: 225 cmx188 cm.

Kullanılan iplik: Atkı ve çözgü ipliği; pamuk iplik, çözgü sıklığı; 6 cm/sıklık, atkı sıklığı; 8 cm/sıklık
İplik numarası: Ne 7

Kompozisyon: Çift kişilik çarşaf dokumanın zemini beyaz, 11 yatay bandın oluşturduğu desende lacivert ve pembe, beyaz dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Pembe ipliğin beyaz ipliğe dolanarak büküm verildiği ipliğin kullanıldığı dokumada 4 sıra lacivert, 4 sıra beyaz, 2 sıra pembe atkı atılarak yatay bantlar oluşturulmuştur.



Görsel 8. Örnek 2. Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu, üç çavın birleştirildiği, 225 cm x 188 cm ebatlarında çift kişilik çarşaf.

Görsel 9. Örnek 3. Kullanım alanı: Çarşaf

Dokunduğu tarih: 2018

Boyutları: 75 cm x 20 m.

Kullanılan iplik: Atkı ve çözgü ipliği; pamuk iplik, çözgü sıklığı; 6 cm/sıklık, atkı sıklığı; 8 cm/sıklık

İplik numarası: Ne 7

Kompozisyon: Türkan Zulfikarova ve gelini Pembe Zulfikarova'nın birlikte dokudukları çarşaflık kumaşın tek ya da çift kişilik olmasına karar verilerek çav birleşimi yapılacaktır. Çarşaflık dokumadan 10 parça çav elde edilecektir. Dokumanın zemini beyaz, 17 yatay bandın oluşturduğu desende lacivert, sarı dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Dokumada 4 sıra lacivert, 8 sıra beyaz, 4 sıra mavi atkı atılarak yatay bantlar oluşturulmuştur.



Görsel 9. Örnek 3. 75 cm x 20 m olan çarşaflık kumaş.

Görsel 10. Örnek 4. Kullanım alanı: Çarşaf

Dokunduğu tarih: 2018

Boyutları: 225 cmx188 cm.

Kullanılan iplik: Atkı ve çözgü ipliği; pamuk iplik, çözgü sıklığı; 6 cm/sıklık, atkı sıklığı; 8 cm/sıklık
İplik numarası: Ne 7

Kompozisyon: Türkan Zulfikarova'nın dokuduğu çarşaf 3 çav çarşaflık dokumanın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Çift kişilik çarşaf dokumanın zemini beyazdır. 24 yatay bandın oluşturduğu desende bordo, yeşil, beyaz dönüşümlü kullanılmıştır. Dokumada 3 sıra bordo, 2 sıra yeşil, 2-4 arasında beyaz atkı atılarak yatay bantlar oluşturulmuştur.



Görsel 10. Örnek 4. 225 cm x 188 cm ebadında çift kişilik çarşaf.

4. Sonuç ve Öneriler

Çalıklı köyünde el sanatlarına verilen değer eskiden olduğu gibi devam etmektedir. El yapımı ürünler çeyizlerin vazgeçilmez eşyaları arasındadır. İşlemeler, el örgüsü çoraplar çeyizlerin büyük bölümünü oluşturmaktadır. Yörede kilim ve kumaş dokumacılığı bazı sebeplerden dolayı azalmaktadır. Önceden birçok evde kilim, kumaş dokumak için tezgâh bulunurken, günümüzde tezgâhlar bozulmakta, dokumayı bilen kişi sayısı azalmakta,

dokumacılığı sürdürme gayretinde olan Türkan Zulfikarova gerekli iplik birikimi yaptıktan sonra aile ihtiyacını gidermek için tezgâhını kurarak çarşaflık dokuma yapmaktadır.

Dokunan çarşaflık kumaşların hammadde özellikleri incelendiğinde, eski dokumalarda el eğirmesi pamuk ipliğinin, günümüzde ise tütünlerin dizildiği pamuk ipliklerinin bazı işlemlerden geçirilerek tekrar kullanıldığı görülmüştür. Çarşaflık el dokuması kumaşların sık dokunmuş kumaş olmadığı, çözümlerde ve atkılarda doğal pamuk ipliği renginin tercih edildiği, atkı ipliklerinde bu ipliklere ilave olarak yatay bant desenlerini oluşturmak için farklı renklerde pamuk ipliklerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Dokuma tezgâhında 75 cm eninde kumaş dokunduğu ve bir çarşaf boyuna geldiğinde kırmızı iplikten atkı atılarak işaret konulduğu, bu bölümlere “Çav” denildiği tespit edilmiştir. Tek kişilik çarşafların 2 çav, çift kişilik çarşafların 3 çavın birleştirilmesinden meydana geldiği görülmüştür.

Dünyada sanayinin gelişmesi, birçok alanda makine üretiminin artması, el sanatı üretimini olumsuz yönde etkilemiştir. Geleneksel el dokuması kumaş üretimini azaltan nedenler arasında hazır ipliklerin, makine dokuması kumaşların ucuz ve kolay erişilebilir olması bulunmaktadır.

Geleneksel yöntemlerle ipliğin hammaddesinin elde edilmesi, eğirilmesi, boyanması, kumaşların dokunması baştan sona emek ve vakit gerektiren aşamalardır. Makine üretimi ucuz ve kolay elde edilebilir olmasına karşın el üretimindeki estetik niteliğe sahip değildir. El dokuması kumaş üretimi bir kültür mirasıdır, kaybolmaması için desteklenmesi gerekmektedir. Türkan Zulfikarova'nın elindeki kısıtlı imkânları değerlendirerek atasından öğrendiği bu sanatı gelecek kuşaklara aktarma çabası örnek bir davranıştır. Çalıklı köyünde dokuma usta sayısının gün geçtikçe azalması, geleneksel bez dokumacılığının kaybolma tehlikesini ortaya çıkartmıştır. Yapılan araştırmada, dokuma bilen kişi sayısının azalmasının yanı sıra ekonomik şartların yetersizliği, iplik tedarik edilememesi, el dokuması kumaş üretimini durma noktasına getirdiği tespit edilmiştir. İpliğin uygun fiyata alınamaması, tütün üretimi sonucu dizi pamuk ipliklerinin biriktirilerek yeterli miktarda elde edilene kadar dokumanın bekletilmesi tezgâhların kurulumunu geciktirmekte, üretim miktarını azaltmaktadır. Dokuma yapacak kişilerin projelerle desteklenmesi, dokuma kumaşlar için hammadde temini, açılan kurslarla dokuma işlem

basamaklarının kursiyerlere öğretilmesi, elde edilen dokumalara pazar olanaklarının sağlanması, yöre insanı için geçim kaynağı oluşturacak, ata sanatının sürdürülmesine imkân sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Adiller, S. (2013). "Alikoç Köyü (Makedonya) Özelinde Kadının Evlilik Göçü", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, Sayı 27, s.177-195.

Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu, Z. (2015). *Kaşgarlı Mahmud Divanı Lugatit Türk*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Genç, R. (1997). "Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yayı İşleri", *Arış Üç Aylık Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Sayı 3, s.8-16.

Karabacak, K. (2017). "Türkiye'de Tütün Tarımı ve Coğrafi Dağılışı", *Coğrafi Bilimler Dergisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s.27-48.

Macit, H. ve Tayyar, A. E. ve Macit A. Ş. ve Alan, G. (2019). "Tekstil Sektöründe Geri Dönüşüm Olanakları ve Uşak İli'nde Güncel Durum", *Uşak Üniversitesi Fen ve Doğa Bilimleri Dergisi*, Uşak: Uşak Üniversitesi Yayınları, Sayı 2, s.91-102.

Nasrattınoğlu, Ü. İ. (2015). *Halk Kültürü I, Makaleler, Ünlü Halkbilimciler*, Ankara: Fark Dijital ve Ofset Baskı Merkezi Yayınları.

Nureski, D. (2016). "Osmanlı'dan Günümüze Makedonya'daki Türk Kültürü ve Makedonya'nın Türk Kültür Tarihindeki Yeri ve Önemi", *Avrasya Etütleri Dergisi*, Sayı 50 (2), s.351-388.

Oksal, S. (1964). *Küçük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kanaat Yayınları.

Salman, F. (2004). "Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz", *Sanat Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 6, s. 13-42.

Sarioğlu, H. ve Çağlayan, M. ve Yıldız H. (2011). "Kumaş Bilgisi ve Tasarımdaki Önemi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Sayı 7, s.19-24.

Soysaldı, A. (2009). *Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Türemen, M. ve Demir, A. ve Özdoğan, E. (2019). "Tekstil endüstrisi için geri dönüşüm ve önemi", Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Sayı 7, s.805-809.

Uğurlu, S. (2015). "Makedonya-Valondova Hıdrellez Âdetlerinden "Yeşillenme", "Kısmet Kapama" ve "Martufal Çekme" Âdetleri", *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Bolu, Sayı 5, s.37-66.

Ünver, S. (2010). *55. Kuruluş Yıldönümünde Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu*, Ankara: Lazer Ofset Yayınları.

Yılmaz, N. ve Anmaç, E. (2000). *Basit Yapılı Dokuma Örgüler*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

"Mutaf", <https://sozluk.gov.tr/?q=&aranan=>, Erişim tarihi: 27.04.2020.

Kaynak Kişiler

Zulfikarova, P., (2019). Pembe Zulfikarova ile Çalıklı çarşaf dokumaları konulu görüşme, Makedonya/Valandova/Çalıklı: Mayıs.

Zulfikarova, T., (2019). Türkan Zulfikarova ile Çalıklı çarşaf dokumaları konulu görüşme, Makedonya/Valandova/Çalıklı: Mayıs.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Çalıklı Camisi'nde Serili Kilimin Çözgü ve Atkı İpliği Yün, Ebadı 150 cm x 220 cm'dir. Üç Parça Dokunan Kilim Birleştirilmiştir. Dokumada Sökülmeler Mevcuttur. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 2. Fırtışka ve Çıkrık. Türkan Zulfikarova Çıkrığının Başında Görülmektedir. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 3. Çözgü İpliklerinin Birbirine Eklenmesi ve Farklı Renk İpliklerin Birbirine Dolanmasıyla Elde Edilen Desen Hareketi. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 4. Bezayağı Dokuma Tekniğinin Çizimi. Çözgü İpliği; Beyaz, Atkı İpliği; Mavidir. Küçükkurt Arşivi, Afyonkarahisar, 2020.

Görsel 5. Eni 75 cm, Boyu 20 m Olan Tezgâhtan Çıkarılmış Çarşaflık Dokuma Kumaş. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 6. Dokumanın 188 cm Uzunluğuna, Bir Çarşaflık Boya Geldiğini İşaretleyen Kırmızı Atkı. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 7. Türkan Zulfikarova'nın Dokuduğu, İki Çavın Birleştirildiği, 150 cm x 188 cm Ebatlarında Tek kişilik Çarşaf. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 8. Türkan Zulfikarova'nın Dokuduğu, Üç Çavın Birleştirildiği, 225 cm x 188 cm Ebatlarında Çift Kişilik Çarşaf. Küçükkurt Arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 9. 75 cm x 20 m olan çarşaflık kumaş. Küçükkurt arşivi, Çalıklı, 2019.

Görsel 10. 225 cm x 188 cm ebadında çift kişilik çarşaf. Küçükkurt arşivi, Çalıklı, 2019.

Tablo 1. Çarşaflık kumaşların dokunmasında kullanılan atkı ve çözü ipliklerinin özellikleri. Küçükkurt, 2020.

Tablo 2. Çarşaflık kumaş dokumalarının teknik özellikleri. Küçükkurt, 2020.

ISPARTA'DA HAT SANATININ CAMİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

EXAMINING THE ISLAMIC CALLIGRAPHY VIA MOSQUE EXAMPLES IN ISPARTA

Yunus Emre ÇELİK*

Öz

İslam sanatının önemli bir kolu olan hüsn-i hat; kitap sanatları içinde sayılmakla birlikte, İslam mimarisinde de mühim bir tezyîn unsuru olarak karşımıza çıkar. Levha şeklinde yahut doğrudan duvara nakşedilmiş surette medreseler, hanlar hatta meskenlerde görülen hat sanatı, en zengin kullanımını camilerde bulmuştur. Tarih içinde cami tezyînatında kullanılan yazılar, usta hattatlar tarafından nakşedileceği camiye özel olarak tasarlanmış ve yazılmıştır. Ancak estetik hassasiyetin zayıf olduğu mahallerde yazı, sanat hüviyetinden uzaklaştırılmış, bayağı taklitler seviyesinde örnekler meydana gelmiştir.

Isparta ili merkezinde bulunan tarihi camiler özelinde hat sanatının mimarî tezyîn unsuru olarak kullanımı incelendiğinde, merkezî camilerde dahi ciddi noksanlar görülmektedir. Araştırmada; camiler üzerinde saha çalışması yapılmış, söz konusu binalarda bulunan yazılar estetik ve anatomik olarak tetkik edilmeye gayret edilmiştir. Tarihi perspektif içerisinde mevcut noksanların durumu ele alınarak aynı hataların tekrar etmemesi için tavsiyelerde bulunulmuştur. Bir diğer nokta olarak; sanatın gerektirdiği uzmanlık düsturunun göz ardı edilmesinin, şehir ve medeniyet esasları özelinde sonuçları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Isparta, Hat sanatı, Tezyînat, Mimarî.

Abstract

Islamic calligraphy, which is an important branch of Islamic art appears as an important decorative element in Islamic architecture. The art of calligraphy, which can be seen in madrasas, inns, and even dwellings, in the form of a tableau or directly on the wall, has found its richest use in mosques. The scripts used in mosque decoration throughout history were specially designed and written by master calligraphers for the mosques where it will be engraved. However, in places where aesthetic sensitivity was weak, the writing was removed from the identity of art, and examples at the level of kitsch have occurred.

When the use of calligraphy art as an architectural decoration element is examined, especially in the historical mosques in the city center of Isparta, serious deficiencies are observed even in central mosques. In this research; Fieldwork was carried out on the mosques, and efforts were made to examine the aesthetically and anatomically the scripts in the buildings in question. From the historical perspective, the existing faults were taken into consideration, and recommendations were made to prevent the same mistakes from repeating. As another point; The consequences of ignoring the mastery required by art were discussed especially over the city and civilization principles.

Keywords: Isparta, Islamic Calligraphy, Ornament, Architecture.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.10.2020 - Kabul tarihi: 12.12.2020.

*Arş. Gör, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, yemre.munafi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8189-8048>.

1. Giriş

Hüsn-i hat; İslam estetiğinin soyut çehresi içinde gelişimini sürdürmüş; sayfalardan duvarlara kadar her türlü ortam ve zeminde kendine yer bulmuş bir yazı sanatıdır. Klasik bir tarifile o; cismânî âletlerle icrâ olunan rûhânî bir hendese (Yazır, 1981:119) olarak Kur'an'ın nüzûlünden bu yana varlığını sürdürmektedir. İslam sanatında soyutluğun belirgin baskınlığı; medeniyet kurgusundaki temel dinamiklerde mananın maddeden önemli kabul edilmesi ve işlevsellik ilkesinden ileri gelmektedir. Hat sanatı, bu dinamiklere bağlı olarak on dört asırlık serüveni içinde birçok hattat tarafından değişik tekâmül süreçleri geçirmiş ve tüm uygulama sahalarında sıkı kurallara bağlanarak bugüne ulaşmıştır.

Hilye, kıt'a, levha gibi formları ve kitap yazımında kullanılması yanında hat sanatı; İslam medeniyetinde mimarî tezyînatta oldukça öne çıkmaktadır. Mimarî eserlerin zamana daha dayanıklı olmaları sebebiyle buralarda yer alan tezyînât, sanat tarihi için büyük kıymet taşımaktadır. Elbette mimarî tezyînâtın zaman içinde restorasyon yahut yenilenme süreçleri bu araştırmaları sekteye uğratabilmektedir. Ancak tezyînât, yine de genel yapıya ve eserin bulunduğu mahallin estetik algısına dair izleri üzerinde taşımaya devam etmektedir. Bu gerçeğe binâen çalışma; Isparta'da hüsn-i hatt sanatının durumunu anlamak üzere şehrin camilerine yönelmiştir. Zira şehrin sınırları içinde barındırdığı mimarî eserler, geçmişini ve bugününü aydınlatmaya devam etmektedir.

Araştırma; yazı üzerine tarihî ve genel bir tahlil yerine tarihin bugüne yansımaları esasına göre yapılmıştır. Bu bağlamda günümüzdeki estetik yaklaşım ve hat sanatının mahallî durumu üzerine eğilmek adına yalnız Isparta Merkez ilçedeki camiler ele alınmıştır. Böylece merkezi durumun bugüne uzanan tesirleri incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada camilerin temel alınmasının sebebi, hat sanatının diğer yapılara nispetle camideki özel konumudur. Isparta camilerinin tezyînâtıyla ilgili daha önce tez ve makaleler yayınlanmış fakat bu çalışmalarda yazının harf ve istif estetiği ve dönem özelliklerine değinilmemiştir. Saha çalışmasında Isparta Merkez'deki tarihî camilerin yazıları, yazıldıkları dönemin üslûbu göz önünde bulundurularak anatomi ve tasarım yönleriyle ele alınmıştır. Elde edilen bulgular ışığında geleneksel sanatların şahika noktası addedilen hat sanatının Isparta'da nasıl bir yere sahip olduğu anlaşılmaya çalışılmış, sanatın ve hayattaki yerinin geliştirilebilmesi adına öneriler sunulmuştur.

2. Kavramsal Çerçeve

İslam medeniyetinde yazı, ilk dönemlerden beri önemli addedilmiştir. Kur'an'ın nüzûlü ile vahiyleri kaydetme kaygısı, yazının yerini olgunlaştırmış ve yazılan metnin önemine binâen de güzel yazmak ehemmiyet kazanmıştır. Yüzyıllar içinde gelişen ve yayılan hüsn-i hat, yazının hayattaki ehemmiyeti dolayısıyla günlük, resmî ve dinî her alanda büyük bir yer kaplamıştır. Medeniyetin bu denli mühim bir unsuru olması sebebiyle yazı; ifade ettiği mana kadar estetik boyutuyla da münhasır bir alan halini almış, toplumu anlamada önemli bir paradigma haline gelmiştir.

2.1. Yazı İnceleme Tekniği ve Hat Sanatının Tarihçesi

Kitaplarda yahut mimarîde güzeli bulmak adına yazılan yazıların araştırmasında üzerinde durulması icab eden birkaç nokta bulunmaktadır. Bunlardan biri, yazının tekâmül bakımından tedkîkidir (Yazır, 1981:128). Hat sanatı bin dört yüz senelik gelişim safhasında birçok merhaleden geçmiş ve bugünkü şekline ulaşmıştır. Basamak basamak kısaca bakacak olursak; İbn Mukle (ö. 328/940), İbn Bevvâb (ö. 412/1022), Yâkut el-Musta'sımî (ö. 698/1298), Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520), Hâfız Osman (1110/1698) ve Mustafa Râkım (1758/1826) isimleriyle karşılaşırız. Bu isimler, hat sanatında köşe taşları olarak ortaya koydukları yeni ekollerle güzel yazıya yön vermişlerdir. Bu bağlamda bir yazının yazıldığı dönem içinde hangi ekole mensup olduğuna bakmak ve ona göre bir değer yargısında bulunmak icab etmektedir (Tüfekçioğlu, 2001:7; Rado, t.y.: 27-30; Serin, 1997:449; Derman, 1997:98; Berk, 2007:428). Yine yazıldığı devir ekseninde yazıyı, sırf yazı olması bakımından incelemek de gerekmektedir. Bu ise yazının harf ve satır düzeni, istif yapısı, hareke ve tezyîn unsurlarının dağılımı ile ilgili bir araştırmadır (Yazır, 1981:128). Tüm bu göstergeler, yazının iyi bir hattat elinden çıkıp çıkmadığını söyleyecek ve bir kıymet hükmü verilmesine imkân tanıyacak unsurlardır.

Hat sanatının tarihî dönemleri, ekol sahibi hattatların yaptıkları yenilikler sebebiyle bu hattatların ismiyle anılır. Buna göre, İslam'ın ilk yazısı olan kûfîden; elif, nokta ve daireyi ölçü esas alarak aklâm-ı sitteyi¹ ortaya koyan İbn Mukle, ölçülü yazı (mevzûn yazı) çağında ilk ekol ve ilk durak olarak görülmektedir (Alparslan, 2012:30; Rado, t.y.:27). İkinci islahatçı, XI. yüzyılda

¹ Aklâm-ı sitte: Muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkî' ve rika' yazılarından oluşan altı yazı çeşidi.

yetişmiş, İbn Bevvâb ismiyle maruf Ali bin Hilâl'dir. İbn Mukle'nin harflerinden en iyilerini seçerek yeni bir ekol kurmuştur ki Selçuklu Devleti zamanında da (1075-1308) yazıda onun ekolü hakimdir (Subaşı, 1987:7; Alparslan, 2016:17). İbn Bevvâb'ın ardından hat sanatı, Yâkut el-Musta'sımî'nin ıslahatıyla XIV. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar Yâkut mecrasında akmıştır. Nihayet XVI. yüzyıldan itibaren Yâkut'un yazılarından en güzel harfleri seçerek hattı Türk üslûbuna sokan Şeyh Hamdullah gelmiştir (Serin, 2007:37). Hüsn-i Hat XVII. yüzyılda Hafız Osman ile klasik devresine ulaşmıştır (Dere, 2009:22).

2.2. Isparta'nın Tarihi ve Kültürel Yapısı

Bir eserin, bulunduğu coğrafyanın tesirlerinden azade kalamayacağı aşikardır. Bu fikre dayanarak eserden önce bulunduğu mekâna göz atmak, önemli ipuçları verecektir. Şehri genel çerçevede tanımak istediğimizde; Isparta, Akdeniz Bölgesi içinde yer almaktadır. Şehrin isim kökeni, hakkında birçok görüş bulunması ve tamamının rivayete dayalı olması sebebiyle kesin olarak bilinmemektedir. En yaygın kanaat; İlkçağ kayıtlarında *Polybios* (M.Ö. 200)'da geçen *Saporda* adıdır ki XIV. asır Arap kaynaklarında da şehrin *Saparta* ismiyle anılması bu kanıyı güçlendirmektedir (Emecen, 1999:185; Komisyon, 2009:3). Isparta yöresinin bir bütün olarak Müslümanların eline geçmesi XIII. yüzyıl başında III. Kılıçarslan devrine rastlamaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin sona ermesinden kısa süre önce, tahminen 686/1297 senesinde Uluborlu merkez yapılarak bölgede Hamitoğulları Beyliği tesis edilmiş, yöre egemenliği bu beyliğe geçmiştir (Demirci, 2011:22-23; Kofoglu, 1997:471). II. Mehmed (ö. 886/1481) zamanında Karamanoğulları'na karşı verilen mücadelede ve daha sonrasında şehir, bir kale olarak önem arz etmiştir. Millî Mücadele zamanında şehir önemli bir işgale uğramamıştır. Antalya ve Burdur gibi çevre illerde gerçekleşen olaylarla devamlı teyakkuz halinde olması sebebiyle bir hareketlenme olsa da yüzyıllar içinde deprem ve sel baskınları dışında kayıtlara mühim bir olay geçmemiştir (Emecen, 1999:196-197).

Şehirde hat sanatı için önem arz eden yapı türlerinden Kültür Bakanlığı Envanterine kayıtlı; 42 cami, 13 türbe/mezarlık/şehitlik, 3 medrese ve 26 çeşme bulunmaktadır. Ancak bu yapılardan büyük çoğunluğu ilçelerde yer almaktadır. İlçelerde özellikle Hamitoğulları Beyliği'nden (XIII-XIV. yüzyıl) kalma eserler çoğunluktadır. Merkez ilçede yalnız 8 tarihî cami, 4 türbe/mezarlık/şehitlik ve 8 tane de çeşme bulunmaktadır (Komisyon, 2009). Camilerden

mevcut binası en eski olan XVI. yüzyıldan kalma Mimar Sinan Camii'dir. Yedisinde yazı bulunan camilerin hat sanatı itibarıyla nispeten kıymet taşıyanları; Kavaklı (Peygamber) Camii, Mimar Sinan Camii, İplikçi Camii ve Kutlu Bey Camii olarak görünmekte; diğer camiler ya fabrikasyon levhalara ya da herhangi bir sanat değeri taşımayan bir kısım yazılara haiz bulunmaktadır.

3. Sayfalardan Mekânlara: Hat Sanatı ve Mimarî İlişkisi

Kitâbe; cami, medrese gibi bina, menzil taşları, mezar taşı gibi mimarî unsurlar üzerine yazılan bilgi veren yahut yazıldığı yerin önemini aktaran unsurlardır. Bir mimarî yapının inşa tarihi ve bânîsini aktaranlara inşa yahut tarih kitâbesi; geçirdiği onarımları bildirenlere tamir kitâbesi denmektedir. Bunlar dışında kemerlerde bulunanlara yahut kuşak yazısı gibi binayı çevreleyenlere de kitâbe levhası denir (Alparslan, 2002:76).

İslam devrine ait ilk kitâbeler, Hendek Gazvesi (5/627) esnasında Sel Dağı kayalıklarına yazılmış yazılardır. Emeviler Devri'nde (M. 661-750) kitâbe yazılarının çoğaldığı görülür. Bu devirde kitâbelerde kûfî yazı kullanılmaktadır. Kitâbelerde kûfînin kullanımı Selçuklu'da sülüsle beraber devam etmiş ancak Osmanlı'ya yaklaştıkça azalmıştır. Kûfî, Osmanlı'da Fatih Sultan Mehmed devriyle birlikte çok sınırlı olarak kullanılmış, bundan sonra yerini tamamen sülüs yazı almıştır. Sülüs, sonraki devirde kitâbelerde en sık kullanılan yazı olmuştur. XIX. yüzyıldan sonra talik yazı da kitâbe yazımında önemli bir yer tutmaktadır. Son olarak rik'a yazı, XIX. yüzyılda icat edilmiş ve el yazısı hüviyetiyle çok çeşitli bir kullanıma ulaşmıştır. Kitâbelerde kullanımı çoğunlukla mezar taşlarında görülmektedir (Alparslan, 2002:77-81).

Mimarîde hususiyetle öne çıkan; kûfî, celî sülüs, celî talik yazılardır (Açıkgözoğlu, 2012:182; Arseven, 1973:234). İslam'ın ilk devresinde geniş bir kullanım sahası bulan kûfî, uzun yıllar boyu Kur'an yazımında kullanılmıştır. Yazıldığı bölgeye göre farklı çeşitleri ortaya çıkmış, zengin bir muhtevaya erişmiştir. Ancak geometrik yapısı sebebiyle zamanla yerini aklâm-ı sitteye terketmiştir (Zennun ve Serin, 2002:344; Alparslan, 2012:30-31; Yazır, 1981:69; Baltacıoğlu, 1971:116). Mimarîde günümüz dahil en geniş kullanım alanı bulan, sülüs hattı olmuştur. Yazıya üçte bir anlamına gelen sülüs isminin verilmesi; bu yazının her hareketinde geçerli olan üçte ikisi düzünsü, üçte biri yuvarlak yapıdan kaynaklanmaktadır. Sülüs, tarih boyunca üzerinde en çok durulan ve geliştirilen yazı olarak da kendini göstermektedir (Yazır,

1981:78; Alparslan, 2012:34). Sülüsün iri şekilde yazılanı anlamına gelen celî sülüs, Mustafa Râkım tarafından ileri bir boyuta taşınmış ve mimarî yazı tezyînatı da böylece ihtişamını artırmıştır (Berk, 2007:29). Kitâbelerde yer alan bir diğer yazı cinsi de taliktir. İran'da XIII. yüzyılda icat edilen talik hattı, harekesiz sade yapısı yanında ince ve kalın hareketlerin âhengine sahiptir. Harfleri geniş kavislere sahip ve neredeyse tamamen yuvarlak hatlıdır. XV. yüzyıldan itibaren Anadolu'da İran üslûbu ile devam eden yazı; XIX. yüzyılda Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi (ö. 1265/1849) ile Türk üslûbunu kazanarak devam etmiştir (Derman, 2010:507; Özönder 2003:188).

Mimarî bir yazının kıymeti, bir oranda geçirdiği yazım safhalarıyla da doğru orantılıdır. İyi bir hattat elinde şekillendikten sonra kalıba çekilmiş bir yazının yine usta bir nakkaş tarafından yazılacağı zemine aktarılması, yazıyla birlikte yazıldığı mekânın da değerini yükselten önemli bir etkidir. Bir yazının mimarî bir esere aktarımı altı safhadan mürekkeptir. Bunlar; hattın istifi, istifin kalıba alınması, gereken boyuta büyütülmesi, iğnelenmesi, yazılacağı zemine aktarılması ve nakş yahut hakkedilmesidir.

Celî kavramı hat sanatında, herhangi bir yazı cinsinin meşk kaleminden daha geniş kalemle yazılanı ve uzaktan da okunabilen şeklidir. Yazının oluşum safhasında öncelikle yazılmak istenen ibârenin istife gelip gelmeyeceği ve muhtemel varyasyonlarının tespiti için kurşun kalemle karalamalar yapılır. Ortaya çıkan alternatifler içinden en güzeli seçilerek istifi gösterecek ama eli de yormayacak kalınlıkta kâğıt kalem ve mürekkeple metnin harfleri çalışılır. Ardından kurşun kalemle tespit edilen tasarıma göre istif kurulmaya başlanır. Harekeler de en uygun şekilde yazıya yerleştirilir. İstif detayları ile son şeklini aldığı yazı kalıba çekilir. Bu safhaya gelene kadar onlarca çalışma yapmak icab edebilir. Kalıba alınan yazı, harekeleriyle birlikte tahrîr ve tashîh edildikten sonra yazılacağı boy yahut zemine göre büyütme işlemine geçilir. Bu işlem için eskiden murabba denen kareleme yöntemi ya da yansıtarak büyütme teknikleri kullanılırken bugün fotokopi aletleri bunu kolaylaştırmaktadır. Gereken boya gelen yazının harf ve hareke kenarları iğne ile sıkı bir surette iğnelenerek delinir. Bunun gayesi, kalıptan silkilecek tebeşir ya da kömür tozunun alt zemine geçirilmesidir. Zeminin rengine göre koyuysa tebeşir, açıksa kömür tozu bir kese içine koyulduktan sonra kalıbın yerleştirildiği zemine silkelenir. İstif zemine geçtikten sonra kalıbın çizgileri takip edilerek yazı kâğıt üzerine

yazılıyorsa kalemle; mimarîde alçı, taş, ahşap gibi bir malzemeye aktarılıyorsa fırçayla yazılır. Bu safhaların hepsi ayrı uzmanlık gerektirmekte, ortaya çıkacak işin niteliğini etkilemektedir (Alparslan, 1993:265; Berk, 2009:427-429; Yazır, 1989:316).

4. Cami Örnekleri Üzerinden Isparta'da Hüsn-i Hattın Durumu

Isparta Merkez ilçede bulunan camilerin bünyelerinde barındırdıkları yazılar, şehirde bugün devam eden hüsn-i hat anlayışına ışık tutmakta, mevcut halin geçmişi hakkında izler taşımaktadır. Bir sanatın estetik gelişimini; toplumun sanata bakış açısı ve sanat dalları hakkında bilgisiyyle paralel olarak sürdürdüğü bir gerçektir. Zira bilgi arttıkça güzel olandan alınan haz artacak, bu da güzele talebi artıracaktır. Bu aynı zamanda çirkin olanın da ayırt edilip hayatın dışına itilmesi sonucunu getirecektir.

4.1. Mimar Sinan/Firdevs Bey Camii

Son inşası esas alınarak tarihî kronolojiye göre incelenen camilerden ilki; mimarîsi itibariyle orijinal özelliklerini koruyan Mimar Sinan Camii'dir. Firdevs Bey Camii olarak da bilinen cami; *Tezkiretü'l-Ebniye*'de Mimar Sinan'ın eserleri arasında geçmesi (Sâî Mustafa Çelebi, 2003:99) dolayısı ile mimarının ismiyle anılmaktadır. Plan ve kütle düzeni olarak Mimar Sinan'ın üslûbunu geniş oranda yansıtmaktadır. Bina, Isparta valilerinden Firdevs Bey tarafından 968/1561'de yaptırılmıştır. (Çok, 2010:33; Karademir, 2016:308; Böcüzade, 2012:124). Aptullah Kuran; Mimar Sinan'ın Camileri isimli çalışmasında camiye, belirli bir özelliği olmayan yalın bir yapıdır diyerek kısaca değinmiştir (1988:195).

Camide üç ayrı yazı üslûbu ile karşılaşılmaktadır. Son cemaat mahallindeki mihrâbiyede bulunan yazı, Mehmed Hilmi imzasıyla 1388/1968 tarihini taşımaktadır. Mehmed Hilmi imzası Isparta camilerinde sıklıkla görülmektedir. Tarihte Mehmed Hilmi isimli XIX. yüzyılda yaşamış birkaç hattat² varsa da mezkûr imzanın sahibi Mehmed Hilmi'nin kim olduğu Böcüzade Süleyman Sami'den (ö. 1932) öğrenilmektedir. Böcüzade, *Isparta Tarihi* isimli eserinde, "hattat-ı şehir Şafakzâde Bektaşî Hacı Hafız Mustafa Tevfik Efendi'nin oğlu Hafız Mehmed Hilmi Efendi"den bahsetmektedir (2012:116). Hattatın, 1902 senesinde açılan Kutlubey Camii'nin

² "Mehmed Hilmi Efendi", <https://www.ketebe.org/en/artist/mehmed-hilmi-efendi-573>, Erişim tarihi: 10.09.2020 ve "Mehmed Hilmi Efendi", <https://www.ketebe.org/sanatkar/mehmed-hilmi-efendi-832>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

yazılarını yazdığı belirtilmektedir. Doğum ve vefat tarihleri hakkında bilgi yoktur. Bu durumda Isparta'da bu imza ile hepsi 1960'lara ait olan yazılar ya bizzat Mehmed Hilmi tarafından yaşadığı dönemde yazılmış ya da onun kalıplarından sonradan nakşolunmuş olabilir. Fakat yazılardaki göz ardı edilemeyecek kusurlar; Böcüzade'nin "meşhur hattat" olarak bahsettiği hattatın, şöhretine istinaden bu kadar kusurlu yazı yazmayacağını düşündürerek, yazıların onun yazdığı haliyle kaldığı ihtimaline gölge düşürmektedir. Son ve daha güçlü bir ihtimal ise yazıların yıllar içindeki tamir ve restorasyonlarda bozulduğudur.

Camide görülen ikinci üslup, harimde bulunan lafzatullah ve cihâr-ı yâr-i güzîn levhalarında görülmektedir. Bu yazılar imzasız ve tarihsizdir. Üçüncü kısım 1436/2017 tarihli yazılar ise mihrap ve pencere alınlıklarında bulunmakta ve günümüzün Antalyalı hattatlarından Necmi (Atik) imzasını taşımaktadır.

Son cemaat mahallindeki mihrâbiyede bulunan Âl-i İmrân Sûresi 37. âyet, camilerde mihraplarda sıklıkla kullanılan bir ibâredir. XIX. yüzyıl üslûbuyla yazılmış ibârenin dengeli bir istife sahip olması, hattatının sanatkarlığını göstermekle birlikte bulunduğu zemine aktarımı konusunda ciddi hatalar ilk bakışta göze çarpmaktadır. Yazıda harfler ya çok hantal çizilerek detayları yok edilmiş ya da hareketleri abartılı olarak nakşolunmuştur. Zülfeler ise oldukça kabaca yerleştirilmiştir. Harfler yanında hareke ve tezyînî unsurlar da hep aynı kalınlıkta yapılmaya çalışılmış, bu da orantıyı bozarak hareketlerin iç içe geçmelerine sebep olmuştur. Yine yazıya sonradan yerleştirildiği anlaşılan çerçeve, baştaki ve sondaki harfleri kapatmıştır (Görsel 1). Yazının durumu, yazıdan anlamayan biri tarafından levhaya aktarıldığını göstermektedir.



Görsel 1. Âl-i İmrân Sûresi 37. âyet, Firdevs Bey (Mimar Sinan) Camii son cemaat mahallinde bulunan Mehmed Hilmi imzalı yazı.

Harimde bulunan ve imza ya da tarih taşımayan yazılarda, istifin dengesizliği ve yine bozuk bir şekilde zemine aktarıldığı müşahede edilmektedir. Bu yazıların nispeten daha eski olduğu düşünülmektedir (Görsel 2a). Ayetü'l-kürsî'den mürekkep kubbe yazısı da çok sıkı ve dengesiz bir istife sahip olmakla birlikte harf anatomilerinde kötü bir işçiliği açıkça göstermektedir (Görsel 2b). Camide en yeni tarihli yazılar olan pencere alınlıklarındaki yazılar ile mihrap yazısı, diğerlerine oranla nispeten daha düzgün bir görüntü sergilemektedir. Ancak onlar da hatadan masun değildir. Diğer tüm yazılar celî sülüs iken yeni yazılarda dîvânî ve celî dîvânî yazılı ibâreler de yer almaktadır (Görsel 2c). Bu yazıların hemen hepsinde Necmi imzası okunmaktadır. Ancak kalem hakkının dengesizliği bu yazılardaki sorunlardan yalnızca biridir. İstifte ise kalıbın aslından mı yoksa yazıyı aktarandan mı kaynaklandığı anlaşılmayan şekli bir muvazenesizlik vardır. Bu yazılarda da harf anatomilerinde ve harekelerde önemli kusurlar bulunmaktadır (Görsel 3a). Caminin kuzey doğu penceresinde yer alan besmelede yazının ferahlığını gideren çok sıkı bir istif yapılmış ve hem dîvânî hem de celî dîvânî yazı karakterleri karıştırılmıştır (Görsel 3b). Üç farklı döneme ait yazılardaki ortak kusurlar; yazıların bir hattat ya da bir uzman denetimi olmadan ve yazıdan anlamayan kimseler tarafından zemine işlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte caminin tezyîn edilmesi tasarlandığında, projenin gerektirdiği araştırmanın yapılmadığı, belki bulunan kalıpların rastgele yerleştirildiği düşünülmektedir.



Görsel 2. a: Mimar Sinan Camii'nin imzasız yazılarından, **b:** "Ayetü'l-kürsî", kubbe yazısı, Isparta Mimar Sinan Camii, **c:** Necmi imzalı celî dîvânî yazı, Isparta Mimar Sinan Camii.



Görsel 3. a: Pencere kemerlerinde bulunan Necmi imzalı yazılardan kesit ve imza, Isparta Mimar Sinan Camii,
b: Dîvânî ve celî dîvânî karakterlerinin birlikte kullanıldığı yazı, Isparta Mimar Sinan Camii.

4.2. İplikçi/Hacı Abdi Camii

970/1569 tarihli İplikçi Camii, dönemin eşrafından Hacı Abdi tarafından inşa ettirilmiştir. Bulunduğu mevkie “İplik Pazarı” denmesi hasebiyle İplikçi, bânîsi vesilesiyle de Hacı Abdi Camii olarak anılmaktadır. Mimar Sinan Camii’ni yaptıran Vali Firdevs Paşa devrinde yapılmıştır. 1725 senesinde onarım görmüş, 1782’de eklemeler yapılmıştır. İlk başta kubbeli olan cami XVIII. yüzyıldan sonra tamamen yıktırılarak bugünkü şekliyle yeniden yapılmıştır (Böcüzade, 2012:121; Komisyon, 2009:158). Şimdiki halinde kubbe bulunmayıp kırma çatıyla kaplıdır.

Camiye ait yazılar; mihrap yazısı, aşere-i mübeşşere levhaları ve tavanda bulunan dairevî yazıdan müteşekkildir. Tavanda bulunan ve barok tarzını andıran basit süslemenin etrafındaki dairevî satırda, Nûr Sûresi 35. ve 36. ayetler yazmaktadır. Yazının boyası solmuş ve metin silikleşmiş vaziyettedir. Detaylı incelendiğinde kalem kalınlığının metnin başında ve sonunda aynı olmadığı; kalın başlayıp sonra inceldiği, başta daha sade olan istifin sona doğru giderek sıklaştığı görülmektedir. İmza bulunmayan yazıda harf bünyeleri de kusurludur (Görsel 4a). Aşere-i mübeşşere levhalarında imza ve tarihe rastlanmamaktadır. Harf bünyelerinde ciddi bozukluklar olmakla birlikte hareke ve tezyîn unsurlarının rastgele ve bilgisizce koyulduğu dikkat çekmektedir (Görsel 4b). Son olarak mihraba yöneldiğimizde, Âl-i İmrân Sûresi 37. ayet yanında pervazı çevreleyen Ayetü’l-kürsî ibâresi mihrap yazılarını oluşturmaktadır. Pervazda bulunan yazının sonunda daha önce Mimar Sinan Camii’nde rastladığımız Mehmed Hilmi imzası ve benzer şekilde 1379/1960 tarihi bulunmaktadır. Mihrap ayeti ile aynı üslupta bulunan pervaz yazısında yeşil zemin üzerine hakkedilen ve yaldızla boyanan yazılar, anatomik olarak

sorunludur. Yazıldığı dönem göz önüne alındığında bu bozuklukların yine hat sanatına vâkif olmayan kimselerce tezyîn edilmesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır (Görsel 5a, 5b).



Görsel 4. a: Nûr Sûresi 35-36. ayetler, İplikçi Camii tavanında bulunan yazı, **b:** İplikçi Camii aşere-i mübeşşere levhalarından ikisi.



Görsel 5. a: İplikçi Camii mihrap yazısı detay, **b:** İplikçi Camii mihrap yazısı üst kısmı.

4.3. Kavaklı/Peygamber/Çinili Camii

Kavaklı, Peygamber ya da bünyesinde bulundurduğu çiniler dolayısı ile Çinili Cami olarak anılan 1197/1782 tarihli cami; klasik çerçevede yazı barındıran yapılardan biridir. Mihrap duvarında ve taç kapı üzerinde iki talik kitâbesi vardır. Caminin yapım hikayesini Böcüzade şu şekilde anlatmaktadır: Isparta'nın XVIII. yüzyılda bağlı bulunduğu Kütahya'da mukim Anadolu Valisi ve Seraskeri Abdi Paşa'ya verilmek üzere askeri ve diğer masraflar için vergi toplanır. Toplanan vergiler takdim edilmek istendiğinde gereken masraflar için beytü'l-mâlden çıkan ödenek üzerine toplanan parayı Abdi Paşa kabul etmez ve sahiplerine iadesini ister. Bunun mümkün olmadığı gerekçesiyle toplanan parayla halkın faydasına bir eser bırakmak düşüncesi hasıl olur ve harap bir mescidin yerine Peygamber Camii inşa edilir (2012:125).

Cami, harim ve son cemaat mahallinde bulunan çinileriyle ünlüdür. Yazı bakımından camiye bakıldığında Mehmed Hilmi imzasıyla burada da karşılaşılmaktadır. Mimar Sinan Camii

son cemaat mahallindeki mihrâbiyede bulunan levhanın aynısı, burada yine son cemaat mahalli mihrâbiyesinde yer almaktadır. Zemin ve yazı renkleri farklı olan iki levhada çizgi ve noktalar incelendiğinde aynı kalıptan iki ayrı kopya olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. İki levhada da aynı tarih vardır (Görsel 6a). Cami içinde mihrapta ve mihrap önündeki tavanda bulunan yazılarda da Mehmed Hilmi imzası yer almakta, 1377/1958 ve 1378/1959 tarihleri okunmaktadır. İstiflerde, anatomi kaynaklı kusurlar göz ardı edildiğinde bir muvazene göze çarpmaktadır. Ancak yazılarda daha önce baktığımız örneklerle benzer şekilde vav gözleri fazlaca irileşmiş, kalem hakkı dengesiz dağılmış ve yazı detaylarında estetiği sağlayan incelikler kaybolmuştur (Görsel 6b, 6c). Camide aşere-i mübeşşere levhalarında önceki örneklerdeki gibi imza ve tarih yoktur. Bu levhalarda harf bünyelerindeki bozukluk ve istiflerdeki dengesizlikler daha barizdir. Levhalarda istifin bilgisizce yapıldığı, harflerin birbiriyle aşırı keşişimlerinden ve boşluk-doluluk dengesinin orantısızlığından anlaşılmaktadır (Görsel 7).



Görsel 6. a: Âl-i İmrân Sûresi 37. ayet, Peygamber Camii son cemaat mahallinde bulunan Mehmed Hilmi imzalı yazı, **b:** Âl-i İmrân Sûresi 39. ayet, Peygamber Camii mihrabında bulunan Mehmed Hilmi imzalı yazı, **c:** İhlas Sûresi, Peygamber Camii mihrap önünde bulunan Mehmed Hilmi imzalı yazı.



Görsel 7. Peygamber Camii'ne ait iki aşere-i mübeşşere levhası.

4.4. Kutlu Bey Camii/Ulucami

Konuya dair incelenen camilerden dördüncüsü, tarihi diğerlerine göre daha eski olmasına rağmen binası iki kez yıkıldığı için 1926 senesinde son kez yaptırılan, Ulucami olarak da bilinen Kutlu Bey Camii'dir. Cami ismini Osmanlı ümerasından, Eğirdir valiliğinde de bulunmuş Kutlu Bey'den (ö. XIV. yüzyıl) almaktadır. Caminin minare temelinde bulunan 478/1086 tarihli eski bir kitâbe, burada mevcut başka bir caminin yerine yapıldığı kanısını güçlendirmektedir. Yeni caminin zamanla direklerinin çürümesi ve yıkılma tehlikesi arz etmesi üzerine 1317/1899 tarihinde Isparta mutasarrıfı İzmitli Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından yıktırılarak müceddeden inşa ettirilmiştir. Bu inşada mihrap yazıları Mehmed Hilmi tarafından yazılmıştır. 1914 depreminde gördüğü hasar dolayısıyla 1926'da bugünkü haliyle yeniden yapılmıştır (Böcüzade, 2012:114-115; Çok, 2010:27).

Kutlu Bey Camii'nin yazılarında dikkati ilk celbeden, mihrap yazısıdır. Zira İplikçi Camii yazısı ile üslup birliği taşımaktadır. Yazıda imza ve tarih bulunsa da üzerleri yıldızla boyanırken yapılan hatalar dolayısı ile okunamamaktadır. İki mihrap yazısı da aynı ibârelerden, Âl-i İmrân Sûresi 37. ayet ile Ayetü'l-kürsî'den oluşmaktadır. İstif, iki caminin yazısında da farklıdır. Kutlu Bey Camii'nde bulunan harfler nispeten daha nettir. Fakat ibârelerin başlangıç ve bitişlerindeki benzerlikler yanında Böcüzade'nin *Isparta Tarih'i*nde geçen hattat ismi (2012:116) dolayısı ile yine Mehmed Hilmi'nin yazısı olabileceği düşünülebilir. Minberde bulunan kelime-i tevhid de imzası yine okunamasa da bu kanıyı güçlendirmektedir (Görsel 8a, 8b). Camide kubbeye kısaca bakıldığında göbek ve kasnak yazıları bulunduğu görülebilir. Âyetü'l-kürsî bulunan göbek yazısında besmele, ayet başına küçük bir şekilde koyulmuştur. Kubbe yazılarında da harf anatomileri oldukça bozuk haldedir (Görsel 9a). Aslan göğüslerinde, lapis mavisi zemin üzerine altın renginde ve yan duvarlarda siyah üzerine altın renginde aşere-i mübeşşere levhaları yer almaktadır. Levhalarda işçilik daha titiz görünmektedir. İstif ve harflere baktığımızda istifte alt ve üst kısım boşluklarının dengesizliği, harf kesişimlerinde abartılı durumlar hemen belli olmaktadır. Yine harflerin kalem kalınlığının istife göre cılız kaldığı da aşikardır. Mihrap yazısı ile bazı aşere-i mübeşşere levhaları, bu cami için hazırlanmamış yazı kalıplarının buraya uyarlanmaya çalışıldığı izlenimini vermektedir. Levhalarda imza ve tarih bulunmamaktadır (Görsel 9b, 9c).



Görsel 8. a: Kutlu Bey Camii mihrap yazısı kesiti, **b:** Kelime-i tevhid, Kutlu Bey Camii minber yazısı.



Görsel 9. a: Kutlu Bey Camii kubbe göbeğinde yer alan Ayetü'l-kürsî yazısı, **b:** Kutlu Bey Camii aşere-i mübeşşere levhalarından, **c:** Kutlu Bey Camii aşere-i mübeşşere levhalarından.

Buraya kadar üzerinde durulan tarihî değeri yüksek camiler, Isparta'da hat sanatına dair umumi görüşü pekiştirmektedir. Isparta il merkezinde bulunan diğer tarihî camiler, sanat kıymeti taşımayan fabrikasyon/kopya yazılara sahiptir. Bu hususiyet de şehirde, hat sanatının önemli mekanlarından olan camilerde göz ardı edildiğini bir kez daha göstermektedir. Şehrin tarihi içinde; Yörük Muslihiddin Efendi (ö. 977/1569), Mustafa Tefvik Efendi (ö. 1335/1917) ve babası Ömer Efendi (ö.?) ile Kara Hafızâde Mehmed Efendi (ö.?) gibi hattatların yetiştiği kaynaklarda mevcuttur (Nevzade Atâî: 1989:124; Mehmed Süreyya, 1996:1127; İnal, 1955:428; Derman, 1967:259). İstanbul'da yaşamış olmasına rağmen memleketi Isparta olan Hüseyin Sabrî Efendi³ de rastlanılan hattatlardandır. Böcüzade Süleyman Samî'nin hüsn-i hat diploması aldığı bilgisi de bu meyanda sabittir (Böcüzade, 2011:XIII). Ancak tüm bunlar Isparta'da hat sanatının yerleşik bir kültür halini almasına bir zemin oluşturamamış, yazının toplumla en iç içe unsuru olan mimarî örneklerde bu isimlerden güzel örnekler kalmamıştır.

³ "Hüseyin Sabri Efendi", <https://www.ketebe.org/en/artist/huseyin-sabri-efendi-402>, Erişim tarihi: 28.11.2020.

5. Sonuç ve Öneriler

Bulunduğu mahallin kültür ve gelişmişlik seviyesine dair taşıdığı izler dolayısıyla bir bölgedeki sanat eserleri dikkatli incelenmelidir. Isparta'da bu çerçevede camileri tetkik ettiğimizde, yazıların dönemlerine göre estetik seviyesinin düşük olduğu görülmektedir. Camilerde bulunan yazılarda umumiyetle XX. yüzyıla ait tarihler bulunmakta fakat yazılar XX. yüzyılın estetiğini taşımamaktadır. Ayrıca camilerde yapıldıkları dönemlerden hiçbir yazının ulaşmadığı da tespit edilen diğer bir durumdur. Kitâbe levhalarında hususiyetle Mehmed Hilmi ismi sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ancak *Isparta Tarih'i*nde isminin zikredildiği 1902 tarihleri hesaba katıldığında hattatın 1960larda hayatta olma yahut eser verme ihtimali düşük görünmektedir. Bu ise yazı tezyînatlarına zaman içinde müdahaleler olduğu yahut bu yazıların sonradan işin uzmanı olmayan kimselerce yazıldıkları fikrini doğurmaktadır. Her iki durumda da geleneksel sanatlar hakkında bilginin az olduğu ve tezyîn işlerinin ehil olmayanlara verildiği kanısı güçlenmektedir. Camilerde aşere-i mübeşşere levhalarının tamamı imzasız ve tarihsizdir. Harf bünyesi ve istif hususunda en çok kusur da bu yazılarda bulunmaktadır. Tüm camilerde istiflerin aşağı yukarı birbirine benzemesi, aynı kalıp ya da aynı kişi elinden çıktığını düşündürmektedir. Mimar Sinan Camii tarihi en yeni yazıları bünyesinde barındıran camidir. Pencere alınlıkları ve mihrapta XXI. yüzyıla (2017) ait yazılar bulunmakta, bu yazılar istif olarak nispeten daha iyi durumda olmalarına rağmen nakşedilirken büyük oranda bozulmuşlardır. Aynı camide rastlanan dîvânî yazının kuralsız şekilde yazıldığı ve celî dîvânî unsurlarla karıştırıldığı müşahede edilen diğer bir kusurdur. Tek örnek olan celî dîvânî bir istifte de harflerin yazının bünyevî özelliklerini taşımadığı ve bilgisizce yazıldığı görülmektedir. Yazıların istif formları ve kütle yapıları sıkça hata barındırmaktadır. Diğer camilerde de benzer durumlar mevcuttur. Şehrin tarihinde yetişmiş iyi hattatlar olduğu halde yazılarına mimarîde rastlanmamaktadır. Bu da hat sanatının şehirde umumî bir yaygınlık göstermediğini ve bedîî zevkin revaç bulmadığını düşündürmektedir.

Bahsedilen noksanların herhangi bir mahalle camiinde değil de şehrin en merkezî camilerinde olması, Isparta'da sanat ve güzel anlayışına dair bilgi, eğitim ve denetim eksikliğine işaret etmektedir. Bu durum, Isparta'da Türk-İslam sanatlarına dair konferans, kurs ve faaliyetlerin artırılması ile estetik şuurun yerleşmesi sağlanarak düzeltilebilir. Fakat en başta hat

sanatının geleneksel öğretim metotları sıkı bir denetimle ve bu gelenekte yetişmiş uzman kimseler eliyle verilmelidir. Mimarî eserlerde de tezyînat, yine uzmanlara danışılmalı, mevzunun takibinde hassas olunmalıdır. Şehirde Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim veren Hat ASD, eksikleri giderecek ve şehrin kültürel dokusunu koruyup geliştirecek uzmanların yetiştirilebilmesi için desteklenmelidir. Basit bir görsel unsur olmaktan ziyade İslam medeniyetinin temel taşlarını, Türk kültürünün önemli vechelerini bünyesinde barındıran hat sanatı, bu vesileyle önce zihinlerde güzele olan meyli artırarak sonrasında şehir ve medeniyet kavramlarının tekamülü ile hayata pozitif tesirler bırakmakta etkili olabilir.

Kaynakça

- Alparslan, A. (1993). "Celî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 7, s.265-267.
- Alparslan, A. (2002). "Kitâbe", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 26, s.76-81.
- Açıkgözoğlu, A. S. (2012). "Türk Mimarîsinde Hat Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.181-197.
- Alparslan, A. (2012). "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.27-44.
- Alparslan, A. (2016). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arseven, C. E. (1973). *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Baltacıoğlu, I. H. (1971). *Türk Plastik Sanatları*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Berk, S. (2007). "Rakım Efendi, Mustafa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 34, s.428-429.
- Berk, S. (2009). "Celî Sülüs Bir Hat Levhasının Hazırlanış Safhaları", *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla IX. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, 13-15 Mayıs 2005, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, s.422-431.
- Böcüzade Süleyman Sami, (2011). *Üç Devirde Gördüklerim*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Böcüzade Süleyman Sami, (2012). *Isparta Tarihi*, Isparta: Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Çok, B. (2010). *Isparta ve İlçeleri Camii Süslemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirci, D. (2011). *Isparta Evleri*, Isparta: Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Dere, Ö. F. (2009). *Hattat Hafız Osman Efendi*, İstanbul: Korpus Yayınları.

Derman, M. U. (1967). "Kalem", *İslam Düşüncesi*, Yıl 1, Sayı 4, s.255-266.

Derman, M. U. (2010). "Ta'lik", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 39, s.507-508.

Emecen, F. (1999). "Isparta", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 19, s.194-200.

"Hüseyin Sabri Efendi", <https://www.ketebe.org/en/artist/huseyin-sabri-efendi-402>, Erişim tarihi: 28.11.2020.

İnal, M. K. (1955). *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Karademir, M. (2016). "Mimar Sinan Dönemi Camilerinde Taçkapı Tasarımı", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Konya: SÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sayı 40, s.299-314.

Komisyon, (2009). *Isparta Kültür Envanteri (1)*, Isparta: Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Kofoğlu, S. (1997). "Hamîdoğulları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 15, s.471-476.

Kuran, A. (1988). "Mimar Sinan'ın Camileri", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, Cilt 2, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

"Mehmed Hilmi Efendi", <https://www.ketebe.org/en/artist/mehmed-hilmi-efendi-573>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

"Mehmed Hilmi Efendi", <https://www.ketebe.org/sanatkar/mehmed-hilmi-efendi-832>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

Mehmed Süreyya, (1996). *Sicill-i Osmanî*, Cilt 4, Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Özcan, A. (1989). "Nevizâde Atâî, Hadaiku'l-Hakaik Fî Tekmiletî'ş-Şakaik", *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri*, Cilt 2, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

Rado, Ş. (t.y.). *Türk Hattatlar*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Tic. Ltd. Şti.

Sai Mustafa Çelebi, (2003). *Yapılar Kitabı*, İstanbul: K Kitaplığı.

Serin, M. ve Zennun, Y. (2002). "Kûfî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 26, s.342-345.

Serin M. (2007). *Hattat Şeyh Hamdullah*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Serin, M. (2013). "Yâkût el-Musta'sımî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, Cilt 43, s.291-293.

Subaşı, M. H. (1987). *Yazıya Giriş*, İstanbul: Dersaadet Yayınları.

Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yazır, M. B. (1981). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Cilt 1-2, Ankara: DİB yayınları.

Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Cilt 3, Ankara: DİB yayınları.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1-9. Çekim: Yunus Emre Çelik, Çekim tarihi: 2020

GELENEKSEL ANADOLU DOKUMA ARAÇLARINDAN ÖREKE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**AN EVALUATION ON THE TRADITIONAL ANATOLIAN WEAVING TOOLS ON ÖREKE****Yusuf ÇETİN· Cavit POLAT·****Öz**

Geleneksel Anadolu el dokumalarının temel malzemesi olan yün, pamuk, keten gibi liflerin eğrilmesinde kullanılan iğ, ağırşak ve örekenin tarihi ile ilgili yapılan bilimsel çalışmalar bu araçların kaynağının Ön Asya ve Anadolu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu araçlar içerisinde boyutları ile ön plana çıkan örekeler sadece işlevsel özellikleri ile değil farklı formları ve zengin süsleme kompozisyonları ile de dikkat çekmektedirler. Bu durum Anadolu insanının kullandığı her malzemeye sadece işlevsel bir araç gözü ile bakmadığını, estetik bir kaygı ile yaklaştığını ve kendi geleneklerini, yaşantılarını bu kültür varlıkları aracılığı ile günümüze kadar devam ettirdiğini göstermektedir.

Sanayi devrimi ile el emeğine dayalı üretimin gerilemesi ve giderek yok olması pek çok el sanatı alanını sonlandırdığı gibi bu alanda kullanılan araçların da yavaş yavaş unutulmasına ve toplumun hafızasında silinmesine neden olmuştur. Bir grup öreke üzerinde yapılan bu çalışma ile kültürel mirasın bir parçası olan bu kültür varlıklarının bilim dünyasına tanıtılması, korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, El Sanatları, Geleneksel Dokumalar, Öreke.

Abstract

Scientific studies on relation to the history of oreke, spindle whorl and spindle used in spinning fibers such as wool, cotton, linen, the basic materials of traditional Anatolian handicrafts have revealed that the source of these tools is Asia Minor and Anatolia. In these vehicles Which stand out with their dimensions, draw attention not only with their functional features but also with their different forms and rich ornamental compositions. This event shows us which Anatolian people do not look at every material used by a functional vehicle. They approach with an aesthetic apprehension and continue their traditions and lives through these cultural assets to the until today.

With the industrial revolution, the decline and gradual disappearance of handicraft production ended many handicraft areas, and the tools used in this field were gradually forgotten and the memory of the society was erased. With this study on a group of samples, it is aimed to introduce these cultural assets, which are part of our cultural heritage, to the scientific world, to protect them and to reach them to the next generations.

Keywords: Culture, Handicrafts, Traditional Weavings, Oreke.

Araştırma Makalesi // Kabul tarihi: 12.10.2020 - 22.12.2020.

· Prof. Dr., Iğdır Üniversitesi, <https://orcid.org/0000-0001-7823-6812>, www.yusufcetin04@hotmail.com.

· Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, <https://orcid.org/0000-00028917-372X>,
www.polat46polat@gmail.com.

1. Giriş

Kökeni Rumca olan “röka”, “röke” den gelişen öreke; yün, keten, pamuk, tiftik gibi lifli malzemelerin eğrilmesi amacı ile kullanılan bir ucu genellikle çatal biçiminde olan değnektir*.

Eğrilmesi planlanan taranmış yün, keten ve benzeri maddelerin fitilleri önce örekenin başlığına sarılıp bir ip ile bağlandıktan sonra biraz çekilip eğrilir ve buradan iğ veya kirmene boşaltılarak dönme hareketi gerçekleştirilir. Örekenin sapı yandan kemer, kuşak veya kayışa sıkıştırılır. Böylece kol eğirme sırasında yorulmaz (Görsel 1).



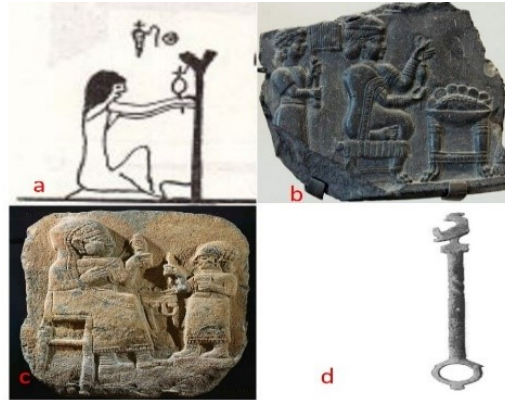
Görsel 1. Oturan ve ayakta yün eğiren kadın.

Eğrilen ipin yumak şeklinde sarıldığı öreke en altta sap, ortada silindirik veya dikdörtgen bir gövde ve en üstte başlık kısmından oluşmaktadır. Başlık kısmı, genelde değişik süslemelere sahip olduğu gibi yalın örnekleri de görülmektedir. Anadolu’da örekelerin perdahlı yüzeyleri kabartma ve ajur tekniğinde çeşitli motifler ile süslenmiştir.

Dokunmuş kumaşların M.Ö. 6500 yılında kullanıldığına dair arkeolojik buluntuların var olması, iplik üretiminin çok daha eskilere dayandığı gerçeğini ortaya koymaktadır (Oyman Büken, 2005:64). Bir dokumanın oluşturulmasında bulunması gerekli olan ilk ve temel unsur ipliktir. İplik olmadan dokuma düşünülemez, bu nedenle dokumacılığın başlangıcını iplik elde edilmesine bağlamak gerekir. Liflerin bükülmesi ve eğirme işlemi düşüncesinin de sarmaşık ve

* Tanımlar için bkz. <https://sozluk.gov.tr>, <https://www.nisanyansozluk.com>.

benzeri bitkilerin dolanmasından geliştiği ve bu ilkel düşüncelerin birleştirilmesi ile dokumacılık sanatının ilk adımlarının atıldığı sanılmaktadır. İlk eğirmenin, liflerin iki el arasında ovuşturularak yapıldığı, sonra bunun için ağırşak, iğ, öreke gibi gerekli aletlerin geliştirilerek ipliğin elde edildiği anlaşılmaktadır. Dolayısı ile iplik üretiminde kullanılan araçların insanlık tarihinin en eski buluşları arasında yer aldığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Neolitik döneme ait dünyanın birçok yerinde kilden, ahşaptan, taştan ve kemikten değişik büyüklüklerde ve ağırlıkta ağırşak, iğ ve örekeler bulunmuştur. Fakat ahşaptan yapılan aletler zamanla toprak altında nem etkisi ile çürüdüğünden günümüze kadar gelememişlerdir (Oyman Büken, 2005:73-74). Sus'ta bulunmuş bir rölyefte, Mısır duvar resimlerinde, Geç Hitit dönemine ait bir rölyefte iğ, ağırşak ve örke ile yün eğiren kadın betimlemeleri, Çayönü ve Çatalhöyük'te yapılan kazılarda ele geçirilen dokuma araçları bu faaliyetlerin kaynağının Mezopotamya, Mısır, Anadolu olduğu ve dünyaya Anadolu üzerinden yayıldığını göstermektedir (Gönül, 1964:98) (Görsel 2a, b, c, d).



Görsel 2. a. Mısır duvar resmi, b. Sus rölyefi, c. Maraş steli, d. Perge batı nekropolünde bulunan öreke.

Öreke, kirman ile M.Ö. 3. binyıldan beri kadınlara özgü malzemeler arasında betimlenir. Eski Mezopotamya kültürlerinde, kadının faziletinin sembolüdür ve gündelik yaşamının önemli eşyaları arasındadır. Hitit ritüellerinde beraber kullanılan bu iki malzeme Hitit kadınının gündelik yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu için kadının sembolü olarak Hitit ritüel metinlerinde sıklıkla kullanılmıştır (Çilingir Cesur, 2019:76). Öreke Antik dönemde de kadının sembolü olarak kullanılmıştır. Dokuma işini kadınlara bağışlayan ve koruyanın Tanrıça Athena olduğuna inanılmış, Athena heykelleri sağ elinde kargı, sol elinde öreke ile iğ tutar şekilde

betimlenmiştir. Antik Troas Bölgesi'nde yer alan Ilion Kenti'ne ait bir sikkede bir elinde öreke diğer elinde omzuna dayalı mızrağını tutan Athena yer almaktadır (Meral ve Kızıyalçın, 2019:10). Antik kaynaklarda örekenin kullanımı ile ilgili bilgiler mevcut iken ip eğirme işi her zaman kadınların yaptığı en önemli görevlerden biri olmuş, özellikle kadınlara ait mezar stelleri, lahitler ile seramik kapların üzerinde eğrilen ipi sarmakta kullanıldığını gösteren betimlere rastlanılmıştır (Karaca, 2012:136). Kadının hamaratlığının, titizliğinin sembolü olarak da kullanılan iğ, kirman, öreke betimleri aynı zamanda Antik Çağ kadınının günlük hayatta yapmış olduğu iş etkinliği hakkında da ipucu vermektedir (Abay, 2016:338). Bizans döneminde de ip eğirme işi her zaman kadınların yaptığı en önemli görevlerden biri olmuş, yünün eğirilerek dönüştürülmesinde iğ, ağırşak ve öreke kullanılmıştır. Bizans dönemi seramiklerinde, mezar stellerinde, mozaiklerde dokuma aletleri ile resmedilmek, soylu görünümlü kadınlar için bir prestij olmuştur (Doğer, 2011:52). Hıristiyan ikonografisinde önemli bir yeri olan ip eğiren Meryem, kirmanlı/örekeli Meryem ikonografisi kaynağını antik kültürden almıştır. Bununla rahminde İsa'nın yaşam ipini dokuduğu vurgulanmış ve müjdeleme sahnelerinde Meryem kirman/öreke ile yün eğirirken betimlenmiştir (Demir, 2018:377).

Antik çağlarda olduğu gibi günümüz Anadolu kadının da sembolü olan öreke "Sen hiç ebenin örekesini yemedin mi?", "Yok ebenin örekesi" gibi birçok halk deyiminde kadının sembolü olarak kullanılmıştır.

2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmanın materyalini özel koleksiyonlardan derlenen, daha çok Orta Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerinden toplanmış Geç Osmanlı, Erken Cumhuriyet dönemlerine ait bir grup öreke oluşturmuştur. Çalışmada materyal inceleme ve derinlemesine arşiv taraması tekniklerinden yararlanılmıştır. Günümüzde artık Anadolu'da eskiden olduğu gibi geleneksel teknikler ile dokuma faaliyetleri yapılmadığı için yün eğirme aletleri de üretilmemekte ve bu zanaat kolu gün geçtikçe yok olma süreci ile karşı karşıya kalmaktadır. Kalabilen örnekler son derece sınırlı sayıda olup bazı koleksiyon veya müzelerde dağınık halde bulunmaktadır. Bu çalışmada incelememize konu olan ve süsleme özellikleri ile ön plana çıkan 15 adet örekenin ham madde, teknik, şekil-form ve süsleme özellikleri fotoğraflar ışığında incelenmiş,

süslemelerde kullanılan motiflerin ikonografik çözümlenmeleri yapılarak geleneksel Anadolu halk sanatı içerisindeki yerleri ve önemleri ortaya konulmuştur.

3. Bulgular

Örnek No: 1

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay (özel ticarethane)

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 97 cm., başlık 12 cm., en 2.5 cm.



Görsel 3. a. 1 No'lu öreke, **b.** 2 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Silindirik bir gövdeye sahip olan örekenin sap kısmında kabartma olarak işlenen üç bilezik yer almaktadır. Bu bileziklerin aralarında kalan kısımlar ortalarında bir yatay zikzak şerit ile bölünen dikey zikzak şeritler ile doldurulmuştur. Gövdenin üst kısmında yer alan başlık kısmı iki yana dairesel formlu, etrafları dıştan testere dişi şeklinde tırtıklı iki stilize çiçek motifi ile gövdeye bitişik stilize ikişer yarım yaprak motiflerinden meydana gelmektedir. Çiçeklerin yüzeyi dıştan birer zikzak şeridi ile çevrelendikten sonra geniş birer su dalgası motifi ile yerleştirilmiştir. Çiçeklerin ortalarına zikzak şeritleri ile birer gonca formu verildikten sonra iç kısımları yine zikzak şeritlerinin oluşturduğu geometrik şekiller ile doldurulmuştur. Sağ tarafta bulunan çiçeğin ortasında öreke sahibi veya yapan ustanın isimlerinin baş harfleri olan “F”, “K” harfleri ile yapım yılı olan “1917” tarihi kazılmıştır. Yanlarda yer alan yaprakların yüzeyleri de zikzak şeritlerle doldurulmuştur (Görsel 3a).

Örnek No: 2**Bulunduğu Yer:** Mehmet Akçay (özel ticarethane)**Malzemesi:** Ahşap**Tekniği:** Oyma**Ölçüleri:** Uzunluk 96 cm., başlık 12 cm., en 4 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Yanları pahlı kare formlu yalın bir gövdeye sahip olan örekenin başlık kısım son derece ince işçilikli zengin bir süslemeye sahiptir. Kare bir bilezik ile yalın gövdeden ayrılan başlık kısmına aşağıdan yukarıya doğru genişleyen stilize bir ağaç formu kazandırılmıştır. Anadolu halk süsleme sanatlarında ikonografik anlamda zengin içeriklere sahip olan ağaç motifi hayat ağacını temsil eder. Hayat Ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini oluşturur. Geniş anlamda sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementini; toprağın derinliğine inen kökleri ile yeraltını, alt dalları ve gövdesi ile gökyüzünü, ışığa yükselen üst dalları ile cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar (Ağaç ve Sakarya, 2015:3). Eski Türk mitolojisi ve kozmolojisinde dünyanın eksenini olarak kabul edilen hayat ağacından türeme inancı olmasının (Çoruhlu, 2010:125-134) yanı sıra el sanatlarında sonsuzluğun, sonsuz yaşamın, uzun ömrün, sağlık ve bereketin sembolü gibi anlamları ile yaygın olarak kullanılmıştır (Erbek, 2002:166-179). Orta Asya İslam öncesi Türk kültüründe olduğu gibi eski çağ Anadolu, Ön Asya ve Mezopotamya uygarlıklarında da önemli bir yere sahip olan hayat ağacı Anadolu'da hemen hemen her alandaki süslemelerde temel motiflerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ağacın gövde kısmını oluşturan bölümün yüzeyinde ortasında küçük baklava motifleri olan ve yanları zikzak formlu bir şerit bulunmaktadır. Bu bölümden sonra hafif gelişen ikinci kademedan itibaren başlığın etrafını batılılaşma dönemi Osmanlı Dönemi süsleme sanatında sıklıkla karşımıza çıkan akantus yapraklarından oluşan bir kuşak çevrelemektedir. İkinci boğumun yüzeyinde yanlarda iki başak motifi ile aşağıdan devam eden içi küçük baklava motifleri ile dolgulu zikzak şerit yer almaktadır. Başlık kısmı kendi içerisinde üç madalyon şeklinde düzenlenmiş olup her bir madalyonun içerisinde farklı formlarda rozet çiçekler yerleştirilmiştir. Oldukça plastik bir biçimde işlenen ve ışık gölge etkisi yaratan bu natüralist

çiçekler batılılaşma dönemi Osmanlı Dönemi süsleme sanatında yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motiflerin özellikleri örekenin yapıldığı dönemin sanat anlayışı hakkında da fikir vermektedir (Görsel 3b).

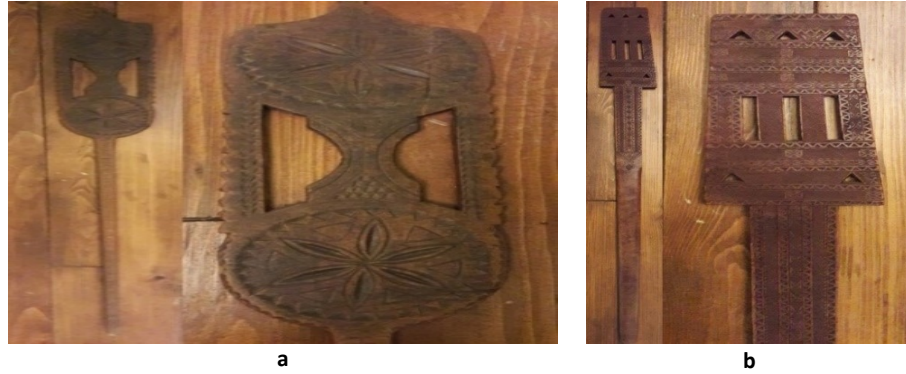
Örnek No: 3

Bulunduğu Yer: Mehmet Büyükerzurumlu (özel koleksiyonu)

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 107cm., başlık 7cm., en 3.5 cm.



Görsel 4. a. 3 No'lu öreke, **b.** 4 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Kare formulu yalın bir gövdeye sahip olan örekenin başlık kısmı oldukça zengin süslemelere sahiptir. Aralarında bir kum saati motifi ve yanlardan birer zincir ile birbirlerine bağlanan iki madalyondan oluşan başlık kısmının etrafı testere dişi şeklinde oyulmuştur. Her iki dairesel madalyonun etrafı zikzak motifleri ile çevrelendikten sonra ortalarına altı yapraklı birer rozet çiçek yerleştirilmiştir. Rozet çiçeklerin her bir yaprağının içerisi oldukça derin bir şekilde oyularak ışık gölge etkisi yaratılmıştır. Ortadaki kum saati motifi ile yanlardaki zincir şeritlerin yüzeyi de geometrik şekiller ile doldurulmuştur. Başlığın tepeliği bir çıkıntı ile sonlandırılmıştır (Görsel 4a).

Örnek No: 4

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 94 cm., başlık 11 cm., gövde en 4 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Kare formlu bir gövdeye sahip olan örekenin gövde kısmı 1/3 oranında yalın bırakılmıştır. Süslemeli bölüm en alttan bir tam, bir yarım baklava motifi ile başlamaktadır. Bu bölümün yüzeyi dikey dört dar zikzak şerit ile bölünmüş olup ortada daha geniş tutulan ve üzerinde uç uca eklenmiş baklava motiflerinden meydana gelen bir şerit bulunmaktadır. Dışa doğru genişleyerek bir kürek formunda dikdörtgen bir form oluşturan başlık kısmının yüzeyi nerede ise hiç boş yer bırakılmayacak şekilde süslenmiştir. Başlığın en alt iki köşesinde iki, üst sırada üç adet üçgen delik yer almaktadır. Orta kısımda ise eşit aralıklar ile yerleştirilen üç dikdörtgen çubuk şeklinde delik bulunmaktadır. Başlığın yüzeyindeki süslemeler kendi içerisinde enine üç bölüme ayrılarak her bir bölümün etrafı zikzak şeritler ile çevrelenen verev taralı şeritlere yer verilmiştir. Her bir şeridin başlarında ve ortalarında eşit aralıklarla aynı hizaya gelecek şekilde birer haç çiçeği motifine yer verilmiştir. Haç motifi MÖ 7. binyılın ortalarından itibaren Kuzey ve Orta Mezopotamya'da Samarra kültüründe ve aynı zaman dilimi içinde Anadolu'da seramikler, idoller, damga mühürler ve ağırşaklar gibi farklı malzemeler üzerinde verimlilik, süreklilik ve dönüşüm ve ölümden sonraki hayat ilişkisini yansıtan dini bir sembol olarak kullanılmıştır. Orta Asya Türk kültüründe ise "oz" tamgası olarak bilinen bu motif tanrıya ulaşma ve tanrıya kavuşmanın sembolü olarak kaynağı Proto-Türk dönemlere kadar uzanmaktadır (Çetin, 2017:594-596). Bu motifin Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden sonra da geleneksel Anadolu el sanatları ve zanaatlarında bezeme unsuru olarak yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Başlığın uç kısmı bir zikzak şerit ile sonlandırılmıştır (Görsel 4b).

Örnek No: 5

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay (özel ticarethane)

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 85 cm., başlık 13 cm., gövde en 5 cm.



Görsel 5. a. 5 No'lu öreke, b. 6 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Yassı gövdeli, dikdörtgen başlıklı örekenin gövde kısmının büyük bir bölümü süslemeli olup sadece sap kısmı yalın bırakılmıştır. En altta yatay olarak yanlarda ikişer zikzak şerit ve ortada iç içe yerleştirilmiş yaba motiflerinden meydana gelen bir kuşak süslemeli bölümü sınırlandırılmıştır. Aynı süsleme kuşağı dikey olarak gövde kısmının üst tarafında da kullanılmıştır. Dışa doğru genişleyerek dikdörtgen bir form kazandırılan başlık kısmının yüzeyi nerede ise boş yer kalmayacak şekilde süslenmiştir. Başlığın alt ve üstünde yatay, yanlarında dikey olarak aynı süsleme kuşağı ile çevrelendikten sonra orta bölümüne etrafı zikzak motifleri ile çevrili dairesel formlu iki madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonların ortalarında altı yapraklı birer çiçek bulunmaktadır. İki madalyonun arasında etrafları zikzak şeritli bir çapraz motif yerleştirilmiştir. Başlığın sol tarafında dikdörtgen bir delik yer almaktadır (Görsel 5a).

Örnek No: 6

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay (özel ticarethane)

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 94 cm., başlık 11 cm., gövde en 4 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde kısmının 3/4'ü ile başlık kısmının tamamı süslemeli olan örekenin gövdesinde süslemeler altında bir muska motifinin yer aldığı içerisi tarama çizgiler ile doldurulmuş bir bant ile sınırlandırılmıştır. Gövdenin yüzeyinde iki yanı kaytan şeritler ile sınırlandırılmış birer zikzak bandı ile ortada daha geniş tutulmuş, içleri taralı baklava

motiflerinden meydana gelen bir bant ile süslenmiştir. Dikdörtgen başlığın yüzeyi üç bölüme ayrılmış olup alt ve üst bölümde zikzak ve beştaş motiflerinin alternatifli yerleştirilmesi ile meydana gelen kompozisyonlara sahiptir. Orta bölümde eşit aralıklar ile yan yana yerleştirilen üç dikdörtgen boşluğun etrafları ise dikey zikzak ve baklava motiflerinden oluşan şeritler ile süslenmiştir. Başlığın alt iki köşesinde tepeliğin ve ortasında birer oyulmuş muska motifi yer almaktadır. Nazar, bazı özelliklere sahip insanlarda bulunduğu inanılan, bu insanların bakışlardan fırlayan, çarpıcı, zarar verici hatta öldürücü bir güçtür. Bu kötü güçlerden koruyan nesnelere de nazarlık denilmektedir. İçerisinde Kur'an'dan ayetlerin yer aldığı üçgen formdaki muska, taşıyan kişiyi dış etkilerden koruduğuna inanılan nesnelere (Koyuncu Okca, 2015:1667-1668).

Anadolu geleneksel el sanatlarında ve zanaatlarında muska motifine şematik üçgen şeklinde rastlanmaktadır. Nazara karşılık nazarlık ve muska taşıma geleneği Anadolu'da çok yaygındır. Bu yüzden eşya sahibini nazar ve büyüden koruyacağı düşüncesi ile geleneksel el sanatlarında ve zanaatlarda yaygın olarak kullanılmıştır (Görsel 5b).

Örnek No: 7

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 89 cm, başlık 13 cm, en 4.5 cm.



Görsel 6. a. 7 No'lu öreke, b. 8 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Sap ve başlık kısmı tamamen süslenmiş olan öreke düzenleme bakımından diğer örekelere göre daha özenli bir işçilik dikkat çekmektedir. Dört yönden baklava motiflerinden oluşan bir bordür ile çevrili olan gövdenin yüzeyinde içleri taralı çizgiler ile doldurulmuş uç uca ekli baklavalardan oluşan dikey bir bordür yer almaktadır. Bordürün zemin boşlukları küçük baklava motifleri ile doldurulmuştur. İki yana yarım daire şeklinde birer volüt ile genişleyen başlık kısmının yüzeyi boş yer kalmayacak şekilde muska, baklava ve zikzak motiflerinin oluşturduğu farklı genişlikte bordürler ile süslenmiştir. Başlığın sağ kenarında bir küçük delik yer almaktadır (Görsel 6a).

Örnek No: 8

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma-ajur

Ölçüleri: Uzunluk 83 cm., başlık 13 cm., gövde eni 6.5 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde ve başlık kısmından meydana gelen örekenin gövde kısmı belli bir yüksekliğe kadar yalın bırakılmış olup üst bölümde alt ve üst taraftan şeritler ile sınırlı iri bir çapraz motif yerleştirilmiştir. Yuvarlak bir forma sahip olan başlık kısmı tamamen sade bırakılmış olup iç kısmı yuvarlak bir halka şeklinde oyulmuştur. Yuvarlak halkanın alt tarafında üç diş yer almaktadır. Başlık kısmı üçgen formu bir tepelik ile sonlandırılmıştır (Görsel 6b).

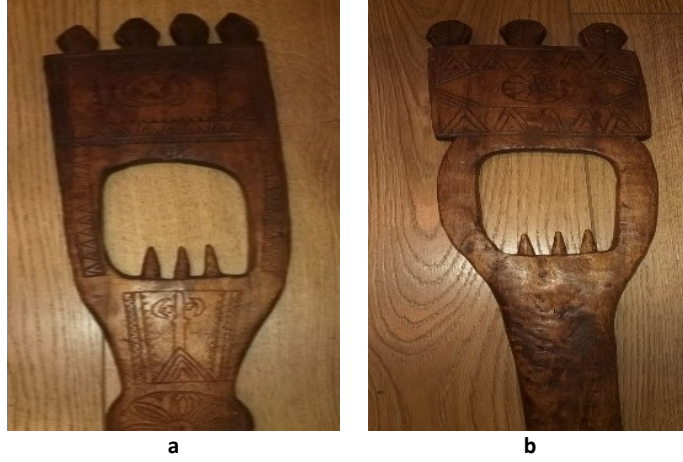
Örnek No: 9

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 78 cm., başlık 13 cm., en 7 cm.



Görsel 7. a. 9 No'lu öreke, b. 10 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Kare gövdeli örekenin gövde kısmı tamamen yalın olup başlık kısmı süslemelidir. Gövde kısmı içerisinde bir rozet çiçeğinin yer aldığı dairesel bir madalyon ile başlık kısmından ayrılmaktadır. Hafif dışa doğru genişleyerek dikdörtgen bir form oluşturan başlık kısmında, en altta rozet çiçeğinin üst bölümünde iki yandan zikzak şeritler ile çevrilmiş bir dikdörtgen alan oluşturulmuştur. Bu alanın ortasında altta içi taralı çizgiler ile belirlenmiş stilize bir cami ile üstünde yükselen bir minare yer almaktadır. Minarenin petek kısmının iki tarafına karşılıklı yerleştirilmiş ay-yıldız motiflerine yer verilmiştir. Türk kültüründe astral bir simge olarak ortaya çıkan daha sonra pigtogram ve damga olarak kullanılan ay-yıldız (Esin, 2004:59-107) burada vatan sevgisi sembolü olarak kullanılmış olmalıdır. Kutsal bir mekân olan cami ve minare motifleri Türk-İslam dünyasının sembolü olarak geleneksel el sanatlarında sevilerek kullanılmıştır. Burada da öreke sahibinin dini duyguları ve İslam dinine bağlılığı vurgulanmak istenmiş olmalıdır. Başlığın ortasında geniş bir delik bulunmaktadır. İki yanı zikzak bantlar ile çevrili bu deliğin alt kısmında uçları sivri üç diş yer almaktadır. Deliğin üst kısmı etrafı zikzak bantlar ile çevrelendikten sonra bir kitabelik oluşturulmuştur. Bu kitabeliğin ortasına da yüzleri ortadaki yıldız motifine bakan birer hilal motifi yerleştirilmiştir. Başlığın tepe kısmı yukarı doğru genişleyen dört yaprak motifi ile sonlandırılmıştır. Yaprak motiflerinin damarları taralı çizgiler ile belirtilmiştir (Görsel 7a).

Örnek No: 10

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 78 cm., başlık 11 cm., en 6 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde ve başlık kısmından meydana gelen örekenin gövde kısmı tamamı yalın bırakılmıştır. Elips formlu başlık kısmının ortasında aynı formda yer alan deliğin ortasında aralıklı olarak üç diş yerleştirilmiştir. Başlığın üst bölümünde yer alan dikdörtgen kitabelik bölümünün etrafı zikzak motifleri ile çerçeveslendirilmiş olup ortasına oldukça plâstik bir biçimde işlenmiş bir rozet çiçeğine yer verilmiştir. Başlığın tepe kısmı yukarı doğru genişleyen dört yaprak motifi ile sonlandırılmıştır. Yaprak motiflerinin damarları taralı çizgiler ile belirtilmiştir (Görsel 7b).

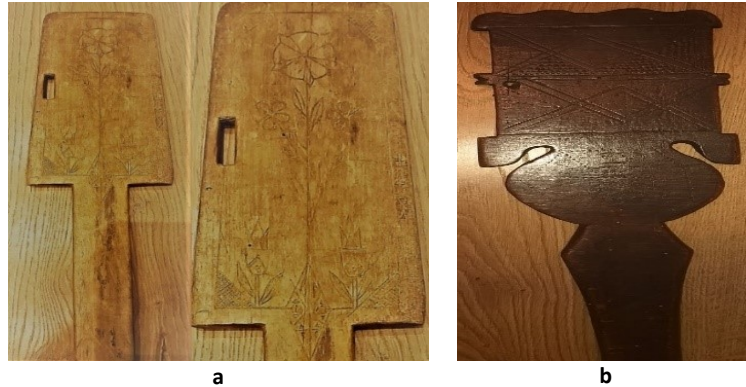
Örnek No: 11

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 88 cm., başlık 12 cm., gövde en 4.5 cm.



Görsel 8. a. 11 No'lu öreke, **b.** 12 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde kısmı tamamen yalın olan örekenin başlık kısmı dikdörtgen formundadır. Başlığın yüzeyi oldukça yüzeysel işlenmiş süsleme motifleri ile doldurulmuştur. Dikdörtgen yüzey en dıştan bir çizgi ile çerçevelendirildikten sonra köşelere içleri verev taralı çizgiler ile doldurulmuş birer muska motifi yerleştirilmiştir. Çerçevenin en alt ortasında gövde ile bağlantıyı sağlayan yerde içi taralı çizgiler ile doldurulmuş bir baklava motifi bulunmaktadır. Bu baklava motifinin üstünden yukarı doğru yükselen bir çiçek motifi yerleştirilmiştir. Üç dal halinde yükselen çiçeğin her dalının ucunda Türk süsleme sanatının her alanında kullanılan penç çiçeklerine yer verilmiştir. Yanlardaki küçük olan bu penç çiçeklerinden üstte olanı daha iri tutulmuş olup yaprakları iki kademelidir. Çiçek gövdesinin iki yanında sağa sola bakan içleri taralı yaprak motifleri bulunmaktadır. Başlık kısmının alt iki köşesinde gövdeleri üzerinde ikişer yapağı bulunan lale motifleri yer almaktadır. Lale, yazılışının "Allah" adının yazılışına benzemesinden dolayı kutsal sayılmış ve süslemelerde oldukça natüralist bir şekilde yer almışlardır. Kelime olarak ele alındığında Arapça "Allah" lafzına ait harfleri taşıyan "lale", aynı zamanda tasavvufta Allah'ın birliğini temsil etmektedir (Kutlu, 2005:29). Lale motiflerinin üst kısımlarında ise birer servi ağacı motifi yerleştirilmiştir. Servi ağacı uzun ömürlü olmasından dolayı sonsuz yaşamın simgesi olarak sayılmış Türk sanatında ölümsüzlüğün ve uzun ömrün sembolü olarak hemen hemen her alanda kullanılmıştır. Anadolu dokumalarının da sevilerek kullanılan motiflerinden birisi olan servi ağacı burada öreke sahibine uzun ömür temennisi amacı ile kullanılmış olmalıdır (Görsel 8a).

Örnek No: 12

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 84 cm., başlık 12 cm., gövde en 4.5 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde ve başlık kısmından meydana gelen örekenin gövdesi tamamen süslemesiz olup başlık kısmı ile birleştiği yerde bir vazıo formu oluşturulmuş ve üzerine iki kademededen meydana gelen başlık yerleştirilmiştir. Kendi içerisinde iki bölüme ayrılmış olan başlığın her bir bölümünde iki paralel şerit ile oluşturulmuş ters düz muska motiflerinin oluşturduğu süsleme kompozisyonları bulunmaktadır. İki bölümün ayrıldığı yerler

dışardan ikişer çentik ile belirlenmiştir. Başlığın üst kısmı hafif dışa ve yanlara doğru taşırılmış olan dilimli bir tepelik ile sonlandırılmıştır (Görsel 8b).

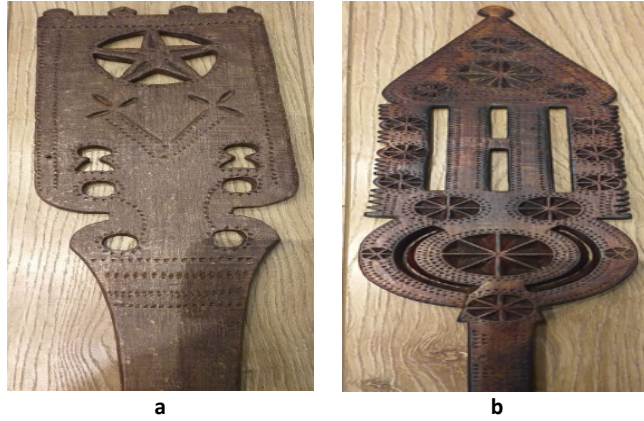
Örnek No: 13

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Ajur-oyma

Ölçüleri: Uzunluk 87 cm., başlık 12 cm., gövde en 3.5 cm.



Görsel 9. a. 13 No'lu öreke, b. 14 No'lu öreke.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde kısmı tamamen yalın olan örekenin başlık kısmı süslemelidir. Gövdeden başlığa geçişte yatay yerleştirilen üç sıra çentik motiflerinden oluşan kuşaklardan sonra yanlara doğru hafif bir genişleme ile bir boğum oluşturulmuş, bu boğumun üst kısmına dikdörtgen başlık yerleştirilmiştir. Başlığın etrafı bir dizi çentik motiflerinin oluşturduğu şerit ile çerçeveselendirildikten sonra yüzeyi ajur ve oyma tekniğinde motifler ile süslenmiştir. Gövde kısmını başlık kısmına bağlayan boğumun iki yanında ve başlığın alt iki köşesinde etrafları çentik motifleri ile çevrelenmiş dört yuvarlak delik bulunmaktadır. Bu delikler aynı çentik motifleri ile birbirlerine bağlanarak adeta kelebek kanadı oluşturmuşlardır. Delik motiflerinin üstünde birer anahtar deliği yer almaktadır. Anadolu seccadelerinde yaygın kullanılan anahtar deliği motifi namaz kılan kişiye cennetin kapılarını açmasını sağlamak amacı ile kullanılmıştır (Etikan, 2007:547). Burada da öreke sahibi için böyle bir temenni amacı ile kullanılmış olmalıdır. Başlığın orta kısmında gövdeleri çentik motiflerinden oluşan ve sağa sola

yönlen iki üç yapraklı iki adet dal motifi bulunmaktadır. Bu dal motiflerinin üzerinde ajur tekniği ile oyulmuş ortasında beş kollu yıldız motifinin yer aldığı bir madalyon bulunmaktadır. Yıldız kollarının üzeri çentik motifleri ile işlenmiştir. Yıldız Anadolu geleneksel el sanatları ve zanaatlarında mutluluk, iyilik, aydınlık, ışık ve kahramanlığı simgelemektedir. Başlığın tepelik kısmında dört adet kale dendanlarını anımsatan diş yer almaktadır. Bu dişlerin yüzeyi de çentik motifleri ile doldurulmuştur (Görsel 9a).

Örnek No: 14

Bulunduğu Yer: Mehmet Akçay özel ticarethane

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri: Uzunluk 90 cm., başlık 17 cm., en 4.5 cm.

Form ve Süsleme Özellikleri: Gövde kısmı çentik dizileri ile baklava dilimleri oluşturulan örekenin başlığı oldukça zengin süslemelere sahiptir. Gövdenin başlığa bağlandığı kısım bir ok ucu şeklinde sonlandırılmış olup üzerinde etrafı zikzak şeridi ile çevrili oldukça derin bir şekilde oyulmuş sekiz dilimli bir madalyon bulunmaktadır. Başlık kendi içerisinde üç bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Alt bölüm dairesel bir forma sahip olup etrafı üzerinde iki zikzak şeridinin çevrelediği bir kalın profil ile çevrelenmiştir. Bu profilin üzerinde karşılıklı yerleştirilmiş iki sekiz dilimli madalyon bulunmaktadır. İç bükey derin bir yalın bandın çevrelediği orta kısmına etrafı zikzak bir şerit ile çevrili daha iri ve oldukça derin oyulmuş bir sekiz dilimli madalyon işlenmiştir. Başlığın orta bölümü kendi içerisinde farklı bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. İki yan yüzey dıştan testere dişi şeklinde oylumlanmış olup üzerlerinde yine zikzak motifleri ile çevrili simetrik olarak işlenen üçer sekiz dilimli madalyon bulunmaktadır. Ortada yanlarda iki uzun, ortada iki kısa delik ile tamamlanan bu bölümün üzerinde konik bir forma sahip tepelik yer almaktadır. Tepeliğin yüzeyinde etrafları zikzak motifleri ile çevrili, ortadaki daha büyük olan üç adet sekiz dilimli madalyon bulunmaktadır. Uç kısmı ise bir çıkıntı ile sonlandırılmıştır (Görsel 9b).

Örnek No: 15

Bulunduğu Yer: Mehmet Büyükerzurumlu (özel koleksiyonu)

Malzemesi: Ahşap

Tekniği: Oyma

Ölçüleri : Uzunluk 88 cm., başlık 11.5 cm., en 4.5 cm



Görsel 10. 15 No'lu örece.

Form ve Süsleme Özellikleri: Sap, gövde ve başlık kısmından meydana gelen örecenin gövde kısmı ile başlık kısmının etrafı en dıştan bir zikzak şeridi ile çevrelenmiştir. İki zikzak şeridin çevrelediği gövdenin yüzeyinde eşit aralıklar ile yerleştirilmiş birer haç çiçeği bulunmaktadır. Gövde ile başlığın birleştiği yerde dışa doğru iki üçgen çıkıntıdan sonra dikdörtgen başlık yer almaktadır. Başlık kendi içerisinde üç bölüme ayrılmıştır. Alt bölümde etrafları zikzak motifleri ile çevrili, ortalarında haç motifleri bulunan güneş formunda iki madalyon yer almaktadır. Bu bölümün etrafında belli bir düzen içerisinde yerleştirilmiş haç motifleri bulunmaktadır. Orta bölüm uzun üç delikten oluşmuş etrafları zikzak şeritler ile çevrelenmiştir. Üst bölüm ise daha yalın olup taralı çizgiler ile doldurulmuştur. Tepeliğin ortasında yarım daire formunda bir oyuk mevcuttur (Görsel 10).

4. Değerlendirme

İnsanlık tarihinin en eski faaliyetlerinden birisi olan dokumanın temel malzemesi olan iplik üretiminde kullanılan araçların insanlık tarihinin en eski buluşları arasında yer aldığı, ilk örneklerinin Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'da görüldüğü yapılan bilimsel çalışmalarla ortaya konulmuştur. Aynı bilimsel çalışmalar bu araçların Anadolu üzerinden Balkanlara ve Avrupa'ya yayıldığını da ortaya koymaktadır. Bu yüzden incelenen örece örnekleri Arnavutluk, Bosna

Hersek, Kosova, Bulgaristan, Yunanistan gibi Balkan ülkelerinde bulunan XIX. yüzyıl sonu XX. başlarına tarihlendirilen örekeler ile karşılaştırıldığında şaşırtıcı derecede benzerlikleri bu gerçeği ortaya koymaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Balkan ülkelerine ait öreke örnekleri*

Binyılların mirası geleneksel kültürün maddi ürünleri olan el sanatlarının üretiminde kullanılan her bir alet üretimi kolaylaştırmanın yanı sıra Anadolu insanının estetik beğenisini, değerlerini ve yaşam biçimini de yansıtmaktadır. İncelenen örekelerde malzeme olarak ahşap kullanılmıştır. Süsleme tekniği olarak oyma ve ajur tekniklerinin kullanıldığı örekelerin uzunlukları ortalama 107-75 cm., gövde enleri ise 8 cm. ile 2.5 cm. arasında değişmektedir. Örekelerden bazıları son derece yalın tutulmuşken bazılarının oldukça zengin süsleme kompozisyonlarına sahip oldukları görülmektedir. Bu örekelerden form ve süsleme özellikleri bakımından aralarında ortak özellikler gösteren örneklerin çok olduğu da gözlemlenmiştir. Benzer özellikler gösteren bu örekelerin aynı atölyeden veya aynı ustanın elinden çıkmış oldukları fikrini ortaya koymaktadır. Orta Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerinden toplanan Geç Osmanlı, Erken Cumhuriyet dönemlerine ait bu örekelerin süsleme özellikleri incelendiğinde bazılarının sadece başlık kısımlarında süslemelere rastlanır iken, bazı örneklerde tüm yüzey süslenmiştir. Süsleme kompozisyonlarını oluşturan motifler incelendiğinde daha çok yapıldıkları bölgelerdeki geleneksel el dokumalarında görülen motiflerin ve desen gruplarının tercih edildiği görülmektedir. Bu motifler ve desen gruplarından en yaygın olanları geleneksel el dokumalarında uzun hayatın sembolü olan ve kenar suyu olarak da bilinen, daha çok ara

* Balkan ülkelerinde Osmanlı dönemi öreke örnekleri için bkz.

<https://svilenkonac.net/2016/02/22/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B5-%D0%B8-%D0%B2%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0-spindles-distaffs/>.

bordürlerde kullanılan “suyolu”, “zizzak”, “baklava”, “testere dişi” vb. basit, şematik çizgisel motiflerdir. Şerit halinde görülen bu bezemelerin yanı sıra bazı örneklerin gövdelerinde ve başlık kısımlarında, bir daire içerisine yerleştirilmiş oldukça plâstik bir biçimde işlenmiş madalyon formunda “yıldız” veya “rozet çiçek” motiflerine yer verilmiştir. Türk sanatında başta mimari olmak üzere hemen hemen her alanında karşımıza çıkan devr-i alemin sembolü olan “gülçe” veya “gülbezek” olarak bilinen bu rozet çiçekler örneklerde de yaygın olarak kullanılmıştır. Bu motiflerin yanı sıra uzun ömrün, ölümsüzlüğün sembolü olan “hayat ağacı”, “servi ağacı” ile Türk İslam sanatında Allah lafzı ile aynı harflerin kullanılmasından dolayı kutsal kabul edilen “lale” motifi ve bereket, bolluk sembolü olan “başak” motifi gibi bitkisel motiflere de rastlanılmaktadır. Türk İslam kültürünün temel sembollerinden olan “cami-minare”, “hilal”, “ay-yıldız” motifleri geleneksel Türk el sanatlarının diğer alanlarında olduğu gibi örneklerde de sevilerek kullanılmıştır. Bazı örneklerin üzerinde yapan ustanın veya öreke sahibinin isimlerinin baş harfleri olduğunu tahmin edilen harfler ile örneklerin yapım tarihleri yazılmıştır.

Kaynağını İslam öncesi Orta Asya Türk kültüründen alan ve İslam sonrası dönemde de gelişerek zenginleşen Türk sanatı bezeme repertuarı içerisinde her bir figür veya motif kullanıldığı yerlere uygun olarak sembolik anlamlar kazanmışlardır (Çetin ve Polat, 2019:220). Örnekler üzerinde yer alan bu motifler de yöre insanının duygularını, hayallerini, umutlarını, inançlarını sembolize etmesinin yanı sıra, Anadolu insanının dokumada kullandığı malzemelere salt işlevsel bir araç gözü ile bakmadığı, aynı zamanda estetik bir kaygı ile yaklaştığını göstermektedir.

5. Sonuç

Kültürel mirasın önemli bir alanını oluşturan ve nesillerden nesillere aktararak günümüze kadar gelebilen el dokumaları geçmişte Anadolu insanının yaygın olarak uğraş verdiği bir alan iken günümüzde yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Toplumdaki değişime ve gelişmeye paralel olarak kırsal kesimde yaşayan nüfusun azalması, üretim biçimlerinin değişmesi, geleneksel değerlerin değişime uğraması veya ortadan kalkması ile dokuma faaliyetleri azalmıştır. Bu alanda üretim yapılmadığı için kullanılan araçlara ihtiyaç duyulmaması ve bu araçları yapan ustaların sayısının gün geçtikçe azalması toplumun hafızasından giderek

silinmelerine neden olmuştur. Günümüzde birçok kişi bu araçların ne olduğunu ve ne işe yaradıklarını dahi bilmemektedir. Yaptığımız yayın ve katalog taramalarında örneklerin birçok ülkede çeşitli bilim kuruluşlarının projeleri kapsamında ele alındığı, bilimsel yayınlara dönüştürüldüğü ve başlı başına sergilendikleri müzelerin olduğu görülmüştür. Ancak ülkemizde bu araçlarla ilgili toplu bir katalogun veya kapsamlı bir yayının olmadığı, tespit edebildiğimiz örneklerin birkaç koleksiyonerin elinde dağınık halde bulunduğu görülmüştür. Daha önce kirkitler üzerine yaptığımız bir çalışmada (Çetin ve Polat, 2019) tespit ettiğimiz gibi bu alanın araştırılmaya muhtaç olduğu, son yıllarda örnekleri giderek azalan ve toplumun hafızasından giderek silinen yüzyılların mirası bu ata yadigârı kültür varlıklarının bilim dünyasına tanıtılmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu araştırma ile giderek erozyona uğrayıp yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan ata yadigârı bu zengin kültürel mirasın ulaşılabilen son örneklerinden bir kısmı belgelenecek kayıtlara altına alınmış ve gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmıştır. Ayrıca bu araştırma dünyanın birçok ülkesinde örnekleri bulunan tematik müzeler gibi ülkemizde de geleneksel dokumacılıkta kullanılan araçların başlı başına sergilendiği müze ve koleksiyonların kurulması gerekliliğini ortaya koymuştur. Kurulacak bu müze ve koleksiyonlar sayesinde binyılların mirası olan zengin kültürel mirasın bir parçası olan bu araçların korunması, toplumun hafızasında tekrar yerini alması ve gelecek nesillere ulaştırılmasının sağlanması mümkün olacaktır.

Kaynakça

Abay, N. (2016). "Konya Koyunoğlu Müzesinde Roma Dönemine Ait İki Stel", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 35, s.329-342.

Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). "Ağaç Sembolizmi", *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, December 2015: Vol. 1, p.1-14.

Çetin, Y. (2017). "Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkıfelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme", *Social Sciences Studies Journal*, Vol. 3, Issue 8, s.353-365.

Çetin, Y. ve Polat, C. (2019). "Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemlerine Tarihendirilen Bir Grup Kirkit Üzerine Değerlendirme", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), s.332-343.

Çilingir Cesur, S. (2019). "Eşyanın Cinsiyeti: Hitit Ritüellerinde Kadın", *TÜBA-AR*, Sayı 24, s.73-89.

Çoruhlu, Y. (2010), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Demir, H. (2018). "Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kirmeni, Kırmızı ve Mor Yünü Üzerine Görüşler", *Bilimname*, Sayı 36 (2), s.375-397.

Doğer, L. (2011). "Kadın Figürlü Bizans Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt XX, Sayı 2, s.45-60.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya: Türk sanatında ikonografik Motifler*, Cilt 2, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Etikan, S. (2007). "Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri", *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri Kitabı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s.545-563.

Gönül, M. (1964). "Dokumacılığın Tarihçesi ve En Eski Dokuma Aletleri", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi (2)*, s.80-99.

Karaca, E. (2012). "Allianoi'da Bulunmuş Kemik Ağırşak ve Örekeler", *İsmail Fazlıoğlu Anı Kitabı*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları, No.3, Edirne, s.133-138.

Koyuncu Okca, A. (2015). "Geleneksel Anadolu Halı ve Kilimlerinde Nazar İnancı: Muska Yanışı", *Turkish Studies*, Volume 10/8 Spring 2015, s.1659-1676.

Kutlu, H. (2005). *Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Hazinesi'ndeki Tarihi Mezar Taşları*, Damla Yayınevi: İstanbul.

Meral, K. ve Kızıyalçın, F. (2019). "Antik Çağ'da Kemik Aletlerin Dokuma Aracı Olarak Kullanılması Üzerine Bir Değerlendirme", *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler*, Cilt 1, Ankara: Gece Akademi Yayınları, s.7-24.

Oyman Büken, N.R. (2005). "El Dokumacılığının ve El Dokuma Tezgâhının Tarihçesi El Dokuma Tezgâhi Çeşitleri", *Sanat Dergisi*, Sayı 8, s.63-84.

İnternet Kaynakları

“Öreke”, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 26.05.2020.

“Öreke”, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=%C3%B6reke>, Erişim tarihi: 26.05.2020.

“Universität Innsburg”, https://www.uibk.ac.at/urgeschichte/projekte_forschung/abt/spindeltypologie/albanien.html.en, Erişim tarihi: 26.05.2020.

“Rus örekeleri”, <https://www.rbth.com/history/332015-russian-distaff-sewing>, Erişim tarihi: 29.05.2020.

“Balkan örekeleri”, <https://svilenkonac.net/2016/02/22/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B5-%D0%B8%D0%B2%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0-spindles-distaffs/>, Erişim tarihi: 30.05.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Meral, K. ve Kızıyalçın, F. (2019). “Antik Çağ’da Kemik Aletlerin Dokuma Aracı Olarak Kullanılması Üzerine Bir Değerlendirme”, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler, C. 1, Ankara: Gece Akademi Yayınları, s.21, Erişim tarihi: 26.05.2020.

Görsel 2. a. Gönül, M. (1964). “Dokumacılığın Tarihçesi ve En Eski Dokuma Aletleri”, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi (2), s.98.

b. Meral, K. ve Kızıyalçın, F. (2019). “Antik Çağ’da Kemik Aletlerin Dokuma Aracı Olarak Kullanılması Üzerine Bir Değerlendirme”, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler, C. 1, Ankara: Gece Akademi Yayınları, s.19.

c. <https://www.flickr.com/photos/126337530@N04/15159837958>, Erişim tarihi: 30.05.2020.

d. Karaca, E. (2012). “Allianoı’da Bulunmuş Kemik Ağırşak ve Örekeler”, İsmail Fazlıoğlu Anı Kitabı, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları, No.3, Edirne, s.136.

Görsel 3.5.6.7.8.9. Akçay M, 2020, Kişisel Arşiv.

Görsel 4.10. Büyükerzurumlu M, 2020, Kişisel Arşiv.

Görsel11.“Balkan örekeleri”, <https://svilenkonac.net/2016/02/22/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B5-%D0%B8%D0%B2%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0-spindles-distaffs/>, Erişim tarihi: 30.05.2020.