



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ
ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

YIL/YEAR: 2021 AY/MONTH: MART/MARCH SAYI/ISSUE: 37

ISSN: 1302-2938 E-ISSN: 2687-4857

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi; ulusal, hakemli bir dergidir.


Mart ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanır.

Makalelerin bilim, dil ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

ERZURUM-2021



SANAT Dergisi, TR Dizin, Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir.



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

H. Atatürk



GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ
ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY
Mart/March 2021 Sayı/Issue 37

YAYIM SAHİBİ / PUBLISHER

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Adına
Prof. Dr. Yunus BERKLİ

BAŞ EDİTÖR / EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

ALAN EDİTÖRLERİ / AREA EDITORS

Plastik Sanatlar / Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Müzik / Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Sahne Sanatları / Prof. Dr. A. Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi*)
İngilizce Editörü / Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ (*Atatürk Üniversitesi*)

EDİTÖR YARDIMCILARI – DERGİ İLETİŞİM / ASSISTANT EDITOR- JOURNAL COMMUNITION

Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Abaz DIZDAREVIC (*Yeni Pazar Üniversitesi/Sırbistan*)
Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL (*Yeditepe Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ (*Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi/Makedonya*)
Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Katarina DJORDJEVIÇ (*Belgrad Sanat Üniversitesi/Sırbistan*)
Prof. Dr. Kuandık ERALIN (*Ahmet Yesevi Üniversitesi/Kazakistan*)
Prof. Dr. Lela GELEISHVILI (*Tiflis Üniversitesi/Gürcistan*)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR (*İstanbul Aydın Üniversitesi*)
Prof. Dr. Marina MOCEJKO (*Belarus Devlet Üniversitesi/Belarus*)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ (*Tiran Amerikan Yüksekokulu/Arnavutluk*)
Prof. Dr. Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Roza SULTANOVA (*Tataristan Bilimler Akademisi/Tataristan*)
Prof. Dr. Roza AMANOVA (*Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan*)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yılmaz KAHYAĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)

REDAKSİYON / REDACTION

Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE
Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN

DİZGİ / TYPESETTING

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

KAPAK TASARIM / COVER DESIGN

Atatürk Üniversitesi Marka Yönetim Birimi

Kapak Çizimi: Yağmur TOPAL, *Umay Ana*, 2021, Dijital Tasarım.

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 25240 Erzurum-Türkiye
Ataturk University Fine Arts Faculty, 25240, Erzurum-Turkey
+ 90 442 231 50 06

gsfsanatdergisi@atauni.edu.tr , <https://dergipark.org.tr/pub/ataunigsfd>



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Basri ERDEM (*Işık Üniversitesi*)
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Güler AKALAN (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Erol KILIÇ (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)
Prof. Dr. Fikri SALMAN (*İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi*)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin Emre BECER (*Yeditepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Mehmet KAVUKÇU (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN (*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mustafa BULAT (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (*İstanbul Aydın Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR (*Dokuz Eylül Üniversitesi / Emekli*)
Prof. Dr. Ömer Faruk TAŞKALE (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sabri YENER (*Ordu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ (*İstanbul Üniversitesi*)
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Semih ÇELENK (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Semiha AYDIN (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sitare TURAN (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Suat KARAASLAN (*Çukurova Üniversitesi*)
Prof. Süreyya TEMEL (*Kocaeli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Yasemin YAROL (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Esra SAĞLIK ŞENALP (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)
Doç. İsmail TETİKÇİ (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Naile Rengin OYMAN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Zafer LEHİMLER (*Atatürk Üniversitesi*)



BU SAYIDA EMEĞİ GEÇEN HAKEMLER / THOSE WHO CONTRIBUTED IN THIS ISSUE

- Prof. Dr. Ahmet BEŞE (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Cüneyt KURT (*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hakan OĞUZ (*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Dr. Necla RÜZGÂR (*Hacettepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nurettin GEMİCİ (*İstanbul Üniversitesi*)
Prof. Dr. Selma ELYILDIRIM (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Serap BUYURGAN (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Soner GENÇ (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Doç. Aygün DİNÇER KIRCA (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ayla OĞUZ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Doç. Dr. Erhun ŞENGÜL (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)
Doç. Evrim KAVCAR (*Mardin Artuklu Üniversitesi*)
Doç. Dr. Hilal SURAT (*Artvin Çoruh Üniversitesi*)
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Mehmet Fatih KARAGÜL (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*)
Doç. Dr. Mehtap KODAMAN (*Trakya Üniversitesi*)
Doç. Dr. Melek AKYÜREK (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Doç. Mesude Hülya DOĞRU (*Sakarya Üniversitesi*)
Doç. Muhammet Emin KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Nedret YAŞAR (*Yalova Üniversitesi*)
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Rasim SOYLU (*Sakarya Üniversitesi*)
Doç. S. Özlem ÜNER (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi*)
Doç. Serdar PEHLİVAN (*Hacettepe Üniversitesi*)
Doç. Tolga ŞENOL (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Ümit AYDOĞDU (*Anadolu Üniversitesi*)
Doç. Vildan TOK DERECİ (*Marmara Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yusuf Ziya HALEFOĞLU (*Çukurova Üniversitesi*)
Doç. Dr. Zühal DİNÇ ALTUN (*Trabzon Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Arzu EVECEN (*Çankırı Karatekin Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Dicle ÖNEY (*Sakarya Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Gönül CENGİZ (*Gaziantep Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah BAYRAKTAR (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)



- Dr. Öğr. Üyesi H. Nevin GÜVEN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Hakan AŞKAN (*İnönü Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ (*Kastamonu Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Mahinur AKŞEHİR UYGUR (*Manisa Celal Bayar Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali GÖNGEN (*Gaziantep Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZBEK (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK (*Necmettin Erbakan Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU (*Sakarya Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (*Adnan Menderes Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI (*Marmara Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY (*Aksaray Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Serkan VURAL (*Çankırı Karatekin Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Şafak NEDİCEYUVA (*İnönü Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Şevki Özer AKÇAY (*Atatürk Üniversitesi*)
Öğr. Gör. Dr. İlke İLTER GÜVEN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)



SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ / MAKALE YAZIM KILAVUZU

AMAÇ

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

AIM

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

KAPSAM

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

SCOPE

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

SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ

Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin yayın organıdır. Ulusal, bilimsel ve hakemli bir dergidir. 1999'dan itibaren yılda iki sayı olarak yayın hayatını sürdüren dergi Mart ve Ekim aylarında yayımlanır.

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

Yayın kurulu, hakem kurulu tarafından yayın koşullarına uygun bulunmayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek ve düzeltmek ya da kısaltmak yetkisindedir. Gönderilen yazılar yayımlansın yayımlansın iade edilmez. Sanat Dergisinde hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift-kör hakemlik sistemi kullanılmaktadır.

Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir. *Sanat Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir. Yayım dili Türkiye Türkçesi ve İngilizcedir.

Yazıların DergiPark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez. Makaleler teknik kontrolden geçtikten sonra uluslararası geçerliliği olan bir benzerlik programında taranmaktadır. Benzerlik oran sınırını aşan yazılar hakeme yönlendirilmeden reddedilir. İntihal incelemesinden geçen yazılar, alanıyla ilgili en az iki hakeme gönderilir. Hakem önerileri doğrultusunda istenen değişiklikler, yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yazıların yayımlanmasına onay verilir. Hakem değerlendirmesi olumsuz sonuçlanan yazılar nihai sonuç için üçüncü bir hakeme gönderilir.

Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin ise bu durumun açıkça belirtilmesi şartıyla yayımlanması mümkündür.

PUBLICATION PRINCIPLES

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

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

The Editorial Board makes the last decision for the publication of the manuscript and has the right to make alterations, to publish or reject manuscripts. The manuscripts, published or unpublished in the Journal, are not sent back to the authors

Any legal responsibility regarding the content of the published articles belongs to the author. Manuscripts are accepted in Turkish and English. Manuscripts should be sent via DergiPark.



The articles are sent to at least two referees related to the field after technical control for scientific quality. The submitted articles should not have been published elsewhere before. The publication of the unpublished symposium papers is possible, provided that they are informed in the article before they go through editorial process.

YAZIM KURALLARI

Başlıklar

Makalenin en başında Türkçe başlık; kalın, bütün harfler büyük, 11 punto karakterle, sayfayı ortalarak yazılmalıdır. Türkçe başlığın hemen altında İngilizce başlık yer almalı ve kalın olması dışında bütün özellikler Türkçe başlıkla aynı olmalıdır. Makale alt başlıkları ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu ve 11 punto ile yazılmalıdır.

Makale eğer tez, bildiri vb. başka bir çalışmadan üretilmişse bununla ilgili açıklama, Türkçe başlıktan hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 8,5 punto olarak verilmelidir.

Yazar / Yazarların Bilgileri

Başlığın hemen altında yazarın/yazarların ad, soyad bilgileri, unvan, görev yaptığı kurum, unvan ve görev yaptığı kurumun İngilizce karşılıkları, kendisine ulaşılabilir güncel e-posta adresi ve Orcid numarası yer almalıdır. Orcid numarası her yazar için ayrı ayrı girilmelidir. Orcid numarası bulunmayan yazarların çalışmalarının dergimizde yayımlanması mümkün değildir. Yazar/yazarlara ait bilgilerin şekil özelliği; 9 punto, ortaya yaslayarak, sadece yazar isimleri kalın(bold), soyadlar büyük harf olacak şekilde ve 1 satır aralığıyla verilmelidir. Örnek olarak aşağıdaki şablon dikkate alınmalıdır.

Yunus BERKLİ

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

örnek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Öz / Abstract

Türkçe ve İngilizce özet (Öz-Abstract) en az 150, en fazla 200 kelimededen oluşacak şekilde hazırlanmalıdır. Hemen ardından en az 3, en fazla 5 kelimededen oluşan Anahtar kelimeler (Key words) eklenmelidir. Öz, Abstract ve Anahtar kelimeler 9,5 punto ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır.

Makale Metni

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine alınmadan reddedilecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir.

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

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2 cm

Alt Kenar Boşluk: 2 cm

Sol Kenar Boşluk: 2 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 10,5

Dipnot Metni Boyutu: 8,5

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

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



3. Makale, **Giriş** bölümü ile başlamalı, bu bölümde yazının hipotezi, kapsamı ve amacı üzerinde durulmalıdır. Ara ve alt başlıklarla desteklenecek **Gelişme** bölümünde veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalar ortaya konmalıdır. **Sonuç** bölümünde ise çalışmada varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

4. Metnin içinde kullanılan görseller, türüne uygun olarak resim, fotoğraf, plan, tablo vs. şeklinde adlandırılmalı ve her biri altına numaralandırılarak ilk harfleri büyük ve kalın olarak açıklanmalıdır. (**Görsel 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

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

6. Metin içinde yapılacak açıklamalar için; üslû ifade kullanılmalı ve açıklamalar sonuç bölümünün ardından **Son Notlar** başlığı altında sıralanmalıdır.

7. Makalenin sonunda **Kaynakça** varsa **İnternet Kaynakça** ve **Görsel Kaynakça** yer almalıdır.

8. Hakem değerlendirme sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler, editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenlenip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

ALINTI VE REFERANSLAR

Dergimizde APA Atıf Sistemi kullanılmaktadır.

APA Sistemi (metin içi) kullanıldığında şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Metin içinde yapılan atıflarda (dolaylı dolaysız tamamında) uygun yere parantez açılarak yazarın soyadı, eserin yayın tarihi: ve alıntının sayfa numarası belirtilmelidir. (Somuncuoğlu, 2011: 30)

-Eğer atıf 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti içerisinde gösterilmelidir.

-Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın yayın tarihi ve sayfası yazılmalıdır. [Somuncuoğlu (1966: 17), bu konuda...]

-Yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse basım yılının sonuna harf kodlaması yapılmalıdır. (Ögel, 2010a: 30, Ögel, 2010b: 40...)

-Metin içinde birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa kaynaklar virgülle ayrılmalıdır. (Somuncuoğlu, 2011: 30, Berkli, 2014: 73, Hoppal, 2014: 64-68, Bindokat, 2006: 60-61...)

-Metin içi dipnot gösteriminde kaynak, iki yazarlı ise her iki yazarın da soyadı kullanılmalı “ve” bağlacı ile ayrılacak verilmelidir. İki den fazla yazarlı eserlerde referans gösterildiği yerde ilk kez atıf kullanılacak ise bütün yazarların soyadı kullanılarak sonuncu yazardan önce “ve” bağlacının kullanılması gerekir. Sonraki atıflarda ise ilk yazarın soyadı belirtildikten sonra “vd.” ibaresi kullanılmalıdır. [İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 20, Strzygowski vd. 1975: 10] Kaynakça bölümünde tüm yazarlar verilmelidir.

Strzygowski-J., Glück-H. ve Köprülü F. (1975). *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*. (Çev. A. Cemal Köprülü). Ankara: İş Bankası Yayınları.

İpşiroğlu, M. S. ve Eyüboğlu, S. (1955). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

-Sözlü kaynak veya röportaj kaynak kullanılıyorsa parantez içinde kaynak kişinin adı-soyadı ve tarihi belirtilmelidir. (Yunus Berkli, 2020)

- Yayın tarihi belli olmayan eserlerde ya da yazmalarda yazar soyadı ve t.y. (tarih yok) ibaresi, yazar adı olmayan eserlerde ise eserin ismi ve t.y. ibaresi eklenmelidir. (Berkli, t.y.), (Erzurum kilim dokumaları, t.y.)

-Yayın tarihi belli olmayan internet kaynakları da aynı şekilde gösterilecek olup kaynakçada erişim tarihi bilgisi mutlaka verilmelidir.

-Metin içinde kullanılacak internet kaynakları, soy isim ve erişim tarihi belirtilerek yazılmalıdır. (Berkli, Erişim Tarihi: 12.10.2020) Yazar adı belli değilse metnin başlığı kullanılmalıdır. (Dünden bugüne Erzurum, Erişim Tarihi: 02.08.2020)



- Metin içinde yer alacak görsellerin numaralandırılması yapılarak (10 punto) künye bilgisi verilmelidir. (**Görsel 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

Kaynakça

Kaynakça bölümü makale metninin sonunda bulunmalı, sadece gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eseri varsa sıralamada yayın tarihi dikkate alınmalıdır. Yazarın aynı yılda yayımlanan birden fazla eseri var ise kaynaklar a, b, c şeklinde kodlanarak sıralamaya konmalıdır.

Kitap

Ögel, B. (2010a). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ögel, B. (2010b). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2012). *Oyun ve Bugü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çeviri Kitap

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Ansiklopedi

Çağman, F. (1989). "Ahmed Musa". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 2. Cild, 108-109.

Makale

Berkli, Y. (2007). "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri". *Sosyal Bilimler Ekev Akademi Dergisi*. S30. 65-74.

Bildiri

Gültepe, G. (2015). "Türk Kültür ve Medeniyetinde Oyun-İnanç ve Maske". *Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi Bildiriler Kitabı*. 7-8 Mayıs-Erzurum: 601-610.

Tez

Gültepe, G. (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlik Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakça

İnternet kaynaklarında künye bilgisi şöyle yazılmalıdır: Konu başlığı, internet erişim adresi, Erişim Tarihi: 17.09.2019 şeklinde verilmelidir. (Türk Mitolojisi. https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_mitolojisi. (Erişim Tarihi: 17.09.2019).

Görseller

Metin içinde yer alacak görsellerin (resim, fotoğraf, şekil, çizim vs.) ve künye bilgisinin hangi kaynaktan (yazılı veya internet) alındığı metin sonunda internet kaynakçasından sonra gelen **Görsel Kaynakça** başlığı altında belirtilmelidir.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm 486,

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&) (Erişim Tarihi: 25.08.2015).

Görsel 2. Miracname, TKSM, H. 2154, 62r,

İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. s. 300.

WRITING RULES

Titles

At the beginning of the article, the Turkish title should be written in bold, all letters in capital, 11 font size and centered on the page. The English title should be just below the Turkish title and all the features should be the same as the Turkish title, except for boldness. Sub-titles of the article should be written in 11 font size and bold, and only the first letters should be capital letters.



If the article is produced from another study such as a thesis, presentation, etc., the explanation about it should be given in the form of exponential representation and in 8.5 pt after Turkish title.

Author / Authors' Information

Right below the title, the name, surname of the author/authors, title and the institution where she/he works, her/his current e-mail address and Orcid number should be included. Orcid number must be entered separately for each author. It is not possible to publish the works of authors without an Orcid number in our journal. Format of the author/authors information should be given as 9 pt, centered, only author names should be bold, surnames should be in capital letters and 1 line spacing. As an example, the template below should be considered..

Yunus BERKLİ

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

ornek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Abstract

Turkish and English abstracts should be between 150-200 words. Then, key words consisting of at least 3 and at most 5 words should be added. Abstract and Keywords should be created with 9.5 points and 1 line spacing.

Article Text

Articles should be sent in the format given below. Articles that are not prepared in accordance with the article template, spelling rules and referencing rules will be rejected at the pre-check stage. The responsibility in this matter belongs entirely to the author.

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

Paper Size: A4 Portrait

Top Margin: 2 cm

Bottom Margin: 2 cm

Left Margin: 2 cm

Right Margin: 2 cm

Font: Times News Roman

Font Style: Normal

Normal Text Size: 10.5

Footnote Text Size: 8,5

Table-Graphic: 10

Paragraph Spacing: 6 pt first, then 0 pt

Line Spacing: Single (1)

2. Details such as page number, header and footer should not be included in articles.

3. The article should start with the **Introduction**, and this section should focus on the hypothesis, scope and purpose of the article. Data, observations, opinions, comments and discussions should be presented in the **Body** section, which will be supported with intermediate and sub-titles. In the **Conclusion** part, the results reached in the study should be explained supported with suggestions.

4. The visuals used in the text should be named as pictures, photographs, plans, tables, etc. in accordance with their type, and each should be numbered below and the first letters should be explained in capital letters and bold. (**Visual 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

5. In terms of spelling and punctuation, the Spelling Guide of the Turkish Language Association should be taken as a basis.



6. For explanations to be made in the text; exponentials should be used and explanations should be listed under the heading **End Notes** after the conclusion section.

7. If there is a **References Section** at the end of the article, Internet **References** and **Visual References** should be included.

8. Articles that have completed the referee evaluation process and are suitable for publication will be checked for compliance with the spelling rules and article template for the last time, and articles that require correction will be directed to authors, and they will be asked to provide submissions. Articles returning from authors will be rejected if they do not comply with the Editorial Principles and Writing Rules. Articles that exceed the deadline for return will be left to the next issue in order not to disrupt the publication process.

QUOTES AND REFERENCES

APA Citation System is used in our journal.

When using the APA System (in-text), attention should be paid to the following:

- In the citations made within the text (directly or indirectly), the author's surname, the publication date of the study: and the page number of the quote should be indicated in parentheses. (Somuncuoğlu, 2011: 30)

- If the citation exceeds 40 words, it should be shown as a compressed paragraph (the entire paragraph 1 tab (1 cm) from the left inside and quotation marks.

- If the name of the cited author is given in the text, the publication date and page of the source should be written. [Somuncuoğlu (1966: 17), on this subject...]

- If more than one study of the author is published in the same year, letter coding should be made at the end of the year of publication. (Ögel, 2010a: 30, Ögel, 2010b: 40...)

- If more than one source is cited in the text, the references should be separated with commas. (Somuncuoğlu, 2011: 30, Berkli, 2014: 73, Hoppal, 2014: 64-68, Bindokat, 2006: 60-61...)

- If an oral source or an interview source is used, the name-surname and date of the source person must be specified in parentheses. (Yunus Berkli, 2020)

- Author's surname and n.d. (no date) phrase should be added for studies or manuscripts whose publication date is uncertain, and for studies without author's name, the name and n.d. of the study should be added. (Berkli, t.y.), (Erzurum kilim dokumaları, n.d.)

- Internet resources with an unknown publication date will also be shown in the same way, and the access date information must be given in the bibliography.

- Internet resources to be used in the text should be written by indicating the surname and access date (Berkli, Erişim Tarihi: 12.10.2020). If the name of the author is not known, the title of the text should be used. (Erzurum from past to present, Access Date: 02.08.2020)

- The visuals included in the text should be numbered (10 pt) and the tag information should be given. (**Figure 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

References

The bibliography section should be at the end of the article, only the references cited should be included and should be listed alphabetically according to the author's surname. If more than one study by the same author takes place in references section, the publication date should be noted from present to past. If the author has more than one study published in the same year, the references should be listed by coding as a, b, c.

Book

Ögel, B. (2010a). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Turkish History Association.

Ögel, B. (2010b). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Turkish History Association.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2012). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Translated Book

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Trans. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Encyclopedia

Çağman, F. (1989). "Ahmed Musa". TDV İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: 2. Cild, 108-109.

Article

Berkli, Y. (2007), "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri". *Journal of Social Sciences Ekev Academy*. S30. 65-74.

Proceeding

Gültepe, G. (2015). "Türk Kültür ve Medeniyetinde Oyun-İnanç ve Maske". *International Game and Toy Congress Book of Proceedings.. 7-8 May-Erzurum*: 601-610.

Thesis

Gültepe, G. (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*. Proficiency Thesis in Art. Erzurum: Atatürk University Institute of Social Sciences.

Internet References

For Internet resources, the information of the citation should be written as follows: Subject title, internet access address, Access Date: 17.09.2019. (Türk Mitolojisi. https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_mitolojisi). (Access Date: 17.09.2019).

Visuals

The sources for visuals (pictures, photographs, figures, drawings, etc.) included in the text (written or internet) should be stated at the end of the text under the title of **Visual References** following the internet references.

Visual References

Figure 1. Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm 486,
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&) (Access Date: 25.08.2015).

Figure 2. Miracname, TKSM, H. 2154, 62r,
İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Cultural Center. p. 300.

İNTİHAL / PLAGIARISM

Tüm makaleler İthenticate programında taranmıştır. / All articles were checked by İthenticate.

ARAŞTIRMA ve YAYIN ETİĞİ / RESEARCH and PUBLICATION ETHICS

Tüm makaleler araştırma ve yayın etiğine uygun hazırlanmıştır. / All articles have been prepared research and publication ethics.



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

| | |
|--|---------|
| Berna AYDIN | 1-24 |
| SALVADOR DALÍ'NİN KANAYAN GÜLLERİ <i>THE BLEEDING ROSES OF SALVADOR DALI</i> | |
| İbrahim GÜNGÖR | 25-51 |
| CARLO GOZZİ: COMMEDIA DELL'ARTE'Yİ HAYATTA TUTMAYA ÇALIŞAN ROMANTİK <i>CARLO GOZZI: THE ROMANTIC TRYING TO KEEP COMMEDIA DELL'ARTE ALIVE</i> | |
| Seniha ÜNAY SELÇUK, Doğan AKBULUT | 52-64 |
| BİR MANZARA PERFORMANŞÇISININ PORTRESİ: NİKHİL CHOPRA <i>A PORTRAIT OF A LANDSCAPE PERFORMANCE ARTIST: NIKHIL CHOPRA</i> | |
| Serpil AKDAĞLI | 65-83 |
| MAURIZIO CATTELAN'IN ESERLERİNDE İRONİ VE ELEŞTİRİ <i>IRONY AND CRITICISM IN MAURIZIO CATTELAN'S WORKS</i> | |
| Sibel İZMİR | 84-94 |
| SHAKESPEARE'S MASTERY OF PLOT AND COMEDY IN MUCH ADO ABOUT NOTHING SHAKESPEARE'İN OLAY ÖRGÜSÜ VE KOMEDİDEKİ USTALIĞI: YOK YERE YAYGARA | |
| Halime TÜRKKAN | 95-104 |
| YÜZ YÜZE VE UZAKTAN EĞİTİM İLE VERİLEN GRAFİK TASARIM PROJE DERSLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ <i>EVALUATION OF GRAPHIC DESIGN PROJECT COURSES THROUGH FACE TO FACE EDUCATION AND DISTANCE LEARNING</i> | |
| Tuğba AYGAN | 105-114 |
| CLASSICAL REVIVAL IN LOCKDOWN: A HYBRID RESPONSE TO SOPHOCLES' ANTIGONE WITH ANTIGONENOW KARANTİNADA KLASİK CANLANIŞ: SOPHOCLES'İN ANTIGONE'SİNE ANTIGONENOW İLE HİBRİT BİR YANIT | |
| Serap ÜNAL | 115-139 |
| DORNBURG ATÖLYESİNDEN TATBİKİ'YE SERAMİK <i>CERAMIC TO TATBİKİ FROM DORNBURG WORKSHOP</i> | |
| Aligholi MARDANI, Ashkan RAHMANI | 140-153 |
| GÖÇ KAVRAMI VE MODERN RESSAMLARIN ÇALIŞMALARINA YANSIMASI (ÖRNEK OLAY: 20. YÜZYILDA ORTA DOĞU'DAN SEÇİLMİŞ RESSAMLAR) <i>THE CONCEPT OF MIGRATION AND ITS REFLECTION ON THE WORKS OF MODERN PAINTERS (CASE STUDY: SELECTED PAINTERS FROM THE MIDDLE EAST IN THE 20. CENTURY)</i> | |
| Sevgi KAYALIOĞLU | 154-173 |
| HİMMET GÜMRAH'IN "SOMA İÇİN" ADLI RESMİNİN SANATSAL AÇIDAN İNCELENMESİ <i>ARTISTIC ANALYSIS OF HIMMET GÜMRAH'S PAINTING ENTITLED "FOR SOMA"</i> | |
| Burcu PEHLİVAN | 174-199 |
| 19. YÜZYIL FRANSTZ RESİM SANATINDA MANZARA <i>LANDSCAPE IN THE 19. CENTURY FRENCH PAINTING ART</i> | |



- Elif ÖRÜM, Özcan DEMİR** 200-214
BİLİMKURGU FİLM TÜRÜNDE KARAKTER KİMLİKLİKLERİNİN İNŞASINDA BELLEK VE
ZAMAN OLGULARININ KULLANIMI: BLADE RUNNER FİMLERİ ÖRNEĞİ
THE USE OF MEMORY AND TIME ELEMENTS IN THE CONSTRUCTION OF CHARACTER
IDENTITIES IN SCIENCE FICTION GENRE: THE EXAMPLE OF BLADE RUNNER FILMS
- Sait Alp AKÇAGÜNER** 215-238
ŞEMSE İKONOĞRAFİSİ İÇİN BİR ÖNERİ
A SUGGESTION FOR ICONOGRAPHY OF SUNBURST
- Esra ERTUĞRUL TOMSUK, Banu YÜCEL** 239-261
GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN GALERİ ORTAMI BAĞLAMINDA MEKÂN-DOĞA
ETKİLEŞİMİ
CHANGING THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART GALLERY SPACE ENVIRONMENT-
NATURE INTERACTIONS
- Mine DİLBER** 262-276
ANKARA MİLLİ KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 3838 ENVANTER NUMARALI EL YAZMASI
ESERİN KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ
EXAMINATION OF THE MANUSCRIPT INVENTORY NUMBERED 3838, WHICH PRESERVED IN
THE NATIONAL LIBRARY OF ANKARA, IN TERMS OF BOOK ARTS
- Mowafaq ALSAGGAR, Taiesir TUBAISHAT** 277-295
THE EFFECT OF A PROPOSED PROGRAM BASED ON FELDMAN'S METHOD OF ART CRITICISM
IN ART EDUCATION
SANAT EĞİTİMİNDE FELDMAN'IN SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE DAYALI ÖNERİLEN BİR
PROGRAMIN ETKİSİ
- Ceylan SEBİK GÜNDÜZ, Ayşe Dilek KIRATLI** 296-316
GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR: AÇIK HAVADA EĞİTİM
NEW APPROACHES IN VISUAL ARTS TEACHING: OUTDOOR TRAINING
- Özlem KAÇMAZ ATEŞ** 317-336
GOYA'NIN KARA RESİMLERİ VE "KÖPEK" ADLI RESMİNİN ANALİZİ
GOYA'S BLACK PAINTINGS AND ANALYSIS OF HIS PAINTING NAMED "THE DOG"
- Eda DEMİR TOSUNOĞLU, Olcay BORATAV** 337-358
OSMANLI DÖNEMİ İNSAN FİGÜRLÜ ÇİNİ TASVİRLERİNDE BAŞ SÜSLEMELERİ
HEAD ORNAMENTS IN THE OTTOMAN ERA HUMAN FIGURED TILE DEPICTIONS
- Alper SAĞLIK, Merve TEMİZ, Gizem KASNIÇ, Abdullah KELKİT** 359-374
HAYAO MIYAZAKI'NİN "RÜZGÂRLI VADI, KOMŞUM TOTORO, RÜZGÂR YÜKSELİYOR"
ANİMLERİNDEKİ PEYZAJ UNSURLARININ İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ
ANIMATIONS AND ANALYSIS AND EVALUATION OF LANDSCAPE ELEMENTS IN HAYAO
MIYAZAKI'S "WINDY VALLEY, MY NEIGHBOR TOTORO, WIND RISING" ANIMATIONS
- Bruce WANDS (Çeviri: Özgür BALLI)** 375-382
DİJİTAL SANAT SERGİ KÜRATÖRLÜĞÜNÜN 25 YILI: 1993-2018
25 YEARS OF CURATING DIGITAL ART: 1993-2018



SALVADOR DALI'NİN KANAYAN GÜLLERİ THE BLEEDING ROSES OF SALVADOR DALI

Berna AYDIN

Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Lect., Dokuz Eylul University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education
bisbilir@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6727-5111>

Atf/Citation

Aydın, B. (2021). "Salvador Dali'nin Kanayan Gülleri". *Sanat Dergisi*, (37), 1-24.
Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.863267>

Öz

Gül imgesinin Salvador Dali'nin iki boyutlu ve üç boyutlu düzlemdeki eserlerine yansımalarını ve bu eserler arasında yarattığı geçişkenliği incelemeyi amaçlayan bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması desenine göre yürütülmüştür. Çok çeşitli alanlarda üretim yapmış sanatçının korkuları, takıntıları ya da tutkuları çalışmalarının dayanak noktasını oluşturmuş, kendine has sembolik figürlerini de ortaya çıkarmıştır. Eriyen saatler, koltuk değnekleri, kelebekler, çekmeceler, karıncalar gibi ilk akla gelenlerin yanında *gül* de, sanatçının zengin sembol dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Araştırmada ilk olarak 1930'lu yıllarda *Kanayan Güller*, *Gül Başlı Kadın* gibi Dali'ye özgü figürler olarak resimlerinde görünürlük kazanan gül imgesinin, sonraki elli yıllık dönemde de farklı teknikler ve biçimlerde sanatçının çalışmalarında yinelenildiği görülmüştür. Bu bağlamda gül imgesinin Dali'nin çalışmalarında kronolojik olarak tekrarlayan yansımalarının benzerlikleri ve farklılıklarıyla gösterdiği çeşitlilik, Sürrealist anlayışı ile özel hayatı çerçevesinde analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda gülün kimi

Abstract

This study aims to examine the reflections of the rose imagery in works of Salvador Dali on two-dimensional and three-dimensional planes and the transitivity established between the works by the imagery. The study was conducted using the qualitative case study methodology. The fears, obsessions and passions of the artist, whose work spans a wide range of artistic disciplines, formed the basis of his work and forged the symbolic figures that are unique to him. The symbol of *rose* has gained a significant place in the rich symbol world of the artist besides melting watches, crutches, butterflies, drawers and ants. Research has revealed that the rose imagery, which first began to appear as a unique symbol in Dali's paintings such as *The Bleeding Roses* and *Woman with Head of Roses* in the 1930s, became a recurring figure in the artist's work in different techniques and forms in the fifty years that followed. In this context, variations of the rose imagery with similarities and differences across all chronological recurring reflections in Dali's work was analyzed within the framework of his Surrealist style and his private life. The results of the research showed that the image

zaman karısı Gala'nın acısının temsili ya da ilham kaynağı olduğu, kimi zaman da babasıyla olan çatışmalı ilişkilerini de aktardığı resim serisinde sevgi ve cinsellikle ilgili çağrışımları ifade ettiği görülmüştür. Salvador Dali özel hayatı ile sanat hayatı arasındaki çizgiyi kaldıran aykırı tarzıyla kadını, güzelliği, ölümü ve Kutsal Meryem'i sembolize eden evrensel anlamlarıyla benzer olarak da ele aldığı gül sembolünü, resimlerinin yanında gerçeküstü heykellerine de taşımıştır.

Anahtar kelimeler: Salvador Dali, Gül, Sembol, Sürrealizm.

of the rose was at times a symbol he used to represent her wife's pain, and used her wife, Gala, as his inspiration source; at other times it was associated with love and sexuality in the series of paintings where he portrayed the complex relationship he had with his father. With an unconventional style that blurred the line between his private life and his life as an artist, Salvador Dali also used the rose, a universal symbol of femininity, beauty, death and the Holy Virgin, in similar ways with its more common meanings, and incorporated it in his surreal sculptures as well as his paintings.

Key words: Salvador Dali, Rose, Symbol, Surrealism.

Giriş

Salvador Dali (1904-1989) sanat hayatı kadar özel hayatıyla da oldukça ses getirmiş bir sanatçıdır. Her eserine özel hayatının dokunuşlarını da yansıtmıştır. Dali'nin "...insan neyin resmini yaparsa yapsın sonucun daima kendi portresi olacağını" (Teixidor, 2008: 14) öne sürdüğü düşüncesindeki gibi, özel hayatında etkilendiği kişilerin, nesnelere, mekânların sanatına, sanatının özel hayatına yansımadaki geçişkenliği de çalışmalarında göstermiştir.

Salvador Dali, sanatında olduğu gibi yaşam biçimi olarak da benimsediği sürrealist düşünceyi sadece resmin zemininde sınırlandırmamış; heykellere, baskiresimlere, takılara da yansıtmış, bu görüşünü mobilya tasarımında Jean-Michel Frank, sinemada Alfred Hitchcock ve Luis Bunuel, moda dünyasında da Coco Chanel ve Schiaparelli ile işbirlikleri yaparak genişletmiştir.

Sürrealist üslubu, kendisine has bir dille yorumlayan Dali'nin resimleri, "izleyiciyi her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklaması imkânsız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış hallerine benzerler" (Krausse, 2005:103). Farklı disiplinlerdeki çalışmalarında da tekrar tekrar başvurduğu ve sanatçının kendi dünyasına ait korkuların, fantezilerin de temsilleri olan semboller, sadece birebir betimlenen imgeler olarak değil, onların çevreyle ilişkileri ve konumunu sorgulayan bir amaçla da ele alınırlar. Sanatçıya farklı anlamları saklamasına ve izleyicinin keşfetmesine de olanak sağlayacak yapıda olan bu üslupla çekmeceler, içsel benliğin psikanalizin yaklaşımıyla açabileceği sırlarının sembolü, kafatasları yaşamın kırılganlığının, kelebekler başkalaşım ve dönüşümün, sinekler korkunun, eriyen saatler ise zamanın geçmesinin ve ilgisizliğinin sembolü olur (Dali Symbols, Erişim Tarihi: 21.09.2020). Sürekliliğe dönüşen bu görünüm, onun çalışmaları arasındaki bağı da kuran bir özelliktir.

Dali, kendisiyle özdeşleşmiş bu figürlerin yanında, güzellikle, romantizmle ve aşkla ilişkilendirdiği gül, yasemin, karanfil gibi baharı müjdeleyen farklı çiçeklere de çalışmalarında yer vermiştir. Gül imgesi, 1930'lardan sonraki çalışmalarda kendisini göstermeye başlamış ve sanatçının zengin sembol dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Sürreal dünyasına ait bildik sembollerle birlikte kullandığı çiçeklerden öne çıkan güllü diğerlerinden ayıran özelliği, Dali'nin onu resimleri kadar heykellerine de taşımış olmasıdır.

Gül, sanat tarihinde farklı dönem ve farklı disiplinlerden birçok esere konu olmuş, gerçek ve gerçeküstü anlamlarıyla çeşitli katmanlara sahip bir bitkidir. Özellikle geleneksel sanatların süsleme unsuru ya da gerçek anlamda özelliğinden yararlanan bir bitki olarak tasvirlerde yerini bulurken, zamanla yapısal özelliklerinin katkısı, ona güzel değerleri çağrıştıran sembolik anlamların karşılığını getirmiştir. "... gül, elbette, güzelliğin ve sevginin, romantik arzunun klasik bir sembolüdür. Katolik inancında kırmızı güller Meryem Ana'nın sembolüdür (İronik olarak gül, çiçeğin solması nedeniyle, ölümü de işaret edebilir; hatta dikenlerinden dolayı zulmü de gizleyebilir)" (Spring Very Much in Bloom in the Works of Salvador Dalí, Erişim Tarihi: 03.05.2020).

Gülün anlam bakımından zengin karşılıklarının olması; gerçeküstü bakışın izini, ürettiği her alanda bırakan Salvador Dali gibi bir isim için oldukça elverişlidir. 1930'ların başından 1980'lerin sonuna kadar olan elli yıllık süreç içerisinde gül imgesi, Dali'nin farklı disiplinlerdeki çalışmalarında yer almıştır. Yapılan literatür taramasında, özellikle Türkçe yazılı kaynaklarda Salvador Dali'nin bildik sembollerinin yer aldığı resimlerinin ağırlıkta olduğu; gül imgesinin bir sembol olarak Dali'nin kariyeri boyunca değişen anlamlarıyla yinelendiğinin ve çeşitlendiğinin yeterince incelenmediği görülmektedir. Bu konuda daha derin bir inceleme yapma düşüncesinin çıkış noktasını oluşturduğu bu çalışmada, gül imgesinin Salvador Dali'nin iki boyutlu ve üç boyutlu düzlemdeki eserlerine olan yansımaları ve bu eserler arasında yarattığı geçişkenliğin incelenmesi amaçlanmaktadır. Gülün, tekrarlanan bir sembol olarak ele alındığı bu araştırmada, Dali'nin çalışmaları içerisindeki yeri ve kullanımındaki sürekliliği ile ardında yatan anlamlar değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışma, literatüre katkı sunmak bakımından da önemlidir.

1. Yöntem

Bu çalışmada, gül imgesinin Salvador Dali'nin iki boyutlu ve üç boyutlu düzlemdeki eserlerine yansımalarının ve bu eserler arasında yarattığı geçişkenliğin incelenmesi amaçlandığından çalışma; durum çalışması desenine göre yürütülmüştür. "Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine boyamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir" (Subaşı ve Okumuş, 2017: 420). Salvador Dali'nin çeşitli sembolik imgelerini içeren farklı disiplinlerdeki çalışmaları araştırılmış ve gül imgesine yer verdiği 1930'ların başından 1980'lerin sonuna kadar olan dönemdeki çalışmaları; araştırmanın bütününe katkı sağlayacak tarihsel, kavramsal ve teknik detaylarına göre sınıflandırılarak incelenmiş ve durum çalışmasının betimsel ve içerik analizi yaklaşımları ile yorumlanmıştır.

İlk olarak *Dali'nin Sürreal Dünyası ve Sürrealizm* başlığı altında gerek sanatçının üslubu gerekse hayatına dair olaylar, mekânlar ve kişiler gibi detayların çalışmalarına nasıl yansındığını betimlemek amacıyla Dali'nin hayatı ile Sürrealizm anlayışı incelenmiştir. Buradan hareketle, yer verilen çalışmalarda daha net bir okumaya rehberlik etmesi için gerekli altyapı hazırlanmıştır. *Gül Sembolü ve Salvador Dali* başlıklı kısımda ise; araştırma konusunun derinlemesine incelenebilmesi adına gülün diğer sembollerle birlikte kullanımının anlamı nasıl desteklediğine ve yinlendiği çalışmalarda nasıl farklılık ya da benzerlikler taşıdığına yönelik bütüncül bir yaklaşım izlenmiş ve kronolojik sıralamayla yer verilen çalışmalar, konunun aktarımını sağlayacak sayıda örneklerle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda tarihsel, kavramsal ve teknik detaylarına göre sınıflandırılarak yer verilen “Kanayan Güller” ve “Gradiva” isimli resimlerinde Dali’ye özgü kadın figürlerinde gülün kanayan şekilde kullanımının sembolik anlamı, babasıyla olan çatışmalı ilişkilerini aktardığı resim serisinden “Çocuk-Kadın Hafızası” ve “Akışkan Arzuların Doğuşu” isimli resimlerinde gülün çağrışımları, “Gül Başlı Kadın” figürünün ise resimden heykele uzanan kullanımındaki değişen anlamları, “Port Lligat’ın Madonna’sı” ve “Guadalupe Bakiresi” isimli dini içerikli resimlerindeki gülün anlamı detaylı olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. “Genel olarak alanyazın incelendiğinde durum çalışmasında kullanılacak veri toplama araçlarının belgeler (dokümanlar), kayıtlar (arşiv kayıtları), görüşmeler (mülakatlar), katılımsız gözlem, katılımcı gözlem ve fiziksel eserler olmak üzere altı başlık altında toplandığı görülmüştür” (Gillham, 2000; Yin, 2003, Akt. Yılmaz, 2014: 273). Yapılan literatür taramasında görsel ve yazılı kaynaklar araştırılmıştır. Betimsel analizi yapılan çalışmalarla ilgili detaylı bilgiye ulaşmak anlamında ağırlıklı olarak yabancı görsel, işitsel ve yazılı kaynaklar ile web sayfalarından yararlanılmış ve veriler bütünsel olarak ilişkilendirilerek kullanılmıştır. “Birden çok veri toplama yönteminin kullanılması elde edilen bulguların geçerliği ve güvenilirliğini artırma açısından önemlidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 89, Akt. Karataş, 2015: 69).

2. Bulgular

2.1. Dali'nin Sürreal Dünyası ve Sürrealizm

Salvador Dali 1904 yılında, çalışmalarının çoğuna konu olmuş, İspanya’da doğmuştur. Doğmadan önce ölen abisi ve ailesinin ona abisinin adını vererek reenkarnasyonu olduğuna yönelik davranışları, annesini erken yaşta kaybetmesinin etkisi, babasıyla çatışmalı bir ilişkisinin olması ve hayat arkadaşı ve ilham kaynağı olan Gala, onun kimliğini şekillendiren detaylar olmuştur. Çocukluğunu geçirdiği küçük bir kasaba olan Figueres’de, onun hayatında oldukça yer etmiş ve çalışmalarındaki manzaralara referans olmuştur. Meraklı yapısı, onu sürekli araştırmaya, incelemeye teşvik etmiş, üslup olarak incelediği sanatçılar ona, kendi ifadesini bulmasında yol gösterici olmuştur.

1929 yılında aralarında René Magritte, Max Ernst, Joan Miró, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Paul Delvaux gibi isimlerin yer aldığı Sürrealist topluluğa katılmıştır. Amaçladıkları için oldukça uygun görünen bu yapıdaki gruba dâhil olmak Dali için, motive edici bir özellik de taşımıştır: “Onun bana ikinci kez doğmak gibi bir şey sunduğunu düşünüyordum. Sürrealist grup benim için besleyici bir bitki

gibiymi ve sürrealizme 'On Emir'e inanır gibi inanıyordum. Akımın ruhu, benim en derin varlığımıza tıpatıp uyuyordu" (Teixidor, 2008: 18).

Gerçeküstücülük anlamına gelen, Dali'nin katılımıyla katkı sağladığı ve kendisiyle beraber anılır olan Sürrealizm, 1924'de Andre Breton'un yayınladığı Sürrealist Manifestosuyla başlamıştır. Peter Gay Modernizm kitabında *Breton'un* "sözlü, yazılı ya da başka yöntemle ifade edilmek istenen saf psşik bir otomatizm, zihnin gerçek işleyişidir. Aklın uyguladığı herhangi bir kontrol olmadan ve herhangi bir estetik ve ahlaki meşguliyetin ötesinde, düşünceyle dikte edilendir" (Gay, 2017: 174) şeklinde gerçeküstücülük tanımını içeren manifestosundan aktarım yaparken; 'rüyaların mutlak kudreti' ve 'yön verilmemiş düşünce oyunları'nın gerçeküstücülüğün merkezi ilkeleri olduğunu belirtir.

Rüyaları bilinçdışına ulaşmanın bir yolu olarak gören Sürrealistler gibi Dali de, Freud'un rüyalarla ilgili olarak bilinçaltı tarafından kodlanmış mesajlar olduğu düşüncesi ve rüyaların açığa çıkarılabileceği şeylerle ilgilenmiştir. "Sanatçıya göre kendi tabloları, rüyaya ya da transa benzer bir durumdayken hayal edilmiş şeylerin doğrudan bir dökümüdür" (Smith, 2004: 165). Rüyada olma ile uyanma arasında arasında gidip gelmeler şeklinde bir ritüeli de uygulaması, onun 1930'ların başında geliştirdiği Paranoyak Kritik Yöntemi'ne katkı sağlamıştır. "Dali bu yöntem ile birden fazla nesneyi veya olguyu bir imgede kolaj yöntemiyle aynı ortamda kullanarak göz yanılması oluşturur" (Arslan, 2015: 289). Dali'nin aynı anda hem rüyada hem de uyanık olduğundaki geçişleri rahatlıkla yapabilmesine ve resmine yansıtma aşamasında üslubuna has olan bilinçdışı duruma sadık kalmasını kolaylaştırmıştır.

Sanat alanında aykırı çıkışıyla "gerçeküstücülük bir yanıla Marx'ın devrimci düşüncelerini benimserken, öte yandan, 19. yüzyılın şaşırtıcı şairi Rimbaud'nun 'Yaşamı değiştirmek gerek' sözlerini başta ediyordu, o güne değin bu birbiriyle bağdaşmaz sanılan önerileri aynı potada (gerçeküstücülüğün potası) eritmek amacı güdüyordu" (Edgü, 2008: 30). Sürrealist düşüncede geleneksel tekniğin ya da malzemenin, alışılmış anlatımının betimlemelerin dışında bir araç olarak kullanılması gibi aynı zamanda "... bu, bireyin dış baskılardan, kendi kendini bastırmasından veya zihnin rüya ve fantezilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansüründen özgürleşmesiyle gerçekleşen bir bellek devrimidir" (Clark, 2011: 42). Salvador Dali de gerçeküstücülüğün devrimci ruhunu benimsediği; "Sürrealizm yıkıcıdır, fakat yıktığı şey vizyonumuzu kısıtlayan kelepçelerdir" (Salvador Dali, Erişim Tarihi: 28.12.2020) sözü ile olumsuz anlamdan ziyade yıkımın, yeni başlangıçlar ve inşalar yapabilmek adına yaratıcılık için gerekli olduğu vurgusunu yapmaktadır.

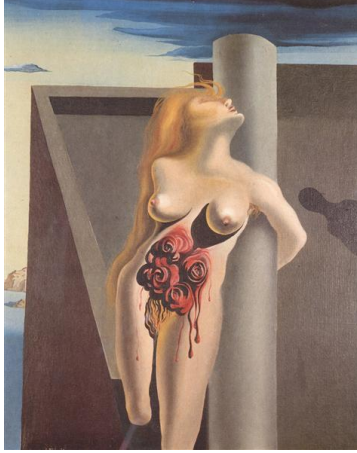
Dali'nin gerçekliği yeniden yorumlama ve algıyı değiştirmekle ilgili gerçekçi üsluptaki çalışmaları, anlamsız birliktelikleri fantastik imgeler ve sembollerle vermeye çalışırken izleyiciyi yadırgatan bir birliktelik taşır. Dali'nin kompozisyonlarında yer verdiği bu olağan dışı ifadeler, izleyicinin görsel beklentilerini manipüle etmekten keyif alan Dali'nin bu üslubu, Sürrealist resmin de ayırt edici bir özelliği olarak; "nesnel dünyayı yabancılaştırarak izleyiciye daha derinlerdeki bilinç katmanlarına erişmesi için yardım eder ve görünür gerçeğin ardındaki gerçekliğin yolunu açmaya çalışır" (Krausse, 2005: 103).

Sanatının yaşamını özetlediği her detay, Dali'nin çalışmalarının konusunu oluşturmuş; hayatına ait olaylar, kişiler ve nesnelere çalışmalarında referans noktalarını oluşturmuştur. Biliçdışının karmaşık düşünceleriyle yüzleşmek ve aktarımını sağlamaya yönelik zengin sembol kullanımı, bir anlamda Dali'nin çocukluğundan beri sahip olduğu ve benimsediği inançları da somutlaştırdığı öge ve olaylardır. Salvador Dali'nin tablolarındaki gelişim izlendiğinde birbiriyle bağıntılı bir dizi gruba denk düşüklerini söyleyen İngiliz asıllı yazar J. G. Ballard; ilkinin Dali'nin ilk dönem gerçeküstücülüğünü de oluşturan, Oedipal figürler ve ıssız bir yerde mahsur kalmış âşklar, çocukluk ve yeniyetmelik aynasının içinden algılanan şeylerin olduğu *Klasik Freudcu Evre*, ikinci evreyi 1930'larda başlayan çok yönlü sapkın, II. Dünya Savaşını öngörmekle kalmadığı, kalp ameliyatı ve organ nakillerinin başkalaşım korkularını, kendi bedenlerimizin değişebilirliğini ve çözülmeye yatkın kimliklerini de verdiği *Başkalaşım Evre*, üçüncü olarak 1940'ların ortalarında apaçık bir gerçeküstücülük döneminin sona erdiği, Erken Hristiyanlığın tasvirlerini büyük boyutlara taşıdığı dönemi *Dinsel Evre* ve sonuncusunu da Dali'nin dinsel takıntılarına ek olarak fizik çağıyla bağ kurduğu *Çekirdek Evre* olarak değerlendirir (Ballard, 2017: 12-13).

2.2. Gül Sembolü ve Salvador Dali

“Genç bir kadının yanaklarını bir gülle karşılaştıran ilk adam, açıkça bir şairdi; tekrarlayan ilk kişi muhtemelen bir salaktı.”
Salvador Dali

Şekli, kokusu, rengi gibi farklı fiziksel özellikleriyle çeşitli simgesel anlamlar yüklenen bir sembol olarak gül, farklı zaman ve kültürlerde benzer anlamların karşılığı olmuştur. Gül, Salvador Dali için de sembolik bir çiçektir. Dali, gerek resimlerinde gerekse heykellerinde kadınsı duyguları, cinselliği, güzelliği ve sevgiyi sembolize etmek için gülü tercih etmiştir. Gül motifi kimi zaman tek bir tane, kimi zaman ise kadınların başlarını oluşturan buketler şeklinde kompozisyonlarda figürlerin ve çalışmanın anlamını desteklemiştir. Kimi zaman da resimlerinde sıklıkla yer verdiği modeli, aynı zamanda ilham kaynağı ve hayat arkadaşı da olan Gala ile ilişkili olarak, sevgisini, acısını göstermenin de temsili olarak güllere yer vermiştir. Dali için güller, kadın cinselliğinin, menstrüasyonun ve kadınların iç üreme organlarının da sembolü olmuştur. Dali'nin çoğu çalışmasında tekrar tekrar yer verdiği figürler gibi, rahimlerinin olduğu kısımda kanayan güllerin olduğu kadın figürlerine “Görünmez Adam” (The Invisible Man), “Kanayan Güller” (The Bleeding Roses) ve “Gradiva” isimli çalışmalarında da yer vermiştir.



Görsel 1. Salvador Dalí, Kanayan Güller (The Bleeding Roses), 1930, tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm (Solda)



Görsel 2. Salvador Dalí, Gradiva, 1931, bakır üzerine yağlıboya, 20.6 x 15.5 cm (Sağda)

1931 tarihli “Gradiva” isimli çalışmasında (Görsel 2) Dalí, kayaya bağlanmış gibi duran, karnında büyük bir gül yer alan, yarı çıplak bir kadını betimlemiştir. Çalışmanın ismi, Wilhelm Jensen tarafından 1902’de yayınlanan aynı adlı romandaki mitolojik bir karakterden gelmektedir. Roman, ana karakteri olan genç bir arkeoloğun antik Roma rölyeflerinden birinde gördüğü; zarif bir şekilde yürürken gösterilen kadın tasviriyle takıntılı derecedeki tutkusu -hayal ettiği noktaya kadar- üzerine kurgulanmıştır ve arkeoloğun rölyefte gördüğü kadın figürünü gerçek olarak hayal edip âşık olmasını ve karşılıksız sevgisini anlatır (Two Newly Opened Masterpieces by Salvador Dalí Will Be Presented For Sale, Erişim Tarihi: 06 Şubat 2020). Dalí, Gradiva figürünü aynı zamanda ilham perisi, modeli ve eşi olan Gala ile ilişkilendirmiştir. Romandaki karakterin takıntılı aşkı gibi Dalí’nin de çoğu kez resimlerinde yer verdiği ya da resimlerini adadığı Gala’ya bir hayranlığı ve bağımlılık derecesinde tutkusu vardır. Gül, işkence görmüş olabileceğini de düşündüren ama bir o kadar da zerafetini koruyan bir temsil olan kadının karın kısmında gösterilmiştir. Bu detay, sanatçının 1930 tarihli “Kanayan Güller” çalışmasında (Görsel 1) karnında yaprakları kana dönüşen dört büyük kırmızı gülle betimlenen kadın figürü ile de benzerlik taşır. Güllerin kadın figürünün karnında yer alan anlatımındaki tekrarlayan bu sembolik aktarımı, ilk tanıştıkları 1929 yılında, Gala’nın rahatsızlığı nedeniyle rahmini aldırarak zorunda kalmış olmasının yansıması olarak görülür. Federico García Lorca’nın Salvador Dalí’ye yazdığı lirik şiirinde sevgi ve ıstırapın, güzellik ve kanın birliğinin sembolü olarak da güllerden bahsedilir (Sotheby’s Surrealist Art Evening Sale, Erişim Tarihi: 05.02.2020).

Dalı’nın Gala’ya olan büyük aşkı, babası ile arasının açılmasına da neden olmuş ve babasıyla olan bu çatışmasını, William Tell efsanesine benzeterek, baba otoritesi ve reddini konu aldığı çeşitli resimler de yapmıştır. “Çocuk-Kadın Hafızası” (Memory of the Child-Woman) ve “Akışkan Arzuların Doğuşu” (Birth of Liquid Desires) isimli çalışmalarında babasıyla olan ilişkisine dair kendi duygularını, psikolojik çatışmalarını ve takıntılarını da yansıtmıştır. Dalí uzmanı tarihçi Paul Chimera, Dalí’nin zihinsel bu

kaygılarını resimlerinde ifade etmesinin, başkalarının da görmesini sağlamanın sanatçı için katartik bir eylem olabileceği ve kontrol edilebilir bir durum olarak görülebileceği şeklinde değerlendirilebileceğini söyler ('Birth of Liquid Desires' a Mirror to Dalí's Inner Desires & Fears: Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Gül imgesi, sanatçının sembolik nesnelere eşlik eden çocukluk manzarasına da sahne olan "Çocuk-Kadın Hafızası" resminde (Görsel 3), merkezde çift cinsiyetli ve yabani olduğu söylenebilecek bir figürü çevreleyecek şekilde konumlanmış ve kadın cinselliğini sembolize eden anlamıyla dâhil olmuştur. William Tell efsanesini yorumladığı kompozisyondaki yapılarda girintili boşlukların kadın cinsel organlarını sembolize ettiği, servi ağaçlarından oluşan karanlık bulutlarla karamsar bir duygu durumunun da olduğu "Akışkan Arzuların Doğuşu" resminde (Görsel 4) gül imgesi, resmin merkezindeki konumunu diğer figürle paylaşan kadının başını oluşturan bir bukette yer almıştır. Buradaki gül başlı kadın, yasaklı bir konumda olmasıyla Gala'yı da çağrıştıran anlamıyla, merkezdeki figürün bastırılmış, suçlu arzusunun hem protestosunu hem de uyarılma tutumunu gösterdiği kişidir. Chimera, sanatçının bu resimde görülen şeyin "açığa çıkan aktif, cinsel yönelimli, kısmen çelişkili iç benliği olduğunu ve birçok eseri gibi içten dışa Dalí'nin kendisine dayanan bir ayna" haline geldiğini söyler ('Birth of Liquid Desires' a Mirror to Dalí's Inner Desires & Fears: Erişim tarihi: 11.01.2021).



Görsel 3. Salvador Dalí, Çocuk-Kadın Hafızası (Memory of the Child-Woman), 1931, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 99x120 cm



Görsel 4. Salvador Dalí, Akışkan Arzuların Doğuşu (Birth of Liquid Desires), 1931-32, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 96.1 x 112.3 cm

Kronolojik sıralamasına bakılırsa Dalı'nın "Gül Başlı Kadın" (Woman with the Head of Roses) figürünün 1932'deki "Akışkan Arzuların Doğuşu" (Birth of Liquid Desires) ile başlayan ilk görünümü, 1935 tarihli resminde (Görsel 5), 1981'den itibaren de bronz heykelinde (Görsel 6) vücut bulmuştur. 1935 tarihli "Gül Başlı Kadın" çalışmasında (Görsel 5) gittikçe uzaklaşan boş bir alanda duran "Venus with the head of roses" ya da "Female Figure with head of flowers" gibi isimlerle karşılaşılan başı güllerden oluşan kadın figürü, 1935 ile 1981 yılları arasında sanatçının çalışmalarında kendini göstermiştir. Bu resimde, Dalı'nın diğer resimlerinde de görülen rüya gibi bir atmosfer ve sembolik nesnelere sahiptir.

Bazı sanat tarihçisi için, bu tablodaki çiçekler Sürealist grup arasında yaygın olan zengin insanlar için bir hoşnutsuzluğu temsil eder. Diğerleri için, bu resim, özellikle resimdeki ikinci kadına göre ana kahramana bakan zarif moda illüstrasyon ve tasarımından etkilenir. Dalı'nın o zamanki diğer eserleriyle uyumlu olan bir başka yorum da cinsel sembolizm ile ilgilidir. Güller sadece kadınlığı değil aynı zamanda kadın cinselliğini de sembolize edebilir (çiçekler kadın cinsel organı için ortak bir semboldür) (Woman with the head of roses, one of Salvador Dalı's most striking figures: Erişim Tarihi: 29.06.2020).

Resimlerinin sembol dilini oluşturan nesnelere heykellerine de taşıyan Dalı'nın 1932'den itibaren resimlerinde yer verdiği "Gül Başlı Kadın" figürü de 1981'den başlayarak heykel olarak da vücut bulmuştur (Görsel 6). Bu heykelde gül başlı kadın figürü, yine çalışmalarında sıklıkla yer verdiği koltuk değneği sembolü ile birlikte kullanılır. Dalı'nın sembolleriyle yarattığı bu birliktelikte, koltuk değneğinin gerçekliğin sembolü ve hayattaki yetersizliğe manevi ve fiziksel destek işlevi vardır. Buradaki güllerin farklı sanat tarihçilerine göre değişen anlamları vardır. Ancak o dönem sanatçının diğer çalışmalarıyla bütün olarak değerlendirdiklerinde bir grup sanat tarihçisi, cinsel sembolizmle; sadece kadınlığı değil kadın cinselliğini de sembolize edebileceği yorumunu yaparlar (Woman with the head of roses, one of Salvador Dalı's most striking figures: Erişim Tarihi: 29.06.2020).



Görsel 5. Salvador Dalı, Gül Başlı Kadın (Woman with the Head of Roses), 1935, ahşap üzerine yağlıboya, 35x27cm (Solda)



Görsel 6. Salvador Dalı, Gül Başlı Kadın (Woman with the Head of Roses), 1981, bronz, 200 cm (Sağda)

1936 yılına tarihlenen “Bir Orkestranın Derisini Kollarında Tutan Üç Genç Sürrealist Kadın” (Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra) isimli resimde (Görsel 7), Creus Burnu’ndaki siyah kayalıklar ve kumsalın bulunduğu sürrealist manzarada kıvrımlı hatlara sahip, başları gül buketinden oluşmuş üç kadının sürrealist orkestra enstrümanlarıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Resimdeki diğer öğeler gibi gerçek olmayan, üç sürrealist kadını işaret eden kadınların başındaki güller, bu resimde de kadını güzelliğe vurgu yapmaktadır. Resmin sol alt kısmında, yerde gerçekçi bir şekilde keskin hatlarıyla bir tuba yer alırken; buna tezat olarak orkestranın diğer iki enstrümanın içi boşalmış, deriden ibaret kalmış şekilde kadın figürleriyle ilişkilendirilmesi, “fallik ustalığın yerine getirilmemiş vaadine bir ima”da bulunur (Artwork Details: Erişim Tarihi: 10.01.2021).



Görsel 7. Salvador Dalí, Bir Orkestranın Derisini Kollarında Tutan Üç Genç Sürrealist Kadın (Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra), 1936, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 65 cm

Dalı'nın resimlerinde ve heykellerindeki gül başlı kadın figürü, Sheila Legge ile yaptığı işbirliği sonucu performansla da canlanmış ve hayat bulmuştur. 1936'da Londra'da düzenlenen Uluslararası Sürrealist Sergisi için Sheila Legge'nin yüzünü tamamen kapatan kâğıttan hazırlanmış pembe güllerden oluşan başlığı, siyah eldivenleri ve dökümlü beyaz uzun saten elbisesiyle Londra'daki Burlington Galeri'de gerçekleştirdiği canlı performansı, oldukça dikkat çekmiş ve Legge'nin Londra'nın Trafalgar Meydanı'nda “Sürrealist Hayalet” (Surrealist Phantom) (Görsel 8) olarak bu kıyafetiyle dolaşırken çekilen fotoğrafına, yine 1936'da “Sürrealist Bülten”in (Surrealist Bulletin) kapağında da yer verilmiştir.



Görsel 8. Surrealist Phantom, Sheila Legge'nin Uluslararası Sürrealist Sergisi'nin açılışı için yaptığı performansına ait bir fotoğraf, Londra Trafalgar Meydanı, 1936

Dali, çok yönlü yaratıcı dilini mitoloji, din, tarih ve bilindik edebi eserlerden ilham alarak çizim ve baskılara da yansıtmış ve resimlediği kitap serilerine dönüştürmüştür. “Alis Harikalar Diyarında” (Alice in Wonderland) isimli çalışması da (Görsel 9) bilindik bir hikâyeye, içerisindeki imgeler, alegoriler ve kişiliklerle resimlediği kitaplardan “Alis Harikalar Diyarında”ya aittir. Alis'in macerası, daldığı fantastik dünyadaki çocuksu masumiyeti ve sonrasında gerçekliğe dönüş hikâyesi onu etkilemiştir. Alis'i atlama ipi tuttuğu ellerini havaya kaldırmış, dökümlü elbise giyen bir kız olarak göstermektedir. İlk bakışta, Dali'nin 1930'lardan beri tekrar tekrar resimlerinde, esrarengeç manzaralarda gizemli bir kız olarak görünen ip atlayan kız figürünü çağrıştırmaktadır. Tekrar eden resimlerde genel olarak eğik başı, uzun cübbesi ile kırılğan bir boyut kazandırılmış bu figür, Dali'nin büyük teyzesinin 10 yaşında hastalık sonucu ölen Carolineta lakaplı kızına ve onun acısını yansıtmaya dayandırılmaktadır. Daha sonra enerjik, hareket halinde ve sonsuz olarak çocuk kalan tasviriyile ip atlayan bu kız, Alis ismiyle Dali'nin resimlerinde yerini alır. Atlama ipi, sürekli hareket duygusunun aksine; ebedi dişiliği, gençliği yansıtan, gerçeklik ile fantezi arasında asılı kalan zamanı sunar. Diğer bir bakışta Alis; ilk olarak Dali'nin 1932 tarihli resminde (Görsel 4) görülen ve sonrasında da yinelenen kadınsı güzelliğin sembolü “Gül Başlı Kadın”ı anımsatmaktadır.

1977 yılında tasarladığı “Alis Harikalar Diyarında” (Alice in Wonderland) isimli heykelinde (Görsel 10) Alis, masumiyeti ve saflığını canlandıran ip atlama eylemi ile litografideki tasvirinden farklı olarak belden üstü çıplak, dökümlü etek giyen, saçları gibi elleri de güllerden oluşan bir kız olarak ortaya çıkar. Bu çalışmada kızın elleri ve saçlarında görülen açmış güller, kadınsı güzelliği ve sonsuz gençliği simgelemektedir. Koltuk değneği istikrarı sembolize eden ona duygusal destek veren ve gerçekliğe geri dönüş sağlayan bir bağlantı görevi görür. Burada Alis figürü, ilk bakışta ip atlayan bir kızken, bir başka açıdan ya da yakından bakıldığında ellerinde ve yüzünde güller olan figüre dönüşür. Bu çift karakter, Dali'nin çift görüntü/çift anlam olarak tanımladığı gibi anamorfozların metamorfoza dönüşmesidir. Metamorfoz, izleyicinin yakın bir mesafeden, zıt olanın farklı bir yönünü görmesini sağlar, bu da yeni bir anlam oluşturur. Dali'nin tavrında, genellikle zıtlıklar aynı sanat eserinde birlikte yaşarlar. Burada da,

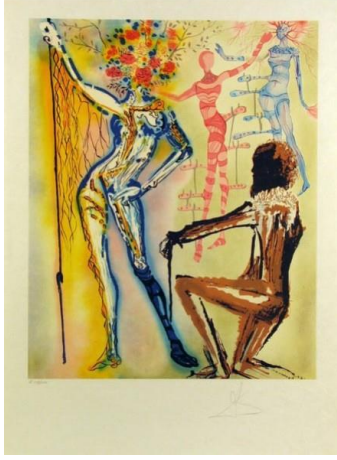
hayatı boyunca Dalí'ye eşlik eden gençlik ve yaşlılık gibi iki zıt temayı eş zamanlı olarak gösterir ("Alice in Wonderland". The Girl Child Image Central to Dalí's Oeuvre: Erişim Tarihi: 14.09.2020). Andre Breton da Dalí'nin resimlerinde zıtlıkların olmazsa olmaz şeyler olduğunu şöyle ifade eder: "...ölüm ve yaşam, gerçek ve düşsel, geçmiş ve gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması" (Yılmaz, 2006: 143).



Görsel 9. Aşkın Geçit (Alis Harikalar Diyarında)/ Transcendent Passage (Alice In Wonderland), lithograph, 1979-80 (Solda)

Görsel 10. Salvador Dalí, Alis Harikalar Diyarında (Alice in Wonderland), 1977/1984, bronz, 20.5x45x91 cm (Sağda)

Salvador Dalí, 1979 ve 80'lerde gül başlı kadın figürünü litografilerinde de yinelemiştir. Kendinden emin duruşa sahip, baskın ve güçlü karakterler olarak da kendini gösteren bu figürler, gülün güzelliği temsilini, sanatçının moda dünyasına olan ilgisini belirten çalışmalarında da gösterir. 1980 tarihli "Çiçeklerin Balesi (Moda Tasarımcısı)" (The Ballet of the Flowers-The Fashion Designer) isimli taş baskısında (Görsel 11) ve "Modaya Saygı" (Homage to Fashion) adlı bronz heykelinde (Görsel 12) bu figür, benzer bir kompozisyonda bir 'süpermodel' duruşuyla poz vermektedir. Burada Dalí'nin 1930'larda Coco Chanel, Elsa Schiaparelli ve Vogue Magazine ile yaptığı çalışmalarla başlayan modayla olan yakınlığının da etkisi vardır. Her iki çalışmada da içerik ve kompozisyon aynıdır: Roma Mitolojisindeki aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'e gönderme yapan bu figür, çiçeklerin en güzeli olan gül başıyla yaratılmıştır. Yüzü tanımsızdır ve hayranına istediği herhangi bir yüzü hayal etmesine imkân verir. Diz çöktüğümüzde, yirminci yüzyılın ilham perisine saygı gösteren 'snob' bir asil beyefendiyi görürüz' (Homage to Fashion: Erişim Tarihi: 10.01.2021).



Görsel 11. Salvador Dali, Çiçeklerin Balesi (Moda Tasarımcısı) The Ballet of the Flowers (The Fashion Designer), 1980, litografi, 73.7 x 53.3 cm (Solda)

Görsel 12. Salvador Dali, Modaya Saygı (Homage to Fashion), 1971-84, bronz, 51 cm, (Sağda)

“İlhamın Çiçeklenmesi” (Flowering of Inspiration) ya da “Çiçek Açan Gala” (Gala en fleurs) adıyla da bilinen bu resim (Görsel 13), Gala'nın onun ilhamı olduğunu her fırsatta belirttiği bu sevgi ve bağlılığın somutlaştığının çarpıcı bir göstergesidir. “Gala sanatçının tutkusu, fiziksel ihtiyacı, psikolojik bağımlılığı, zihinsel ve duygusal dengesinin koruyucusu; bedeninin ve kırılğan ruhunun şifacısı, görünüşte eksantrik ve güçlü bir kişiliğe güvenlik ve istikrar sağlayabilen, ancak gerçekte tedavi edilemez bir dengesizliği gizleyen”dir (Salvador Dali, The Flowering of Inspiration: Erişim Tarihi: 10.01.2021). Farklı kompozisyonlarında Gala'nın suretini gösterirken sanatçı, burada başında açmış güllerle Gala'yı, ilhamını tetikleyen bir güç olarak tasvir eder. Sanatçının çalışmalarında görmeye alışık olunan tuhaf figürlerin olmadığı, aksine oldukça sade bir manzara önünde, merkezde yer alan hayaletimsi bir kadın portresi olarak durur. Bu sessiz ve durgun atmosfer, sanki doğrudan Dali'nin bilinçaltından alınmış bir anı gösterir. Bu izlenim, rüyaların Dali'nin pratiği için ne kadar önemli olduğunu, Milan'lı eleştirmen Franco Passoni'nin belirttiği gibi net bir şekilde ortaya koyar: Dali için “resim rüyalara yapılan bir maceradır ve ancak bu biçimde var olup kendisini temsil edebilir” (Modern Masters: Picasso&Salvador Dali: Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Tasarımı 1973, ilk dökümü de 1984 yılına tarihlenen “Zamanın Kadını” (Woman of Time) çalışmasında (Görsel 14), bir kolunda sanatçının meşhur eriyen saati, diğer elinde de bir gül dalı tutan zarif bir kadın figürü yer alır. Saati ve gülü bir kadında birleştirmesiyle sanatçı, güzelliğin zamana mı bağlı yoksa ebedi mi olduğu sorusunu ortaya atar. Kadının tuttuğu dimdik duran gül dalına bakarkenki kendinden emin ve zarif duruşu ile birlikte taşıdığı eriyen saat, ister bedensel bir zarafet, isterse ruhani bir gül olsun, kadının güzelliğinin zamandan bağımsız olabileceğinin bilincinde olduğunu ifade eder (Woman of Time: Erişim Tarihi: 04.02.2020).



Görsel 13. Salvador Dalí, İlhamın Çiçeklenmesi (Flowering of Inspiration) (Retrospektif seriden), 1978, Litografi, 54.5x74.8 cm, (Solda)

Görsel 14. Salvador Dalí, Zamanın Kadını (Woman of Time), 1973/1984, bronz, 242 cm (Sağda)

“Meditatif Gül” (Meditative Rose) isimli çalışması (Görsel 15), Dalí'nin kendisine has sıradışı figürlerinden, alışıldık sürrealist dünyasından farklıdır. Diğer çalışmalarına hâkim olan, kalabalık bir sembol topluluğu ile kimi zaman anlaşılmasını da zorlaştıran bir ifadeden çok, gerçekçi tarzı ve detaylarda gösterdiği titiz betimlemesi ile gülün ifade ettiği saf güzelliği gösterir. Resmin merkezinde sapı olmayan, sadece açmış çiçek kısmıyla yer alan kırmızı bir gül yer alır. Chimera'ya göre Dalí, “güzelliğin ve romantik arzunun klasik bir sembolü olarak bu çarpıcı çiçeği resminin merkezine yerleştirmiştir” (‘Meditative Rose’ Demonstrates Dalí’s Beautiful Side: Erişim Tarihi: 12.01.2020). Havada asılı şekilde bulunan gül, sadece konumunun değil; konumuna göre boyutunun orantısız derecede büyük olmasıyla da dikkati çeker. Mavi gökyüzünün kesiştiği pürüzsüz bir arazide güle göre oldukça küçük boyutlarda iki kişi yer alır. Gülün sevgi ve tutkunun ortak bir sembolü olduğu düşünüldüğünde, sessizliğin de okunduğu bu ortamda bu çiftin sevgisine yoğunlaşan bir anlamı karşıladığı söylenebilir. Çalışmanın başlığı da, Dalí'nin sürrealist sanatçı kimliği de gülün meditasyon yaptığı izlenimini desteklemektedir.



Görsel 15. Salvador Dali, Meditatif Gül (Meditative Rose), 1958

Dali'nin “Meditatif Gül”dekinin aksine, ifade biçiminin parçası olarak çiçeklere, diğer sembollerine birarada yer verdiği de bilinen bir durumdur. 1960'ların başlarında, botanik ve kelebek baskıları (ve fotoğrafları) gibi kolaj öğelerini, kağıt üzerine uyguladığı çalışmalarına dahil etmeye başlayan sanatçı için bu pratik, o zamana kadar kullandığı gravür ya da oyma baskı gibi geleneksel baskiresim tekniklerinin daraltıcı ve renkle ilgili istediği etkileri alamamasının getirdiği de birer arayış olmuştur. Bu aşamada New York Şehri Eski Baskı Merkezi'nden Phyllis ve Sydney Lucas'ın sanatçıyı teşvikiyle birlikte, kağıt üzerine kolaj ve renkli malzemelerle yaptığı bu çalışmalarını litografi baskılara taşımıştır. Baskıların her biri, sadece canlı renkleri için değil, aynı zamanda doğurganlıklarının gücü için de sanatçının hayal gücünü büyülemiş meyve ve çiçekler ile sürekli başkalaşımın ve ruhun sembolü olan kelebekler gibi Dali'nin yaşamı boyunca yapıtlarına yansıyan temaları yakalayan, tamamen gerçekleştirilmiş birer kompozisyonudur (Salvador Dalí, Flordalı II: Erişim Tarihi: 11.01.2021). 1972'de 15 parçalık “Surrealist Flowers” (Sürrealist Çiçekler) isimli bir baskı serisinde çiçekler, alışıldığın dışında, farklı sembolik detaylarla bir araya gelerek bir botanik bahçesini oluşturmuştur. 17. ve 18. yüzyıl botanik gravürlerine referansla hazırlanan bu seriyi, 1981'de onun bildik manzaraya sahip kompozisyonları ile mizahi bir dili de barındıran sembollerine birleştirdiği çiçeklerden oluşan ve kendine de gönderme yapan “Flordalı” adını verdiği bir baskı dizisi izler. Bu seriden “Flordalı II” (Görsel 16) isimli çalışmada, gizemli bir dünyayı çağrıştıran, uzak ufka doğru giden çizgilerin merkezinde, yapraklarının filizlenmesi gereken yerde kelebek kanatları olan bir gül dalı ve ön planda da fantastik bir dünyaya ait meyve ve figürler bulunur. Sanatçının çalışmalarına güzelliğin temsili olarak dâhil olan gül, diğer sembollerin ve perspektifin de merkezi konumunu desteklemesiyle dikkati üzerinde toplamaktadır. “Gülün sapında temsil edilen kelebekler, hafifliği, evrimi, uyumu ve başkalaşmayı ifade eder. Dali, insan cinselliğinin bir metaforu olarak hayvanlar, bitkiler, ağaçlar ve meyveler gibi çeşitli canlı varlıkları kullanmıştır. Aslında bu unsurlar, neredeyse antropomorfik bir biçimde oluşturulmuştur” (Salvador Dali, Flordalı II, Color Lithograph: Erişim Tarihi: 11.01.2021). Dali'nin buradaki gibi gizemli bir atmosferde, fantastik figürlere yer

verdiği, dalında yaprak yerine kelebeklerin yer aldığı bir gülün benzer bir kompozisyonu, 1968 tarihli “Rosa Papilio (Butterfly Rose)” (Kelebek Gülü) isimli çalışmasında da görür.



Görsel 16. Salvador Dalí, Flordali II, 1981, Litografi, 72.7x103 cm

Hristiyanlığın klasik ikonografisi ile ilgilenmeye başladığı 1950’lerle birlikte, yaptığı bir grup dini konulu tasvir, Dalí’nin sürrealist karakterini, dini ile klasik yöneliminin yansımalarıyla birlikte gösterir. Dalí, “benim mistisizmim sadece dini değil, aynı zamanda nükleer ve halüsinojeniktir” der (The Mystical Manifesto: Erişim Tarihi: 14.01.2021) ve 2. Dünya Savaşı sonrası atom bombasının yarattığı parçalanmanın etkisini hissettirdiği ve yeni denemelere de giriştiği bir başlangıca götüren bu dönemi şöyle anlatır:

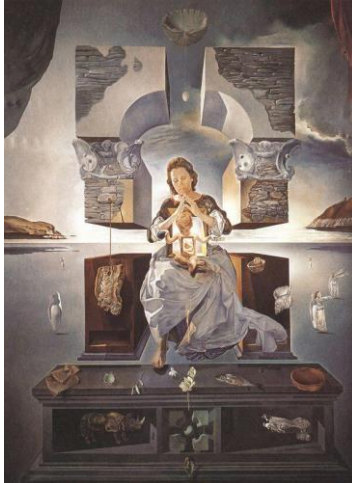
6 Ağustos 1945’teki atom bombası beni bir deprem gibi sarstı. O andan itibaren düşüncelerimin gözde gıdası atomdu. Bu dönemde yaptığım birçok manzara resmi, bu patlamanın açıklanmasının bende uyandırdığı büyük korkuyu anlatır. Kendi paranoyak eleştirel metodumu uygulayarak dünyanın keşfine çıktım. Nesnelere arkasındaki güçleri ve gizli kanunları görerek, onlara hâkim olmak istediğim aşikâr. Sezgisel dehamla biliyorum ki, nesnelere kalbine nüfuz etmek için elimde müstesna bir vasıta var: Mistisizm, bir başka deyişle, olanın daha derin bir sezgisi, Tanrı’nın lütfü, doğrunun lütfü sayesinde tüm mutlak görüntüyle ivedi bir iletişimi (Teixidor, 2008: 24).

Atomik Nükleer-Mistik olarak adlandırdığı bu dönemin de ilki olan “Port Lligat’ın Madonna’sı” (The Madonna of Port Lligat) resminde (Görsel 17), tipik sürrealist bir düzenlemede, maneviyatı simgeleyen ve birbiriyle bağlantısı olmayan, boşlukta yüzüyor izlenimi yaratan semboller ile çevrilmiş Kutsal Meryem Ana figürü yer alır. Erken Rönesans Dönemi İtalyan ressam Piero della Francesca’nın (1416-1492) resmiyle de benzer bir yerleşim gösteren kompozisyonda, Dalí’nin resimlerinin bildik mekân ve ön planda da Meryem olarak tasvir ettiği Gala ile kendi sembol dünyasından detaylar ve de beyaz bir gül göze çarpar. Gül, beyaz rengiyle Meryem’in saflığını temsil ederken, kutsal doğumu da işaret eden bir anlam taşır.

Dali, Meryem temsilini yine Gala'ya verdiği "Guadalupe Bakiresi" (Virgin Mary of Guadalupe) resminde (Görsel 18) Rönesans İtalyan ressam Raphael'in (1483-1520) "Meryem ve Çocuk İsa" tasvirinden ödünç alan bir yerleşimi benimsemiştir. Meryem'i çevreleyen güllerle onun kutsallığını ve kompozisyondaki detaylarla Atomik Nükleer-Mistik üslubunu ve sembollerini yansıtmıştır. Bu çalışmadaki sembolleri belirleyen şey, sanatçının çıkış noktasını da oluşturan ve saygı duruşu niteliğinde yapmasına vesile olan bir Katolik efsanesidir. 1531'de Meksika'da bir adamın Meryem Ana ile nasıl karşılaştığını anlatan bu rivayete göre:

"Bir zamanlar Meksikalı köylü Juan Diego, Mexico City yakınlarındaki çöldeki bir tepedeyken genç bir kadının görüntüsü tarafından ziyaret edilir. Kadın ona tam olarak döndükleri yerde bir kilise inşa etmesini söyler. Bu olayı anlattığı yerel piskopos, Diego'dan kanıt göstermesini ister. Köylü adamın bu kadınla tekrar buluşmak için çöle dönmekten başka seçeneği yoktur. Kadına piskoposun ricasını anlatır ve kadın; köylünün arkasında yetişen gülleri işaret ederek, onları yanlarında götürmelerini söyler. Birkaç dalı keserek paçosuna saran ve geri dönen köylü, piskoposa gülleri göstermek için açtığı anda, güllerin yerine ona görünen kadının (Meryem Ana'nın) portresini bulurlar" (Beroeva: Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Bu nedenle, Meryem Ana'nın dörtgen pelerini olan maforada Dali gülleri tasvir eder ve Meryem Ana'nın başının arkasında ayçiçeği tohumları bulunur. Burada daha yakından incelendiğinde tacının bir parçası olan kırmızı ve yeşil değerli taşlar fark edilebilir (Beroeva: Erişim Tarihi: 10.01.2021). Resimde Meryem'in arkasında bir hale gibi duran ve Dali'nin 1958 tarihli "İsa'nın Yükselişi" gibi dini resimlerinden bazılarında da kullandığı Ayçiçeğine; enerjinin, doğurganlığın, inancın, uzun ömürlülüğün, beslenmenin, ruhsal bilginin ve daha fazla sembolik yorum atfedilmektedir (How the Tall Sunflower Influenced Two Giants of Dalí's Art: Erişim Tarihi: 10.01.2021).



Görsel 17. Salvador Dali, Port Lligat'ın Madonna'sı (The Madonna of Port Lligat), 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 366 x 244 cm (Solda)

Görsel 18. Salvador Dali, Guadalupe Bakiresi (Virgin Mary of Guadalupe), 1959, tuval üzerine yağlıboya, 130x200 cm (Sağda)

Dalı'nın güle yer verdiği çalışmalarından biri de, kendi çalışmalarındaki sembolik dilin katkısıyla hazırladığı Tarot dizisi olmuştur. James Bond'un "Live ve Let Die" (1973) isimli filmin bir sahnesi için kendisine yapılan bir tarot destesi hazırlama teklifi üzerine başladığı tasarım süreci, fiyat konusunda yaşanan anlaşmazlık nedeniyle iptal olmuş; fakat Dalı, bu diziyeye devam etmiş ve 1984 yılında tasarımını yaptığı 78 adet kart sınırlı sayıda yayınlanmış, sonrasında da Alman Tarot yazarı Johannes Fiebig'in katkısıyla Taschen yayınlarından *Tarot* isimli kitapta yeniden basımı yapılarak kartlara eşlik etmiştir. Kendisinin ve Gala'nın da yer aldığı Tarot dizisinde, gül sembolüne "Death" (Ölüm) kartında (Görsel 19) yer vermiştir. Ölüm temalı bu kartta geniş ve ıssız bir arazi üzerinde ön planda solda yer alan Azraili anımsatan bir figür, ortada bir servi ağacı ve üzerinde duran bir kurukafa ile sağ tarafta merkezdeki servi ağacına doğru yönünü çeviren bir gül yer almaktadır. Ölümü ve matemi simgeleyen servi ağacı, Azrail ve kuru kafanın yanında gül çiçeği, yeniden doğuşu, solsa bile her defasında budanarak tekrar tekrar çiçeklenme fırsatı vermeye sahiptir. Bu bakımdan da Tarot kartlarında yer verilen gülün burada da yer alma sebebi ölümün yeniden doğuşa götürmesinin sembolü olarak görülmesidir. Lucy Bourton'a göre (Bourton: Erişim Tarihi: 08.09.2020), Johannes Fiebig Tarot kitabında "her şeyin sonunun gelmesiyle ilgili" olan ve ölümü sunan bu kartın, iyi mi yoksa kötü mü değerlendirileceğinin izleyiciye kaldığını belirtir.

Ölüm kavramıyla ilgili açıklayıcı ayrıntılar bu kartta da yaygındır, 'büyük açıklık, belki de sonsuzluk izlenimini' tartışan açık manzarasıyla, bir kırlangıç 'bir coşku duygusu uyandırır' ve Dalı'nın dalları kullanması, 'yeni yaşamın işaretleri olarak yorumlanabilir'. Ayrıca deste içinde kartın sonuncu değil de, '13 numaralı kart' olması, 'hayat devam ediyor' gerçeğini, 'hayatın ve özellikle sevginin ölümden daha güçlü olduğunu' çiçek açan bir gülle hatırlatır (Bourton: Erişim Tarihi: 08.09.2020).

Bu tarot kartında yer alan kompozisyonu, genel anlamda koruduğu haliyle Visions Sürrealist portföyünden "Enigma of the Rose (Death)" isimli 1976 tarihli litografisinde yine güzelliği ve ölümü temsil eden figürlerden oluşan bir sürrealist manzara çalışmasında da kullanmıştır.



Görsel 19. Salvador Dalí, Tarot Destesinden “Death” (Ölüm) Kartı, 1984 © Cartamundi, Turnhout Belçika © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Sonuç

Gül, Dalí için de güzelliği, romantizmi, kadını ve cinselliği çağrıştırmaları, sevgiye yönelik göndermeleri karşılamak gibi evrensel anlamlara sahip kullanımıyla benzer anlamlarda; fakat Dalí'ye has kimi zaman kalabalık, kimi zaman da sade kurgular içerisinde yer almıştır. Sürrealist düşüncenin imgeleri, bağlamlarından farklı konumlandırma düşüncesi, Dalí'nin gülleri 1930'lardaki çalışmalarında ilk olarak kullandığı biçimiyle, buldukları alana çok da denk düşmeyecek bir durumdadır. Gül, yaygın olan kullanımındaki gibi seyirlik ya da güzellik unsuru olarak başrolde değil, Dalí'nin ifade diline tercüman olacak anlamda çalışmanın bir detayı olarak yerini alır. Dalí'nin hayatındaki detayları karşılaması anlamında konumlandığı sembollerden gülün kanayan şekilde tasvirini, ilham perisi ve hayat arkadaşı Gala'nın rahatsızlığına karşılık acısını ifade etmek amacıyla da tercih etmiştir. İlk olarak bu tasvirle kendini gösteren gül ile Dalí, gülün hassas yapısını kadınsı bir duyarlılığın ifadesi olarak kullanır. Yine karnında kanayan güllerin olduğu kadın figürü tasvirleri farklı kompozisyonlarında da yerini almış, Gala ile olan çağrışımlarını pekiştirmiştir.

1932'den sonra Dalí'nin çalışmalarında gül, kadınların baş tacı olmuş, gül buketlerinden başlara sahip kadın figürleri (gül başlı kadınlar) görülmeye başlamıştır. Kimi zaman sanatçının babasıyla olan çatışmalı ilişkilerini de aktardığı resim serisinde, çalışmaların parçası olarak konumlanan gül başlı kadın figürü ya da gül temsilleri, sevgi ve cinsellekle ilgili çağrışımları da desteklemiştir. Yine çok kez tekrar yer verilmiş bu gül başlı kadın figürünü, kanayan güller sembolünden ayıran yanı, sanatçının sadece resmin zemininde bırakmayıp, baskıdan heykele kadar farklı medyumlara da taşımış olması, hatta Sheila Legge ile yaptığı işbirliği sonucu canlandırarak hayata da geçirmiş olmasıdır.

Gül imgesi, 1950'lerle birlikte Dalı'nın *Atomik Nükleer-Mistik Döneminin* de ilk örnekleri arasında yer alan dini tasvirli resimlerinde kutsal anlamıyla detay olarak kullanılmıştır. Atom Bombasının sanatçıda yarattığı etki ve inancında Katolik eğiliminin artması, genellikle Rönesans ustalarının dini ikonografilerini doğrudan referans alarak resimlerinde kullanmasına neden olmuştur. Resimlerin merkezinde yer alan ve hayat arkadaşı Gala ile temsil ettiği Kutsal Meryem figürleri, atomun parçalara ayrılmasını çağrıştıran, maneviyatı simgeleyen ve boşlukta yüzüyor izlenimi yaratan semboller ile çevrilmiştir. Bu semboller arasındaki beyaz gül ya da kırmızı gül detayı, benzer dini içerikli resimlerdeki ile aynı olup; Meryem'in kutsallığını ve saflığını ifade etmek içindir. Kimi zaman tek bir gül, resimdeki saflığı gösterirken, kimi zaman da Meryem'i çevreleyen güllerin bir dizilimiyle bu etkiyi güçlendirirken, referans olan Katolik efsanesine de saygısını sunar.

Dalı'nın resimlerinde tekrar tekrar kullandığı ve ikon haline gelen sembolleri üç boyutlu düzleme de taşıma anlamında, 1934'ten 1987'ye kadar gerçeküstü heykeller ve objelere dönüşmesini amaçladığı maketler ve orjinal çalışmalar tasarladığı görülmektedir. Üç boyutlu gerçeküstücülük içinde de önemli bir yere sahip olan bronz heykelleri, Dalı'nın en ünlü resimlerinden esinlenen figürlerini ve yine farklı kurgularda bir araya getirerek tekrarlar. Aynı disiplin içinde farklı dönemlerde kullanılan sembollerin sürekliliği, üç boyutlu düzlemde de devam etmiş ve resimden heykele de geçişi sağlamış olur. Gül, Dalı'nın bu yolculukta kullandığı önemli sembollerden bir tanesidir.

Geçmişin geleneğine duyduğu saygıyı gerek detaylı ve ince işçiliğini, gerekse kompozisyonlarından yaptığı alıntıları kişisel dünyasının kendine has üslubuyla kurduğu diyalogu gösteren Salvador Dalı'nın zengin sembol dünyası ve sayısız yaratıcı çalışma ortaya koyduğu düşünüldüğünde, sanatçının daha araştırarak ve keşfedilecek nice detayı barındırdığı söylenebilir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, D. (2015). "Sanat ve Tasarımda Optik İllüzyona Bağlı İmge Kullanımı". *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S16, 287-301.
- Ballard, J. G. (2017). "Salvador Dalı'nın Sanatı". *Bir Dahinin Güncesi*. (Çev. Semih Aközlü). Ankara: İmge Kitabevi.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (Çev. Esin Hoşucusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edgü, F. (2008). "Gerçeküstücülük ve Dalı". *İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dalı Sergi Kataloğu*, 28-33.
- Gay, P. (2017). *Modernizm/ Sapkınlığın Cazibesi*. (Çev. Sibel Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.

- Karataş, Z. (2015). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, Sosyal Hizmet E-Dergi, 1 (1), 62-80.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. Dilek Zaptcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Smith, E. L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Subaşı, S. ve Okumuş, K. (2017). “Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419-426.
- Teixidor, M. A. (2008), “Salvador Dalí: Bir Retrospektif”. *İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali Sergi Kataloğu*, 12-27.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, G. K. (2014). Durum Çalışması. M. Metin (Ed.). *Kuramdan Uygulamaya Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

İnternet Kaynakça

- Alice in Wonderland. The Girl Child Image Central to Dalí's Oeuvre. [Artwork Details.
<https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101>
\(Erişim Tarihi: 10.01.2021\).](https://www.thedaliuniverse.com/en/news-alice-wonderland-the-girl-child-image-central-dalis-oeuvre?__cf_chl_captcha_tk__=0d9815feb5456287966d636a1d013c2abc7e62d4-1610914519-0-Aa-o_scXUK_fvIWU0vhhYuUnut0FtBsEP2jCIn7KhzOI-kqdmgWid15SzP6so9InX0NXz7MqaP2a5RGUIIq5GI-ESFhZWqfTbUM8KVgotl8eNwwjb5zEBGo6UaiiAurodzBKrfMMRWqOh4yo xRVctSE-zCEkqR2uGTYiaRZtqa69tuxamHtPla9TnEObkUHbrsl8UB8EQwsWoLKOX2Wpl2hnquye5XBQhvx396dqngwb6qfFRXE708tmVaOzf2p7Cq6jQZRorZmhZSGfTZx7HVMMQ5vwxFKGdgJTbbfNZ9WCNN2xX85Jz9qsj1Sn7OT9qiykYRHRFsgDEMulC8WoK84LnGJ00i1a_axrIQvkt6uohsGItmFgkWecqgVZyCks_k_DEIO5eHZyhevR_2BvapBQTxMk58LNV-2gn-ItsQ2EI9YloLBsZBmQdFXGwOuAgyWTIcVuEd205hQXFRRbzBIQ9r_UFd-MzMVyaHXV8HRlddS6wFulzMhm7ONkFnXJnncdwr8f8sfiP87JvKfof5kdsITWUYJvqmxlfIivLV1J6du4L8WVQC9YTbP5e8w0sTUWkjSRt_ZX1c_Ug8XsrS-wgA8f8nNQzEXct4o6_C5mr6. (Erişim Tarihi: 14.09.2020).</p></div><div data-bbox=)

Beroeva, I. Virgin Mary of Guadalupe.
https://arthive.com/salvador dali/works/315515~Virgin_Mary_of_Guadalupe.
(Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Bourton, L. <https://www.itsnicethat.com/articles/salvador-dali-the-johannes-fiebig-magician-death-and-the-moon-tarot-deck-illustration-publication-181019>.
(Erişim Tarihi: 08.09.2020).

- Chimera, 'Birth of Liquid Desires' a Mirror to Dalí's Inner Desires & Fears. <https://dali.com/birth-liquid-desires-mirror-dalis-inner-desires-fears/>. (Erişim Tarihi: 11.01.2021).
- Chimera, Very Much in Bloom in the Works of Salvador Dalí. <https://dali.com/spring-much-bloom-works-salvador-dali/>. (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Chimera, P. How the Tall Sunflower Influenced Two Giants of Dalí's Art. <https://dali.com/tall-sunflower-influenced-two-giants-dalis-art/>. (Erişim tarihi: 10.01.2021).
- Dalí Symbols. <https://www.thedaliuniverse.com/en/salvador-dali/symbols>. (Erişim Tarihi: 21.09.2020).
- Homage To Fashion. <https://www.daliparis.com/en/gallery-item/homage-to-fashion/>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- 'Meditative Rose' Demonstrates Dalí's Beautiful Side. <https://dali.com/meditative-rose-demonstrates-dalis-beautiful-side/>. (Erişim Tarihi: 12.01.2020).
- The Mystical Manifesto. http://www.all-art.org/art_20th_century/dali-5.html. (Erişim Tarihi: 14.01.2021).
- Modern Masters: Picasso&Salvador Dalí. https://www.clarendonfineart.com/mkg/cfa_august17_mag/index.html#34. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Salvador Dalí. The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist/dali-salvador/>. (Erişim Tarihi: 28.12.2020).
- Salvador Dalí, Flordalı II. <https://www.christies.com/lot/lot-salvador-dali-1904-1989-flordali-ii-6008938/>. (Erişim Tarihi: 11.01.2021).
- Salvador Dalí, Flordalı II, Color Lithograph. https://www.pisacanearte.it/index.php/salvador-dali-flordali-ii-coloured-lithograph-103x72-2-cm-1981.html?__store=english&__from_store=italian. (Erişim Tarihi: 11.01.2021).
- Salvador Dalí, The Flowering of Inspiration. <https://www.pisacanearte.it/salvador-dali-the-flowering-of-inspiration-gala-en-flours-litografia-74-8x54-5-cm.html>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Sotheby's Surrealist Art Evening Sale. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/surrealist-art-evening-sale-118003/lot.33.html>. (Erişim Tarihi: 05 Şubat 2020).
- Two Newly Opened Masterpieces by Salvador Dalí Will Be Presented For Sale. <https://usaartnews.com/auctions/two-newly-opened-masterpieces-by-salvador-dali-will-be-presented-for-sale>. (Erişim Tarihi: 06 Şubat 2020).
- Woman of Time. <https://www.artevolution.com/woman-of-time-salvador-dali.html#.YASc4ukzbxt>. (Erişim Tarihi: 04 Şubat 2020).

Woman with the head of roses, one of Salvador Dalı's most striking figures. <https://www.gelendergallery.com/news/woman-with-the-head-of-roses-dali-most-striking-figures/>. (Erişim Tarihi: 29.06.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Salvador Dalı, Kanayan Güller (The Bleeding Roses), 1930, tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-bleeding-roses-1930>. (Erişim Tarihi: 10.09.2020).

Görsel 2. Salvador Dalı, Gradiva, 1931, bakır üzerine yağlıboya, 20.6 x 15.5 cm <https://usaartnews.com/auctions/two-newly-opened-masterpieces-by-salvador-dali-will-be-presented-for-sale>. (Erişim Tarihi: 03.01.2021).

Görsel 3. Salvador Dalı, Çocuk-Kadın Hafızası (Memory of the Child-Woman), 1931, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 99x120 cm, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=91;type=101>. (Erişim Tarihi: 12.01.2021).

Görsel 4. Salvador Dalı, Akışkan Arzuların Doğuşu (Birth of Liquid Desires), 1931-32, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 96.1 x 112.3 cm, <https://www.guggenheim.org/artwork/935>. (Erişim Tarihi: 03.01.2021).

Görsel 5. Salvador Dalı, Gül Başlı Kadın (Woman with the Head of Roses), 1935, ahşap üzerine yağlıboya, 35x27cm, <https://www.gelendergallery.com/news/woman-with-the-head-of-roses-dali-most-striking-figures/>. (Erişim Tarihi: 04.02.2020).

Görsel 6. Salvador Dalı, Woman With The Head Of Roses, 1981, bronz, 200 cm, <https://www.gelendergallery.com/news/woman-with-the-head-of-roses-dali-most-striking-figures/>. (Erişim Tarihi: 04.02.2020).

Görsel 7. Salvador Dalı, Bir Orkestranın Derisini Kollarında Tutan Üç Genç Sürrealist Kadın (Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra), 1936, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 65 cm, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101> (Erişim Tarihi: 03.01.2021).

Görsel 8. Surrealist Phantom, Sheila Legge'nin Uluslararası Sürrealist Sergisi'nin açılışı için yaptığı performansına ait bir fotoğraf, Londra Trafalgar Meydanı, 1936, <https://strangeflowers.wordpress.com/2016/06/11/phantoms-of-surrealism/sheila-legge-by-claude-cahun-2/>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Görsel 9. Aşkın Geçit (Alis Harikalar Diyarında)/ Transcendent Passage (Alice In Wonderland), lithograph, 1979-80, https://dali.com/gallery/1641_transcendentpassage_aliceinwonderland-2/. (Erişim Tarihi: 17.06.2020).

Görsel 10. Salvador Dalı, Alis Harikalar Diyarında (Alice in Wonderland), 1977/1984, bronz, 20.5x45x91 cm, https://www.phillips.com/detail/salvador-dali/UK030120/8?utm_source=artnet&utm_campaign=UK030120&utm_medium=referral. (Erişim Tarihi: 04.02.2020).

- Görsel 11.** Salvador Dali, Çiçeklerin Balesi (Moda Tasarımcısı) The Ballet of the Flowers (The Fashion Designer), 1980, litografi, 73.7 x 53.3 cm, <https://fineartmultiple.com/salvador-dali-the-ballet-of-the-flowers-the-fashion-designer/>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Görsel 12.** Salvador Dali, Modaya Saygı (Homage to Fashion), 1971-84, bronz, 51 cm, <https://www.daliparis.com/en/gallery-item/homage-to-fashion/>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Görsel 13.** Salvador Dalí, İlhamın Çiçeklenmesi (Flowering of Inspiration) (Retrospektif seriden), 1978, Litografi, 54.5x74.8 cm, <https://www.artnet.com/auctions/artists/salvador-dal%C3%AD/flowering-of-inspiration-from-the-retrospective-suite>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).
- Görsel 14.** Salvador Dali, Zamanın Kadını (Woman of Time), 1973/1984, bronz, 242 cm, <https://www.thedaliuniverse.com/en/woman-time-museum-sculpture>. (Erişim Tarihi: 04.02.2020).
- Görsel 15.** Salvador Dali, Meditatif Gül (Meditative Rose), 1958, <https://www.dalipaintings.com/rose-meditative.jsp>. (Erişim Tarihi: 04.02.2020).
- Görsel 16.** Salvador Dalí, Flordali II, 1981, Litografi, 72.7x103 cm, <https://www.thedaliuniverse.com/en/flordali-ii-salvador-dali-print>. (Erişim Tarihi: 11.01.2021).
- Görsel 17.** Salvador Dali, Port Lligat'ın Madonna'sı (The Madonna of Port Lligat), 1950, tuval üzerine yağlıboya, 366 x 244 cm, <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-madonna-of-port-lligat>. (Erişim Tarihi: 14.01.2021).
- Görsel 18.** Salvador Dali, Guadalupe Bakiresi (Virgin Mary of Guadalupe), 1959, tuval üzerine yağlıboya, 130x200 cm, https://arthive.com/salvordali/works/315515~Virgin_Mary_of_Guadalupe. (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Görsel 19.** Salvador Dalí, Tarot Destesinden “Death” (Ölüm) Kartı, 1984 © Cartamundi, Turnhout Belçika © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VG Bild-Kunst, Bonn 2019, <https://www.itsnicethat.com/articles/salvador-dali-the-johannes-fiebig-magician-death-and-the-moon-tarot-deck-illustration-publication-181019>. (Erişim Tarihi: 08.09.2020).



**CARLO GOZZİ: COMMEDIA DELL'ARTE'Yİ HAYATTA
TUTMAYA ÇALIŞAN ROMANTİK***
CARLO GOZZI: THE ROMANTIC TRYING TO KEEP COMMEDIA
DELL'ARTE ALIVE

İbrahim GÜNGÖR

Dr.

PhD.

ibrahim.gungor99@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3633-8524>

Atf/Citation

Güngör, İ. (2021). "Carlo Gozzi: Commedia Dell'arte'yi Hayatta Tutmaya Çalışan Romantik". *Sanat Dergisi*, (37), 25-51.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.865850>

Öz

16. yüzyılda bugün bilinen hali ile tarih sahnesinde belirmiş olan İtalyan halk tiyatrosu türü Commedia dell'Arte iki yüzyıldan fazla süren etkisi ile İtalya dışına da yayılmış ve kalıp tipleri, doğaçlamaya dayanan yapısı ve maske kullanımı ile özgün bir üslup oluşturmuştur. 18.yüzyılın ortasından itibaren ise Carlo Goldoni öncülüğünde başlayan değişimlerle asal özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Aristokrat kökenli yazar Carlo Gozzi, 18.yüzyılın sonunda artık yok olmaya yüz tutan türün özelliklerini yaratıcı bir hayal gücü ile yeniden popüler hale getirmiş ve Goldoni'nin 'reform' çabalarına karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış aynı zamanda edebi bir tartışma ile sürmüştür. Gozzi'nin hayal gücü ile işlenmiş oyunları, Commedia dell'Arte'nin geleneksel özelliklerini koruma

Abstract

Commedia dell'Arte, which was appeared on the stage in the 16th century as it is known today, created a unique form and spread outside of Italy with its prototypes, masks and its structure based on improvisation and its influence lasted for more than 200 years. By the mid-18th century its fundamental features started to disappear with the changes started under the leadership of Goldoni. Carlo Gozzi, who had aristocratic heritage, was made the features of this form popular which is about to disappear with his creative imagination and objected to Goldoni's 'reform' efforts. This objection brought a literal debate. Gozzi's plays which are rich in imagination and attempts to protect the traditional features of Commedia dell'Arte became important at the beginning of the 20th century as many actors and actresses interested in that form. In

* Bu çalışma 2013 yılında Prof. Dr. Semih Çelenk danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi GSE Sahne Sanatları Bölümü'nde sunulan "Günümüz Oyunculuk Teknikleri Bağlamında Commedia dell'Arte ve Carlo Gozzi'ye Yeniden Bakmak" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

çabası 20.yüzyılın başında pek çok tiyatrocunun türe duyduğu ilgi için önemli bir referans noktası olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu öneme tezat şekilde Türkçe’de Carlo Gozzi hemen hiç tanınmamakta ve oyunları bilinmemektedir. Uzaktan bakıldığında yok olmakta olan aristokrat sınıfın tutucu bir temsilcisi gibi görünen Carlo Gozzi’nin hayatına ve sanat düşüncesine yakından bakıldığında romantizmin isyan ruhunu taşıyan ve bir halk tiyatrosu türü olan Commedia dell’Arte’yi korumasına almış ilginç bir öyküye ulaşılmaktadır. Çalışma Carlo Gozzi’nin Commedia dell’Arte’ye hak ettiği önemi veren bir kişi olarak hayatına, düşüncelerine ve oyunlarına yakından bakma ve romantizmin isyan ruhu ile yakınlıklarına ışık tutma amacı taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Tiyatro, Commedia dell’Arte, Carlo Gozzi, Romantizm.

contrast to that era, Carlo Gozzi and his plays are not known in Turkey. Even if he might seem a conservative representative of aristocrat class, when it is looked closer to his life and works one can find an interesting story that has a rebellious soul of the romanticism and a protector of a folk drama form Commedia dell’Arte. This work aims to take a closer look to the life and works of Carlo Gozzi who gave Commedia dell’Arte the importance it deserves and his close relationship with the rebellious soul of the romanticism.

Key words: Theatre, Commedia dell’Arte, Carlo Gozzi, Romanticism.

Giriş

İtalyan geleneksel halk tiyatrosu Commedia dell’Arte, 16.yüzyıldan 18.yüzyılın sonuna kadar etkisini yoğun olarak sürdürmüştür. 20.yüzyıl tiyatrosunda ise oyunculuğun ilk kez profesyonellerce icra edilmeye başlandığı ve oyuncunun hünerinin tiyatronun başat unsuru olduğu bir tür olarak hatırlanır. Farklı tiyatro kuramcıları ya da uygulamacıları geriye dönük arayışlarında Commedia dell’Arte’yi birçok kez kaynak olarak almışlardır. 20.yüzyılın başında Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Vakhtangov, Tayrov, Charles Dullin, Jacques Lecoq gibi pek çok önemli isim Commedia dell’Arte’nin kimi özelliklerini oyunculuk araştırmalarında ya da sahnelemelerinde farklı biçimlerde kullanmışlardır.

Tüm Avrupa tiyatrosunu kasıp kavuran bir tür olarak 18.yüzyılın sonuna kadar gelen Commedia dell’Arte için bu tarih bir dönüm noktası olur. Burjuva kültürünün toplumda hâkim olmaya başlaması ile Goldoni öncülüğünde gelişen yeni tiyatro anlayışı geleneksel özelliklerini değiştirerek Commedia dell’Arte’nin bir anlamda mezarını kazmıştır. Kültürel değişimin rüzgârı burjuva değerleri ile aristokrat değerlerinin çatıştığı bir ortam yaratmış ve aristokrat kökenli bir aileden gelen Carlo Gozzi ile burjuva kökenli Carlo Goldoni bir halk tiyatrosu türü olan Commedia dell’Arte çevresinde dönen tartışmaları ile karşı karşıya gelmişlerdir. Bu edebi kavga yıllarca sürmüştür. Dönemin içinden bir bakışla tartışma Gozzi’nin sanatsal üstünlüğü ile sonlanmış gibi gözükse de tarihsel bir bakışla burjuva kültürü üstün gelmiş ve Commedia dell’Arte tarihsel bir dönüşüm geçirmiş, bir anlamda burjuva tiyatrosunun oluşan biçimi içerisinde erimiştir. Kuşkusuz ki yeni türler bu tarz sentezlerle oluşmaktadır. Ama Gozzi bu dönemde verdiği mücadele ile belki de 20.yüzyılın başındaki büyük hareketlilik için en önemli tarihsel

referanslardan birini oluşturmuştur. Türün temel özelliklerini yazılı kültür ile buluşturması ve geniş hayal gücü ile Goldoni'nin burjuva gündelik gerçekliği ile işgal ettiği Commedia dell'Arte alanını korumaya çalışarak yüzyılları aşacak bir miras bırakmıştır.

Carlo Gozzi ülkemizde daha çok 18.yüzyıl İtalyan tiyatrosu içinde Carlo Goldoni'nin yarattığı burjuva değişimine direnen kişi olarak dillendirilmektedir. Commedia dell'Arte akımının en etkin olduğu dönemden sonra (1761'de ilk oyununu yazar) ortaya çıkıp onun ilkelerini savunmaya çalışmıştır. Yükselen burjuva değerlere ve tiyatral değişime direnen muhafazakâr adam olarak bilinmektedir.

Çalışma Türkiye'de neredeyse üzerine hiç kalem oynatılmamış Carlo Gozzi'nin tanınması amacını taşıdığı gibi aynı zamanda Commedia dell'Arte'nin özgün özelliklerinin kırılmaya başladığı döneme de yeniden bir göz atma niyeti taşımaktadır. Bu dönem romantizmi de doğuracak toplumsal hareketliliklerin yoğun olarak yaşandığı 18.yüzyıl Avrupa'sında aristokrasinin çöküşü burjuvazinin yükselişinin gerçekleştiği dönemdir. Çalışmada sürecin netlikle ortaya konulabilmesi için önce Commedia dell'Arte'nin tarihsel gelişimine ve Gozzi'nin hayatına kısaca göz atılacaktır. Sonra Carlo Gozzi'nin hayat ve sanat hakkındaki düşünceleri etraflıca ele alınacak, yazdığı ve pek çoğu Türkçe'ye çevrilmemiş oyunlarının konularına yer verilecektir. Son olarak da Gozzi'nin romantik başkaldırı ile paralellikleri işlenecektir.

1. Commedia dell'Arte Hakkında Bir Özet

Commedia dell'Arte, İtalyan geleneksel tiyatrosuna verilen addır. Profesyonel oyuncu olarak bilinen sanatçılar tarafından icra edilen komedi türü olarak da tanımlanır. 'Arte' sözcüğü dramatik sanatları içine almaktadır ve kontlar, dükler, düşesler karşısında icra edilen şeyleri ifade eder (Akt. Hirst, 1989: 118). Öte yandan Commedia dell'Arte bir profesyoneller birliğidir. Rudlin, Dario Fo'nun bir saptamasına dikkat çeker. Fo'ya göre bu birliğin yapısını anlayabilmek için bugünün oyuncular sendikası/birliği tarzı örgütlenmelere bakılması gerekmektedir. Bu birlik oyuncuları bir araya getiren ve onların haklarını koruyan bir oluşumdur. 'Arte' kelimesi o dönemde 'esnaflık' ile 'sanatsal yönü olan teknik ustalık'ın bir birleşimi anlamını taşımaktadır. Yani bu isim bir gösteri türünden önce bir birliğin adı olarak anlaşılmalıdır. Gerçekte ise Commedia dell'Arte adı 18.yüzyılda Carlo Goldoni maskeli doğaçlama tiyatrosu ile yazılı tiyatroyu ayırıştırana kadar neredeyse hiç kullanılmamıştır (Rudlin, 2001: 24). Goldoni'nin sınıflandırma çabası öncesi bu doğaçlama halk tiyatrosu türü için Commedia All Improviso, Commedia a Sogetto gibi isimler kullanılmaktadır (Fuat, 1984: 99-100).

Genel olarak bakıldığında kumpanya ruhuna, doğaçlamaya ve kalıp tiplere dayanan, maske kullanımının olduğu ve oyuncuların özel yetenekleri ile neredeyse tüm yaşamları boyunca aynı rolleri oynayarak ustalaştıkları bu tür, İtalya'nın hareketli Rönesans ikliminde ortaya çıkmıştır. İtalya'da 1500'lerin başındaki toplumsal ortamı Klass Nicoll şöyle özetler:

"Commedia dell'Arte'nin ortaya çıkışı ve gelişimi, ayaklanmaların durmak bilmediği, kaosun ve kanunsuzluğun kol gezdiği ve İspanya tarafından büyük oranda işgal edilmiş bir ülkede; Trent Konseyi'nin yapıldığı, Protestan

reformculara karşı bir karşı-reform girişiminin başlatıldığı ve çizitlerin desteği nedeniyle, eleştiri yapmaya çalışanların bu niyetlerini çok dikkatli bir şekilde dillendirmesi gerektiği bir dönemde gerçekleşmiştir” (Nicoll, 2003: 10).

Böyle bir dönemde türün ortaya çıkış nedenlerini sorgulayan araştırmacılar şu sonuca varırlar: Bu süreçte İtalya ciddi bir dahi yazar sıkıntısı yaşamaktadır. Var olan yazarlar aristokrasi özentisidir ve taklitçi, inandırıcı olmayan üretimler vermektedirler. Ama kumpanyalar, zengin İtalya’da genellikle soyluların desteği ile hayatta kalarak yazar becerisine ihtiyaç duymayan üretimler yapabilmektedirler (Smith, 1912: 19). Bu durum doğaçlamaya dayalı bir türü tetiklemiş olmalıdır.

Türün tam olarak başlangıç tarihinin bilinemediğini söyleyen Oscar Brockett, 1545 tarihli bir anlaşmada Commedia gösterisinden söz edildiğini fakat gösteriye ait ilk açık referansın 1568 yılına ait olduğunu belirtmektedir (2001: 160). Bu tarihte kayıtlara geçmiş olan gösteri Bavyera sarayında yapılmıştır (Smith, 1912: 4). Saraya davet edilmiş bir Commedia dell’Arte ekibi ve gösterisi, bize asıl mekânı açık alanlar olan bu türün bu yıldan çok daha önce ortaya çıktığını ve bu yıl itibarıyla de artık saraylarda bile kabul gören bir bilinirliğe ve popüleriteye ulaştığını göstermektedir. İtalya’da toplumsal anlamda yaşanan karışık sürece karşıt bir şekilde ortaya çıkmış olan büyük sanatsal hareketliliğin bir parçası olan Commedia dell’Arte İtalya dışında da yoğun bir etki göstermiştir.

Tarihsel anlamda pek çok farklı referansın üzerinde yükselen Commedia dell’Arte’nin temel tür özellikleri İtalya’nın toplumsal-sanatsal süreci ile birleşerek özgün yapısına kavuşmuştur. John Rudlin bu ortama pazar yerlerinde çığırkanlık yapan uşakları ve karnavalların etkisini örnek verir. Önce tanıtım amaçlı ve dikkat çekmeye yönelik başlayan pazar aktivitelerinin zamanla gösterilere dönüşmüş olabileceğini dillendirir. Zanni’lerin yüksek sesle ve kaba konuşmalarının da pazar yerlerindeki çığırkanlık kökenli olduğunu söyler. Pazar yerinde yapılan bu hareketli, yaygaralı satış gösterisi sonrası ise yeterli para kazanıldığında finalde oynanan bir komedi gösterisinin varlığı bir çeşit sevinç ve ödüllendirmedir (Rudlin, 2001: 34-37). Diğer etki de karnavalların yansımadır. Rudlin şöyle der:

“Bir kişi, Commedia dell’Arte’nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni Karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır. Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerinden birini oluşturan göçebelikle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz” (Rudlin, 2001: 42).

Türün ortaya çıkmasında Angelo Beolco’nun (1502-1542) önemli katkıları olduğu düşünülür. Beolco, 1520’li yıllarda yazmaya ve oynamaya başlamıştır. Saraya özgü Commedia Erudita türüne duyduğu tepki onu Kuzey İtalya’nın doğal konuşmalarına ve sade yaşamına yönlendirmiştir. ‘Ruzzante’ tiplemesini yaratmış ve oynamıştır. Uzun süre boyunca oynadığı bu tipin Commedia dell’Arte’deki kalıp tiplere öncülük ettiği düşünülür (Brockett, 2001: 160). ‘Ruzzante’ geveze bir Padualı köylü tiplemesidir. Bu tipleme tutulduğunda başka tiplemelere de yer vermeye başlar. Ekibi kalabalıklaşır. Ayrıca onun kendi ekibini kalabalıklaştırmasının yanı sıra başka kişiler

de onun yolunu izlemeye başlamışlardır. Beolco'nun erken gelen ölümünden sonra dikkate değer bir diğer oyuncu da Andrea Calmo (1510-1571) olmuştur. Calmo yaşlı ve cimri bir Venedikli tiplemesi oluşturur. Bu tipleme de akla Commedia'nın önemli rol kişilerinden Pantalone'yi getirmektedir (Nutku, 2000: 141-142).

Oyuncu-yazar Giovanni Cecchi (1518-1587)'de Assinolo isimli bir taşlamalı oyunla popüler ön yargıları alaya alarak oldukça büyük bir ün kazanmıştır. Cecchi'nin bu oyunuyla 'kusursuz bir yenilik' getirdiği düşünülür. Beolco ve Cecchi'nin o güne göre taze bakışı İtalyan tiyatrosu için yeni bir çıkış yaratmıştır. Bu isimler sayesinde, tiyatrodaki Rönesans'ın etkisi ile klasiklere dönük yoğun ilgiden yani Terentius, Plautus, Boccaccio'nun kötü birer taklidi olma halinden gündelik olaylara dönüşün kapısı açılmış olur (Ducharte, 1966: 18-19).

Beolco, Cecchi, Calmo gibi isimlerin yaptıkları gösterilerin kazandığı başarı ekiplerini genişletmelerine neden olmuştur. Bu genişleme Commedia topluluklarının da ortaya çıkışı anlamına gelir. İlk tanınmış topluluk Alberto Naselli'nin Zan Ganassa isimli topluluğudur. Ama daha sonra ortaya çıkan Gelosi topluluğu çok daha büyük bir üne kavuşmuştur. 16.yüzyılın sonunda topluluk sayısında hızlı bir artış görülür. Confidenti, Uniti, Desiosi, Accessi, Fideli toplulukları gibi bugün bile hala bilinen ekipler çok farklı şehirlerde ve ülkelerde gösteriler düzenlemiş ve türün gelişimine katkıda bulunmuşlardır (Brockett, 2001: 164). Topluluk sayısındaki bu hızlı artış türün genel özellikleri itibariyle bir karakter çeşitliliği artışına da neden olmuştur.

Daha önce de söylendiği gibi Commedia dell'Arte oyuncunun doğaçlama becerisi ve kişisel hünerine dayanan bir türdür. Yazılı bir metni olmadığı için de kimi taslaklar kullanılır ya da kalıp senaryolar üzerine yapılan sayısız çeşitlemesi olabilir. Halka doğrudan hitab eden bir tür olduğu için de güncel gerçeklere, durumlara, kişilere sıkı sıkıya bağlı bir gösteri türüdür. Bu özellikler dikkate alındığında Commedia dell'Arte'nin her grupta, kişide, yörede ve zamanda farklılık gösterebileceğini anlamak mümkündür. Örneğin her bölge kendi başkahramanını yaratmıştır. Yani topluluklar oyun oynadıkları bölgelerin güncel konularından yararlandıkları gibi o bölgeye özgü tipleri de sahneye taşımaya başlarlar.

Milano, Brighella'nın kardeşleri Beltrame'ı, Scapin'i ve Meneghino'yu ortaya çıkarır, Naples önce Pulcinella'yı sonra Scromuchio'yu sonra da Tartaglia'yı yaratır, Roma, Meo-patacca, Marco-pepe sonra da Cassandrino'yu yaratır. Böyle devam eden bir süreç sonunda her bölge kendi övünebileceği kahramanını ortaya çıkarmıştır (Ducharte, 1966: 19). Almanya'da Hanswurst, Fransa'da Pierrot, İngiltere'de Punch halkın tuttuğu yerel tipler olmuşlardır (Nutku, 2000: 142). Bu tipler bir nevi sözcü gibi hitap ettikleri halkı temsil ederler. Yörelerinin şivelerine göre konuşurlar. Çok fazla karakter oluşmasına rağmen tiplerin genel özellikleri birbirine çok benzemektedir (Ducharte, 1966: 20).

Bugün elde 700'e yakın oyun taslağı vardır (Fuat, 1984: 100). İlk baskı Flaminio Scala tarafından 1611 yılında yapılır ve en eski 50 oyun taslağı bu baskıda yer alır. Bu oyunların ufak bir bölümü ciddi, çoğunluğu komik ve bir kısmı da melodramatiktir (Brockett, 2001: 161). Bugün bilinen aktör-yazar Flaminio Scala'nın 50'ye yakın oyun

senaryosu vardır (1611), Basilio Locatelli'nin hala var olan 103 parçası (1620-1630), Annibale Sersale'nin 183 senaryosu (16.yüzyılın sonu) vardır (2001: 160).

Karakterler Rönesans'ın da etkisiyle hümanist kaynaklı ve gözleme dayanır (Ducharte, 1966: 19). Yaratılan tipler günlük hayattan alınmıştır. Antik Yunan'ın tanrı insanları ya da orta çağın kutsal kitaptan fırlayan soyut kişilikleri yerlerini Rönesans'ın hümanist etkisine bırakmıştır. Cimri ve kibirli Pantalone, çokbilmiş Dottore, açgözlü ve kurnaz uşaklar ortaya çıkar. Konular da günlük hayatın entrikaları, aşk ilişkileri, çıkar ve yanlış anlamaları temeli üzerine kuruludur.

İtalya'nın Rönesans döneminde sahip olduğu zengin sanatsal ortam Commedia dell'Arte'nin de kısa sürede hem kilisenin baskılarına direnebilen hem de sarayın elit sanat anlayışına kendini kabul ettirmeyi başaran bir türe dönüşmesini sağlar. Commedia dell'Arte iki yüzyıl süren etkinliğinde çok geniş bir yankı bırakmıştır. Ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal ortam 1700'lerin başından itibaren keskin dönüşümler yaşamaya başlar. Yükselen burjuva sınıfı kendi değerlerinin sanatta ve tiyatrodada karşılığını görmek istedikçe bir halk tiyatrosu olarak doğup sarayın kültürü içerisinde yerini almış olan Commedia da değişim dalgasına direnemez hale gelmiştir. 1750'lerde, eski gücünü hızla yitirmekte olan sosyal sınıfının melankolik ve hayal dünyasına sığınan temsilcisi Carlo Gozzi, Commedia dell'Arte'yi hayatta tutmaya çalışan bir romantik olarak karşımıza çıkacaktır.

2. Carlo Gozzi'nin Hayatına Kısa Bir Bakış

Carlo Gozzi, 13 Aralık 1720'de İtalya'da Venedik'te doğmuştur. Anne ve babası Venedik'in en köklü aristokrat ailelerinden gelmektedir (Hauger, 1977: 1-4). Soyluluklarının işareti olarak 18.yüzyılda Venedik'te *İncil*'den ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sından bile önemli olduğu düşünülen iki kitapta adlarının geçmesi gösterilir. Babasının soyadı *Gümüş'ün Kitabı*'nda (*Libro D'argento, The Book of Silver*) annesinin soyu ise daha önemli bir kitap olarak görülen *Altın'ın Kitabı*'nda (*Libro d'Oro, The Book of Gold*) yer almaktadır. Annesi ailevi değerlerin katı bir savunucusudur. İlk doğan erkek çocuğu Gasparo'ya aşırı düşkün olduğu bilinmektedir. Belki de bu düşkünlük nedeniyle Carlo Gozzi daha çok babasına bağlıdır. Babasını erken yaşta kaybedecek olan Gozzi de ailevi bağlardan erken yaşta kopacaktır. Bu nedenlerle oyunlarında genel olarak sevgi dolu babalar ve nevrotik canavar anneler görüldüğü söylenmektedir (Patterson, 2011: 45-47).

Kalabalık aile yapısı ve değişen toplum düzeninin getirdiği maddi çöküş nedeniyle eğitim süreci sıkıntılı geçmiştir. Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Carlo Gozzi, en büyük rakibi olarak görülen burjuva Carlo Goldoni'den maddi olarak çok daha sıkıntılı bir hayat sürer (Patterson, 2011: 46). Soylu sınıfın özel ders kültüründen farklı olarak Carlo Gozzi gençliğinde devlet (kilise) okullarında eğitim görmüştür. Eğitiminin büyük bölümünü katolik rahiplerden alır. 24 kişilik bir akademiye gönderilir. Bu kişilerin içinde aristokrat kökenli olmayan öğrenciler de vardır. Eğitim şartlarının onu daha fazla teşvik ettiği söylenmektedir. Klasikleri okumakta, babası ve öğretmenleri ile onlar üzerine tartışmaktadır. Latince, İspanyolca ve Fransızca çalışır (2011: 48-49).

Daha çocukken oyunlar yazmakta ve kız kardeşi ile birlikte bunları köylülerin karşısında oynamaktadır. Oyununa verdiği isim 'imitation' yani 'taklit'tir (Yawney, 1970: 30). Şehrin merkeze uzak bir çiftlikteki evlerinde bir de tiyatro sahnesi vardır. Gezici ekiplere para ödeyecek güçleri kalmadığında bu sahne Gozzi için bir oyun alanına dönüşür. Kardeşi ile birlikte burada âşık çiftleri canlandırırılar. Carlo Gozzi çocukluğunda oyunculuk konusundaki yetenekleriyle de dikkat çekmektedir (Patterson, 2011: 47).

20 yaşında gönüllü olarak askere gider. Askerde bulunduğu sürede erkeklerden oluşan amatör bir ekte tiyatro yapar. Hizmetçi kız rolünü canlandırır. Komedideki başarısı onun askeri işlerden genellikle kaytarabilmesini sağlar (Hauger, 1977: 1-4). Aristokrat kökeni sayesinde Venedik ordusunda bir komisyon memurluğu görevi alır. Orada üç yıl çalışır. Bu zaman diliminde çok farklı insanlarla tanışır. Paylaşacak pek bir şey bulamasa da insanlar üzerinde keskin gözlemler yapar. Farklı ahlaki yapıları gözlemler, insanları anlama özelliği kazanır ve oyunları için insani malzeme toplamış olur. Gozzi'nin gururlu yapısı savaş yıllarında gözlemlenebilir. Ordudaki mevkisi en az bir uşak tutmasını gerektirmektedir. Fakat zaman içinde onun bile parasını ödeyemez duruma gelince ordudan ayrılır. Üç yıl sonra Venedik'teki sosyal yaşamına geri döner. Babası yedi yıl felçli yaşadıkdan sonra 1945 yılında ölmüştür. Bunun üzerine ailenin mal varlığının kontrolü Carlo Gozzi'ye geçer. Uzun süre finansal işlerle ilgilenir. Maddi sıkıntılar Gozzi'de evden kaçma isteği yaratmaktadır (Patterson, 2011: 49-50). Askerlik sonrası günde en az altı saat okuyup yazmaya ayırdığını söyler. Bunun dışında kafelerde oturmakta, insanlar hakkında gözlemler yapmakta ve diyalogları, konuşmaları dinlemektedir. Döneminin önemli şair, eleştirmen ve gazetecilerinden olan abisi Gasparo Gozzi ise felsefe ve şiir çalışmalarına gömülmüştür. Ailenin ekonomik durumu ile ilgilenmez. Bu durum Gozzi'yi fazlasıyla üzmektedir (Gozzi, 1980a: 293). Bu dönem içerisinde edineceği deneyimler ilerleyen yaşlarında karakterinin parçası olacaktır.

1761'de ilk oyunu *Üç Portakalın Aşkı*'nı yazar. Bu oyunun kazandığı büyük başarı üzerine kısa sürede 9 peri masalı (fiabe-fable) daha yazar. Daha sonra, 23 tane İspanyol oyununu uyarlamış ya da çevirmiştir. 25 yıl boyunca döneminin en önemli tiyatro kumpanyalarından olan Sacchi Kumpanyası için oyunlar yazmıştır. 1781'de bir hastalığa yakalanır. Sahne için yazmayı bırakır ve anılarını yazmaya konsantre olur. 18 Mart 1789'da anılarını tamamlar. Hayatının geri kalanını bir karanlık içinde tamamlar ve 4 Nisan 1806'da 86 yaşında ölür. Hiç evlenmemiştir (Hauger, 1977: 1-4).

Carlo Gozzi'nin hayatı hakkında en ayrıntılı bilgiye anılarını kaleme aldığı kitabından ulaşılabilmektedir. Kitabının adı *Useless Memoirs of Carlo Gozzi (Carlo Gozzi'nin İşe Yaramaz Anıları)*'dir. Gozzi üzerine derin araştırmalar yapan ve kimi oyunlarını İtalyanca'dan İngilizce'ye çeviren John Louis DiGaetani kitabına 'useless' yani 'işe yaramaz/gereksiz' başlığını koymasının nedenini kendisini şanssız olarak görmesine ve arkadaşları tarafından pesimist olarak görülmesine bağlar. Ya da sanatında derin bir humor barındıran bu adamın kendisine de aynı esprili yaklaşımı uyguladığını düşünmektedir (Akt. Patterson, 2011: 46).

Anılarının İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirisini yapan John Addington Symonds, kitabın girişinde uzunca bir Carlo Gozzi incelemesi yapmıştır. Ve bu incelemede

Gozzi'nin hayatının dört dönem halinde incelenebileceğini söylemektedir (Symonds, 1890a: 1).

İlk dönem 1745 yılında babasının ölümüne kadar olan dönemdir. Üç yılını askerlikte geçirdiği bu dönem içerisinde hayatındaki en önemli olaylardan biri gerçekleşmiştir. 1740 yılı civarında Venedik'te kurulan bir akademi ile yolları kesişmiştir: 'Akademia Granneleschi'. Bu akademi düşünsel anlamda Gozzi'ye ilham vermiş bir kurumdur. Çağın yükselen düşüncelerini “*düzmece, katı, mecazi, süslü moda*” (Symonds, 1890a: 93) olarak görürler; yayılmakta olan bir “*veba mikrobu*” (1890a: 93)'dur.

İkinci dönem, 1745'ten 1756'ya kadar olan dönemdir. Bu dönemde ailesi dağılır. Carlo Gozzi bu yıllarda yoğun olarak maddi ve yasal işlerle ilgilenir. İnatçılığı ve tartışmacı yönü bu dönemde gelişir. Ve üçüncü döneminde girişeceği edebi kavgalarının altyapısını oluşturur. Karşılaşılan zorluklarla bir adli savaşı, sabırlı deneyimli bir avukat gibi mücadele eder. İkinci dönemde edebi yanını da ihmal etmemiştir. ‘Ciddi’ işlerinden arta kalan zamanlarında yazmaya da vakit ayırmıştır (Symonds, 1890b: 330-331).

Üçüncü dönem, 1756'da *Tartana Degli Influssi* 'yi yazması ve Sacchi'nin ekibine katılması ile başlar. 1781'de sona erer (Symonds, 1890b: 331-332). Bu dönem her anlamda Carlo Gozzi'nin hayatının en hareketli, en çalkantılı ve en başarılı dönemidir. Yoğun edebi kavgalar vermiş ve tiyatral anlamda en büyük başarılarına bu dönemde ulaşmıştır. Carlo Goldoni ve Chiari ile olan edebi atışmaları, bir meydan okuma sonrasında tiyatral eserler yazmaya başlamasına neden olmuştur. Başlayan bu edebi savaş Gozzi'nin eserlerinin büyük başarı kazanmasıyla sürmüş ve Goldoni'nin Venedik'i terk edip, Paris'e gitmesi ile son bulmuştur. Fakat yıllar içinde ekibinde çalkantılar başlayan ve tiyatrodan uzaklaşan Gozzi'nin bu başarısı kalıcı olamamıştır. Yükselen yeni sınıfın sanatı Carlo Goldoni'nin eserleri içinden doğmuş ve Gozzi muhafazakâr ve gerici bir yazar olarak adlandırılmıştır.

Hayatının son 15 yılı ise dördüncü dönemi ve edebi aktivitesinin çok az olduğu bir dönem olarak görülmektedir. Anılarının bir kısmını 1780'de yazar. 1798'de ise tamamlar. Fakat cumhuriyetin çöküşü ve yönetimdeki kargaşa nedeniyle basılamaz. Hayatının son dönemini oldukça yalnız geçirmiştir. Bu dönemde vasiyeti ve ailesinin mal varlığı işleriyle yoğunluklu olarak ilgilendiği ve hayatının ikinci dönemindeki hareketliliğe geri döndüğü görülmektedir. 13 Şubat 1804'te vasiyetini yazar. Bu vasiyetten hala geleneksel değerlere bağlı bir muhafazakâr olduğu; din, politika, felsefe ve ahlak anlamında tutucu olduğu anlaşılmaktadır (Symonds, 1890b: 332-334).

3. Carlo Gozzi'nin Hayat ve Sanat Hakkında Düşünceleri

Carlo Gozzi, John Louis DiGaetani'ye göre 18. yüzyılın en başarılı yazarıdır (Akt. Patterson, 2011: 45). Derin çalkantıların hüküm sürdüğü Avrupa'da Carlo Gozzi, çöken bir sınıfın temsilcisi olarak bu payeye nasıl erişmiştir? Dirdendiği yükselen değerlere karşı -geçici de olsa- başarıyı nasıl yakalamıştır?

Gozzi'nin hayat ve sanat hakkındaki düşüncelerini etkileyen en önemli şey ait olduğu sınıfın düşüncesine olan katıksız bağlılığı gibi görünmektedir. Gozzi daha önce de söylendiği gibi aristokrat bir ailede doğmuştur. Yönetici sınıftan değildir. Ailesinin hızlı maddi çöküşü eğitim konusunda onu diğer iki erkek kardeşinden daha kötü etkilemiştir. Ama bu durum onda bir kırbaç etkisi yaratır. Ve kendi eğitiminin peşine düşer. Kendi arzusu ile kitaplara çivilenmiş bir hayat yaşadığını söyler (Gozzi, 1890a: 192-194).

1700'lerin başından itibaren İtalya'da ticaretin kazandığı önem ile sınıf yapısı hızla değişmekte ve artık soylu sınıf eski zenginliğini, yönetimdeki söz hakkını ve gücünü yitirmeye başlamaktadır. Ailesi eski gücünü yitirdikçe Gozzi de sıkıntılar yaşamaya başlamıştır. Ailenin maddi çöküşü hayata daha melankolik ve umutsuz bakmasını sağlar. Gozzi yaşadığı bu geçiş döneminde, olanlar ve olması gerekenler arasında gidip gelen bir tartışma düşüncesi ile büyümüştür (Yawney, 1970: 20). Yawney bu durumu şöyle ifade eder: “(...) *Eski kurullarla yaşamaya alışkın biri değildi. Ama 'şimdi'nin kabul edilmesi mümkün olmayan bir geleceğin başlangıcı olduğuna inanıyordu. Onun gibi soylu doğan ve gerçeklik-karşıtı birinin içinde yer bulmasına imkân olmayan bir gelecek...*” (1970: 21).

30 yıl savaşları sonrası Avrupa'da Fransa'nın kültürel üstünlüğü baş göstermiştir. Bu üstünlük yeni düşüncelerin, yükselen yeni sınıfın değerlerinin ve fikirlerinin yarattığı bir dalga oluşturmuştur. Bu durum içinde İtalya kültürel değişimin gözlemcisi olarak, Fransa'yı yakından takip eden sanatçılarla dolmuştur. Fransız filozofları din üzerine keskin eleştiriler sunmakta ve dogmalara, kiliseye karşı, bireysellik ve özgürlükler adına mücadele vermektedirler. Voltaire'in 'deizm'i ve Rousseau'nun 'panteizm'i insanlığın özgürlük arzularını etkilemekte onları ruhani hayallerden uzaklaştırmaktadır. Karşı reformların yapıldığı İtalya ise daha kendi içine kapanık kalarak, sadece yenilenme için önerilerin yapılması aşamasında kalmıştır. Gozzi bu reformlara hem kendi sınıfının yok oluşunu sezdığı için hem de geleneksel değerlere olan katı bağlılığından dolayı karşı çıkar. Toplumsal ortamda yaşanan karmaşayı gördükçe kendisini aydınlanmanın etkisinden korumaya çalışır, dönemine eleştiriler yönelterek, geçmişi savunup, idealize eder, bir parodi ve fantezi dünyası kurar (Yawney, 1970: 21).

Çevresinde gördüğü ahlaki çöküntüleri yeni filozofların -Voltaire ve Rousseau gibi- görüşlerine bağlar. Bu düşüncelerin insanların ruhani güçlerini sonlandırdığını, tanrı ve krala karşı olan inançlarını zedelediğini düşünür. Sosyal yapı zedelenmektedir. İnsanların ruhani yanlarına verilen hasar bir umutsuzluk durumu yaratmaktadır. Geçmiş insan ruhuna atılmış bir temel olarak görür. Bu temel yıkıldığında insanın inancı da yıkılacak, bu da sosyal yıkımı getirecektir. Din, insana gerçeği gösteren tek rehberidir. Kilise de bu rehberin uygulayıcısıdır (Akt. Yawney, 1970: 11).

“Dinin ve araçlarının halklar ve milletler için yararlı olduğunu düşünmekle yükümlüyüm. Ama bizim yeni yetme filozoflarımız bu düşünceleri, batıl inanışların zayıflatıp, gözlerini korkuttuğu entelektüellerin önyargıları olarak adlandırmışlardır. O nedenle, din, insan tutkularının bu faydalı dizginleyicisi, güçsüzleşmiş ve alay konusu olmuştur” (Gozzi, 1890b: 99-100).

Yaşamı okurken geçmişe sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışması oldukça tutucu fikirlerin katı bir savunucusu olmasına neden olmuştur. Örneğin idamın suçluları cezalandırmak ve caydırıcı olmak açısından gerekli olduğunu düşünmektedir. Bunun tiranlık düşüncesi olduğunu söyleyenlerin, suçun artışına izin verdiklerine inanır. Gozzi için kahramanlık, dürüstlük, iyi niyet ve eşitlik toplum için yararlıdır. Mutluluğu, eğlence ile eşdeğer gören ve 'ne kazanırsan kardır' diyen yenilikçiler ise bunları romantik tutumlar olarak görürler. Arsızlık, dolandırıcılık, hile ve ihanet zafer kazanmıştır (Gozzi, 1890b: 100). Burjuva düşüncesinin yeni değerleri Gozzi'ye göre eskinin 'iyi' şeylerini tümünden silmeye girişmiştir. Bu durum Gozzi'yi kendini dâhil edemediği yeni toplumdan koparır, aristokrat kökeninin artık sahip olmadığı 'yüksek' değerleri korumakla ilgili bir savaşa girişir. Bunun için kendini ayrıksı bir yere koyar. Bulunduğu yeri politikacıların konumu ile karşılaştırır. Yaşama onlar gibi tepeden bakmaktadır. Fakat politikacılar aşağıdakileri, yönetilir, baskı altına alınır ve kullanılır birer böcek olarak görmekteyken; o kendisini, onlarla eş ve akraba, yukarıdan aşağıya gözlem yapan, insanların garipliklerini, komikliklerini gözlemleyen biri olarak görür. Sonra aşağı inip komşusuyla yan yana gelip bunları anlatmakta ve insanların, kendilerine gülmelerini sağlamaya çalışmaktadır (Gozzi, 1890b: 106-107). Dine dönük yanı ve toplumda kendini gördüğü bu konumla ilgili düşüncelerine de yansır. Dinsel yanı onu, kendi tanımlamasıyla 'yeni-yetme filozofların düşüncelerini kabul etmemeye itmiştir. Yeni filozoflar, monarşiyi ve oligarşiyi sorgulayıp, bireysel özgürlükleri savunurken, o, hala monarşi yanlısı kalmıştır. Tüm bu toplumsal kargaşada, insanı kurtarabilecek iki şey vardır: biri din diğeri ise darağacıdır. Ölüm cezası kaldırılınca bile savunulardan biridir. Gozzi için toplumsal düzenin önemli olmasının diğeri iki sebebi ise; toplumsal sınıfların korunması ve kitlelerin eğitiminin düzgün devam edebilmesidir. Sınıfsal farklılığın gerekliliğini savunur (Yawney, 1970: 12-13).

Eskiye korumaya çalışsa da melankolisi ve umutsuzluğu görüşlerine yansımaktadır. Önerileri pesimisttir, çözüm odaklı değildir, dahası yerine inşa etmeden yıkıcıdır. Dönemi içerisinde her yeni harekete bir virüs muamelesi yaparak, her şeyi zararlı görmüştür. Bilime karşı çıkar çünkü bilim keşifleri ve buluşlarıyla insana kutsal gerçeğin arkasındakini arama hevesi verir. Bu da toplumsal ve ahlaksal çöküntüye yol açar; bir çeşit inanç kaybıdır. Zenginlerin aydınlanmaya bakışını zararlı görür. Çünkü kazanca yönelik bakışlar din kurallarına zarar vermektedir. Dergiler, süreli yayınlar aydınlanma düşüncesinin yayılmasında önemlidirler. Gozzi bunları da kabul etmez. Çünkü eğitim ve çalışmaya havai bir yaklaşıma teşvik etmektedirler (Yawney, 1970: 17-18). Değişen düşünceleri yeni heyecanlara açlığa, tutarsızlığa ve can sıkıntısına bağlamaktadır. Bu değişimin yarattığı modanın insanları körleştirdiğine inanır. Çünkü bir moda sona erdiğinde aynı düzen kendini tekrar etmekte ve yeni bir moda ortaya çıkmaktadır. İnsan'ın kartal bakışlı olduğunu sandığını ama aptallığından gözlerinin gerçekleri göremez olduğunu söyler (Gozzi, 1890b: 107-108).

Gozzi'nin yaşadığı 18.yüzyıl iki ana düşüncenin savunmasının yapıldığı bir çağdır. Bu düşünceler aynı zamanda tiyatro düşüncesini de belirlemiştir. Symonds bu iki grubu liberaller ve muhafazakârlar olarak açıklamaktadır. Carlo Gozzi döneminin muhafazakârları içerisinde yer alır. Muhafazakârlar, kurulu aristokrasiyi, devlet yapısını, ulusal dini ve geleneksel değerleri korumaya çalışmaktadırlar. Commedia dell'Arte'nin

İtalyan geleneksel tiyatrosu olarak bu düşünce tarafından himaye altına alınmaya çalışıldığı görülür. Liberaller ise daha çok Fransız düşünürleri ve modasına ilgi duymaktadırlar. Venedik devletinin belirlediği yasaların karşısında insan haklarına yönelik başka bir devlet düşüncesini savunmakta ve Fransız yeni dramatik akımlarına özenmektedirler. Günün yeni sorun ve modasını resmeden başka bir yüksek komedi sorunsalı ile ilgilenmektedirler. Pietro Chiari ve Carlo Goldoni yükselen burjuva sınıfının temsilcileri olarak 'edebiyatta' liberalleri temsil etmektedirler (Hauger, 1977: 4-5).

Carlo Gozzi'nin burjuva sınıfından bu iki yazara karşı verdiği mücadele aynı zamanda iki sınıfın değerlerinin de karşı karşıya gelmesidir. Toplumsal ortamda olduğu kadar sanatsal ortamda da derin çatışmaların ve uzlaşmazlıkların görüldüğü dönemde Patterson'un da belirttiği gibi (2011: 10) Gozzi ve Goldoni'yi incelemek sadece tiyatral reform çabalarını incelemek değil, aynı zamanda bir dönemin değişen fikirlerinin çatışmasına göz atmaktır.

Bu değişim döneminin yazarı olarak Carlo Gozzi'nin sanat düşüncesi çatışan toplumsal sınıfların görüşleri etrafında şekillenmiştir. Edebiyatla hayatının her döneminde hem okur hem de yazar olarak ilgili olan Carlo Gozzi'nin oyun yazmaya başlaması tamamen bir edebi atışma sonrası olmuştur. Bu edebi tartışma, Carlo Goldoni ve Pietro Chiari'nin sanat düşüncesi ve eserleri üzerine yürüttüğü fikirler ve eleştiriler için yazdığı kısa almanak *Tartana degli influssi* ile başlar.

Gozzi *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile* 'yi 1757'de yazar. Eski Toscana şairlerinin tarzında yazılmış küçük bir kitaptır ama Venedik'te yayımlanamaz. Kitap Paris'e gönderilir ve beş kopya basılır. Bu kopyalar elden ele dolaşır. Goldoni bu kitabı sert sözlerle eleştirmiş, 'beceriksizlik' olarak tanımlayıp eskiye bağlılığı nedeniyle de 'bayat' ve 'küflü' yakıştırmalarını yapmıştır. Ayrıca yazarının da 'acinası, sinirli bir adam' olduğunu söylemiştir (Gozzi, 1890b: 116-117).

Bu eleştiriler dört yıl sürecek bir edebi tartışmanın başlangıcını oluşturur. Carlo Gozzi, Goldoni ve Chiari ile başlayan kof coşkulu ve başıboş özgür modanın, hızlı adımlar attığını ve insanları yanılttığını söyler. Hızlı adımlar atar çünkü rahat hareket edebileceği bir toplumsal yapının ürünüdür. Entelektüelleri sindirir. Neyin iyi neyin kötü olduğu düşüncesini yok eder. İyi olan da kötü olan da aynı şekilde alkışlanmaktadır. Saf, akılcı, edepli ve doğal olan yerini, yorgun bir rehavete ve aşağılık bir özenme durumuna bırakır. Gozzi bu duruma 'bulaşıcı hastalık' der. Hastalık çok çabuk yayılmıştır ve artık Goldoni ile Chiari bir numaralı İtalyan yazarlar kabul edilmektedirler. İki yazarın kültürsüzlükteki dehalarının birbiriyle yarıştığını söyler. Gençliğin bu karmaşa ve gürültü içinde hayrete düşüp akli başından gitmiştir, gençlik saptırılmıştır (Gozzi, 1890b: 110).

Gozzi, Goldoni'yi oyunlarında bolca yer alan komik öğeler, hakikat ve doğallık ile tanımıştır. Ama oyunlarının yetersiz ve alçak entrikalarla dolu olduğunu düşünmektedir. Gerçeğin birebir kopyası olarak görür onları, taklidi değil. Erdemler ve ahlaksızlıklar -ahlaksızlıkların daha sık zafer kazandığı-, avamca çift anlamlı sözcükler -özellikle Venedik oyunlarında-, gereksiz karakterler, kavg-a-dövüş ve bilgece sözler

dikkatini çeken öğelerdir. Ama Gozzi, onu yine de çağının en sıkıcı ve 'aşağılık' diye tabir ettiği yazarlarından ayrı bir yere koymaktadır. Ayrıca hiç 'yeni' ve birinci sınıf bir karakter de yaratamadığını ve hatasız oyun yazamadığını düşünmektedir (Gozzi, 1890b: 112-113). Goldoni için "iyi bir tartışma ortağı ama zavallı ve aşırı meraklı bir yazar" (Gozzi, 1890b: 119) der.

Gozzi, Chiari için ise "öfkeli, düzensiz, kaba ve ukala bir beyin" (1890b: 113) der. Oyun konuları belirsizdir. Aksiyondan bağımsız, birbirleriyle alakasız, felsefi görünümlü laf kalabalığı ile şişirilmiş sahneleri vardır. Nadiren tiyatral sürprizler, saf bir açık sözlülükle yakalanmış yerinde açıklamalar içermekte ama diğer yandan zararlı bir ahlaki yapıya dayanmaktadırlar. Gozzi, Chiari'yi çağının en tuntuşaklı, en abartılı yazarı olduğunu düşünmektedir (1890b: 113).

Goldoni ve Chiari taraftarları *La Tartana degli influssi*'yi hantal kötücül bir hiciv olarak algıladılar (Gozzi, 1890b: 118). Goldoni tüm bu eleştirilere "söylediklerini ve argümanlarını kanıtlayamayan adam, aya karşı havlayan köpekten farksızdır" (Gozzi, 1890b: 119) diyerek cevap vermiştir. Gozzi argümanlarını kanıtlamak için yeni bir kitap yazmaya girişir: *Il teatro Comico all'Osterio dell Pellegrina*. Bu kitabında bir öykü uydurur. Hem sözlerini kanıtlamaya hem de okurunu eğlendirmeye çalıştığını söyler. Goldoni'nin komik tiyatrosunu dört suratı dört ağız olan maskeli bir yaratığa benzetir. Gozzi'ye göre Goldoni hiçbir erdemi ya da değeri yüceltmeden popülerlik peşinde koşmaktadır. Eski usul doğaçlama komediye ortadan kaldırdıktan sonra baştan sona her şeyi yazılı metinler kaleme almaya başlamıştır. Gozzi, Goldoni'nin yaptıklarını 'sözde reform' olarak niteler. Bir grup ahmak ve fanatiğin gözünde Goldoni'nin şöhreti artmaktadır. Goldoni'nin soylu kimseleri oyunlarında dolandırıcı, alçak ve absürt olarak yansıttığını düşünmektedir. 'Düşük' sınıflar erdemli ve kahraman olarak yansıtılmakta ve bununla çoğunluğun desteği kazanılmaya çalışılmaktadır. Gozzi, Goldoni'nin zamanın onurlandırdığı maskeleri sahtekârlık yarattığı ve ahlaksızlık içerdiği için sahne dışına attığını iddia eder. Maskeler topluma kötü örnek olmaktadır. Gozzi " (...) ben de defalarca şunu iddia ettim: bence Goldoni'nin oyunları çok daha edepsiz, çok daha şehvetli ve ahlaka çok daha aykırı" (Gozzi, 1890b: 122) der. Gozzi'ye göre Goldoni'nin metinleri çift anlamlı sözcükler, müstehcen ve müphem durumlar ve diğer iğrençliklerle doludur. Gozzi, tek görevinin kurallara sahip çıkıp yazınının saflığını korumak olduğunu söyler (1890b: 122-124).

Goldoni üzerine yazdığı bu yazıyı yayınlamaya hazırlandığı bir dönemde iki kişi (Giuseppe Farsetti, Ludovico Widiman) ondan yazıyı yayınlamamasını isterler. Gozzi bu isteği kabul eder ve bunun kavganın bitmesi için bir sebep olmasını rica eder. Fakat Goldoni durmaz ve oyunlarında alaycı tiplere yer verir. Gozzi sözünden dönemeyeceği için kitabı yayınlamaz fakat bir gerilla savaşına başlar. Bu Gozzi'ye göre Goldoni'nin tarzıdır ama o, bunu daha eğlenceli ve esprili yapacaktır. Carlo Gozzi, dört yıl süren bu edebi kavgada hesap edemeyeceği kadar çok şey yazdığını söyler (Gozzi, 1890b: 123-124).

Bu karşılıklı eleştiri ve atışma dönemi 1757-1761 yılları arasında sürer. Bunun üzerine Goldoni ve Chiari, Gozzi'ye "eleştirmek kolaydır salonları seyirci ile dolduracak oyun yazmaktır zor olan" (Gozzi, 1890b: 128) derler. Gozzi ise "seyircinin

olması oyunun iyi olduğu anlamına gelmez" (1890b: 128) diye karşılık verir. Ama oyun yazma düellosuna kayıtsız kalamamıştır ve 1761'de ilk sahne eseri *L'Amore Delle tre Melarance (Üç Portakalın Aşkı)* oyununu kaleme alır. Niyeti onları kendi silahları ile vurmaktır (1890b: 129).

Bu oyun, Gozzi'nin 25 yıl sürecek olan ve Sacchi Kumpanyası için yazacağı oyunların ve tiyatro anlayışının da ilk adımını oluşturur. Artık daha fazla, 'masum' *Commedia dell'Arte*'nin 'boğazlanmasına' göz yumamayacağı için eski maskeleri 'koruması altına' almaya karar verdiğini söyler (Gozzi, 1890b: 128).

Üç Portakalın Aşkı 1761'de Sacchi Kumpanyası tarafından Venedik'te sahnelenir. Yeniliği ve sürprizleri ile oldukça etki yaratır. Gozzi oyun için "*dünyayı salladı!*" (1890b: 129) demiştir. Bu oyun ile birlikte Antonio Sacchi'nin kumpanyasıyla 25 yıl sürecek çalışması da başlamış olur. Bu kumpanyanın çok yetenekli başoyuncuları vardır (Antonio Sacchi, Agostino Fiorelli, Atanagio Zannoni ve Cesare Derbes) fakat yan roller aynı derecede başarılı değildir. Gozzi bu kişilerin iyi niyetli fakat tecrübesiz ve hünersiz kişiler olduğunu düşünmektedir (Gozzi, 1890b: 129-130).

Goldoni ve Chiari oyunu halka ulaşmak için sırf soytarınlık içeren bir eser olarak görürler. Gozzi "*deliye döndüler*" (1890b: 130) der.

Daha sonra Napoli hikâye kitaplarından bir fiabe çıkarır: *Cunto delle cunte, trattenimento pe le piccielle*. Öyküyü yüce tragedyaya halinden arındırarak bir mucize oyununa dönüştürmüş ve bazı eklemeler yapmıştır. Bu ikinci oyununa *Il Corvo (Kuzgun)* adını verir ve yine başarıya ulaşır. Seyirci gülmece ile hüznü bir arada bulmuştur. Gazeteler oyunu kardeşçe bir sevginin muhteşem örneği diye karşılarlar. Bu başarı Goldoni ve Chiari için bir yıkım olmuştur. Gozzi "*demir tavında dövülür, hızımı almışken yazmaya devam etmeliyim*" (Gozzi, 1890b: 131) der. Üçüncü fiabesi *Rè Cervo*'yu yazar. Benzer tepkiler ve eleştiriler alır. Hemen ardından *Turandotte (Turandot)* ve *I Pitocchi Fortunati (Şanslı Dilenciler)* oyunlarını yazar.

Sacchi Kumpanyası ile çalıştığı uzun süre içerisinde çok farklı gözlemler yapıp deneyim kazanma şansı yakalamıştır. Grubun samimi yapısı, arkadaşlık bağları onların arasına girmesini ve onları derinlemesine tanınmasını sağlamıştır. Ekipteki kişilerin çocuklarının vaftiz babası, kumpanyanın başyazarı, oyuncuların danışmanı, hocaları ve hatta ara bulucuları olmuştur. Bu durum yazın anlamındaki başarısına da katkı sağlamıştır. Genel anlamda doğaçlamayı *Commedia dell'Arte*'nin temel öğelerinden görmesine rağmen Gozzi de oyunlarında yazılı diyaloglar kullanmıştır. Gozzi'ye göre her oyuncu doğaçlama anlamında yetenekli değildir. Onların ve oyunun başarısını sağlamak ve arttırmak için sonsuz destek vermiş, gecelerce, sayfalar dolusu şarkı, söz ve tirat yazmıştır (Gozzi, 1890b: 143-144).

1766 yılına geldiğinde rakipleriyle olan yarışı kazanmış olduğunu söyler. Chiari'nin yazdıklarının büyüünün bozulduğu, Goldoni'nin ise kendini tekrar ettiği düşünülmektedir. Geçmişteki etkilerini yaratamazlar. Chiari yazdıkları karşılığında artık ücret alamaz olunca yazmayı bırakır. Goldoni ise Paris'e gider. Bu başarının yarattığı etki Gozzi'nin kendini gruba ve insanlara karşı sorumlu hissetmesine neden olmuştur. Yeni eserler üretmesi ile ilgili bir beklenti oluşur. *Donna Serpente (Yılan Kadın)*, *La*

Zobeide (Zobeide) ve Il Mostro Turchino (Mavi Canavar) oyunlarını yazar (Gozzi, 1890b: 156-157).

Gozzi yarattığı dramatik fable (fiabe) buluşunun etkisinin diğer grupların başarısını etkilediğini ve onları maddi zarara uğrattığını söyler. Bu dönemden sonra kendisini taklit edenler çıkmıştır. Fakat onun yazarlık üslubunun inceliklerini beceremeyip görsel şova yüklenenler başarısız olmuştur (Gozzi, 1890b: 157). Gozzi yarattığı dramatik fabelerin zor bir tür olduğunu söyler ve özelliklerini şöyle sıralar:

“*Seyircinin dikkatini çekecek ve onu tiyatroya ilgili kılacak bir dramatik fable yazmak, tüm diğer türlerden daha zordur. İhtişam dolu olmazsa, etkileyici büyümlü sırlar, dikkati cezbedecek derecede yenilik, etkili bir dil -belagat-, anlamlı felsefi özlü sözler, esprili ve ilgi çekici eleştiriler, yürekte diyaloglar, ve hepsinin ötesinde imkansızlıkların, mucizelerin hem göze hem gönüle gerçekmiş gibi görünmesini sağlayan o çekici büyü -tüm diğerleriyle birlikte- yaratılmazsa, tekrar ediyorum, ne sağlam ve net bir etki ne de yoksul oyuncuların azmini ve acılarını karşılayacak maddi bir deşer yaratamayacaktır*” (Gozzi, 1890b: 159-160).

Sacchi Kumpanyası ile geçirdiği on yılın ardından ekte anlaşmazlıklar baş gösterir. *Le Due Notti Affannose (İki Çılgın Gece)* oyununu yazar. Bu oyun, kumpanyanın en çok gelir getiren oyunu olmuştur. Fakat Gozzi ekte bu dönemde ortaya çıkan çalkantılı olaylardan bahsetmektedir. Oyuncular arasında tartışmalar başlar. Bazıları gelir dağılımındaki adaletsizlikten yakınır, kendi başarıları olmasa ekibin de başarılı olamayacağını söylerler. Gozzi bu söylentilerden haberdar olur. Bazı tecrübeli aktörlerin isteğine rağmen kendini geri çeker. Gozzi'nin yokluğu ile geçen bir yılın sonunda Sacchi Kumpanyası oyunlarını boş koltuklara oynamaya başlar. Bu çalkantılı dönem sonrası Gozzi yoğun istek üzerine ekibe geri döner. Bu durum diğer tiyatroları zor duruma düşürmektedir. Yokluğunda toparlanmaya başlayan ekipler onun geri dönüşünden rahatsızdırlar. Gozzi transfer teklifleri alır, güzel aktrislerin çekici teklifleri ile fikri değiştirilmeye çalışılır. Ama o, Sacchi'nin ekibi var olduğu sürece onlara yazmaya devam edeceğini söyler. Teklifleri reddeder (Gozzi, 1890b: 165-166).

Ama oyuncular bu tekliflere kayıtsız kalamazlar. Daha fazla para kazanma isteği ve ekip içindeki sürtüşmeler kopmalara neden olur. İki önemli oyuncu Pantalone rolünü oynayan Cesare Derbes ve ekibin ünlü Tartaglia'sı Agostino Fiorelli ayrılırlar. Gozzi'nin onları döndürme çabası sonuçsuz kalır. Bu kopuş sonrası Sacchi de bir karşı transfer atağına girişir. Rakiplerinin en önemli aktrisi Caterina Manzoni'nin ekibe katılmasının iyi olacağı kararına varırlar. Böylece kaybettiklerinin intikamını almış olabileceklerdir. Caterina Manzoni bu teklifi ekip arkadaşlarının yalvarmaları nedeniyle kabul edemez. Bunun üzerine bir başka primadonnaya yönelinir: Teodora Ricci. Bu katılım kumpanya içinde hoş karşılanmaz. Oyuncular arasında süren anlaşmazlıklar yeni gelenin dışlanması sürecinde de devam eder. Gozzi, bu primadonna'nın başrolde olduğu ilk oyununu yazar: *La Innamorata da Vero (Gerçek Aşk)*. Oyun metin olarak yine başarılı bulunmuştur ama yeni baş aktris vasat görülür. Bu durum diğer oyuncuları memnun eder. Sacchi, Gozzi'den bir Fransız komedisi olan *Fajel*'i çevirmesini ister. Gozzi oyunu çevirir fakat oynanmadan önce bir önsözle birlikte metni bastırır. Bu önsözde Fransızcadan yapılan çevirilere olan karşı duruşundan bahsetmektedir (Gozzi, 1890b: 170-177).

Bir sonraki oyunu *Principessa Filofofa (Filofoz Prenses)* 'i yazar. Oyun ilk kez 8 Şubat 1772'de sahnelenir (Gozzi, 1890b: 181-186). Hemen ardından *Il Moro di Corpo Bianco, ossia lo Schiavo del Proprio Onore (Beyaz Beden-Kölelik ve sadece Onur)* 'yi yazar (Gozzi, 1890b: 219).

Gozzi kendi yazdığı fablelar dışında, yeni bir alana yönelme gereği duyar. Sacchi ona İspanyol oyunlarını çevirmesini önermektedir. Ama o bu konuda kendi tarzında hareket etmeyi tercih eder. Oyunların plot hikâyelerini alır, diyalogları ve aksiyonu güçlendirir, karakterleri değiştirip hikâyeyi geliştirerek onları İtalyan komedisine uygun hale getirir. Bu süreçte çevirdiği oyunlar dizisi: *Donna Innamorata, Donna Vendicativa, Donna Elvira, Notti Affannose, Fratelli Nimici, Principessa Filofofa, Pubblico Segreto, Moro di Corpo Bianco, Metafisico, ve Bianca di Melfi*. Bu planının devamı olarak Tirso de Molina 'nın oyunu *Zelos cum Zelos se Curat* 'u çevirir. Adını *Droghe d'Amore* olarak değiştirir. 1775 yılında tamamlar (Gozzi, 1890b: 225-226).

Ama oyununa uzun süre güvenemez. Fakat Sacchi'nin ısrarlı yeni oyun isteklerine dayanamayıp sahnelenmesi için ona verir. Oyun ekibe yeni bir karmaşa ve farklı bir şöret getirir: Teodora Ricci'nin varlığı ekip içinde huzursuzluk yaratmaya devam etmektedir. Ekibin baş aktrisi olarak bir türlü beklenen başarıyı gösterememekte ve buna rağmen oyunlar onun üzerine kurulmaktadır. Bu aktrisin hayranı senato sekreteri soylu Gratarol de tiyatro kulislerinden çıkmaz olup, ekip içinde tedirginliğe neden oldukça Sacchi Kumpanyası bir iç karmaşaya sürüklenir. Gozzi, Teodora Ricci'nin ekibe katılışında önemli rol oynamış ve aktrisin koruyuculuğunu yapmıştır. Fakat Teodora Ricci'nin Gratarol ile olan ilişkisi onu da zor durumda bırakır. Çeşitli girişimlerle bu kişinin kulislerden ve kumpanyanın iç işlerinden uzaklaşmasını sağlamaya çalışır. Fakat Teodora Ricci'nin tepkisi ve direnci ile karşılaşır. Bu süreç içerisinde yazdığı bir oyundaki bir karakter, Gratarol'ün bir karikatürü gibi algılanınca her şey bambaşka bir hal alır. Gozzi ısrarla bu karakterin Gratarol'ün parodisini yapmak için yazılmadığını söylese de bu söylenti önce elden ele dolaşan oyunun kopyası sayesinde şehre yayılır. Sonra insanlar arasında bir skandala döndürür. Bu söylentinin yayılmasında en büyük etken oyundaki karakterin (Don Adone) Gratarol'a benzediği tepkisini fazlasıyla abartılı bir şekilde göstermiş olan ve bu durumu bir skandala dönüştürmeyi çıkarına gören Teodora Ricci'dir. Artık herkesin oyundan beklentisi bu soylu Venediklinin karikatürünün nasıl oynandığını, parodisinin nasıl çıkarıldığını görmek için oyunu beklemek olmuştur. Oyun Gratarol'un sansür çabaları ve engellemelerine rağmen 10 Ocak 1777'de sahnelenir. Gozzi kendi kontrolü dışına çıkan bu olayın sonucu olarak, oyuncular tarafından da sahnede rolün Gratarol'ün karikatürü olarak oynandığını görür. Yönetime yakın bir insan olarak Gratarol, ekibin oyunu oynamaması için elinden geleni yapar (Gozzi, 1890b: 214-288). Bu büyük tartışma Gozzi'nin Goldoni ve Chiari atışması sonrası hayatında önemli yer işgal eden bir başka kavgası olmuştur.

Bu dönemde Venedik'te aynı anda oyun oynanan iki tiyatro evi ve üç de opera salonu vardır. Bu oyun Sacchi Kumpanyası'na eski başarısını yeniden kazandırır (Gozzi, 1890b: 220). Son olarak iki oyun yazar ve Sacchi'ye verir. *Il Metafisico* ve *Bianca Contessa di Melfi* (Gozzi, 1890b: 254).

Gozzi, Sacchi Kumpanyası ile çeyrek yüzyıl süren birlikteliğinin sonuna geldiğini düşünmektedir. Artık Sacchi yaşlanmıştır ve ekip içerisinde onun despotik tavırlarına olan hoşgörüsüzlük iyice artmıştır. Bu çatışma kızıştığında Gozzi de artık ayrılma zamanının geldiğini anlar. Gozzi ile beraber ekibin en iyi oyuncularını da Sacchi'yi terk edip rakip kumpanyalarla anlaşırlar. Sacchi ve kumpanyası başıboş kalır. Kumpanya yıllardır içinde bulunduğu S. Salvatore Tiyatrosu'ndan taşınır ve S. Angelo Tiyatrosu'na geçer. Gozzi bu dönemde ekibe iki oyun daha yazar: *Cimene Pardo* ve *La Figlia dell'Aria*. Ama maddi imkânsızlıklar nedeniyle ekip bu oyunları sahneleyemez. Sacchi, iki yıl içerisinde, ekibinde kalan diğer oyuncuların da parasını ödeyemez ve borçlarını karşılayamaz hale gelir. Ekip dağılır. Yasal yollarla insanlar paralarını almaya çalışırlar. Gozzi son yazdığı, Sacchi Kumpanyası tarafından sahnelenemeyen iki oyununu başka ekiplere de verir. Daha sonrasında hiç oyun yazmamıştır (Gozzi, 1890b: 321-324).

Carlo Gozzi'nin sarsılan sınıf değerleri içindeki tavrının dönemi için geleneksel ve tutucu olduğu söylenmelidir. Bu tavrının yanında sanatsal üretimlerinde yenilikçi tavırlar içeren, özgün bir bakışa sahip fakat geleneğin özünü koruma düşüncesi ile sanat düşüncesini şekillendirmeye çalışan bir yazar görürüz.

Oyunlarında genellikle kurulu krallık düzeninin bozulduğu, hastalık, büyü, kötülük gibi nedenlerle sevgililerin, karı-kocaların, çocukların birbirlerinden ayrı düştüğü bir durum göze çarpar. Bu noktada genellikle kötü karakterin kadınlar olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bozulan düzen iyi ve soylu kişiler için oyun sonunda normale döner. Bu Gozzi'nin kendi hayatı ile ilgili bir dışı vurum gibi görünmektedir. Altüst olan sınıfsal yapının ve ekonomik durumun hatta yönetimdeki erkin bir şekilde tekrar sağlanmasını dilemektedir. Fakat bu konudaki önerileri somut değildir. Daha çok hayal gücüne dayanan çözümlerle sonuca ulaşır. Oyunlarının yapıları genellikle çok karmaşık dolantılara ve olay örgülerine dayanır. Bu durumun örnekleri eserlerinin incelendiği bölümde ayrıntılı olarak görülecektir.

Oyunları gerçekçi neden-sonuç ilişkilerine dayanmamasına rağmen çok iyi kuruludur. Büyü, sihir gibi özellikler olayları karmaşıklaştıran ve çözen öğeler olarak kullanılırlar. Oyunları trajik öğeler kadar komik öğeleri de taşır. Klasik tiplerden Tartaglia, Pantalone, Brighella, Smeraldina, Truffaldino hemen hemen bütün oyunlarında yer alırlar. Fakat genellikle yan roledirler. Kralın hizmetkârları ya da saray yöneticileri olarak görev yaparlar ve komik öğeyi ortaya çıkaran rollerdirler. Ana hikaye kral, kraliçe, prens ve âşıklar üzerinden ilerler. Entrika, iktidar hırsı düzeni bozar, ama oyunların sonunda her şey eski haline döner. Olaylardan bir ders çıkarma yoktur. Kötüler cezalandırılır ve mutlu son gelir. Gozzi'nin bu oyunlardaki başarısı biçimsel becerisinde ve hayal gücündedir. İçerik olarak aristokrat değerleri ve düzeni kutsayan oyunları, biçimsel olarak sonsuz bir hayal gücü ile bezelidir.

John Addington Symonds'ın da belirttiği gibi Gozzi çok köklü bir eğitim alamamıştır, kendi kendisini yetiştirmiştir. Felsefe, dil ve sistemli bir tarih kültüründen neredeyse yoksundur ama hayranlık verici derecede yeteneklidir. Fantezi dünyasındaki yaratıcılığı ve mizahı doğal bir yetenek olduğunu göstermektedir (Symonds, 1890b: 330-331). "*Yaklaşan krizi sezerek, sonunda, sosyal pozisyonu ve karakteri aracılığıyla, etkili aydınlanma mücadelesinden yılarak, sadece 'şimdi'nin hicvini ve alayını kaleme almış,*

geçmişini savunup idealize etmiş ve bir parodi ve fantezi dünyası kurmuştur” (Yawney, 1970: 21).

Kendisine verdiği lakap hayatını da görme biçimini anlatmaktadır: ‘il solitartio’ yani ‘yalnız’ (Yawney, 1970: 24). Carlo Gozzi anılarında çocukluğundan beri “*insanların ve şeylerin sessiz gözlemcisi*” (Gozzi, 1890a: 191) olduğunu söylemektedir. Bu gözlemciliği onun değişen zaman ve düşünme biçimleri üzerinde de fikir sahibi olmasını sağlamış olmalıdır. Çünkü kendisiyle çeliştiği (Yawney, 1970: 24) iddiasının nedeni aslında katı bir yobaz ya da geçmişe özlemle sarılan bir gerici olması değildir. Yeni değerlerde gördüğü ikilikler onu geçmişe mecburen döndürmüştür. Kurtuluşu kendi sınıfının gelecek hayallerinde arayamaz. Çünkü yok oluşun farkındadır. İnandığı değerleri yaşamaması- dini savunan bir adam olarak din hayatı neredeyse yok gibidir- ya da soylu kökenine -ailesinden erken yaşta kopar- bağlı olmaması onda söylem ile eylem arasında uyumsuzluk yaratır. Eserlerindeki düş ve fantazyaya zenginliği bir kurtuluş kapısı, geçmişe dönük yüzü ise kendisi için sağlam bir sığınaktır. Bu tavrı içinde eserlerinin ya da fikirlerinin bugünün dünyasında karşılığını bulması hiç de zor değildir. Gerçeğin acı verici olduğu bir yerde inanılacak şey de hayaldir.

Temel olarak iki Carlo (Gozzi ve Goldoni) arasındaki rekabet ya da kavga ortamı bu tartışmalar ekseninde gelişir. *Commedia*'nin özgün doğasına Goldoni'nin yaptığı müdahalelere karşı çıkan Gozzi'nin düşüncesi o dönemin içerisinde bir tutuculuktan ibarettir. Geleniğin özüne saldırıldığını düşünen Gozzi bir soyludur. O geleneksel değerlerin değişimine göz yummak istemez. Bir burjuva olan Goldoni ise kendi sınıfının sanatını yaratmanın peşindedir. Farklı sınıflara mensup bu iki yazar halkın içinde doğmuş olan *Commedia* türü üzerinde bir atışmaya girişirler. Bugünden bakıldığında bu tartışma çok farklı anlamlara gelebilir. Hem yeni tiyatral bakışlara ve değişime olanak tanıyan Goldoni'nin çabaları hem de Gozzi'nin *Commedia*'nin klasik öğelerine olan tutkulu bağlılığı önemlidir.

Carlo Gozzi bu hızlı değişim döneminde son bir defa daha *Commedia dell'Arte* özelliklerini savunmuş, 25 yıl kadar onu yeniden popüler kılmış, fakat zamanın baskısına yenilerek onu yeniden dirileceği 20.yüzyılın başına kadar tarihsel değişim sürecine teslim etmiştir.

4. Carlo Gozzi'nin Eserleri

4.1. *Üç Portakalın Aşkı (L'amore delle Tre Melarance / The Love for Three Oranges)*

Carlo Gozzi'nin 1761 yılında yazdığı ilk oyunudur. Turandot ile birlikte en bilinen, en çok sahnelenen eseridir. Bu popülerlikte Prokofyev'in 1921 yılında eseri operaya uyarlamasının da büyük etkisi vardır.

Oyun nedeni bulunamayan bir hastalığa yakalanan Prens Tartaglia'nın öyküsünü anlatır. Kral tüm ülkeye prensi güldürebilenin ödüllendirileceği ile ilgili bir haber duyurur. *Commedia dell'Arte* oyunlarının en bilinen kalıp tiplerinden olan Pantalone bu oyunda Kral'ın sağ koludur. Ülkenin en komik insanları prensi güldürmek için bir şölende toplanırlar. Oysaki Prens Tartaglia'yı hasta eden kötü kalpli kuzeni Prens

Clarice'dir. Sevgilisi Leandro ile onu öldürüp tahta geçme planı yapmaktadır. Cadı Fata Morgana ile anlaşmış ve Tartaglia'yı büyületmişlerdir. Kral ise iyi kalpli büyücü Celio'dan yardım ister. Ayrıca ülkenin en komik adamı Truffaldino da şölene davet edilir. Cadı Fata Morgana şölene Prens Tartaglia'nın güldürülmesine engel olmak için gelir. Hiçbir komedyen başarılı olamaz. Fata Morgana saklanmaya çalışırken yanlışlıkla yere düşer ve Prens Tartaglia gülmeye başlar. Bu duruma çok sinirlenen Fata Morgana ona başka bir büyü yapar. Ömrü boyunca üç sihirli portakalı arayacaktır. Ve onları bulmadan da asla rahata eremeyecektir. Prens giyinir kuşanır ve saraydan portakalları bulmak için ayrılır. Truffaldino da Kral tarafından onu korumakla görevlendirilir. Onun bu arayışta başarılı olamayacağına düşünen Prenses Clarice sevinmeye başlar. Fakat Prens Tartaglia ve Truffaldino, Celio'nun da yardımıyla üç portakalın saklı olduğu kötü büyücü Creonta'nın şatosuna ulaşmayı başarırlar. Celio'nun verdiği taktiklerle üç portakalı alır ve kaçarlar. Celio onlara portakalları bir su kenarına gelmeden kesmemelerini öğütler. Fakat Truffaldino, Fata Morgana'nın yaptığı bir büyü ile iki tanesini susuzluğunu dindirmek için keser. Portakalların içinden çıkan prensesler susuzluktan ölürler. Üçüncüyü kesmesine Prens Tartaglia engel olur. Tartaglia'ya da aynı büyü yapılırca o da üçüncü portakalı keser. İçinden Prenses Ninetta adında bir prenses daha çıkar. Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta birbirlerine âşık olurlar. Evlenmeye karar verirler. Prens şatoya prensese kıyafet getirmek için döndüğünde kötü büyücü Fata Morgana yeniden ortaya çıkar. Ve hizmetçisi Smeraldina'ya verdiği büyü toka ile Prenses Ninetta'yı bir kuşa çevirir. Prens Tartaglia bütün saray eşrafı ile geri geldiğinde karşısında Smeraldine'yi bulur. İtiraz etmesine rağmen babası tarafından onunla evlenmeye zorlanır. Fata Morgana ile Celio bir yerde karşı karşıya gelirler. Celio, Fata Morgana'yı alt eder. Kral ve eşrafı şatoya döndüklerinde düğün hazırlıkları başlar. Truffaldino düğün için tavuk kızartmaktadır. O esnada içeri kralın sağ kolu Pantalone girer. Yemek hazırlıklarını kontrol eder. Prenses Ninetta ise kuş olarak saraya gelmiştir. Kendini fark ettirir. Kafasındaki toka çıkarıldığında yeniden prensese dönüşür. Prens Tartaglia onu görür ve babasına gerçek sevgilisinin o olduğunu haber verir. Büyücü Celio olanları Krala anlatır. Prenses Clarice, sevgilisi Leandro, Smeraldina ve Prenses Clarice'in uşağı Brighella cezalandırılırlar. Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta'nın evlilikleriyle oyun sona erer (Gozzi ve DiGaetani, 1988: 13-41).

Oyun bu anlatılan kanavanın dışında daha pek çok fantastik öğeye sahiptir. Konuşan halatlar, köpekler, cehennemden gelen şeytanlar ve Commedia dell'Arte'nin en bilinen karakterleri Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, Tartaglia aynı oyunda birleşirler. *Üç Portakalın Aşkı*, Gozzi'nin fiabe türünün sınırsız hayal gücüne dayanan örneklerinden biridir.

4.2. Kuzgun (Il Corvo/The Raven)

1761 yılında yazılmıştır. Oyun bir deniz yolculuğu ile başlar. Prens Jennaro, Prenses Armilla'yı yakalamış, kardeşi Kral Millo'ya götürmektedir. Çünkü bir süre önce, Kral av sırasında bir kuzgunu vurup öldürmüş ve sahibi tarafından lanetlenmiştir. Kuzgun insan yiyen dev bir canavara aittir. Lanet şöyledir:

“Bir kadını arayacaksın

*Teni beyaz bu mezar gibi
Dudakları kırmızı
Kuzgunların kanı gibi
Tanrı siyah saç vermiş ona
Kuzgunumun her bir tüyü gibi” (Gozzi, 1989: 31).*

Armilla bu açıklamaya uyan tek kişidir. Armilla'nın intikamını alacak olan kişi babası büyücü Norando'dur. Jennaro dönerken Kral Millo'ya hediye etmek üzere bir doğan ve bir at satın alır. Bu esnada tesadüf bu ki iki güvercin çıkagelir, Jennaro'ya Norando'nun mesajını iletir ve bir kehanette bulunurlar. Eğer hediyeleri krala verirse doğan kralın gözünü oyacaktır. At da onu öldürecektir. Eğer kral Armilla ile evlenecek olursa, bir canavar onu evlilik gecesinde yiyecektir. Eğer Jennaro bu şeyleri Kral Millo'ya vermezse ya da bu laneti ona haber vermeye kalkarsa de kendisi bir heykele dönüşecektir. Jennaro abisini korumak için çare aramaya başlar, atı ve kuzgunu öldürür. Evlilik gecesine gelecek canavarla savaşmak için gizli geçitte bekler. Ve canavarla savaşır. Abisi onu kılıç kuşanmış bir halde gördüğünde kendisini öldürmeye geldiğini düşünür. Jennaro açıklama yapamadığı için de kendince bir neden yaratır. Ona göre Jennaro, Prenses Armilla'ya âşık olmuştur, bu nedenle kendisini öldürmek istemektedir. Jennaro bir hücreye atılır. Ve krallıktan onun öldürülmesi kararı çıkar. Jennaro fedakârlığını anlatmaktan ve bir heykele dönüşmeye razı olmaktan başka çare bulamaz. Abisi ile son bir görüşme ister ve kendini feda eder. Gerçekleri anlatır ve bir heykele dönüşür. Gerçeği öğrenen Millo kendisine lanetler okumaktayken Norando çıkagelir. Jennaro'nun kurtulmasının tek yolunun Armilla'nın kanının heykele değmesi olduğunu söyler ve kaybolur. Bu esnada içeri Armilla girer. Millo olanları Armilla'ya anlatır ve çeker gider. Armilla bu lanetin düzelmesi için yapılabilecek tek şeyin kendini feda etmesi olduğunu düşünür ve kendini öldürür. Jennaro canlanır. İçeri yeniden Kral Millo girer. Karısının yerde yatan cesedini görür. Kardeşine sevinecekken yeni bir trajedi ile karşı karşıyadır. Norando yeniden belirir. Bu peri masalının gerçekçi bir sonla bitemeyeceğini söyleyerek kızını diriltir. Oyun pek çok Gozzi oyununda olduğu gibi bozulan düzenin yeniden sağlanması ile sona erer (Gozzi, 1989: 21-71).

4.3. Turandot

Turandot da 1762 yılında yazılmıştır. Bir Çin efsanesinin Gozzi tarafından sahneye uyarlanmış halidir. Hırçın ve inatçı ama dünyalar güzeli olan Çin Prensesi Turandot'u gören ona âşık olmakta fakat o kimseyle evlenmek istememektedir. Babası Kral Altoum'un ısrarı sonrası bir bilmece düzenler, onu bilen ile evleneceğine söz verir. Fakat bilemeyenlerin kelleleri uçurulmaktadır. Savaşta yenik çıkan Astrakhan ülkesinin prensi Calaf kaçarak Çin'e sığınmıştır. Burada saray çevresinde bir arkadaşına rastlar ve Prenses Turandot'un namını duyar. Ona gösterilen Turandot'un resmi sonrası ona vurulur. Saraya, bilmeceyi cevaplamaya, bilemezse onun uğrunda ölmeye gider. Bu esnada Turandot'un kölesi olan uzak bir ülkenin prensesi Zelima, Calaf'a âşık olur. Calaf bütün soruları doğru cevaplar fakat Turandot evlenmemekte ısrar eder. Calaf ona son bir şans verir: eğer kendisinin kim olduğunu bilirse onunla evlenmekten vazgeçecektir. Turandot'a bunun için sabaha kadar süre verir. Bu esnada bir yandan Turandot, Calaf'ın kimliğini öğrenmeye çalışırken diğer yandan esir prenses Zelima, Calaf'ı elde etmeye çalışır. Sabaha çok kısa bir süre kala Calaf'ın babası da saraya gelir

ve işler iyice karışır. Babası Calaf'ı göremeden tutuklanır ve Calaf'ın kimliğini söyletirmek için işkence edilir. Zelima Calaf'ı ikna edemez fakat kim olduğunu öğrenir ve intikam isteğiyle kimliğini Prenses Turandot'a söyler. Sabah Turandot, Calaf'a kim olduğunu söyler. Calaf bu yenilgiye dayanamayıp kendini öldürmeye çalışır. Fakat Prenses Turandot da Calaf'a ona engel olur çünkü o da ona âşık olmuştur. Oyun Zelima'nın serbest bırakılması ve Calaf ve Turandot'un kavuşması ile sona erer (Gozzi, 1948: 3-61).

Oyunda Carlo Gozzi'nin en çok tercih ettiği kalıp tipler Tartaglia, Truffaldino, Pantalone yine yer alırlar. Fakat bu kez komik ögeyi taşıyanlar Kral Altoum'un yardımcılarıdır.

4.4. Kralın Geyiği (*Il Re Cervo / The King's Stag*)

Oyun 1762 yılında yazılmıştır. Sahne, büyücü Cigolotti ve onun konuşan papağanı ile açılır. Prens Deramo için sarayda bir eş arayışı vardır. Brighella kuzeni Smeraldina'yı prensle görüştürmek ister. Fakat Smeraldina sevimli bir kuş avcısı olan Truffaldino'ya bağlıdır. Benzer bir biçimde prensin sağ kolu Tartaglia da kardeşi Clarissa'yı prensle evlenmeye zorlamaktadır. Pantalone ise kızı Angela'nın prensle evlenmesini ister. Angela gerçekten krala âşık olan tek kişidir. Pantalone'nin oğlu Leandro ise Clarissa'ya âşiktir. Üç kız da Prens Deramo'nun karşısına getirilirler. Prens onların hangisinin kendisini gerçekten sevdiğini anlamak için büyüdü bir büst kullanır. Kral adaylara kendisini gerçekten sevip sevmediklerini sorar. Eğer yalan söylenirse büst gülmektedir. Kral da böylece adayı eler. Smeraldina ve Clarissa başarısız olurlar. Prens, Angela'nın kendisini gerçekten sevdiğini anlar. Ve onunla evlenir. Bu duruma çok sinirlenen Tartaglia intikam yemini eder. Birinci perde böylece sona erer. İkinci perde Tartaglia ve Pantalone'nin çocuklarıyla evlenme istekleri üzerine ettikleri kavgalarla başlar. Bu esnada Smeraldina, akli karışmış olan Truffaldino'yu takip etmektedir. Sonra sahne bir ormana dönüşür. Saray eşrafı ava çıkmıştır. Tartaglia kralın büyüdü büst gibi kendisine Cigolotti tarafından armağan edilmiş bir başka büyüdü öğrenmesi sonrası krala büyü yapar. Kralın ruhu ölü bir geyiğe geçer. Tartaglia da kralın vücuduna girer. Sonra da Deramo'nun ruhunun içine girdiği geyiği bulup, öldürmeye çalışacaktır. Devamında kralın kılığında gezen ve gerçek kralı geyiğin içinde öldürme hırsıyla dolanan Tartaglia yaşlı bir adamı öldürür. Bu adamın vücudu daha sonra kralın ruhunun geyikten çıkıp girdiği vücut olacaktır. Aynı zamanda başka bir yerde, Truffaldino büyüdü bir papağan yakalar. Bu papağan Cigolotti'nin papağanıdır. Tartaglia, Kral Deramo kılığında Angela'ya döndüğünde, Angela ondaki değişikliği fark eder ve onu sevmemeye başlar. Tartaglia'nın ruhsuz-cansız vücudu bulunduğu anda, Tartaglia, Pantalone ve Leander'in tutuklanmasını emreder. Son perdede ise Deramo-yaşlı adam kılığında- Angela'yı bulur. Ona olanları anlatır. Aynı anda Truffaldino papağanı ile çıkagelir ve Tartaglia'nın oyunu açığa çıkar. Yüz yüze geldiklerinde Tartaglia onları ölümle tehdit eder. Ama papağan büyüdü Durandarte'ye dönüşür. Deramo'yu eski vücuduna geri döndürür. Tartaglia'yı da yaşlı adamın vücuduna hapseder. Diğer karakterler gelir. Clarissa, Tartaglia'yı affeder. Ama Tartaglia yaşlı bedeninin içinde ölür. Çiftler birleşir, oyun sona erer (Gozzi, 1989: 73-124).

4.5. Yılan Kadın (*La Donna Serpente / The Serpent Woman*)

1762 yılında yazılmıştır. Oyun ölümsüz bir prensesin (Cherestani) âşık olduğu adamı kendisine kavuşabilmesi için çıkmak zorunda bıraktığı zorlu ve büyümlü bir yolculuğu/sınavı konu alır. Bir av esnasında Prens Farruscad bir ölümsüze, Prenses Cherestani'ye âşık olur. Cherestani'nin Prens Farruscad'dan tek dileği kendisinin kim olduğunu öğrenmeye çalışmamasıdır. Uzun yıllar mutlu bir birliktelik sürerler. İki de çocukları olur. Fakat uzun yıllar sonra Farruscad merakına yenik düşer ve Cherestani'nin masasını karıştırırken yakalanır. Bu girişimi bir lanete sebep olmuştur. Cherestani ve çocukları yok olurlar. Yaşadıkları saray bir çöle dönüşür. Prens aç susuz bir şekilde prensesi ve çocuklarını aramaya mahkûm edilir. Bu olaylar esnasında prensin ülkesinde savaş vardır. Kral ölmüş, ülke ele geçirilmiştir. Prensın ülkeye dönmesi ve halkının yanında yer alması için bir saray heyeti çöle onu ikna etmeye gelir. Brighella, Tartaglia, Pantalone gibi temel *Commedia dell'Arte* kişileri bu oyunda da saray eşrafının önde gelen kişileridir. Ve oyunun komik unsurunu oluşturan kişilerdir. Cherestani pek çok felaket göndererek Farruscad'ı zor duruma düşürür. Ondan sadece sabretmesini ve kendisine lanet etmemesini ister. En son çocuklarını da ona gösterir ve sonra çığlıklar içinde onları da çeker götürür. Saray eşrafı prensi bulur ve fakat o dönmek istememektedir. Ülkede olan felaketleri duyduğunda yıkılır, dönmeye karar verir. Ülkesine döndüğünde tam bir sefaletle karşılaşır. Ama kendisine lanet okuduğu karısı onun peşini bırakmamıştır. Felaketlerin nedenini saraya gelip anlatır. Ölümsüz olan prenses Farruscad ile yaşayabilmek için ölümlü olmak istemektedir. Bu nedenle de onunla sekiz yıl boyunca yaşaması ve bu süre içinde Farruscad'ın onu hiç lanetlememesi gerekmektedir. Fakat kötü güçler Farruscad'ı kıskırtmaktadır. Zorlu bir teste tabi tutulmaktadır. Karısına lanet okuyan Farruscad onun bir yılan dönüşmesine neden olmuştur. Cherestani ise son gücünde bile ona yardım etmeye çalışır. Savaşı kaybetmekte olan ülkesine yardım eder. Şimdi Farruscad'ın tek bir çaresi vardır karısını kurtarmak için. Canavarlarla savaşır, yılan dönüşen karısını öper. Cherestani yılan bedeninden kurtulur. Artık Farruscad testi geçmiştir. Cherestani ölümlü bir insana dönüşür (Gozzi, 1989: 185-238). Oyun yine düzenin sağlanması ve sevgililerin kavuşması ile sona erer. Bu oyun da pek çok Gozzi oyununda olduğu gibi masalsi bir yolculuk temeline dayanır.

4.6. Yeşil Kuş (*L'Augellino Belverde / The Green Bird*)

1765 yılında yazılmıştır. Hayali bir kent olan Monterotondo'da geçmektedir. Carlo Gozzi bu oyunu ilk oyunu olan *Üç Portakalın Aşkı*'nın devamı olarak düşünerek yazmıştır. *Üç Portakalın Aşkı* oyununun sonunda evlenen Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta bu oyunun başkişileridir. Ayrıca o oyunda yer alan Truffaldino, Smeraldina ve Pantalone gibi karakterler de aynı hikâyenin devamı içerisinde burada da yer almışlardır. Kral Tartaglia bir isyanı bastırmak için saraydan uzaktayken, kraliçe Ninetta ikiz çocuklar dünyaya getirir: Barbarino ve Renzo. Tartaglia'nın kötü niyetli annesi Tartaliona, bu çocukların gayrimeşru olduğunu iddia ederek uşağı Pantalone'ye kraliçeyi bir kilere kilitlemesini ve çocukları da nehre bırakmasını emreder. Pantalone bebekleri güvenli bir şekilde beze sarar ve nehre bırakır. Komedyenliği bırakıp Smeraldina ile

evlenen ve kasaplık yapmaya başlayan Truffaldino ve karısı bebekleri bulurlar. Ve onları büyütürler. Çocuklar 18 yaşına geldiklerinde gerçek ailelerini aramak için yola çıkarlar. Bu 18 sene boyunca isyanı bastırmak için saraydan uzakta olan Tartaglia da zaferle saraya döner. Fakat karısı artık yoktur. Tartagliona'nın hücrelerinde tutulan Ninetta bir yeşil kuşun ziyaretleriyle hayatta kalmayı başarmaktadır. Bu yeşil kuş Tartaglia'nın kızı Barbarino'ya âşık olan birisidir. Büyülenmiş ve bir kuşa dönüştürülmüştür. İkizler büyüdüklerinde bir şeylerin ters gittiğini anlarlar, gerçeği araştırmaya başlarlar. Büyülü bir heykel onlara ne yapmaları gerektiğini anlatır. Onun yardımıyla babalarının çok yakınına gelirler. Zengin olurlar fakat gerçek bir türlü ortaya çıkmaz. Hatta işler daha da karmaşık bir hal alır. Kral Tartaglia kendi kızına âşık olur. Fakat kız Tartagliano'nun büyücü Brighella'dan öğrendiği bir büyü ile büyülenir. Bu esnada benzer bir büyü de kardeşi Renzo'ya yapılmıştır. O da cansız bir heykele âşık olmuştur. İsteklerinin gerçekleşmesi için bir maceraya atılırlar. Macera sonunda bir dağ eteğinde yeşil kuşa rastlarlar. Yeşil kuş âşık olduğu Barbarino'yu gördüğünde onlara yardım eder. İkisi de isteklerine kavuşurlar. Saraya döndüklerinde şölen onları bekler. Yeşil kuş gerçeği açıklar; Tartaglia'nın evlenmek istediği kişinin kızı olduğunu söyler. Prenses Ninetta hücreden kurtarılır ve oyun kavuşmaların ardından mutlu sonla noktalanır (Gozzi, 1989: 239-307).

4.7. Diğer Eserleri

Bu altı önemli fiabesi dışında Carlo Gozzi'nin dört fiabesi daha bulunmaktadır: 1763'de yazılan *La Zobeide* (*Zobeide*), 1764'de yazılan *I Pitocchi Fortunati* (*The Fortunate Beggars*) ve *Il Mostro Turchino* (*The Blue Monster*), 1765'de yazılan *Zeim Re de'Genj* (*Zeim, King of the Genies*).

Ayrıca bunların dışında çeşitli dillerden çevirip uyarladığı pek çok sahne eseri vardır: *Marfisa bizzarra* (*Garip Marfissa*) (1766), *The Elixir of Love* (*Aşk İksiri*) (1775/1776), *Il Cavaliere Amico; o sia, Il Trionfo dell'Amicizia* (*The Knight; or, The Triumph of Friendship / Şövalye veya Zafer ya da Dostluk*) (5 perde trajikomediy), *Doride; o sia, La Rassegnata* (*Doride; or The Resigned/Doride; ya da İstifa Eden*) (5 perde trajikomediy), *La Donna Vendicativa* (*The Vengeful Woman/ İntikamcı Kadın*) (5 perde trajikomediy), *La Caduta di Donna Elvira, Regina di Navarra* (*The Fall of Donna Elvira, Queen of Navarre/ Donna Elvira'nın Düşüşü*), *La Punizione nel Precipizio* (*Punishment in the Precipice/ Uçurum Cezası*) (3 perde trajikomediy), *Il Pubblico Secreto* (*The Public Secret/Devlet Sırrı*) (3 perde komedi), *Le Due Notti Affannose; o sia, gl'Inganni della Immaginazione* (*Two Frantic Nights; or, Illusions of Imagination/ İki Çılgın Gece; ya da Hayal gücünün İllüzyonları*) (5 perde trajikomediy), *La Principessa Filosofa; o sia, Il Controveleno* (*The Princess Philosopher; or, The Antidote/ Filozof Prenses; ya da Panzehir*) (3 perde dram), *I Due Fratelli Nemici* (*The Two Enemy Brothers/İki Düşman Kardeş*) (3 perde trajikomediy), *Eco e Narciso* (*Echo and Narcissus/ Yansı ve Narkisos*) (3 perde pastoral komedi), *Il Moro di Corpo Bianco; o sia, Lo Schiavo del Proprio Onore* (*White Body; or, The Slave of Just Honor/ Beyaz Beden; ya da Adil Şeref Kölesi*) (5 perde trajikomediy), *La Donna Contraria al Consiglio* (*The Woman Against the Council/ Yönetim Karşısı Kadın*) (5 perde), *Cimene Pardo* (*Cimene Pardo*) (5 perde trajikomediy), *Innamorata da Vero* (*True Love/Gerçek Aşk*) (3 perde

komedi), Bianca Contessa di Melfi; o sia, Il Maritaggio per Vendetta (Bianca, Countess of Melfi; or, the Maritaggio for Vendetta/ Bianca, Malfi Kontesi) (5 perde trajikomedi), Il Montanaro Don Giovanni Pasquale (The Montanaro Don Giovanni Pasquale) (5 perde), La Figlia dell'Aria; o sia, L'Innalzamento di Semiramide (Daughter of the Air; or, The Rise of Semiramis/ Havanın Kızı; ya da Semiramis'in Yükselişi) (3 perdelik alegorik masal), Il Metafisico; o sia, L'Amore, e L'Amicizia alla Prova (The Metaphysical; or, Love and Friendship Put to the Test/Metafizik; ya da Aşk ve Arkadaşlık Teste Tabi) (3 perde dram), Annibale, Duca di Atene (Hannibal, Duke of Athens/Hannibal, Atina Dükü) (5 perde), La Malia della Voce (The Woman's Voice/ Kadının Sesi) (5 perde dram), Amore Assottiglia il Cervello (Love Thins the Brain/Aşk Beyni Zayıflatır) (5 perde komedi), La Vedova del Malabar (The Widow of Malabar/Malabar'ın Dulu) (5 perde trajedi).

5. Carlo Gozzi ve Romantizm

Romantizm özellikle 1800-1850 yılları arasında etkili olmuş bir akımdır. Carlo Gozzi ise en önemli sahne eserlerini 1760 ile 1780 yılları arasında yazmıştır. Yani aslında romantizm öncesi yazarlarındandır. Fakat Gozzi, bazı Alman ve Fransız düşünürlerince bu akıma dâhil edilir (Symonds, 1890a: 108). Ayrıca İsiyah Berlin, Lessing'in bir oyununu referans alarak romantizmin başlangıç tarihi olarak 1760'ları önermektedir (Akt. Artun, 2006). Hauser de romantizmin 18.yüzyılın bir ürünü olduğunu söyler (2006: 139).

18.yüzyılın hareketli toplumsal ortamı farklı ülkelerde romantik düşüncenin özelliklerini taşıyan yazarlar ortaya çıkarmıştır (Bkz. Hauser, 2006: 137-188). İtalya'da Carlo Gozzi ait olduğu sınıfın kaybettiği gücün farkında olan ve toplumsal değişimlerin etkisinde bir çocukluk geçirmiştir. İlk iki dönemi olarak ifade ettiğimiz askerlik yaptığı ve ailesinin mal varlıklarıyla ilgilendiği dönemler içerisinde onun melankolik ruh halleri ile mücadele ettiğini anlamak zor değildir. Bu durum onu bir karamsarlığa sürüklemiştir. Bu karamsarlık, Gozzi'nin şimdi ve gelecek ile ilgili beklentilerinin boşa çıkmasından kaynaklanır. Belirsizlik gerçek olandan uzaklaşmasına neden olmuştur. Carlo Gozzi bu bakışla erken dönem romantiklerinden görülebilir. Karamsarlığı ve burjuva sanatının gelişimini, sanatın içinin boşaltılması ve yozlaştırılması olarak gören bakışı, sanatta yüce olanın estetiğine yönelmesini ve kutsal saydığı değerlerin Don Kişotluğunu yapmasını sağlamıştır. Ama bu değerler gerçekçi hedefler değil, soyut ve geçmişe dönük hayallerdir. Gerçekten uzaklaşma, geçmişe ve hayal gücüne sığınma romantizmde de görülen özelliklerdir.

Hauser romantik kişiyi değerlendirirken Gozzi'nin durumuna da ışık tutan tespitler yapar: "*Geçmiş çok iyi değerlendirmesine karşın, romantik kişi, kendi yaşadığı çağı, tarihe göre yorumlamaz ve onu diyalektik olmayan bir düşünce ile yargılar. Kendi çağının geçmiş ile gelecek arasında bir geçiş noktası olduğunu, durağan dinamik öğelerin çatışmasını temsil ettiğini anlayamaz*"(2006: 138). Bu nedenle romantik yanlısamalardan biri geçmişe diğeri de bir çeşit ütopyaya sığınmadır. Yani romantik bir şeye sığınmak ister, "(...) önemli olan onun yaşadığı günden ve dünyanın sonundan korkmasıdır" (2006: 138). Gozzi hayatı ve düşüncelerinin incelendiği bölümde de görüldüğü gibi çağının değişen yapısına karşı bir korku içerisinde ve geçmişe bağlılığı

gibi oyunlarındaki fantezi dünyası da bu sığınmanın belirtileridir. Diğer yandan Romantizmde var olan toplumun eğilimlerine karşı gelme isteği (2006: 129) Carlo Gozzi'de de net olarak görülür. Ama bu karşı gelme, zamanını, toplumsal yapıyı ve değişimleri tarihsel sürecin gelişimi içerisinde diyalektik bir şekilde okumaktan mahrum olduğu için bir isyan barındırsa bile somut temeller üzerine oturmaz. Romantizmin devrimci ya da gerici olduğu yönünde farklı dönemlerde yapılmış tartışmalar (2006: 137-138) da bu nedenden kaynaklanır. “*Romantik akımın belirleyici özelliği devrimci ya da devrime karşı, ilerici veya gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki konuma da usa aykırı, diyalektik olmayan ve hayal ürünü yollarla varmasıdır. Bu akımın evrimci coşkusu, tutuculuğu gibi, dünya hakkındaki bilgisizliğinden gelir*” (2006: 137). Tarihsel sürecin gelişiminin nedenlerine ulaşamadıkları için katı bağlılıklarla hareket ederler. Diyalektik bir bakıştan yoksundurlar.

Gozzi'nin spontaniteye ve fütursuzluğu dayanan karşıtlığı tavrını romantik yapmaktadır. Ama bu Gozzi tarafından yapılmış bilinçli bir tercih değildir. Hayata karşı duyduğu umutsuzluk nedeni ile başkaldırısı oyunlarının genetiğine işlemiştir (Hauger, 1977: 11). Kendi sınıfının sonunun geldiğini hissettiği için insanın büyük ülkülerine olan inancı yıkılmıştır. Gerçekle olan bağının kopması düşe, fanteziye, gerçek olanın dışında ne varsa ona ilgi duymasına neden olur. Bu durum Fransız devriminde özgürlük hayalleri kuran insanların, ülkülerinin kapitale yenilmesinden sonra yaşadığı hayal kırıklığı, umutsuzluk ve kaçıışı andırır: Pierre Barberis der ki: “*Fransız Devrimi evrensel özgürlüğün değil paranın devrimi*” (Akt. Yücel, 1981: 61) olmuştur sadece. Kendisinden sonra gelen dönemin bu hayal kırıklığını Gozzi erken bir dönemde İtalya'da yükselen burjuva değerler karşısında yaşamaktadır. Dolayısıyla gününün gerçeğinden kaçma isteği hislerinin doğal sonucudur. Fable'lara yani peri masallarına yönelmesi ve onları dramatik fabla başlığı ile oyunlarının en önemli yapı taşı olarak kullanması sadece estetik bir tercih değildir. Novalis peri masallarının “*yurdun, her yerde olduğunun ya da hiçbir yerde bulunmadığının*” (Akt. Hauser, 2006: 146) düşü olduğunu söylerken romantiklerin yalnızlığına ve kendini bir yere ait hissedememesine dikkat çekmektedir. Hauser'in, kaçma girişimleri ile ilgili şu pasajı neredeyse Gozzi'den bahseder:

“*Kaçma girişimlerinin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktır. Ütopya'ya ve peri masallarına, bilinçdışına ve fantastik olana, tekinsiz ve gizemli olana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun bir yaşama duyulan özlemdir*” (Hauser, 2006: 145).

Gozzi'nin oyunlarında da yüce ülkülerdense akıl dışı düşsel hedeflere çılgınca koşan ve bunu yaparken de gözü pek, ölümden korkmayan kahramanlar görürüz. Akıl değil duygular ön plandadır. Örneğin *Turandot* oyununda Prens Calaf, Prenses Turandot'a âşık olduğunda ölümü göze alarak sorularına cevap vermeye gider ve kazanmasına rağmen yine de kendini feda etmeye razı olur. Ya da *King's Stag (Kralın Geyiği)* oyununda Angela gözünün gördüğüne değil gönlünün gördüğüne inanır. Evlendiği adamın vücuduna giren bir yabancıyı tanır. Ve onu reddeder. Sevdiği adamı ise yaşlı bir vücudun içerisinde bile hisseder.

Gozzi için değişen düzen onu akılcı olmaktan çok duygusal ve duygusal olmaya itmiştir. Çünkü mantığı ona içinde yer alamayacağı bir geleceği göstermektedir. Aklın devre dışı kalması onun yarattığı kurallar silsilesini de yıkmıştır. Gozzi kurallardan kaçarak yaratımın sınırsız yolculuğuna çıkar. Oyunları fantastik olayların peş peşe geliştiği bir karnaval gibidir. Karşıtlıklar en dikkat çeken unsurlardandır: gerçek ve hayal-fantezi, aşk ve nefret, aydınlık ve karanlık, asil ve grotesk oyunlarının temel dokusunu oluşturur. Bu karşıtlıkları Romantizmde de kolaylıkla görebiliriz.

Karşıtlıkların bir aradalığı durumuna Hauger de dikkat çeker: “*Romantizm ansal olanın sanatıdır, tutkuların serbestçe salınmasını ister, sevgi ve nefret, acı ve eğlence, umutsuzluk ve sevinç. Ruhani ve belirsiz imajlar, pürüzlü bir şekil, anlaşılmasız imalı önerilerle, seçili olmayan sözcüklerle, çarpıcı ve puslu anahatlar içerir*” (Hauger, 1977: 14). Brockett bu durumu romantizmde insanın ikircikli durumu ifadesi ile açıklar. İnsanın ikircikli bir varlığı vardır; beden ve ruh, maddi ve manevi, geçici ve kalıcı, sınırlı ve sınırsız gibi. İnsan bu ikircikli doğası nedeniyle kendi içinde ve kendine karşı bölünmüş durumdadır. Ruhu fiziksel sınırları aşmak istemektedir (Brockett, 2001: 385). Gozzi'nin oyunlarında yoğun olarak yer alan groteskin bu ikircikli doğanın yaratımına katkısı çok fazladır. Grotesk ile tüm absürtlükleri, kusurları, tutkuları, lekeleri ve insanlığın suçlarını gözler önüne serer.

Sonuç

Muhafaza etmenin muhafazakârlıkla kurduğu yakınlığın Carlo Gozzi'de keskin bir sınırdan yer aldığı görülmektedir. Hayatla ilgili düşünceleri katı bir gelenekçi ve kuralcı ile karşı karşıya olduğumuz izlenimini verir. Diğer yandan Goldoni ve Chiari ile giriştiği edebi tartışmalar sonrasında yazdığı oyunlara bakıldığında yepyeni bir bakış açısı görülür. Meyerhold'un da dikkatini çektiği gibi (1997: 298) Gozzi, *Commedia dell'Arte*'nin geleneksel yöntemlerini sadece korumaya çalışmamış aynı zamanda ona taze bir soluk da kazandırmış ve 'ileriye doğru' bir adım atmıştır. Maskeleri koruması altına alarak Goldoni tarafından eskidiği söylenen yapılara hak ettikleri değeri vermiştir. Gündelik gerçeğin oyunları dönüştürdüğü bir dönemde hayal gücünün sınırları imha eden bakışını *Commedia dell'Arte* dokularına işlemiş, sadece oyuncuların hünerine dayandığında başarıya ulaşabilecek kanavaları, unutulmaya yüz tutan fableleri kendi üslubu ile yazılı hale getirerek ölümsüzleştirmiştir. Kuşkusuz Carlo Gozzi hakkında toz pembe bir yenilikçi tablosu çizmek mümkün değildir. Ama yüzeysel bir bakışla onu bir 'gerici' olarak görmek de doğru değildir. Romantizmin tutuculuk ve devrimcilik çizgisinde görülen isyankâr yapısı Gozzi'de vücut bulmuştur. 20.yüzyılın başında yoğunlaşan oyunculuk araştırmalarında *Commedia dell'Arte*'yi inceleyen isimler için de Gozzi önemli etkiler yaratmıştır. Meyerhold, *Üç Portakalın Aşkısı* isimli bir dergi çıkarır. Vakhtangov, Turandot'u sahneler. Gündelik gerçeğin dışına sıçramak isteyen avangard etkisindeki isimler Gozzi'nin fantastik yaratıcılığı ile *Commedia dell'Arte* türünün temel özelliklerini araştırmalarına referans alarak, yeni bir bakış yakalamaya çalışırlar. Bu etkiler başlı başına bir çalışmanın konusu olabilecek kadar kapsamlıdır. Tüm bu durumların gösterdiği üzere Carlo Gozzi döneminde verdiği mücadele, yazdığı oyunlar ve *Commedia dell'Arte*'nin geleneksel bir halk tiyatrosu türü olarak temel özelliklerini koruyup geliştirmesi ile ihmal edilmemesi gereken bir isimdir. Dilimizde bundan sonra

yapılacak akademik araştırmalarda Gozzi'ye gereken önemin verilmesi ve oyunlarındaki fantastik dünyaların daha fazla seyirci ve okuyucu ile buluşması noktasında bu çalışmanın bir başlangıç noktası oluşturabilmesi umulmaktadır.

Kaynakça

- Brockett, O. G. (2001). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ducharte, P. L. (1966). *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell'Arte*. New York: Dover Publications.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Gozzi, C. (1890a). *The Memoirs of Carlo Gozzi- Volume the First*. London: John C. Nimmo.
- Gozzi, C. (1890b). *The Memoirs of Carlo Gozzi- Volume the Second*. London: John C. Nimmo.
- Gozzi, C. (1948). *Çin Masalı - Prenses Turandot*. (Çev. Said Kural). İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Gozzi, C. ve DiGaetani L. J. (1988). *Carlo Gozzi: Translations of The Love of Three Oranges, Turandot and The Snake Lady with a Bio-Critical Introduction*. New York: Greenwood Press.
- Gozzi, C. (1989). *Five Tales for the Theatre*. London: The University of Chicago Press.
- Hauger, L. K. (1977). *The Spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary Theatre*. Yüksek Lisans Tezi. Texas: Teck University.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*. (Çev. Yıldız Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hirst, D. L. (1989). *Dario Fo and Franca Rame*. London: Macmillan.
- Meyerhold, V. (1997). "Meyerhold Tiyatrosu'nda Yaratım Metodu" Konulu Bir Tartışmadan. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (Ed. ve Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Nicoll, S. K. (2006). *Moliere and Commedia Dell Arte: Past, Present and Future*. Yüksek Lisans Tezi. Florida: Atlantic University.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Patterson, D. J. (2011). *A Tale of Two Carlos: An Examination of the On going Battle Between the Marginalized and the Privileged as Exemplified by Carlo Goldoni and Carlo Gozzi During the 18th Century*. Yüksek Lisans Tezi. Utah: Utah State University.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte; Oyuncular için El Kitabı*. (Çev. Ezgi Ege İpekli). İstanbul: Tem Yapım Yayıncılık.

- Smith, W. (1912). *Commedia dell Arte*. Columba: Columbia University Press.
- Symonds, J. E. (1890a). Introduction: Part I-II-III. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi Volume the First*. London: John C. Nimmo. pp. 1-183.
- Symonds, J. E. (1890b). Sequel to Gozzi's Autobiography. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi Volume the Second*. London: John C. Nimmo. pp. 330-337.
- Yawney, V. J. J. (1970). *Carlo Gozzi: A Study of the Playwright, His Major Works and the Times in Which He Lived*. Yüksek Lisans Tezi. Columbia: University of British Columbia.
- Yücel, T. (1981). "Fransız Coşumculuğu". *Türk Dili Dergisi*, S349, 59-68.

İnternet Kaynakça

- Artun, A. Sanat Hayali, Yönetim Disiplini ve Sanat Yönetimi: Avangard ve Taylorizm, www.aliartun.com/yazilar/sanat-hayali-yonetim-disiplini-ve-sanat-yonetimi-avangard-ve-taylorizm/ . (Erişim Tarihi: 17.01.2021).



BİR MANZARA PERFORMANÇSISININ PORTRESİ: NİKHİL CHOPRA A PORTRAIT OF A LANDSCAPE PERFORMANCE ARTIST: NIKHIL CHOPRA

Seniha ÜNAY SELÇUK

Doç. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Düzce University, Faculty of Art Design and Architecture, Painting Department
senihaunay@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9851-850X>

Doğan AKBULUT

Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Asst. Prof., İnönü University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department
doganakbulut@inonu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9310-720X>

Atf/Citation

Ünay Selçuk, S, Akbulut, D. (2021). "Bir Manzara Performansçısının Portresi: Nikhil Chopra".

Sanat Dergisi, (37), 52-64.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.862054>

Öz

Bu çalışmanın amacı sanatçı Nikhil Chopra'nın performans içeriklerinin, yöntemlerinin, farklılıklarının incelenmesidir. Bu bağlamda resim, fotoğraf, tiyatro, beden arasında şekillenen performanslarında Chopra'nın manzarayı ve portreyi nasıl ele aldığına, karakter yaratma tercihlerine, zaman kavramına, sanat tarihsel referanslara, bireysel anlatılara ve yöntemlere değinilmiştir. Ayrıca Chopra'nın, "Pamuk Üzerine Kömür, Sir Raja III-Bütün Bu Topraklarla Ne Yapacağım, Sir Raja III'ün Ölümü, Sir Raja II, Yog Raj Chitrakar: Bellek Çizimleri IX, Yog Raj Chitrakar: Bellek çizimleri VI ve Manzara Boyunca bir çizgi Çizmek: Çadır" performansları hikâyeleri, uygulama süreçleri ve sonuçları açısından ele alınmıştır.

Chopra'nın performanslarında toplumsal, kültürel ve tarihi olayları, bireysel geçmişine dayanan hikâyelerde kurguladığı; bu

Abstract

This study aims to analyze the contents, methods, and differences of Nikhil Chopra's performances. In this context, Chopra's approach to scenery and portrait, his character development choices, the concept of time, references to art history, personal narratives, and methods were addressed, amongst his performances that are shaped between art, photography, theatrics, and body. Also Chopra's performance narratives: "Coal on Cotton", "Sir Raja III - What Am I To Do With All This Land", "Sir Raja III's Death", "Sir Raja II", "Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing IX", "Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing IV" and "Drawing a Line through Landscape: The Tent" were discussed in terms of application processes and conclusions.

In his performances, Chopra fictionalizes social, cultural, and historical events in stories based on his individual past; In these stories,

hikâyelerde geçmişinden hareketle bazı karakterler yarattığı ve anlatısını bu karakterler aracılığıyla aktardığı görülmüştür. Performanslarında manzara geleneksel yöntemlerle çizildiği halde; sürece yayılan performanslarında deneyimlenebilir, yaşayan, sabit olmayan bir form kazanmıştır. Portre, cinsiyet rollerine dayanan, tanınamayacak kadar değişen bedeninde yenilikçi yöntemlerle sunduğu bir biçim olmuştur. Performanslarında zamanın, mekânın, bedeninin durağan olmadığı; Chopra'nın performanslarının hem öznesi hem nesnesi olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışma süresince Nikhil Chopra'nın web sayfasından, çalışmaları ve manifestolarından, Chopra ile yapılan röportajlardan faydalanılmıştır. Sanat tarihçisi, sanat eleştirmeni ve sanatçının kendi düşüncelerine yer verilmiştir. Kütüphane, arşiv ve süreli yayınlardan tarama, inceleme işlemi yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Nikhil Chopra, Manzara, Portre, Sanat, Performans.

it was seen that he created some characters based on his past and conveyed his narrative through these characters. Although the landscape was drawn with traditional methods in his performances, his performances that belong in a continuum have acquired an experienceable, living, unstable form. The portrait has been a form presented with innovative methods by his body that changes beyond recognition based on gender roles. It is concluded that in his performances time, place, and the body is not stationary and that they are both the subject and object in Chopra's performances.

During the study, Nikhil Chopra's web page, his works and manifestos, and interviews with Chopra were used. The thoughts of the art historian, art critic, and artist are included. Scans, analysis from the library, archives, and periodicals were carried out.

Key words: Nikhil Chopra, Landscape, Portrait, Art, Performance.

Giriş

Sanatçı Nikhil Chopra'nın farklı disiplinlerle şekillendirdiği performansları bu özelliğiyle sanatın uygulama ve teorisi hakkında düşünme fırsatı veren örneklerden biridir. Nikhil Chopra'nın performanslarında geçmişin ve bugünün sanatına dair izler, içerik ve ifade açısından bütünsel bir tavırla ortaya çıkar. Kostüm tasarımcısı, fotoğrafçı, ışıkçı gibi ekip üyeleriyle kolektif bir üretimden geçer. Dolayısıyla sonuç kadar sürece de odaklanan bu üretim mantığı teorik ve uygulama açısından zengin bir alan ortaya çıkarır. Aynı anda resim, fotoğraf, video, beden sanatı, performans üzerine düşünme fırsatı verir. Bu sebeple bu çalışmanın amacı sanatçının performanslarını içerik, yöntem ve farklılıklarıyla incelemektir. Chopra hakkında Türkçe olarak yayımlanmış yayınların azlığı; bu çalışmanın sanatçının performanslarını anlama, anlamlandırma, tanıtmaya amacını önemli hale getirir.

Çalışmanın kapsamını Nikhil Chopra'nın performanslarının temel özellikleri, yöntemi, referansları ve Chopra'nın çalışmalarından örnekler oluşturur. Çalışma sürecinde sanatçının web sayfasındaki görseller ve metinler, sanatçıyla önemli etkinlikler sonrası gerçekleştirilen röportajlar, etkinlik kitaplarında hakkında yazılmış yazılardan faydalanılır. Sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerinin düşüncelerine yer verilir.

Tüm bu araştırma Chopra'nın natürlük, manzara, portre geleneğine dair referanslarla zenginleşen performanslarını, zaman zaman geleneksel, zaman zaman yenilikçi yöntemlerle gerçekleştirdiği sonucuna götürür. Performansları, tiyatro eğitimi almış zihnini ve bedenini çok iyi temsil ederken; kişisel geçmişine dayanan becerisi ve algısı içerik olarak ortaya çıkar. Performanslarında zaman, modern çağın hızına ters olarak ağır işleyen bir şey olarak; manzara deneyimlenebilir, taşınabilir ve değişebilir bir şey olarak ve portreler cinsiyet rolleriyle ortaya çıkar. Mekânın, zamanın ve sanatçının bedeninin sürece yayılan performanslarında yine değişen, hareketli unsurlar olduğu; toplumsal ve kişisel tarihin, kimliğin, siyasetin sıklıkla ele alındığı görülür.

1. Nikhil Chopra'nın Sanatı

Hint Asıllı performans sanatçısı Nikhil Chopra'nın aynı zamanda manzara ressamı, mekân tasarımcısı, kostüm tasarımcısı, beden tasarımcısı ve anlatı ustası olduğu söylenebilir. Ona bu çok yönlü kimliğini kazandıran şey; belleğinin derinliklerinden işlerine yansıyan geçmişi; çok disiplinli eğitim süreci ve durmak bilmeden üreten bir sanatçı olmasıdır. Kimlik, tarih, beden ve siyaset genel konuları arasındadır. Performanslarını geleneksel yöntemlerle çizdiği panoramik manzaralar; farklı kimlikler ve kostümlerle yarattığı portreler; süreçte ve sonuçta yarattığı atmosfer ve mekân şekillendirmektedir. Bedeni, çizimleri ve fotoğraflarıyla disiplinler arası bir yaklaşım sergilemektedir. Onun manzaraları hem konusu doğa olan resim anlamında hem de daha genel bir tabirle “bakışı, dikkati çeken durum ya da her şey” olarak değerlendirilebilir (TDK, Erişim Tarihi: 08.09.2020).

Bugün sanatçıların manzaraya anlam, bağlam, içerik ve biçim olarak çeşitli yorumlar getirdiği görülür. Böylece manzara, seyirlik, pasif bir görüntü olmaktan çıkar, olduğu gibi gösterilen, deneyimlenen bir sanat malzemesi haline gelir. Ulus Baker'in (2014: 46) barok resminde manzarayı tasvir ederken kullandığı “... *Uzaktaki bir esinti, ağaç dallarını oynatan havada bulutlar...*” sözleri, bugün yüzeyde yanılısama olmaktan çıkan, reel fiziki bir mekânda üç boyutlu olarak sunulan sanat yapıtlarına da karşılık gelir. Nikhil Chopra'nın manzaraları da deneyimlenebilen yapısıyla reel bir atmosferde mekânı dönüştürürken, üç boyutlu bir manzara sunar. Ayrıca geleneksel yöntemlerle resmettiği panoramik manzaraları yaşayan, taşınabilen yapısıyla yenilikçi bir içerik sunar.

Schama'ya (1995; akt. Overton, 2016/2019) göre manzaralar ilk önce kültüredir, hayal gücünün ormana, suya, kayaya yansıyan kurgularıdır. Chopra'nın çalışmalarında da manzara ilk önce kültür, daha sonra doğadır denilebilir. Nitekim O, 1740-1947 yılları arasında İngiltere'nin sömürgeci olan ülkesinin toplumsal ve kültürel tarihinden beslenmektedir. “İmgelemimin çoğu sömürge geçmişinden geldiğim için sömürgeleştirilmiş bir zihinden geliyor ki bu benim geldiğim alt kıtanın tarihi” sözleri bu durumu özetler niteliktedir (Chopra, Erişim Tarihi: 10.09.2020). Chopra'nın konuyu şekillendirmek ve paylaşmakta otobiyografik bir anlatım dili tercih ettiği söylenebilir. Bu otobiyografik yaklaşımın nedenleri arasında onun ötekileştirilen, sömürgeleştirilen bir kültüre ait olması ve kimlik politikalarını görünür kılmaya çalışması olabilir.

Chopra, otobiyografik performanslarında toplumsal ve kişisel tarihinden hareketle bazı karakterler yaratır ve çeşitli rollerde bu karakterleri yaşatır. Bu karakterler arasında Hindistan'ın sömürge tarihinin prensi *Sir Raja* ve Büyükbabası Yog Raj Chopra'yı temsilen *Yog Raj Chitrakar* vardır. Bu karakterlerle inşa ettiği anlatılarda, nesnelere, formlara, hikâyelere; tarihsel, toplumsal ve kişisel göndermeleri, anlamları olan unsurlara dönüşür. Örneğin 2003 tarihli *Sir Raja II* performansında 350 metrelik bir kırmızı halı kullanır. Kırmızı halının karşılama ve uğurlama törenlerinde protokol için kullanılması ile *Sir Raja*'nın bir prens olması arasında geçmiş ve geleceğe dair bir ironi oluşturur. *Sir Raja* kırmızı halının sonunda natürmort kurulu bir masa çevresinde sessizce oturur. Chopra, hem biçimsel olarak 17. yüzyılda bir tür olarak gelişen natürmorttan referans alır hem de Avrupa resmine gönderme yaparak izleyiciyi sömürgecilik, geçmiş, gelecek üzerine düşünmeye davet eder.



Görsel 1. Nikhil Chopra, *Sir Raja II*, 2003, 2 saatlik performans, Ohio State University, Columbus, Ohio, Fotoğraf: Francis Schanberger, kostüm: Michelle Marquardt

Richard Leppert'e (2017: 70) göre natürmortun kusuru nesnelere ön plana çıkararak onlara ayrıcalık yüklemesi ve anlatıdan yoksun oluşudur. Chopra'nın bu performansında ise gerek nesnelere yüklenen simgesel anlamlar gerekse performans bütününe içeriksel ve biçimsel özellikleri nesnelere ayrıcalık verirken, aynı zamanda geleneksel natürmort anlayışının tersine bir anlatı inşa eder.

Heartney'e (2008: 122) göre bugün sanatçılar anlatıya başvururken tarih resmi yapan atalarının aksine "haber olmaya değer" olaya odaklanmak yerine; onun nasıl anlatıldığını akılda tutarak; çevresel karakterlerde ve arka planda kalan ayrıntılara odaklanırlar. Chopra'nın anlatısında ise hem ne anlattığı hem de nasıl anlattığı önemli bir durumdur. Anlatısı, tarihi bir karakterin belirgin fiziksel özelliklerini gösterirken, yarattığı atmosfer bu karakterin hayali, yanlış, eksik bir hikâyenin kahramanı olduğunu hissettirir. Performansları adeta biçimsel özelliklerin ön plana çıktığı bir Barok dönem otoportresini ve aynı zamanda bir romantik dönem manzarasını sunar. Portre olarak her seferinde tanınamayacak kadar değişen bedeninde, zamana, mekâna yayılan fiziksel bir gerçeklik; bir romantik manzara olarak da sanatçının sezgilerini yansıttığı, öznel algısını ortaya koyduğu bir süreçtir.

Makyaj yapmak, giyinmek, yemek yemek, uyumak, dinlenmek, manzara resmi çizmek gibi rutin işlerini performansına yayan Chopra, sonuç kadar sürece de odaklanan işler üretir. Hicks (2015: 114), Chopra'nın performanslarının 'yavaşlık sineması' diye tanımlandığını söyler. Ona göre sanatçının performanslarının önemli bir parçası çizimleridir ve sonunda sanatçının canı çıkar ve heykel gibi hareketsiz kalır. Buradaki öykü anlatımını öyküyü öldürme arzusuyla eş değer bulur. Bu düşüncenin sanatçının saatlere, günlere yayılan performanslarında hem performansın öznesi hem de nesnesi olarak mekânı, zamanı, kendisini, öyküyü tasarlamasından kaynaklandığı söylenebilir. *"Zamana yayılan performanslarında, zamanın dalgalanmaları - zamanın esnekliği; elips olarak sıkıştırılması; bir hatırlama döngüsü; emeği ölçmedeki hizmeti - algılanabilir hale gelir. Sıradan yaşam hareketleri, kendini sahnelemenin dönüştürücü tarzlarıyla birbirine bağlıdır"* (Ginwala, Erişim Tarihi: 09.09.2020).

Chopra (Erişim Tarihi: 12.09.2020) Ananda Pellerin ile gerçekleştirdiği 2013 tarihli röportajında, performanslarının yavaşlığından şöyle bahseder: *"Modernizm, doğal olarak bize bir şeyleri daha hızlı ve daha hızlı verme düşüncesine eğilimlidir. Bununla birlikte günlük hayatlarımızda bu yüksek tempolu gidişatın akışına öylesine kapılmışız ki, bu dünyada bağlandığımız her şeyden -internetten, telefondan, aileden, ilişkilerden bağlantıyı kesmek, performansın kendisi olmuştur. Bu vücudun normal akışına ters giden şeyi kasten yapma eylemidir. Ayrıca performans esnasında seyircinin çözümünü de yavaşlar ve normalde yapmadığımız şeyleri gözlemlemeye başlarız"*. Chopra'nın izleyiciye duyguyu ve fikri taşımadaki potansiyelinin tiyatro eğitimi almış olmasından ve bedenini performanslarında çarpıcı bir araç olarak kullanmasından kaynaklandığı söylenebilir.

1.1. Portreler ve Manzaralar

Chopra'nın performansları incelenirken sanat tarihinde yer edinmiş geleneksel konuların performans eşliğinde yeniden gösterildiği görülür. Manzaralar ve portreler bunlardan en öne çıkanlarıdır.

Brian O'Doherty (2010: 35), manzaranın çerçevelenmiş görüntüsünü düzlem konusuyla ilişkilendirir. Çerçeveyi, on dokuzuncu yüzyıla kadar manzarayı sınırlayan bir unsur olarak görür. On dokuzuncu yüzyılda ise Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler gibi sanatçıların resimlerinde görülebileceği gibi derinlik ve düzlem arasında, çerçevenin dışına çıkabilecek görüntüler olduğunu; bu mantıkla bir manzara resminin etrafındaki çerçeveyi dışlamasının resmin dışındaki mekânın varlığını hissedilebilir bir noktaya taşıdığını söyler. Resmin dışındaki mekân, yani resmin sergilendiği mekân, Blazwick'e (2010: 11) göre; sanat nesnesinin başka bir dünyaya açılan bir pencere, bir yanılısama olmaktan çıkıp gerçek bir şey, zaman ve mekân içinde tecrübe edilecek bir şey haline gelmesini sağlar. Yıllar içerisinde değişen sanatın seyrinin, şüphesiz ki manzarayı da mekânın kendisi olarak dönüştürdüğü söylenebilir. Chopra'nın manzaraları ve yapıtın bütünüyle oluşturduğu mekan da böyledir. Mekân, fiziki olarak dönüşen, deneysel bir alandır. Manzara ise sergileme biçimiyle birlikte yanılısama olmaktan çıkan, izleyicinin şahitliğinde şekillenen yine deneysel bir şeydir.

Örneğin *Pamuk Üzerine Kömür* adlı Manchester’da Whitworth Sanat Galerisinde 99 saat süren performansında Chopra, manzarayı mekânı dönüştürecek şekilde sergiler. Aynı zamanda 3 ayri portreyi canlandırır.



Görsel 2. Nikhil Chopra, pamuk üzerine kömür, 2013, Whitworth Sanat Galerisi, Manchester, 65 Saatlik Performans, kostüm: Sabine Pfisterer

Yarattığı portrelerden ilki 250 kilo patiskayı galeri içerisinde taşıyan ilkel giyimli bir çiftçidir. Bu süreci Chopra (Erişim Tarihi: 12.09.2020) 2013 tarihli röportajında “galeri sanki manzarayla güreşiyordu” diye tanımlar. Çok zor şartlarda taşıdığı patiskadan izleyicilerin içine girebileceği bir çadır kurarak yeni bir mekân yaratır. Bu mekânda canlandırdığı ikinci portre 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında yaşayan, çalışmaktan una bulanmış bir değirmen işçisidir. Bu işçi çadıra panoramik bir manzara resmi çizer. İşçi/ sanatçı bu esnada yemek yemek, bir şeyler içmek, yatmak, dinlenmek gibi günlük aktivitelerine devam eder. Çizim bittiği zaman Chopra, bir değirmen sahibi, patron olarak emrindeki işçilere yaptığı çizimi yeni mekânına taşır. “Bu patron sadece değirmenin sahibi değil, aynı zamanda Whitworth sanat galerisinin, aynı zamanda Manchester’ın, İngiltere’nin sahibiymiş gibi çizimin önünde durur” (Chopra, Erişim Tarihi: 12.09.2020). Chopra bir şehrin içinde galeriyi, galerinin içinde kendi çadırını manzaralarıyla şekillendirir.



Görsel 3. Nikhil Chopra, Coal on cotton, 2013, Whitworth Sanat Galerisi, Manchester, 65 Saatlik Performans, kostüm: Sabine Pfisterer

Chopra, 2005 tarihli *Sir Raja III-Bütün Bu Topraklarla Ne Yapacağım?* çalışmasını ise kişisel belleğinde yer edinmiş çocukluğundaki reel bir mekandan hareketle oluşturur. Sanatçı, çocukluğunu yazları büyükannesi ve büyükbabasıyla

Hindistan'da Kashmir'de geçirir. Kashmir, 1900'lerin başında manzara ressamı olan büyükbabasının resimlerini çizdiği yerdir.



Görsel 4. Sir Raja III- Bütün Bu Topraklarla Ne Yapacağım?“, 2005, The Fourth Floor, Kitab Mahal, Mumbai, Kostüm:Tabasheer Zutshi Fotoğraf: Munir Kabani

Chopra, büyükbabasının resmini yaptığı topraklarda panoramik manzara fotoğrafları çeker. İlk bakışta çok geleneksel görünen bu fotoğraflarda Chopra'nın çalışmanın nesnesi ve öznesi olarak Sir Raja kostümüyle yer aldığı görülür. Bugün birçok sanatçının tarihten alınmış konularda kendilerini ifade ettikleri görülse de Chopra'nın; kişisel geçmişini sanatsal dile aktarmadaki yetkinliği, yaşadığı toplumun tarihini ustaca hicvi, geleneksel manzara ve portre anlayışına getirdiği yenilikçi yaklaşımı onu daha ayrıcalıklı bir yere koyabilir.



Görsel 5. Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek çizimleri V bölüm I, 2008, , 57 saatlik performans, Serpetine galeri, Londra / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Gautier Deblonde

Chopra'nın belleğindeki ilk referansın Kashmir, ikinci referansın ise büyükbabasının üretme biçimi olduğu söylenebilir. Fieneberg'e (2014: 528) göre çocukken kim olduğumuza dair algımızı anne, baba, öğretmen, akıl hocası gibi bizimle ilgilenen figürlerle şekillendiririz. Onlardan edindiğimiz temel üzerine yeni yöntemler ve perspektifler inşa ederiz. Chopra'nın da bütün performanslarının önemli bir parçası

olan panoramik manzara çizimlerinin, yeni perspektiflerle sunulduğu görülür. *Broken White*, *Bellek çizimleri*, *Sir Raja* serilerinin her birinde bu manzaraların duvar, kumaş vb. yüzeylere içeride, dışarıda, masada, yerde olacak şekilde taşınabilir, silinebilir, bozulabilir bir deneysellikte yapıldığı görülür.



Görsel 6. Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek çizimleri V bölüm II, 2009, 8 saatlik performans, Astrup Fearnley müzesi, Oslo / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Tina Lange

“Bütün Bu Topraklarla Ne Yapacağım” serisinde yer alan fotoğrafları Mumbai’de *Sir Raja III’ün Ölümü* performanslarıyla birlikte sergilenir. *Sir Raja III’ün Ölümü*’nde 3 gün boyunca her gün 3 saat sessiz ve hareketsiz şekilde müzenin içinde yatan sanatçı; gösterişli giysiler, kadife, saten kumaşlar, ihtişamlı bir avize ve halılarla yarattığı manzarasında oryantalist bir tablo gibidir. Natasha Ginwala’ya (Erişim Tarihi: 09.09.2020) göre Chopra çalışmalarında durgunluk ve hareket, bireysel ve toplumsal arasındaki resmi şekillendirir. Bunun özü, onun, kimlik politikaları tarihinde hiçbir zaman bir suç ortağı olmadan; aristokrasiye, kolonyal moderniteye dair anlatıları maskeler, dekorlar, arka planlar ve setlerle ‘test etmesi’dir.



Görsel 7. Nikhil Chopra, *Sir Raja III’ün ölümü*, 2005, her 3 gün için 3 saatlik performans, Kitap Mahal, Mumbai / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Shivani Gupta

Chopra'nın "Yog Raj Chitrakar" serisindeki karakteri büyükbabasını temsilen oluşturduğu bir karakterdir. Bu karakter; züppe, ressam, haritacı, kâşif, sanatçı, romantik, kraliçe vb birçok kimlikte bazen sıradışı bazen sıradan portreler çizer. Örneğin 2009 tarihli *Yog Raj Chitrakar Bellek Çizimleri IX* performansında New York'un iki dünya savaşı arasındaki dünya tarihinde oynadığı role odaklanır. Göç ve mimarlık kavramlarını irdelerken Amerika hayaliyle yaşayan, gezgin, ressam, haritacı, beyefendi ve kadın rollerinde New York'ta gezer.



Görsel 8. Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek çizimleri IX, 2009,72 saatlik performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza, fotoğraf: Tina Lange

Tüm şehri bu rollerle gezerken dönüp dolaşıp geldiği yer sergileme mekânı olur. Bu süreçte sanatçının bedeni kadar sergileme mekânının, atmosferin de dönüştüğü görülür. Sanatçının olmadığı süreçte kurulum kalıntıları, çeşitli nesnelere ve çizimlerle atmosfer durağanken; sanatçının mekâna dönüşünde formlar, nesnelere ve kostümlerle zamana, mekâna, hikâyeye dair değişen hareketli yeni bir atmosfer ortaya çıkar.



Görsel 9. Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek çizimleri IX, 2009,72 saatlik performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza, fotoğraf: Tina Lange

Chopra'nın 2009 yılında Brüksel'de gerçekleştirdiği ve 96 saat süren bir diğer performansı *Yog Raj Chitrakar: Hafıza çizimleri VI*'dır. Les Brigittines'ta barok bir şapel ve şehrin ikonik yerleri arasında geçen bu performansında şehrin kültürel ve politik olarak ayrılmış tarihine atıfta bulunarak iki ayrı beze şehrin manzarasını çizer. Chopra şehirden şapele döndüğünde iki ayrı kumaşı birbirine dikerek bir tarafı Flamanlar ve bir tarafı Fransızlara ait şehri temsilen birleştirir. Bu esnada yine Brüksel'in Neo-klasik mimarisine, resme, heykele atıfta bulunur. Girdiği rollerin sonuncusu bir tanrıça olur. Onun performanslarında konusunun insanlar ve manzaralarla örülü bir ağ olduğu söylenebilir. O'nun bir beyefendi rolünden, süslü bir kadına dönüşmesi; kimliğin, cinsiyet rollerinin, toplumsal dayatmaların aşındırıldığı insan manzaralarında görünür olur.



Görsel 10. Nikhil Chopra, Rouge, Goa

Manzara boyunca bir çizgi Çizmek: Çadır performansı 2017 yılında documenta 14 için gerçekleştirdiği ve Atina ile Kassell arasında 2500 kilometre kadar yol katettiği bir performanstır. Bu performansta güzergâh boyunca çadırını belirlediği noktalara kurarak, orayı atölyesine çevirmiştir.

“... Yunanistan'ın dağlık arazilerinde, Bulgaristan'ın terkedilmiş köylerinde, Sovyet ilçelerinde, Ortadoks manastırlarında, Cozia Ulusal Parkının yeşil arazilerinde, Sofya, Bulgaristan ve Bratislava'nın yeşillikli arazilerinde bulunmuştur. Sofya, Bulgaristan ve Bratislava'nın halk meydanlarında ve sanat alanlarındaki buluşmalarda sanatçılar ve kareograflarla çalışmıştır. Doğaçılama karşılaşmaların komünal ilişkilerin içinde doğduğu eskilerin seygar tiyatrolarını andıran çadırı, aynı zamanda geçici olarak yaşam alanı ve stüdyosudur. Sanatçı, coşku, sarhoşluk, reddedilme ve bitap halleri arasında gelip giderek, tıpkı bir âşık gibi geçtiği şehirlere ve kasabalara serenat yapar. Bu gezici yolculuk, asırlardır süren göçebeliğin ve hala oyulmakta olan göçmen geçitlerinin yollarına karışmıştır. Sonunda, zikzak çizen bu rota sadece bir Güney-Kuzey ya da Doğu-Batı arasında A noktasından B'ye giden ikili bir hareketi değil, daha ziyade bugünün Avrupa'sında dağılmış benliklerin, terk edilmenin, ekonomik kemer sıkımların ve bölgesel şiddetin karmaşık bir mikro kozmosunu yansıtacak bir hale gelir” (Ginwala, Erişim Tarihi: 11.09.2020).



Görsel 11. Nikhil Chopra, Manzara Boyunca bir çizgi Çizmek: Çadır, 2017, 27 günlük performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza

Sonuç

Nikhil Chopra'nın performansla dayalı sanatı ile sınırlandırılan çalışmada; sanatçının performansları içeriği ve uygulamalarla incelenmiştir. Böylece sanatçının üretim, süreç ve sergileme aşamaları üzerinde durulmuştur. Bunun için ikinci bölümde sanatçının gerçekleştirdiği bazı performanslarına yer verilmiştir. Performanslarında zamanın, mekânın, bedenın sabit olmayan, değişen ve birbirini dönüştüren etkenler olduğu sonucuna varılmıştır. Performanslarında tarihe, kişisel geçmişe, kimlik rollerine dayanan içeriklerin yine kişisel ve toplumsal tarihe dayalı karakterlerle verildiği görülmüştür.

Performanslarında fotoğraf, resim ve bedenle ilişkili olarak sürece dâhil olan manzara resminin vazgeçilmez bir şey olduğu sonucuna varılmıştır. Manzara doğa resmi ve bakışı dikkati çeken her şey anlamında değerlendirilmiştir. Chopra'nın manzaralarının, bazen geleneksel bir yöntem ve anlatım biçimiyle doğrudan olsa bile sergileme aşamasında yenilikçi bir sunuma dönüştüğü görülmüştür. Manzaraların gerek uygulama gerekse sergileme aşamasında değişebilir, dönüşebilir, taşınabilir bir şey olduğu; yarattığı portrelerin cinsiyet rollerine dayalı ve bedenini ve içeriği dönüştürdüğü görülmüştür. Chopra'nın yemek, içmek, dinlenmek, çizim yapmak gibi günlük ve sanatsal hareketleri yaşayan bir anda vermesi, onu çalışmalarının hem öznesi hem nesnesi yapmıştır. Chopra'nın resim, fotoğraf, beden, video, performans arasında disiplinler arası bir yaklaşım sergilediği; fotoğrafçı, kostümcü, ışıkçı vb. ile yaptığı işbirliğinin katmanlı bir anlatı ve içeriğe fırsat verdiği görülmüştür.

Kaynakça

- Blazwick, I. (2010), “Tapınak/ Beyaz Küp/ Laboratuvar”. *Sanat Dünyamız*, İstanbul: S117, 4-18.
- Heartney, E. (2008). *Sanat & Bugün/ Sanat ve Anlatı- Postmodern Öyküleme*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank.
- Hicks, A. (2015). *Küresel sanat Pusulası- 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. (Çev. D. Şendil; M. Haydaroğlu, S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. A. Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Overton, T. (2016/2019). “Önsöz Çitler Aşağı”. J. Berger içinde, *Manzaralar* (Çev. B. Eyüboğlu, Ö. Dalkıran, O. Tecimen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baker, U. (2014). “24 Şubat 1998 Tarihli Ders”. *Sanat ve Arzu*. (T. Açık, Derleyici) İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Chopra, N. (2019, Temmuz 04). Nikhil Chopra – interview: ‘I try to hold a mirror up to the world and capture what is being reflected’. (S. A. THOMAS, Röportajı Yapan). <https://www.studiointernational.com/index.php/nikhil-chopra-interview-i-try-to-hold-up-a-mirror-to-the-world-and-capture-what-is-being-reflected>. (Erişim Tarihi: 10.09.2020).
- Chopra, N. (2013, Temmuz 24). Nikhil Chopra: Coal on Cotton. (A. Pellerin, Röportajı Yapan). <https://www.anothermag.com/art-photography/2892/nikhil-chopra-coal-on-cotton>. (Erişim Tarihi: 12.09.2020).
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat*. (Çev. G. E. Yılmaz) İzmir: Karakalem Kitapevi yayınları.
- Ginwala, N. (2017). Nikhil Chopra. <https://www.documenta14.de/en/artists/13535/nikhil-chopra>. (Erişim Tarihi: 09.09.2020).
- Ginwala, N. (2018). Nikhil Chopra: Drawing a Line through Landscape. <https://thuscritique.com/2018/01/17/drawing-a-line-through-landscape-nikhil-choprajanuary-22nd-20186-assagao7-pm-onwards/>. (Erişim Tarihi: 11.09.2020).
- TDK. (2020). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 08.09.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Nikhil Chopra, Sir Raja II, 2003, 2 saatlik performans, Ohio State University, Columbus, Ohio, Fotoğraf: Francis Schanberger, kostüm: Michelle Marquardt www.nikhilchopra.net/. (Erişim Tarihi 11.08.2017).

- Görsel 2.** Nikhil Chopra, pamuk üzerine kömür, 2013, Whitworth Sanat Galerisi, Manchester, 65 Saatlik Performans, kostüm: Sabine Pfisterer www.nikhilchopra.net/. (Erişim Tarihi: 11.08.2017).
- Görsel 3.** Nikhil Chopra, Coal on Cotton, 2013, Whitworth Sanat Galerisi, Manchester, 65 Saatlik Performans, kostüm: Sabine Pfisterer www.theartnewspaper.com. (Erişim Tarihi: 17.08.2020).
- Görsel 4.** Sir Raja III- Bütün Bu Topraklarla Ne Yapacağız?”, 2005, The Fourth Floor, Kitab Mahal, Mumbai, Kostüm:Tabasheer Zutshi Fotoğraf: Munir Kabani www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 15.08.2020).
- Görsel 5.** Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek Çizimleri V bölüm I, 2008, , 57 saatlik performans, Serpetine galeri, Londra / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Gautier Deblonde, www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 6.** Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek Çizimleri V bölüm II, 2009, 8 saatlik performans, Astrup Fearnley müzesi, Oslo / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Tina Lange, www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 7.** Nikhil Chopra, Sir Raja III’ün Ölümü, 2005, her 3 gün için 3 saatlik performans, Kitap Mahal, Mumbai / kostüm: Tabasheer Zutshi, fotoğraf: Shivani Gupta www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 8.** Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek Çizimleri IX, 2009,72 saatlik performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza, fotoğraf: Tina Lange, www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 9.** Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar: Bellek Çizimleri IX, 2009,72 saatlik performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza, fotoğraf: Tina Lange, www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 10.** Nikhil Chopra, Rouge, Goa. (www.nikhilchopra.net Erişim Tarihi: 16.09.2020).
- Görsel 11.** Nikhil Chopra, Manzara Boyunca Bir Çizgi Çizmek: Çadır, 2017, 27 günlük performans, Yeni müze, New York / kostüm: Loise Braganza,www.nikhilchopra.net. (Erişim Tarihi: 16.09.2020).



MAURIZIO CATTELAN'IN ESERLERİNDE İRONİ VE ELEŞTİRİ IRONY AND CRITICISM IN MAURIZIO CATTELAN'S WORKS

Serpil AKDAĞLI

Dr. Öğretim Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Kütahya Dumlupınar University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting

serpil.akdagli@dpu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1617-6302>

Atf/Citation

Akdağlı, S. (2021). "Maurizio Cattelan'ın Eserlerinde İroni ve Eleştiri". *Sanat Dergisi*, (37), 65-83.
Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.871906>

Öz

21. yüzyıl sanatını anlamak ve anlamlandırmak, modern sanatın temel ilkelerinin ve kavramlarının nasıl konumlandırıldığı ile ilişkilidir. Öncü sanat akımlarının yolu açtığı gerçeğini yadsımadan bu ilişkiler zinciri kurulduğunda günümüz sanatı daha anlaşılır olacaktır. Günümüz sanatı, dünya gerçekliğinin bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Sanatçılar, küratörler ve koleksiyonerler açısından sanat, toplum yaşamını gösteren güncel meselelerle ilişkilendirildiğinde anlam ve beğeni kazanmaktadır. Sanat eserleri de yerel ve evrensel meselelerin ele alındığı ve eleştirildiği ölçüde dikkat çekmektedir. Var olan ve olmuş olan gerçekler ve bu gerçeklerin ironi duygusuyla birlikte eleştirisi üzerinden eserlerini kurgulayan İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, 20. yüzyıl modern sanat akımlarının temel ilkelerini harmanlayarak günümüz sanatında kendisine yer edinmiş ve hatırı sayılır derecede dikkatleri üzerine çekmiş bir sanatçıdır. Eserlerinde rastlantıya yer vermeyen sanatçı, gerek doldurulmuş hayvanlardan oluşan enstalasyonlarını gerekse balmumu heykellerini özenle meydana getirmektedir. Bu eserlerin, içinde anlam kazanacağı

Abstract

Understanding and interpreting the art of 21st century is associated with how the fundamental principles and concepts of modern art are positioned. When this chain of relationships is established without denying the fact that the leading movements of art paved the way, today's art will be more understandable. Today's art is regarded as a reflection of the world's reality. For artists, curators and collectors, the art finds meaning and appreciation when it is associated with current issues which represent the social life. Also, the works of art attract attention to the extent they address and criticize local and universal issues. Fictionalizing his works on existing and existed facts and the criticism of these facts with a sense of irony, the Italian artist Maurizio Cattelan is an artist who has made his name in today's art and attracted considerable attention by blending the fundamental principles of 20th century's modern art movements. The artist who does not use coincidence in his works carefully creates both his installations of stuffed animals and his wax sculptures. He offers a specific order of exhibition by carefully selecting the spaces in which such works will gain meaning. These works constitute the

mekânları dikkatlice seçerek kendine özgü bir sergileme düzeni sunmaktadır. Bu eserler, mekân-kurum-anlam ilişkisi çerçevesinde sanatın bugünkü konumunun işaretçileri olarak örnek teşkil etmektedir.

Bu makalede Cattelan'ın eserlerinin, günümüz sanatının şimdiki halinin anlamlandırılması bakımından önemi vurgulanmış ve bu eserler, sanat kurumları başta olmak üzere toplumsal, siyasi ve dini diğer kurumlarla olan ilişkilerinin belirlenmesi amacıyla yeni bir bakış açısı ile ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Maurizio Cattelan, Anlam, Mekân, Eleştiri, İroni.

Giriş

Günümüz sanatını anlamak, kişiler ve kurumlar arasındaki ilişkiler açısından karmaşık gibi görünse de bir sanatçının eserleri üzerinden sanatçı-alımlayıcı, sanatçı-kurum ya da sanatçı-medya diyalektiği daha anlaşılır olacaktır. Bu amaçla Maurizio Cattelan'ın, birçok kurumla farklı ilişkiler yaşayarak meydana getirdiği heykeller ve enstalasyonlar, gerek malzeme gerekse sergileniş bakımından dikkate değerdir ve günümüz sanatının bugünkü halinde neler yaşandığına dair yol gösterici olacaktır.

Cattelan, 1960 yılında İtalya'nın Padova kentinde dünyaya gelmiştir. Resmi bir sanat eğitimi olmayan sanatçı, 1980'lerin sonunda çağdaş sanat sahnesinde görülmeye başlamıştır. Ahşap mobilyalar üreten sanatçının sanatla tanışması da tanıştığı mimarlar sayesinde olmuştur. Ahşap mobilyalardan oluşan çalışmalarıyla 1988'de İtalya'nın Bologna kentinde ilk kişisel sergisini açmıştır. 1993 yılından sonra Amerika ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde sergiler açmış, heykel ve performansını birleştirerek çok yönlü ve çok disiplinli bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Sanat pratiğiyle kışkırtıcı eylemler yaratarak tartışmaların odağında olmuştur. Tartışmalara neden olan eserleriyle adından oldukça söz ettiren sanatçı, Kavramsal Sanat, Dada ve 1960'larda ortaya çıkan Arte Povera gibi akımlarla ilişkilendirilmektedir.

Kültürle ilgili çağdaş meseleleri eleştirme tarzıyla Cattelan genellikle bir Kavramsal Sanat uygulayıcısı ve bir enstalasyon sanatçısı olarak sınıflandırılır. O ise kendini sanatın palyaçosu olarak tanımlar. Büyük oranda Andy Warhol'dan ilham alan Cattelan, özellikle İtalyan öncüllerine ve diğer sanatçılara sık sık ironik atıflar yapar ve Dadaizm, Minimalizm, Pop Art gibi akımların fikirlerini harmanlar (Hodge, 2013: 41). Cattelan eserlerinde fikirlere, kavramlara ve bunların alımlayıcıda oluşturacağı anlamlara yoğunlaşır. Teknik anlamda eserlerinin imalatını birlikte çalıştığı kişilere yaptırır. O sadece fikri üretir. Eserlerini de bu fikirleri hissettirecek şekilde isimlendirir. Bu anlamda Cattelan'a, Marcel Duchamp'ın çağdaş takipçisi denebilmektedir.

Heykel, gösteri ya da yerleştirmelerinde sanat dünyasına yönelik mizahi tavırla dikkat çekmiştir. Galeri mekânından kaçışı simgeleyen yerleştirmelerinden, galericilik

mesleğiyle ya da müzecilik sistemiyle alay etmeye yönelik gösterilere değin bir dizi eleştirel yapıtı bulunan Cattelan, toplumsal olaylara tarihsel bir perspektifle baktığı yapıtlarında da izleyiciyi güldürürken düşündürmeye yönelik yaklaşımını korumuştur (Antmen, 2008: 301). Cattelan'ın sanatsal pratiği; ailesinin ekonomik zorluklar yaşadığı, okulda cezalar aldığı çocukluğuna ve para kazanmak için çok sayıda işte çalıştığı gençliğine dayanmaktadır. Bu deneyimler ve otoriteye duyduğu güvensizlik sanatçının hem hayatında hem de eserlerinde ironik bir şekilde belirmiştir. Elbette ironinin bir kurama bağlı olmayan yapısı onu sanatın yeni söylemlerinde de yalnız bırakmamıştır (Sekmen, 2014: 41-43).

Cattelan genellikle modern sanat dünyasının soytarısı olarak anılır. Soyтары başlığı onun eserlerinin, sanat eseri olduğu gerçeğini yok etmeyip eserlerine kasıtlı olarak mizah eklemesini sağlamaktadır. Bununla birlikte eserlerinde eleştirel bir ironi de mevcuttur. Cattelan'ın kendisine soyтары rolü yaratması, Orta Çağ dünyasının soytarıları gibi fikir ve uygulamalar hakkında kimseye izin verilmeyecek şekilde yorum yapmasını kolaylaştırmaktadır. Böylelikle kültürel uygulamaları eleştirip, cezalandırılma korkusu olmadan yargıda bulunabilmektedir (Maurizio Cattelan An Artist Profile And Inside Look, Erişim Tarihi: 20.12.2020). Sanatçı kendisini sıradan ya da soyтары biri olarak tanıtırken, izleyici çoğunlukla onun eserlerinde saldırgan, acımasız, arsız ama sorgulamaya yönelik sahneler görmeye mecbur bırakılmaktadır.

İroni-Eylem ve Eleştiri-Söylem

İroni, felsefi anlamda Sokratik alay olarak tanımlanmaktadır. Cevizci, (1999: 783) Sokratik alayı, Sokrates'in, 'Bildiğim bir şey var, o da hiçbir şey bilmediğimdir' sözüyle ve sergilediği öğrenme ve bilgiye susamışlık haliyle, karşısına aldığı tartışmacılara, gerçekte bilgisiz olduklarına işaret etmek ve ahlak alanındaki bu bilgisizliğin, yaşamın akışı içindeki tehlikesini ve ağırlığını hissettirmek üzere benimsediği, kendisini olduğundan farklı gösterme, bilgisini gizleme ve karşısındakine meydan okuma tavrı olarak açıklamaktadır. Bu anlamıyla ironi, özellikle sanatta, çoklu, çoğul, melez ve tersine işleyen rasyonalitesinden ötürü post-modern çağa ve düşünce tarzına ait bir anlamlandırma olarak görülebilir (Erzen, 2014: 44-47). Cattelan'ın 1990'larda bir sanat formu olarak köpek, at ve sincap gibi hayvanları doldurulmuş bir şekilde kullanmaya başlaması ve bunları sergileme biçimi ironinin eyleme dönüşmesi olarak belirmektedir. Çoğunlukla doğal olmayan şekillerde sergilenen doldurulmuş hayvanlar, ya tavandan asılmış ya duvara yarı gömülmüş ya da insana özgü davranışlar içinde galeri mekânına yerleştirilmiştir. Ancak bu sıra dışı sergileme biçimi sadece hayvanlar için geçerli değildir. Cattelan, gerçek insan ya da balmumundan yapılmış insan heykellerini de alışılmışın dışında konumlandırmaktadır. Belli tepkileri kıskırtmak ve belirli anlamlar üretmek için sergileme mekânlarını özenle seçmektedir. Bu konumlandırma ve sergileme aracılığıyla eserleri toplumsal, siyasal ve dini kurumlarla ilişki kurmaktadır. Çoğunlukla bu güç otoritelerini eleştirdiği ve soru sordurma istemini yarattığı eserlerinde yeni anlamlar inşa etmektedir. Onun heykelleri, kamuoyunun bilinçaltından çıkarılmış ve onları beklenmedik, rahatsız edici, hatta dinsizce kılıklara sokan figürler ve görüntülere dayanmaktadır (Heartney, 2008: 21). Doldurulmuş hayvanlarla yaptığı enstalasyonlarının dayanak noktası formların ölümlülüğü üzerinedir. Gerçek ölüm endişesi, sanatçının tahnit yoluyla yeni, görünür bir yaşam durumu sunmasını

sağlamıştır. Enstalasyonlarında tekrarlanan bu tematik endişe formların tekrarıyla vurgulanmaktadır. Böylece tahnit, ölümün kaçınılmazlığı karşısında başka bir yaşam durumu keşfetmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır. Sanatçı için ölüm bir mizah unsuru değildir ama eserlerine ölümün rahatsız ediciliğini azaltmak için bir parça mizah eklediği söylenebilir. Ancak alımlayıcı estetiği ne kadar göreceli ise mizah anlayışı da bir o kadar görecelidir. Cattelan'ın ölümün rahatsız ediciliğini yumuşatmak amacıyla eklediği mizah, her alımlayıcıda aynı etkiyi yaratmamakta hatta daha rahatsız edici olabilmektedir. İzleyici, ölü hayvan bedenlerinde kendi korkularını canlı şekilde hisseder. Seçtiği malzemenin gücü Cattelan'ın düşüncesini sadece yansıtmaz, düşüncenin içinde dolaştırır, algıyı çok boyutlu biçimde sarsar. İzleyicinin kendi tarihi, korkuları bir şekilde zihnini ele geçirir ve çok boyutlu bir hatırlama ve sorgulama alanı yaratılmış olur (Karaçalı, 2018: 29-35).

Cattelan'ın Fondation Beyeler'deki “Kaputt” (Görsel 3) alt başlıklı sergisi beş başsız, doldurulmuş attan oluşmaktadır. “Kaputt”, Almanca'da kırılmış, paramparça, mahvolmuş anlamlarına gelmektedir. Serginin adı, İtalyan yazar Curzio Malaparte'in, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sının enkaz halini, Almanların yarattığı dehşeti ve koca bir bölümünü atlara ayırdığı “Kaputt” isimli kitaba gönderme yapmaktadır. Malaparte kitabında ölü ve ölmekte olan atlarla kaplı yolları ve orman yangınlarından kaçmak için bir araya toplanmış titreyen atlarla dolu gölleri anlatmıştır. Özellikle bir gecede sular donduğunda tuzağa düşen ve gözleri dehşet içinde gölde cansız bulunan atlar, Avrupa için dokunaklı bir metafor olmaktadır. Çünkü yazar “At bizim vatanımızdır” diyerek Avrupa ile atı özdeşleştirmektedir. Cattelan'ın galerideki “Kaputt” atları da donmuş durumda ve sanat tarihinin klasik sembolüne atıfta bulunmuştur. Aslında ilk atıf “Novecento” (Görsel 2) isimli, tavandan koşumla sarkan bir attır. Cattelan, ünlü İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin 1976 tarihli Novecento / 1900 isimli sinematografik çalışmasına atıfta bulunur. Eski bir yarış atının yerçekimine yenilmiş ve kaderine isyan etmiş olarak sunulan görüntüsü, İtalyan Faşizminin yarattığı korkuyu, toplu bir idam sahnesini hatırlatan yerleştirmesi ile şok edici biçimde sahneler (Karaçalı, 2018: 29-35). Sanatçı, galeri mekânının tavanından doldurulmuş bir atı sarkıtarak Jannis Kounellis'nin simgelediği özgürlüklerin artık birer ütopya olduğunu işaret etmiş ve İtalyan Arte Povera lisanına kinayeli bir gönderme yapmıştı (Görsel 1) (Hopkins, 2018: 269). Böylece sanat tarihinin asırlık yeni bir sembolü haline gelen “Kaputt” izleyiciyi rahatsız etmekte ve başka türlü düşünmeye olanak vermemektedir (The Art World's Provocateur, Still Horsing Around, Erişim Tarihi: 09.01.2021). Sanat eleştirmeni Francesco Bonami “Kaputt” için şunları söylemektedir: “Beş at, hayalleri paniğe ve bireysel çabayı ateşli bir kalabalığa dönüştürüyor. Bu, tanık olduğumuz bir göç, özgürlük arayışı değil... Cattelan'ın atları özgürlük değil hayatta kalma peşinde” (Maurizio Cattelan at Fondation Beyeler, Erişim Tarihi: 09.01.2021).



Görsel 1. Jannis Kounellis, “12 At”, 1969



Görsel 2. Maurizio Cattelan, “Novecento”, doldurulmuş at, deri koşum, ip, makara, 201.2 x 271 x 68.6 cm, 1997 (solda)

Görsel 3. Maurizio Cattelan, “Kaputt”, doldurulmuş beş at, 2007 (sağda)

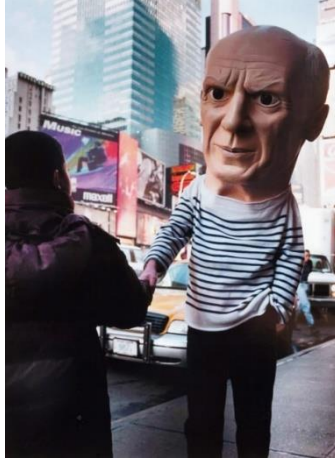
“Bidibidobidiboo”, (Görsel 4) Cattelan'ın toplumun olaylara yaklaşım tarzından damıtılarak yaptığı çeşitli antropomorfik hayvan mizansenlerinden biridir. Bu yapıtında yer alan ölü sincabın, mutfakta, hemen yanında, yerde duran küçük bir tabancayı kullanarak intihar ettiği görülür. Pek çok sanatçıda sık sık karşılaşılan kendini pazarlama çabaları ve kendini büyük görme tavrıyla alay ederek Cattelan, her şeyin aslında her zaman görüldüğü gibi olmadığını ve sanat dünyasının büyük bir kısmının yapmacık olduğunu ortaya koyar (Hodge, 2013: 41).



Görsel 4. Maurizio Cattelan, “Bidibidibidiboo”, doldurulmuş sincap, seramik, formika, ahşap, boya, çelik, 45 x 60 x 58 cm, 1996

Bonami; “Cattelan’ın sanatsal dili kullanma şeklinde İtalyan kültüründen etkiler vardır. Eserleri İtalyan meselelerinden geliyor ama sonra başka bir şeye dönüşüyorlar. Çocukluğunun mutfağındaki küçük ölü sincap, tipik bir İtalyan ortamıdır, ancak özellikle İtalyan şeyleriyle özdeşleşmez. Bence işinin gücü bu; ulusal kimliğini sürdüren pek çok sanatçı gibi, ama aynı zamanda ötesine geçiyorlar.” diyerek sanatçının şöhretini gelecek nesillere imgelerin gücüyle nasıl yansıtılabileceğini anlatmıştır (Francesco Bonami on Twenty Years Working with Maurizio Cattelan, Erişim Tarihi: 09.01.2021).

Cattelan, kurum ve sanatçılar arasındaki ilişkiyi, yüksek sanat ile popüler kültür, kültürel üretim ve ticarileşme arasındaki tartışmaları hiçbir bağlılık ortaya koymadan ve taraf tutmadan ortaya koymayı amaçlamaktadır. Heykelleri, olayları ve eylemleri çağdaş sanatın yaratımı, sergisi ve tüketimine dâhil olan herkesin motivasyonunu açığa çıkararak sanat dünyasını meşhur alt noktalarına indirgemektedir. Bir aktörün, Pablo Picasso'nun bir çizgi roman versiyonu olarak ayrıntılı bir şekilde kostümlendirildiği Cattelan'ın Modern Sanat Müzesi Projesi (Görsel 5), yüksek modernizm ikonunun popüler kültürün bir ikonu olarak hareket ettirildiği bir parodi olarak göze çarpmaktadır. Picasso'nun tanınabilir görüntüsünü müze için bir tür logo olarak kullanmak, popüler kültürün yüksek sanat alanlarına tecavüzünün yarattığı dehşeti somutlaştırmakta ve hicvetmektedir. Modern Sanat Müzesi'nin Picasso'su, bir sanatçının kendi eseri ile kurumsal veya ticari sponsorları, işveren ve çalışan arasındaki güç ilişkisinin doğasını agresif bir şekilde sorgulamaktadır. Picasso imajının bu şekilde kullanılması, sadece bu sanatçının geçen yüzyılın sanatı üzerindeki muazzam etkisini vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda sanatsal deha mitinde birkaç delik açma arzusunun da açığa çıkarır (Projects 65: Maurizio Cattelan, Erişim Tarihi: 12.12.2020).



Görsel 5. Maurizio Cattelan, “İsimsiz (Picasso)”, 1998

Cattelan'ın heykelleri, ister belirli bir figür isterse bir kurumun temsili olsun, genellikle arketiplerinin ürkütücü kopyalarıdır. İnsanlık için adeta tekinsiz bir ayna işlevi görürler. Ancak bu heykeller tamamen varoluşun taklidi değildir. Aksine, insan gözünün farkında olamadığı nüansları, siyasi, sosyal ve ekonomik unsurları vurgularlar. (Maurizio Cattelan: King of Conceptual Comedy, Erişim Tarihi: 16.01.2021). Cattelan yapıtlarının gerçeklikle ilişkisi için şöyle der: “*Aslında gerçekliğin sanatımdan çok daha provokatif olduğunu düşünüyorum. Gerçeği sadece kullanıyorum; her zaman gündelik gerçeklikten parçalar, kırıntılar ödünç alıyorum. Eğer sanatımın provokatif olduğunu düşünüyorsanız, bu gerçekliğin aşırı derecede provokatif olduğu ama ona tepki vermediğimiz anlamına gelir*” (Alioğlu ve Bayrak, 2019:114).

Cattelan, siyasi, sosyal ve ekonomik unsurları, toplu bir iktidar eleştirisi olarak ele almış ve üçleme olarak tasarladığı balmumu heykelleriyle eleştirilerini öne çıkarmıştır. Bu bağlamda iktidar üçlemesinin ilki, “La Nona Ora” (Görsel 6) inanılmaz derecede gerçekçi, Vatikan'ın kırmızı halısı üzerinde yukarıdan düşen bir göktaşı altında ezilmiş halde yatan Papa II. John Paul'ün balmumu heykelidir. Üçlemenin ikinci çalışması “Him” (Görsel 7) gri, kırçılı bir takım elbise giymiş, küçük bacakları dua ediyormuş gibi dizlerinin üzerinde sıkıca katlanmış küçük bir çocuk heykelidir. Ancak bu beden yüzü yetişkin bir Hitler'e ait, elleri bir arada bağışlanmak için yalvarıyor gibi görünmektedir. “Frank ve Jamie” (Görsel 8) üçleme eserlerin sonucusudur. “La Nona Ora” heykeli, bir yandan neden olduğu tartışmalarla, diğer yandan da müzayedede getirdiği rekor kıran fiyatıyla bilinmektedir. Ancak bu heykelin önemi ardındaki kurumsal eleştiriden gelmektedir. Sanatçı kişisel olarak erken dönem çalışmalarını başarısızlık araştırması olarak nitelendirmiş ve bu tema, kariyeri boyunca geçerli olmuştur. Başarısızlık kavramı, müze ve sanat piyasası gibi sanat dünyasının kurumlarının yanı sıra hükümet ve din sistemleri gibi daha büyük iktidar kurumlarına da uygulanmıştır. Buna göre, çalışmalarının çoğunun amacı, bu güçlü varlıkların daha geniş sosyal ve ideolojik bağlamlarla ilişkili başarısızlıklarını ortaya çıkarmaktır (This Is Not A Joke: Maurizio Cattelan's Site Specific Practice, Erişim Tarihi: 26.12.2020).



Görsel 6. Maurizio Cattelan, “La Nona Ora”, polyester reçine, doğal kıllar, aksesuarlar, taş, halı, değişken boyut, 1999

“La Nona Ora”, toplumsal eleştiriden sanatçının otobiyografik alıntılarına kadar bir dizi farklı anlamı gizlemektedir. Bu çalışmada Cattelan, öncelikle manevi bir rehber olarak değil, çağımızın pop figürü olarak Papa II. John Paul’ü devirmeyi mecazi olarak istemiştir. Aslında, bunu yaparak, inancının gücünden şüphe duymadan, Mesih’in insanlığını gösterir. Papa, sanki tamamen cansızmış gibi çökmez, acı çekiyor ama yorulmaksızın haç üzerinde sağlam bir şekilde durmaktadır. Dini unsur başlıkta da mevcuttur. Dokuzuncu saat, İsa’nın çarmıhta öldüğü zamanı gösteren dua vaktidir: “Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?” (Mt 27:46) İsa’nın bu sözlerinin Cattelan’ın kendi babasıyla arasındaki ilişki açısından çok özel bir anlamı vardır. Serginin açılışından birkaç hafta sonra, ayakta duran bir heykel olarak düşünülen şeyi bir göktaşı ile ezdiğinde, babasının figürünü de devirdiğini fark etmiştir. Dolayısıyla dokuzuncu saat, aynı anda hem babanın hem de dinin eleştirisi, başarısızlık ve bunların çürümesinden bahseden bir çalışmadır (Pills of Contemporary Art: Maurizio Cattelan, Erişim Tarihi: 13.12.2020).



Görsel 7. Maurizio Cattelan, “Him”, balmumu, insan saçı, takım elbise, polyester reçine, 101 x 41 x 53 cm, 2001

Cattelan'ın “Him” çalışması, dizlerinin üzerinde Adolf Hitler'in bir heykeldir. Diktatör, 1900'lerde yaşanan dehşetin bir simgesidir ve özür dileme eyleminde dua ile ele alınmış gibi görünmektedir. Cattelan, geçmişi bir kukla tiyatrosuna dönüştürerek geçmişle bağlantılı temalara dikkat çekmektedir. Bu çalışmadaki Hitler, bir çocuğun vücudu ve yetişkin yüzüyle gerçek bir kukla olarak görünür. Dini bir diz çökmüş benzetilen duruşuyla bir paradoksu temsil eder (The most scandalous works of Maurizio Cattelan, Erişim Tarihi: 12.12.2020).



Görsel 8. Maurizio Cattelan, “Frank ve Jamie”, balmumu, kıyafetler, ayakkabılar, Frank: 191.7 x 63.5 x 52.7 cm, Jamie: 182.2 x 62.8 x 45.7 cm, 2002

Cattelan, “Frank ve Jamie” isimli çalışmasında New York polis memurlarının iki gerçek boyutundaki heykelini beyaz bir duvara yaslayarak bir güç imajını tersine çevirmiştir. Bu tehlikeli durumda bile, memurlar yaklaşan ziyaretçilere dikkatle bakmaktadır. Frank'ın kolları birbirine bağlanarak savunuculuk ve otoriteye işaret etmektedir. Jamie'nin kolları sanki sopasını tutmaya hazırlanmış gibi yanından sarkmaktadır. Polis üniforması giymekten gurur duyan iki figür saf ve tehditkâr bir şekilde gülümsemektedirler ancak hem fiziksel hem de hiyerarşik olarak, bu adamlar ve sürdürmeleri gereken “güvenlik” azalmış, üniformalarının, rozetlerinin ve silahlarının saygınlığı ve yetkisi gerçek dışı ve anlamsız hale getirilmiştir. Heykel üçlemesinin önerdiği şey, polisin, hükümetin ve dinin masum vatandaşları felaket olaylarından gerçekten korumasının imkânsızlığıdır. “Frank ve Jamie”, Papa ve Hitler'in hipergerçekçi tasvirleri gibi, bir paradoks yaratmakta ve ahlaki açıdan karmaşık bir durumun düşünülmesini önermektedir (Maurizio Cattelan: All, Erişim Tarihi: 19.12.2020). Bu üçlemedeki figürler, Cattelan'ın çalışmalarının önemli bir bölümünü oluşturan en tartışmalı, ironik ve eleştiri söylemleriyle yüklü olanlardır. Toplumda eleştiri yapma imkânı sunan Cattelan, bu üçlemeyle sosyal düzenin, güç sembollerinin geniş kapsamlı bir yıkımını amaçlamış ve dolayısıyla otorite kavramını sorgulamıştır.

Cattelan, bir tür imza şoku, herkesin dikkatini çekecek bir tarz ortaya koymaktan ziyade, tutarlı ve bilinen bir imza üslubu oluşturmakla ilgilidir. “Cattelan” (Görsel 9)

isimli eserinde imza ile ilgili tavrını açıkça ortaya koymuştur. Sanatçı, neon ışıkla yazılmış kendi adını köşe noktada konumlandırarak trajik bir anlatımı tercih etmiştir. Kendi isminde iki tane ‘t’ harfi bulunmasına rağmen, bu yapıtta üç tane ‘t’ olması, Batı sanatında sağında ve solunda iki hırsızla betimlenen çarşıta İsa kompozisyonlarını hatırlatmaktadır. Böylelikle köşeye yerleştirilen ‘3t’, hak edil(me)miş ceza ve kurban edilme temsili üretmiş sanatçılara yönelik bir statü derecelendirmesi olmakta, imzasını yerleştirmeye Cattelan, kendi sanatına yönelik eleştirileri savuşturmaktadır (Eyigör ve Fındık, 2016: 27-44).



Görsel 9. Maurizio Cattelan, “Cattelan”, neon ışık, 40 x 104 x 3 cm, 1995

Sanatçı’nın 1999 Venedik Bienali için yaptığı enstalasyon avuç avuca duran iki insan elinin yere dikilmiş gibi görüldüğü toprakla dolu taş bir odadan oluşuyordu. Ama eller açıkça canlıydı –bazen hafifçe hareket ediyorlardı- böylece izleyici, toprağın altına gömülmüş bir insan olduğunu hemen fark ediyordu. Bu hem yoğun bir klostrofobiye, hem de aynı zamanda bedensel bağlamından koparılabilecek zarif bir minimal görsel deneyimine yol açıyordu (Fineberg, 2014: 470). Sanatçı, “Mother” (Görsel 10) isimli bu performans için Hintli bir fakirden yalnızca birleşik ellerinin çıktığı bir toprak yığınının altında birkaç saat gömülü kalmasını istemiştir. Enstalasyon içindeki performansta kumdan çıkıntı yapan koyu ten renkli kolların dua eder gibi birleşmesi, bağlılık duygusunun ve sanatçının cenazesine katılmadığı annesine övgüsünün görüntüsüdür.



Görsel 10. Maurizio Cattelan, “Mother”, fotoğraf, 158.5 x 127 cm, 1999

Hintli bir fakiri gömdüğü enstalasyonundan 12 yıl sonra Cattelan, 2011 yılında New York'taki Guggenheim Müzesi'nde çok tartışılan retrospektifinin ardından sanat sahnesinden emekli olduğunu dünyaya duyurmuştu. Gömme, saklama ve korkma eylemlerinin tam tersine 12 yıl sonra tüm eserlerin açığa çıkıp göğe yükselmesi sanatçının sanatsal pratiğindeki tamamlanmışlığa mı yoksa ilahi bir boyuta mı işaret ediyor bilinmez ancak retrospektifin çok tartışılmasının nedeni Cattelan'ın emekliliğini duyuruşu değil, “All” (Görsel 11) isimli sergideki eserlerin tamamının sergileniş düzenidir. Eserlerin her parçası sanki darağacındaymış gibi ip ile yukarı kaldırılıp, müzenin merkezindeki kubbenin tavanından asılarak sergilenmişti. Eserler ancak izleyicilerin rampada bir aşağı bir yukarı yürümesiyle her açıdan görülebilen kitlesel bir infaz gibi düzenlenmişti. Bu kapsayıcı ve devingen sergileme biçimi, Cattelan'ın kışkırtıcı tarzını özetlemektedir. “All”, geniş bir izleyici kitlesiyle iletişim kurabilen ancak sonsuza kadar var olmayacak olan Cattelan'ın tüm kariyerini sessizce göstermek için bir fırsat olmuştur. Sergideki her eser, aslında bir sorunun görüntüsüdür ancak yan yana yerleştirildiğinden farklı ve yeni anlamlar kazanmıştır. Meydana gelen anlamlar karmaşasıyla birlikte çağdaş sanat değerlerinin pazarlanması ve sanatın sömürülmesi üzerine düşünülmesi de amaçlanmıştır.



Görsel 11. Maurizio Cattelan, “All”, 2011

Cattelan, kasıtlı bir şekilde, otoriteye ve gülünç bir hal almış itibar kavramına duyduğu güvensizlikle son derece uyumlu, muhalif bir sergileme yaklaşımı geliştirdi. Adının gündeme gelmeye başladığı 1980’lerin sonlarından bu yana sanatçı, istikrarlı bir şekilde, siyasetten, dinden, hukuktan toplumsal ve profesyonel etkileşime, sanat dünyasının bizzat makineleşmesine kadar tüm monotonlaşmış yapıları, “memur” zihniyetini hedef aldı (Wilson, 2015: 88). 2011 retrospektifi, bu hedefi dramatik bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Cattelan’ın, eserlerini asarak sergilemeyi seçmesinin altında eserlerini aşırı bir bağlamdan arındırma isteği de yatmaktadır. Çelik kablolarla müzenin tavanından asılan eserlerin dairesel görüntüsü ise sanatın var olmasını mümkün kılan çevre imgesine alternatif bir yaklaşım sunmaktadır. Alternatif çevreler ve yer algısı Cattelan’ın önemseydiği bir mesele olacak ki bir keresinde Amsterdam’da sergide sunacak hiçbir şeyi olmayınca yan taraftaki bir galeride asılı duran başka bir sanatçının heykel sergisinin tamamını çalmış ve polis geri vermesini talep edene kadar gösteriyi kendisininmiş gibi göstermeye çalışmıştır. Neden hırsızlık yaptığı sorusunu, bunun hırsızlıkla ilgili olmadığı, yerinden edilme hakkında bir yorum olması gerektiği şeklinde cevaplamıştır. Spector’a göre (Maurizio Cattelan’s Golden Toilet in the Time of Trump, Erişim Tarihi: 19.12.2020) Cattelan’ın, Duchamp ve Piero Manzoni’den John Miller ve Wim Delvoye gibi daha çağdaş sanatçılara kadar, skatolojik ikonografide gidip gelen sanat tarihsel bir yörüngesi vardır. “America” (Görsel 12) isimli Guggenheim’da kurulan 18 ayar altın, tam işlevli tuvalet ise bu yörüngenin en çarpıcı örneklerindedir. İnteraktif sanatın uzun vadeli, heykelsi bir performansını sunan “America” Cattelan’ın en karmaşık eserlerinin tümü gibi, olası anlamlarla doludur. Dışkı ve sanat arasındaki denklemin uzun zamandır emek ve değer arasındaki ilişkiyi sorgulayan Neo-Marksist düşünürler tarafından çıkarılmıştır. Bu ekonomik perspektifi genişletirken, aynı zamanda Amerika’da zenginler ile yoksullar arasında, kültürün istikrarını tehdit eden, giderek artan bir bölünme vardır. Cattelan, altın tuvalet ile zenginlerle yoksullar arasındaki eşitsizliği ve alaycı bir tavırla muhteşem Amerikan rüyasını tasvir etmiştir.



Görsel 12. Maurizio Cattelan, “America”, 18 ayar klozet, 2016-17

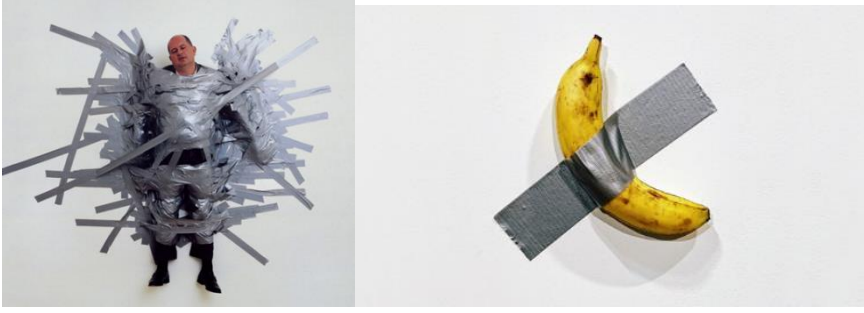
1917'de Duchamp, New York'taki bir sanat sergisinde porselen bir pisuar göstermişti. O zamandan beri sanat ne kadar ilerledi? Cattelan'ın tuvaleti, entelektüel ve yaratıcı olarak hiçbir yerde olmadığını ima etmektedir. Onun tuvaletini kullanmak için 100.000 kişinin sıraya girmesi gerçeği, 1917'de işe yarayan aynı basit davranışlara hâlâ kilitlendiğini kanıtlamaktadır. Yeninin şoku, sözde yeninin tekrarı haline geldi. Yine de “Fountain”, mali açıdan değersiz olarak kabul edilirken, Cattelan'ın altın tuvaleti, bir asır öncesinin Dada pratiğini alıp milyonlarca emtiaya dönüştüren bir sanat dünyasının görüntüsü olmuştur (The stolen golden toilet: the perfect punchline to an 18-carat joke, Erişim Tarihi: 19.12.2020). Blenheim'da sergilenen eser, Cattelan'ın yaptığı üç parçadan biriydi, diğer ikisi Guggenheim'in koleksiyonunda yer almaktadır. Guggenheim'da herkesin kullanımına açık olan “America” izleyicileri kullanım yoluyla birbirine bağlayan hicivsel ilişkisel sanatın mükemmel bir örneğidir. Sanat ve insanın fiziksel doğasının iç içe geçtiği, altın olmasına rağmen eylem olarak herkesin eşitlendiği bir alan sunmaktadır.

“America”, İngiltere'deki 18. yüzyıldan kalma Blenheim Sarayı'nda halka açıldıktan birkaç gün sonra çalınmış ve bugün hala bulunamamıştır. Medyada bu soygunun Cattelan tarafından reklam amaçlı yapıldığı iddiaları ortaya çıkmış olsa da Cattelan, The New York Times'ta verdiği röportajda işin ortadan kaybolmasının arkasında olmadığını ve tuvaleti geri almayı beklemediğini söylemiştir. Hırsızlıktan bu yana, Cattelan bu hırsızlığın kötü şöhretinden yararlanmaktan çekinmemiştir. Sanat dünyasında yol almak isteyen bir İtalyan sigorta şirketi olan Generali için bir reklam kampanyasında yer almış ve bu reklam videosunda "Harika sanatçılar hırsızlık yapar" sloganı altında altın bir klozet kesmiştir (What Happened to the Stolen Gold Toilet?, Erişim Tarihi: 20.12.2020). Sanat piyasasının akıl almaz oyunlarını eleştiren ve bunlarla alay eden Cattelan'ın reklamın iyisi kötüsü olmaz dedirtecek cinsten hatta felaketten fırsat yakalayan bu yaklaşımı da akıllara başka sorular getirmektedir. Bu bir eleştirisi mi yoksa Cattelan başından beri bu oyunun içinde mi? Cattelan, medyayı gerçeği ortaya çıkarmak için mi yoksa gerçeklik ile söylentiler arasındaki çizgileri bulanıklaştırmak için mi kullanıyor? Bu sorulara farklı açılardan farklı cevaplar verilebilir ama ortada kesin

olan bir şey var ki o da Cattelan'ın eserleri günümüzün gösteri kültürünü yansıtmaktadır. Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır. Görülebilir olan sadece metayla kurulan ilişki olmakla kalmaz, ondan başka bir şey de görülemez: Görülen dünya metanın dünyasıdır (Debord, 2012: 51). İster sanat piyasasının aşırılıklarına göz kırpsın ister Amerika'nın herkes için fırsat rüyasını çağrıştırsın Cattelan, altın tuvaleti "yüzde 99 için yüzde 1 sanat" olarak tanımlayarak, toplumun çeşitli yönlerine nüfuz eden zenginliği aklında bulundurduğunu ileri sürmüş ve "Ne yerseniz yiyin, 200 dolarlık bir öğle yemeği ya da 2 dolarlık sosisli sandviç, tuvalet açısından sonuçlar aynıdır" açıklamasında bulunmuştur (Maurizio Cattelan And His Golden "America", Erişim Tarihi: 20.12.2020). Burada da eleştirel bir güç mevcut ancak Pop Sanat'a meyleden bir nihilizmledir ve Cattelan için önemli olan uygarlığın yozlaşmasından duyduğu sevinçtir (Foster, 2020: 102).

Cattelan, 2018'de Şangay Yuz Müzesi'nde özgünlük, niyet ve ifade gibi modern sanatın en kutsal ilkelerinin sorgulandığı "The Artist Is Present" isimli grup sergisinin küratörlüğünü yaptıktan sonra 2019'un sonlarında Art Basel Miami Beach sanat fuarında duvara bantlanmış bir muzla ortaya çıktı. "Comedian" (Görsel 14), isimli bu çalışma sanatın nasıl ve neye göre değerlendirildiğine ilişkin yeni tartışmaların odağı haline geldi. Cattelan, Art Basel sanat fuarında sunduğu koli bantlı muz yapmadan önce reçine, bronz ve boyalı bronzdan birkaç model yapmıştır. Bu modellerden sonra gerçek bir muz fikrine ulaşmıştır.

Üç versiyonu olan eserdeki muzlar Miami'deki yerel marketlerden alınmıştır. Gerçek bir meyve olarak muzun varlığı (ömrü) oldukça geçicidir. Kabuğu çoktan kahverengi lekelerle beneklenmiş muzun sanat veya ürün olarak ontolojik statüsü her zaman değiştirilmesini gerektirmektedir. Cattelan bunun için eseri alacak olanlara meyveleri on günde bir değiştirmeleri için talimatlar hazırlamıştır. "Comedian", bir metanın sanat eseri olarak ilan edildiği tek notalık bir Dadaist sahtekârlığı olarak düşünülmemelidir. Cattelan'ın apaçık olanın saçma görünmesini sağlamak, önceki sanatın iddialarını söndürmek ve yenilgiye uğratmak için yıllardır sürdürdüğü tavrın ürünüdür. Özellikle koli bandı ile askıya almanın Cattelan'ın sanatında bir geçmişi vardır. "A Perfect Day" (Görsel 13) isimli çalışması, Massimo De Carlo'nun yapışkan bantla duvara yapııştırıldığı bir performans; ancak sanat ticaretinin destekleyicisi olarak bir sanat eseri gibi sergilenmiştir. Muz, sanat piyasasını duvara sarkık ve acınacak şekilde yerleştiren bu daha önceki çalışma bağlamında görülmelidir. Cattelan, alaycı bir mesafeden hakaret etmek yerine, bu dikenleri sanat dünyasının içinden yönlendirir. Askıya alınmış at gibi koli bantlı muz, tüm ticaret ve tarih içindeki hapsedilişe tanıklık etmektedir. "Comedian" eseri ile Cattelan, nasıl gördüğümüzü ve neye değer verdiğimizizi yapılandıran ekonomik, sosyal ve söylemsel sistemlerin sorgulanmasını istemektedir. Bu anlamda, "Comedian" başlığı ironik ve kesinlikleri bir muz kabuğu kadar kayganlaştıran bir trajedidir (A (Grudging) Defense of the \$120,000 Banana, Erişim Tarihi: 10.01.2021).



Görsel 13. Maurizio Cattelan, “A Perfect Day”, alüminyum üzerine monte edilmiş forex üzerine C-baskı, 258 x 192 cm, 10. sürümü, 1999

Görsel 14. Maurizio Cattelan, “Comedian”, muz, koli bandı, 2019

Cattelan'ın “Comedian”i çok geçmeden yeni eylemleri arkasından sürüklemiştir. 120 bin dolara alıcı bulan ‘duvara bantlanmış muz’un önünde çekilen fotoğrafların sosyal medyada abartılı dolaşımı şöyle dursun Performans sanatçısı David Datuno’nun muzdu duvardan söküp yemesi yeni bir sansasyona neden olmuşken çok geçmeden bu kez de bir eylemcinin yenen muzun ardından boşalan duvara kırmızı rujla yazı yazması hiç bitmeyecek tartışmalara bir yenisini eklemiştir. Cattelan sanat dünyasının başka alanlarına da sızmıştır. Örneğin, her sayısında yeni ve eski yüzlerce sanatçıya yer veren yıllık dergi Charley’in ve “dergiler üstüne bir dergi” diye tanımlanan Permanent Food’un kurucularındandı; bu dergilerin ikisi de Warhol’un Interview’unu akla getiriyorlardı. Ayrıca 2006 Berlin Bienali’nin küratörleri arasında yer almış, Chelsea’de küstahça The Wrong Gallery diye anılan, küçük ama dikkatleri üstüne fazla toplamayı başarmış bir galeri kurmuştu. Böylesi taktikler Cattelan’ı günümüzün meşhurluk bilincine sahip sanat dünyasının merkezine taşımıştır (Heartney, 2008: 21).

Sonuç

Modernizmden bu yana sanat kendini araştırırken sürekli olarak ifade ettiğinin, ya da söylemek istediğinin hep ötesinde gerçekleşmiştir. İroni bu bağlamda çağdaş sanatın, postmodern dönemin ve özellikle avant-garde ifadelerinin temeli olmuştur (Erzen, 2014: 44-47). Cattelan’ın, eserlerinde ironi, sosyal normların çatışmalarını ve çelişkilerini yansıtabildiği bir ifade biçimidir. Siyasi, dini ve kültürel kurumlara yönelik eleştirel söylemi eserlerindeki gerçeklik kadar gerçektir. Aslında Cattelan eleştirel söylemi kadar eserleri hakkında insanların ne düşündüğünü ve tepkilerini önemseyip bunu görmek istemektedir. Tepki onun için en önemli olan şeydir. Bir sanatçı olarak, çelişkiler önermeyi hedefleyen Cattelan’ın aldığı tepkiler her zaman olumlu olmamıştır. Zaten onun da böyle bir beklentisi yoktur. Aksine dikkat çekmek istediği konularda, insanların duymamayı tercih edeceği şeyleri kışkırtıcı bir şekilde söylemekten çekinmemiştir. “Görmezden gelinmektense, kendime saldırtmayı tercih ederim” (Saehrendt ve Kittl, 2014: 31) diyebilen Cattelan’ın ironik ve kavramsal eserlerinde, nesnenin gerçekten önemli olup olmadığı sorgulanmalıdır. Nesnelere arzulanmaktan, beğenilmekten çok fikirler ve kara mizah üzerinedir. Her bir nesne popüler kültüre, tarihe, dine ve karşı çıkılan otoriteye dayanır.

Pek çok kişi Cattelan'ın bir sanatçı olarak kabul edilip edilmeyeceğini bile sorgularken, O çağdaşlarının aksine metalaştırılmış görüntüyü sanat dünyasının galerilerine, sergilerine, patronlarına, yayınlarına, cüretkâr bir şekilde sunmaktan çekinmeyerek kendini ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır. Ayrıcalıklı konunun Cattelan için en önemli kısmı bu kurumların kurallarını esnetmeleri olmuştur. Sanatçının eserlerine gösterilen geniş çapta ilgi ve sergilerinden sonraki tartışmalar Cattelan'ın tanınırlığını daha da artırırken, bu kurumlar da payına düşeni almıştır. Bu esasen karşılıklı bir ilişkidir; çünkü Cattelan'ın eserlerinin çoğu, sanat hırsızlığı dâhil kurumların varlığına dayanmaktadır.

Sanatçının geleneksel sergileme biçimini, ezber bozan bir düzenleme ile yeniden kurgulaması sergilemenin önemini daha da ortaya çıkarmakta ve sanat yapıtına yeni işlevler yüklemektedir. Yeni işlev kazanan nesnelere, doldurulmuş hayvanlar ya da trajikomik halde şekillendirilmiş heykeller modern dünyanın yeni sanat temsilleri olarak yerini çoktan almış görünmektedir. Bu temsiller, doğanın saf bir yanılması olmaktan çok hayalci bir evrenin protest ürünleri olmakla birlikte tüketim toplumunun metalaştırılmış görüntüleri olmaktadır. Yeni sanat temsilleri ve sanat yapıtının yeni işlevleri izleyicide yeni okuma biçimlerini de beraberinde getirmektedir. Umberto Eco'ya (1992: 39) göre; her yapıt, belli bir görünüşün ötesinde, sayısız olası "okuma"ya yatkınlık gösterir. Her okuma kişisel anlam evreninin farklı kombinasyonlarının ürünüdür ve asla değişmez değildir. Çağdaş sanat yapıtını bitmiş bir ürün olarak değil; bir açık yapıt olarak, tamamlanmamış bir süreç olarak görmek gerekir (Sayar, 2015:100-102). Günümüz sanatı, içinde bulunduğu zamandan kopuk olarak değerlendirilmemeli, ilişkili olduğu mekânlarla ve kurumlarla bir açık yapıt olarak anlamlandırılmalıdır. Cattelan'ın eserleri, günümüz sanatı hakkında 'bildiğimiz bir şey varsa, o da hiçbir şey bilmediğimizdir' dedirterek ironik bir şekilde tüm kurumlara meydan okumaktadır. Bu açıdan bakıldığında Cattelan'ın eserleri için günümüz toplumunun özünde doğal olarak görünen çelişkileri ortaya çıkaran orijinal, benzersiz, görsel olarak eğlenceli ama hiç de komik olmadıkları; mekân-kurum-anlam ilişkisi çerçevesinde sanatın bugünkü konumunun karmaşık işaretçileri olarak yer aldığı söylenebilmektedir.

Kaynakça

- Alioğlu, N. ve Bayrak, B. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2008). "Cattelan". *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Yem Yayın.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erzen, J. N. (2014). "Kaçınılmaz İroni Olarak Günümüz Sanatı". *Rh+Art Magazine*, S106, 44-47.

- Eyigör, F. ve Fındık, M. (2016). “Bir Gösterge Olarak ‘Köşe’ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu”. *İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S4, 27-44.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (Çev. Simber Atay Eskier & Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2020). *Yeni Kötü Günler Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (Çev. Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. (Çev. Firdevs Candil Çulcu ve Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1947-2017*. (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Karaçalı, B. (2018). “Çağdaş Sanatın Dili – Malzemenin Sözü”. *Sanat-Tasarım Dergisi*, S9, 29-35
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2014). *Bunu Ben de Yaparım!* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sayar, M. (2015). “Anlam ve Anlamsızlık Arasında Çağdaş Sanat”. *Sanat Dünyamız*, S148, 100-102.
- Sekmen, E. (2014). “Sanatsal İroninin Direnme Noktaları Üzerine”. *Rh+Art Magazine*, S106, 41-43.
- Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- A (Grudging) Defense of the \$120,000 Banana.
<https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/a-critics-defense-of-cattelan-banana.html>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Francesco Bonami on Twenty Years Working with Maurizio Cattelan.
<https://www.artsy.net/article/editorial-francesco-bonami-on-twenty-years-working-with>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).
- Maurizio Cattelan: All. <https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).
- Maurizio Cattelan An Artist Profile And Inside Look.
<https://theculturetrip.com/europe/italy/articles/maurizio-cattelan-an-artist-profile-and-inside-look/>. (Erişim Tarihi: 20.12.2020).
- Maurizio Cattelan And His Golden "America".
<https://www.dailyartmagazine.com/maurizio-cattelan-america/>. (Erişim Tarihi: 20.12.2020).

Maurizio Cattelan at Fondation Beyeler. <https://www.frameweb.com/article/maurizio-cattelan-at-fondation-beyeler>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).

Maurizio Cattelan's Golden Toilet in the Time of Trump.
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/maurizio-cattelans-golden-toilet-in-the-time-of-trump>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).

Maurizio Cattelan: King of Conceptual Comedy.
<https://www.thecollector.com/maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 16.01.2021).

Pills of Contemporary Art: Maurizio Cattelan.
<https://www.artwave.it/arte/approfondimenti/pillole-darte-contemporanea-maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 13.12.2020).

Projects 65: Maurizio Cattelan.
https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_227_300088337.pdf.
(Erişim Tarihi: 12.12.2020).

The Art World's Provocateur, Still Horsing Around.
<https://www.artsy.net/article/editorial-the-art-worlds-provocateur-still-horsing-around>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).

The most scandalous works of Maurizio Cattelan.
<https://www.lofficielitalia.com/arte/le-opere-piu-scandalose-di-maurizio-cattelan>. (Erişim Tarihi: 12.12.2020).

The stolen golden toilet: the perfect punchline to an 18-carat joke.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/16/maurizio-cattelan-solid-gold-toilet-america-stolen-blenheim-palace>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).

This Is Not A Joke: Maurizio Cattelan's Site Specific Practice.
<https://digital.library.temple.edu/digital/api/collection/p245801coll10/id/261339/download>. (Erişim Tarihi: 26.12.2020).

What Happened to the Stolen Gold Toilet?
<https://www.nytimes.com/2019/11/20/arts/design/gold-toilet-america.html>.
(Erişim Tarihi: 20.12.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Jannis Kounellis, "12 At", 1969
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).

Görsel 2. Maurizio Cattelan, "Novecento", doldurulmuş at, deri koşum, ip, makara, 201.2 x 271 x 68.6 cm, 1997 <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-horses/>. (Erişim Tarihi: 09.01.2021).

Görsel 3. Maurizio Cattelan, "Kaputt", doldurulmuş beş at, 2007
<https://www.frameweb.com/article/maurizio-cattelan-at-fondation-beyeler>.
(Erişim Tarihi: 09.01.2021).

- Görsel 4.** Maurizio Cattelan, “Bidibidobidiboo”, doldurulmuş sincap, seramik, formika, ahşap, boya, çelik, 45 x 60 x 58 cm, 1996
<https://www.thecollector.com/maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 12.12.2020).
- Görsel 5.** Maurizio Cattelan, “İsimsiz (Picasso)”, 1998
<https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-picasso/>. (Erişim Tarihi: 23.01.2021).
- Görsel 6.** Maurizio Cattelan, “La Nona Ora”, polyester reçine, doğal kıllar, aksesuarlar, taş, halı, değişken boyut, 1999
<https://www.artwave.it/arte/approfondimenti/pillole-darte-contemporanea-maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 26.12.2020).
- Görsel 7.** Maurizio Cattelan, “Him”, balmumu, insan saçı, takım elbise, polyester reçine, 101 x 41 x 53 cm, 2001 <https://www.thecollector.com/maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 12.12.2020).
- Görsel 8.** Maurizio Cattelan, “Frank ve Jamie”, balmumu, kıyafetler, ayakkabılar, Frank : 191.7 x 63.5 x 52.7 cm, Jamie : 182.2 x 62.8 x 45.7 cm, 2002
<https://www.phillips.com/detail/maurizio-cattelan/NY010715/26>. (Erişim Tarihi: 12.12.2020).
- Görsel 9.** Maurizio Cattelan, “Cattelan”, neon ışık, 40 x 104 x 3 cm, 1995
<https://londonist.com/2012/10/art-review-maurizio-cattelan-whitechapel-gallery>. (Erişim Tarihi: 29.01.2021).
- Görsel 10.** Maurizio Cattelan, “Mother”, fotoğraf, 158.5 x 127 cm, 1999
<https://news.artnet.com/exhibitions/mother-exhibition-palazzo-reale-milan-329527>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).
- Görsel 11.** Maurizio Cattelan, “All”, 2011
<https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).
- Görsel 12.** Maurizio Cattelan, “America”, 18 ayar klozet, 2016-17
<https://www.damnmagazine.net/calendar/maurizio-cattelan-america/>. (Erişim Tarihi: 19.12.2020).
- Görsel 13.** Maurizio Cattelan, “A Perfect Day”, alüminyum üzerine monte edilmiş forex üzerine C-baskı, 258 x 192 cm, 10. sürümü, 1999
<https://www.thecollector.com/maurizio-cattelan/>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- Görsel 14.** Maurizio Cattelan, “Comedian”, muz, koli bandı, 2019
<https://www.wallpaper.com/art/maurizio-cattelan-banana-perrotin-feeding-south-florida>. (Erişim Tarihi: 10.01.2021).



**SHAKESPEARE'S MASTERY OF PLOT AND COMEDY IN
MUCH ADO ABOUT NOTHING**
SHAKESPEARE'İN OLAY ÖRGÜSÜ VE KOMEDİDEKİ USTALIĞI:
YOK YERE YAYGARA

Sibel İZMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Atılım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı
Asst. Prof. Dr., Atılım University, Faculty of Arts and Sciences, English Language and Literature

sibel.izmir@atilim.edu.tr / sibeleceizmir@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7821-6328>

Atıf/Citation

İzmir, S. (2021). "Shakespeare's Mastery of Plot and Comedy in
Much Ado About Nothing". *Sanat Dergisi*, (37), 84-94.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.754835>

Abstract

It is a well-known fact that William Shakespeare, just like many of his contemporaries, was influenced by earlier literary and non-literary sources while he was writing his plays. However, Shakespeare did not remain true to the sources by which he was inspired neither in terms of content nor form. Much Ado About Nothing, which he wrote by making use of the features of New Comedy genre that had emerged in the Ancient Greece, is undoubtedly an indicative of his mastery of plot and comedy. The playwright, while utilizing the genre of New Comedy, brought novelties to the play showing his genius and he knitted, so to speak, the plot structure in a conscientious manner. This study aims to analyse the mastery of Shakespeare in creating the plot structure and comedy, to show the features of the New Comedy he made use of and to investigate the elements which are purely Shakespearean in Much Ado About Nothing.

Öz

William Shakespeare'in, pek çok çağdaşı gibi, oyunlarını yazarken daha önce yazılmış olan edebi ve edebi olmayan kaynaklardan etkilenmiş olduğu bilinen bir gerçektir. Ne var ki Shakespeare, ilham aldığı kaynaklara ne içerik ne biçem açısından sadık kalmıştır. Antik Yunan'da ortaya çıkmış olan Yeni Komedi türünün özelliklerinden yararlanarak yazdığı Yok Yere Yaygara adlı oyunu, Shakespeare'in hiç şüphesiz olay örgüsü ve komedideki ustalığının bir göstergesidir. Adı geçen oyunda, Yeni Komedi türünden faydalanırken kendi dehasını da ortaya koyarak oyuna yenilikler getiren yazar, olay örgüsünü adeta ilmek ilmek örmüştür. Bu çalışma, Yok Yere Yaygara isimli oyunda Shakespeare'in olay örgüsü ve komedi yaratmadaki ustalığını incelemeyi, oyunu yazarken Yeni Komedi türünün hangi özelliklerinden faydalandığını göstermeyi ve oyunda tamamen Shakespeare'e özgü olan öğeleri araştırmayı hedeflemektedir.

Key words: Much Ado About Nothing, Shakespeare, New Comedy, Shakespearean Comedy.

Anahtar kelimeler: Yok Yere Yaygara, Shakespeare, Yeni Komedi, Shakespeare Komedisi.

Introduction

The Plot and New Comedic Devices

William Shakespeare, just like many of his contemporaries, was affected by earlier literary and non-literary sources while he was writing his plays. However, he did not remain completely loyal to the sources by which he was inspired neither in terms of content nor form. *Much Ado About Nothing*, which he wrote by making use of the features of New Comedy genre that had emerged in the Ancient Greece, is undoubtedly an indicative of his mastery of plot and comedy. The playwright, while utilizing the genre of New Comedy, brought novelties to the play showing his genius and he almost knitted the plot structure in a conscientious manner. This study aims to analyse the mastery of Shakespeare in creating the plot structure and comedy, to show the features of the New Comedy he made use of and to investigate the elements which are purely Shakespearean in *Much Ado About Nothing*.

Much Ado About Nothing is believed to have been written in mid or late 1598. The 1600 edition of the play claims that the play has been “sundrie times publicly acted” (McEachern, 2006: 110). Since many references to the play have survived, it is supposed that the play was a popular one. There were already records of several performances of the play at the court of King James I (Boyce, 1996: 453). The main plot of the play, i.e., Hero-Claudio plot, is an example of an old European tradition dating to the classical times that includes stories in which “a lover is deceived into believing that his beloved is unfaithful” (Boyce, 1996: 452-453). The sources of the play are claimed to include Ludovico Ariosto’s massive poem *Orlando Furioso*, a story by Matteo Bandello and a collection of tales named *The Rocke of Regard* by George Whetstone.

Undoubtedly, Shakespeare is one of the greatest men of genius who not only made use of Ancient dramatic conventions and but also paved the way for the succeeding playwrights with his innovations. The effects of the New Comedy of Menander (c. 342–292 BC) the Greek playwright, which is different from the Old Comedy of Aristophanes (c. 450–c. 385 BC), are explicit in Shakespeare’s comedies. As a matter of fact, the comedy of manners first originated in the New Comedy which was further developed by the Roman playwrights Plautus and Terence in the third and second centuries BC. As M. H. Abrams states, New Comedy and the plays of Plautus and Terence generally dealt with:

“The vicissitudes of young lovers and included what became the stock characters of much later comedy, such as the clever servant, old and stodgy parents, and the wealthy rival. The English comedy of manners was early exemplified by Shakespeare’s Love’s Labour’s Lost and Much Ado about Nothing, and was given a high polish in Restoration comedy” (1660–1700) (2009: 49).

Much Ado about Nothing carries the tradition of New Comedy as it is evident in its structural organization, its use of eavesdropping, disguise and mistaken identity (Riehle, 1990: 222). As pointed out by Marjorie Garber, the play “*is indeed in many ways Shakespeare's great play about gossip. Everything is overheard, misheard, or constructed on purpose for eavesdropping*” (2004: 375) Moreover, the play nearly approaches to tragedy and Shakespeare clearly aims to create tragicomic effects and emotions like he does in most of his other comedies which are tragic in nature: the heroine in *The Two Gentlemen of Verona* was near to be raped, there are constant death threats over Egeon in *The Comedy of Errors*, over Antonio in *The Merchant of Venice*, over Claudio in *Measure for Measure*, and over Prospero in *The Tempest*, and similarly there are “the apparent deaths of Hero in *Much Ado About Nothing*, of Hermione in *The Winter's Tale*, and of Innogen in *Cymbeline*” (Wells, 2017: 39). Thus, the title of the play, *Much Ado About Nothing* is obviously ironic as it attempts to deny the existence of serious moral issues which would almost turn into tragedy (Riehle, 1990: 222), such as the moral accusations of Claudio against Hero and her chastity, leaving her during the wedding ceremony, the pretended death of Hero and Beatrice commanding Benedick of killing Claudio in a duel.

The play is also abundant with intrigues. Robert Miola defines the play as a “comedy of intrigue”. He refers to Kenneth Muir who regarded the play as a subtler version of *The Taming of the Shrew* “transposed from farce to high comedy” (qtd in Miola, 1994: 79) considering that in *Much Ado About Nothing* both Benedick and Beatrice need to be tamed. More importantly, Miola claims that the influence of New Comedy enabled Shakespeare to organize his material and set it in Messina.

“New Comedy is present here as a complex legacy of character, convention, and form, deeply possessed and fluently manipulated. The dramaturgical principle of paired opposites, operative in the contrasting siblings, Don Pedro and Don John, organizes the main events of the play. The desired and legitimated virgo, replete with Italian resonances, becomes Hero, fit match for Claudio, a partially regenerated adolescens. Classical precedents shape the courtship by proxy that begins the play as well as the various eavesdroppings that come later. New Comedic form governs much of the action: the play works towards the false anagnorisis of Hero's infidelity and the fractured wedding; these events set up the final recognition of Hero's innocence and the true nuptials” (Miola, 1994: 80).

When the characteristic features of New Comedy and Shakespearean Comedy are taken in terms of plot structure, it can be observed that one of the innovations Shakespeare has brought in *Much Ado About Nothing* is in his plot. In a typical New Comedy, the plot is structured around a young man who does his utmost to marry a girl in spite of the strong oppositions of his father. The girl is usually a slave about to be pushed into prostitution and the son finally attains his goal and gets the girl as soon as it is revealed that the girl is actually the lost daughter of a wealthy Athenian. As indicated by Oscar Brockett, “*the entire action, then, rests on a misunderstanding, which, when cleared up, resolves the conflict*” (2014: 36). In *Much Ado About Nothing* as well, the entire action still rests on a misunderstanding; yet the manner the misunderstanding is created differs. In Shakespeare's play, the misunderstanding is intentionally created by the malcontent of the play, the bastard, Don John. A series of conflicts appear which has

a “pseudo-fatal” effect on Hero as she assumes the role of a dead victim. The conflict is resolved when Hero is morally “acquitted” in the eyes of Claudio and the society and when it is illuminated that she has never been disloyal and has not actually died. Equally important novelty in the plot structure is the subplot of Beatrice and Benedick, beginning as a (seemingly) love-hate relationship and ending with true love.

The Legacy of New Comedy and Shakespearean Innovations

The plot of *Much Ado About Nothing* revolves centrally around four young people, soon to become lovers, in the Italian town of Messina. Leonato, a respectable nobleman and governor, lives with his young daughter Hero, his sharp-witted niece Beatrice and his brother, Antonio (Beatrice’s father). The play’s opening is marked with a scene in which Leonato is seen to be preparing to welcome his friend named Don Pedro, Prince of Arragon, and two brave soldiers, Claudio and Benedick back from a war (with minimum “bloodshed”). Don John, who is Don Pedro’s illegitimate brother, is also among the guests and the two brothers have just reconciled. Thus, the space of the soldiers shifts from a bitter world of realities where there was a war to an idyllic world. Such a shift would ensure the appearance of love on the part of the young soldiers within the comic plot. Therefore, it is not surprising that Claudio falls in love with Hero as soon as he sees her. “Can the world buy such a jewel?” (I.i.171) marks his first impressions of her.

Meanwhile, Benedick and Beatrice exchange long witty insults which they have had with each other in the past as well, each expressing an extreme hate towards love. Thus, “Claudio’s romantic contemplation of Hero is played off against Benedick’s sardonic remarks, creating the now familiar opposition of romantic lover and realistic commentator” (Leggatt, 1987: 153). The witty dialogue Benedick and Beatrice exchange in the very beginning is worth mentioning:

Benedick

What, my dear Lady Disdain! are you yet living?

Beatrice

Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signior Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.

Benedick

Then is courtesy a turncoat. But it is certain I am loved of all ladies, only you excepted: and I would I could find in my heart that I had not a hard heart; for, truly, I love none.

Beatrice

A dear happiness to women: they would else have been troubled with a pernicious suitor. I thank God and my cold blood, I am of your humour for that: I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

Benedick

God keep your ladyship still in that mind! so some gentleman or other shall 'scape a predestinate scratched face.

Beatrice

Scratching could not make it worse, an 'twere such a face as yours were.

Benedick

Well, you are a rare parrot-teacher.

Beatrice

A bird of my tongue is better than a beast of yours.

Benedick

I would my horse had the speed of your tongue, and so good a continuer. But keep your way, i' God's name; I have done.

Beatrice

You always end with a jade's trick: I know you of old" (I, i,112-139).

As Benedick reveals Claudio's love for Hero to Don Pedro, observing Claudio hesitant about wooing Hero, the Prince offers to court Hero himself disguised as Claudio at the masque to be held that night. The plan is that when he is assured of Hero's positive response, he will ask her father to marry Claudio and Hero. The first overhearing occurs at that point in the play. Antonio informs Leonato that one of the servants has overheard Don Pedro telling Claudio of his intention to marry Hero.

It is well known that a great number of Shakespeare's comedies has a tragic potential and as very well put by Stanley Wells, his comedies "often verge on tragedy" (2017: 40) which is the same for the play under examination. Although "new Comedy was also mixed in tone, for in many plays pathetic and moral elements injected a serious note" (Brockett, 2014: 37), Shakespeare in *Much Ado About Nothing* transgresses the boundaries of drawing a solely pathetic picture by adding a truly villainous character who is Shakespeare's invention. In this play, the "tragic" appears because of Don John who clearly expresses that he wishes to be a villain, reminiscent of *Othello's* Iago.

"Don John

I wonder that thou, being, as thou sayest thou art, born under Saturn, goest about to apply a moral medicine to a mortifying mischief. I cannot hide what I am: I must be sad when I have cause and smile at no man's jests, eat when I have stomach and wait for no man's leisure, sleep when I am drowsy and tend on no man's business, laugh when I am merry and claw no man in his humour" (III, i,10-17).

When he learns from one of his followers named Borachio that his brother will woo Hero on behalf of Claudio, he instantly plans to make mischief with this piece of information since he envies Claudio's advancement.

Leonato reminds his daughter just before the festivity that the Prince will woo her. Don Pedro takes Hero aside and woos her in disguise. At this point in Act II, Scene 1, Don John starts putting his plans into action and tells Claudio that Don Pedro is stealing

the heart of his future bride for himself, not for Claudio. This is the first time Claudio is trapped although his feeling of having been betrayed lasts for a short time because soon Don Pedro explains he has won Hero's heart for him and already arranged his marriage. Such an error on the part of Claudio does not appear in the accepted sources of the play; it is actually a convention seen in New Comedy (Miola, 1994: 82-83). Here, Shakespeare departs from the Roman practice which is of great importance. He invents a new kind of intriguer, Don John, a plain villain.

It is not surprising at all that the intrigues will continue on the part of Don John who, this time, makes another plan with the help of Borachio. The second disguising in the play will function in order to disrupt everyone's happiness. Borachio's companion Margaret, who is Hero's serving woman at the same time, will look out of the window at night and Borachio will make love to her. He will make Claudio and Don Pedro watch the scene and they will think that the woman is Hero wooed by a man in the middle of the night. The plan succeeds and Claudio is trapped for the second time strongly believing that Hero has been disloyal to him. Although this crucial scene is not staged, it is described five times variously. These descriptions depict Hero as "meretmix", as the courtesan who continually frustrates young lover in Plautus and Terence by opening her door to others. "The real or imagined visit of another man to the home of one's beloved is common in New Comedy, though the mood always differs, and the emphasis usually falls on the naïveté or confusion of the jealous lover" (Miola, 1994: 88).

Accordingly, Claudio who has turned into the outrageous lover on the day of their wedding in the Church, bitterly accuses Hero of betrayal and abandons her in front of everyone.

“Hero

And seem'd I ever otherwise to you?

Claudio

*Out on thee! Seeming! I will write against it:
You seem to me as Dian in her orb,
As chaste as is the bud ere it be blown;
But you are more intemperate in your blood
Than Venus, or those pamper'd animals
That rage in savage sensuality” (IV, i,54-60).*

Leonato, stricken, at first accuses his daughter as well but thanks to the “sermon” Friar Francis has given, he accepts the plan made by the friar: Hero will pretend that she has died of sudden shock and grief and she is going to hide away till her innocence is proved. So far, Claudio-Hero plot includes the following:

| | | | | | |
|-----------------------------------|--|---|---|--------------------------------|------------------------|
| Don Pedro wooing Hero for Claudio | Don John disrupting the plan and Claudio trapped (against Don Pedro) | Claudio in realisation of his error: Claudio ♥ Hero | Don John disrupting the plan (against Hero) and Claudio trapped for the second time | Church Scene Harmony disrupted | Hero's pretended death |
| (Act II, Scene 1) | (Act II, Scene 1) | (Act II, Scene 1) | (Act III, Scene 2) | (Act IV, Scene 1) | (Act IV, Scene 1) |

The intrigues of half-brothers come to climax in the remarkable wedding scene. However, here Shakespeare creates a fractured wedding to serve as an antitype to the conventional New Comedic nuptials. As Miola very cleverly suggests:

“The pistis or proof of identity becomes here a false report that demonstrates the difficulties of perceiving, knowing and ‘noting’ truly. The anagnorisis [moment of discovery and recognition] is likewise inverted: the typical discovery about the heroine, namely that she is a long lost daughter or an Athenian citizen, therefore eligible for marriage, becomes here the false revelation that Hero is whore. This revelation shatters rather than enables the wedding. Tragic passion erupts in New Comedy, mocking expectation, ‘This looks not like a nuptial’ (IV, i, 68), exploding forms and conventions, disfiguring characters” (1994: 89).

That’s why, Claudio cruelly rejects Hero just like her father, Leonato who vehemently denounces his daughter. Like Capulet in *Romeo and Juliet*, he becomes the harsh, unreasoning figure (Miola, 1994: 89) who is actually suffering because of his mistaken anger.

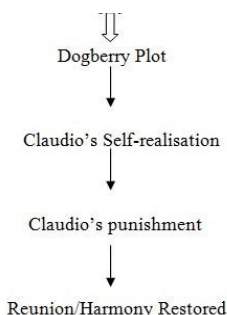
Most critics argue that Benedick-Beatrice plot deserves an equal importance as Claudio-Hero plot and therefore take this plot as the main plot as well, thus claiming that the play has two main plots, “one tragicomic, the other comic” (Wolfensperger, 1994: 112). As also elaborated by Bates:

“The story of the falsely accused woman is an ancient one, and, in all the known versions of the story, a lover is hoodwinked into thinking his beloved is unchaste – the germ of the Hero/Claudio plot. But not one of the seventeen or so contemporary versions of the story that Shakespeare may have known contains the equivalent of the Beatrice and Benedick subplot, nor the theatrical devices necessary to trick them together. Shakespeare invents Beatrice and Benedick, in other words, and inserts them into the well-known and much-rehearsed Hero story in such a way as to create a climate of comparison and debate” (2004: 114).

From the beginning of the play, Benedick and Beatrice exchange witty dialogues on love and marriage and their dialogues are based on their “seemingly” hatred towards each other. In their plot, there will be again “intrigues” and they will be “trapped” too to fall in love with each other. In Act II, Scene 2, Don Pedro reveals his plans to Leonato and Claudio explaining that he will trick the two rivals into falling in love with each other. One-day Don Pedro, Claudio and Leonato, knowing that Benedick will overhear them, speak aloud about how Beatrice passionately and desperately loves him. Because of the involvement of Don Pedro in the conversation, Benedick believes what he has heard and confesses himself that he also loves Beatrice. In the meantime, Beatrice is tricked as well. She has been informed by one of the servants that Hero and Margaret are

talking about her and as she eavesdrops them who have been talking about Benedick's desperate love for her, she admits her love too. Benedick, trying to hide his feelings from Don Pedro and Claudio, is teased because of his changed appearance. The same is true for Beatrice who is teased by Hero and Margaret. In Act IV, Scene 1, Benedick and Beatrice confess their love to each other. Beatrice wants him to kill Claudio in a duel to prove his love. Benedick really invites Claudio to a duel. From this point on, the events begin to proceed to a resolution. When the two plots are brought together, the picture is interesting:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|--|
| Don Pedro wooing Hero for Claudio (Act II, Scene 1) | Don John disrupting the plan and Claudio trapped (against Don Pedro) (Act II, Scene 1) | Claudio in realisation his error: Claudio ♥ Hero (Act II, Scene 1) | Don John disrupting the plan (against Hero) and Claudio trapped for the second time (Act III, Scene 2) | Church Scene Harmony disrupted (Act IV, Scene 1) | Hero's pretended death (Act IV, Scene 1) |
| Witty insults exchanged and Benedick expressing his being hurt (Act II, Scene 1) | Don Pedro revealing his plan to trick Beatrice and Benedick (Act II, Scene 1) | Benedick "trapped" into love (Act II, Scene 3) | Beatrice "trapped" into love (Act III, Scene 1) | Benedick and Beatrice teased (Act III, Scenes 2&4) | Benedick and Beatrice confessing their love Benedick♥Beatrice (Act IV, Scene 1) |



As it is clearly seen, while the Claudio-Hero plot begins very positively and is disrupted by Don John, Benedick-Beatrice plot starts in mutual insulting and is again "disrupted" in a very positive manner, this time by Don Pedro. Thus, while Don John seems to function for tragic ends in the play, Don Pedro is there for comic ends and to create harmony in the society. In other words, they represent the good and evil potentials of New Comedic intrigue (Miola, 1994: 83). The controversy about which plot is the main plot is best solved by the fact that whenever the comedy is "received" by the playgoer and the reader, the plot, whether it is the plot of Claudio-Hero or Benedick-Beatrice, becomes the main plot. As Wolfensperger observes:

"What we witness in Much Ado is that the Claudio/Hero plot is removed from its initially central position step by step, virtually scene by scene, to become the play's subplot, whereas the Benedick/Beatrice plot initially subordinate to the

Claudio/Hero plot, gradually supersedes it to emerge finally as the comedy's main plot" (1994: 115).

At this point, eavesdropping becomes one of the characters who works to correct faults unlike the eavesdropping of Plautus which was there to, for example, "swindle the soldier of his money and girl and to expose him as a pretentious buffoon who deserves the final beating" (Miola, 1994: 86). Shakespeare exploits eavesdropping in a reverse way and makes Beatrice and Benedick feel shame to hear themselves accused of pride and arrogance.

When and if the stories of the two couples are taken equally into consideration as main plots, subplots can be listed as Don Pedro and Don John subplots, Borachio and Margaret subplot, Dogberry subplot and lastly the subplot of Hero's pretended death. Of all, the Dogberry subplot is the most important and functions to proceed the play to a resolution. As it is a comic world, the resolution comes not with the help of Don Pedro but with the help of the rustic Constable Dogberry overhearing Conrade and Borachio about the plan to deceive Claudio. Dogberry and his watchmen arrest the two men and make them confess the plan creating very comic effects. Inspired from Munday's 'Sbirri' or local observation, he functions as the antitype of the clever slave: "He is a *servis ineptus* whose fumbings in language and action mysteriously nullify subtler intrigues and reveal the hidden truth" (Miola, 1994: 92). Instead of planning intrigues or solving the complicated actions, he orders his men to turn away from trouble and do nothing, to ignore the disobedient, to let drunks alone and to let thieves steal out of their company.

Dogberry

If you meet a thief, you may suspect him, by virtue of your office, to be no true man; and, for such kind of men, the less you meddle or make with them, why the more is for your honesty.

Watchman

If we know him to be a thief, shall we not lay hands on him?

Dogberry

Truly, by your office, you may; but I think they that touch pitch will be defiled: the most peaceable way for you, if you do take a thief, is to let him show himself what he is and steal out of your company.

Verges

You have been always called a merciful man, partner.

Dogberry

Truly, I would not hang a dog by my will, much more a man who hath any honesty in him" (III, iii,49-62).

Dogberry is not a typical slave at all, he can never change identities with speed or skill but rather, he plays himself the noble constable, the guardian of the commonwealth. He even fails to communicate the facts about Don John's deception to Leonato before the wedding since he misunderstood what he has heard and believed that Borachio and Conrade are guilty of some sort of burglary. If there were not the watchmen who

overheard the criminals and Borachio himself who confessed to Don Pedro and Claudio, Dogberry's Messina would be a tragic town (Miola, 1994: 92-93).

When everyone learns that Hero is innocent, time for Claudio to suffer over Hero's "death" has come. His "punishment", as Leonato informs, will be to tell everybody in the city that Hero was innocent and to marry another "niece" of Leonato, who bears an exact resemblance to the dead Hero. Claudio goes to the Church to marry a masked bride and he is shocked with joy when the woman unmask. Also, the time for Benedick to propose to Beatrice has come, which is accepted. The play thus ends with the promise of a double wedding, prosperity and regeneration.

Conclusion

Much Ado About Nothing is one of the best comedies of Shakespeare in which the playwright seems to have constructed the plot structure as if he is knitting it in a very conscientious manner. Also, it should not be forgotten that the play departs from the original sources mentioned at the beginning structurally with the intrigues the brothers initiate, Don Pedro playing good and Don John playing bad tricks. Thus, "Don Pedro's humorous New Comedic deceptions oppose Don John's perverse and potentially tragic deceits. Such opposition is perfectly orthodox piece of New Comedic dramaturgy" (Miola, 1994: 80). Though such opposition is common in New Comedy, the extent of Don John's villainy belongs to Shakespeare. Besides, the play apparently demonstrates the darker potential of New Comedic intrigue. It also explores the limitations—dramatic and moral—of New Comedic characterization and action. Shakespeare departs from the classical adolescent figure and draws upon other traditions for Claudio's penance scene. He also reshapes the "traditional *virgo*, enlivening Hero with charm, providing for a wondrous rebirth" (Miola, 1994: 98). As Lawrence Danson puts it in *Shakespeare's Dramatic Genres*, "Comedy is a genre: it has its traditions, of which Shakespeare was well aware; but the genre is not a mould into which he poured the loose ingredients to be cooked into plays" (2000: 57-58), which is absolutely seen in *Much Ado About Nothing* especially in the way Shakespeare has invented Beatrice and Benedick subplot as well as the way he has drawn his villain, Don John.

References

- Abrams, M. H. and Harpham G. G. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. Ninth Edition. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Bates C. (2004). "Love and courtship". *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (Edited by Alexander Leggatt). Cambridge: Cambridge University Press. 102-12.
- Boyce, C. (1996). *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- Brockett O. G. and Hildy F. J. (2014). *History of the Theatre*. Tenth Edition. Essex: Pearson.

-
- Danson, L. (2000). *Shakespeare's Dramatic Genres*. New York: Oxford University Press.
- Garber, M. (2004). *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.
- Leggatt, A. (1987). *Shakespeare's Comedy of Love*. London and New York: Methuen.
- McEachern C. (2006). "Introduction". *Much Ado About Nothing*. Arden Shakespeare. 22-167.
- Miola, R. S. (1994). *Shakespeare and Classical Comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Riehle, W. (1990). *Shakespeare, Plautus and the Humanist Tradition*. Cambridge: Brewer.
- Shakespeare, W. (2006). *Much Ado About Nothing*. London: Arden Shakespeare.
- Wells, S. (2017). *Shakespeare's Tragedies: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolfensperger, P. (1994). *Shakespeare: Impartial and Partial*. Tübingen: Verlag.



YÜZ YÜZE VE UZAKTAN EĞİTİM İLE VERİLEN GRAFİK TASARIM PROJE DERSLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ EVALUATION OF GRAPHIC DESIGN PROJECT COURSES THROUGH FACE TO FACE EDUCATION AND DISTANCE LEARNING

Halime TÜRKKAN

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü
Asst. Prof., Başkent University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture,
Department of Visual Arts and Design

halime.fisenk@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4142-7006>

Atıf/Citation

Türkkan, H. (2021). “Yüz Yüze ve Uzaktan Eğitim ile Verilen Grafik Tasarım Proje Derslerinin Değerlendirilmesi”. *Sanat Dergisi*, (37), 95-104.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.877626>

Öz

Tüm dünyada yaşanan salgın hastalık süreci eğitim sistemini de etkilemiştir. Bu çalışmada, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı 2019-2020 Akademik Yılı Güz Dönemi'nde yüz yüze gerçekleştirilmiş GRA427 Grafik Tasarım proje V dersi ile 2019-2020 Akademik Yılı Bahar Dönemi'nde bu dersin devamı olan çevrimiçi gerçekleştirilmiş GRA428 Grafik Tasarım Proje VI derslerinde tasarlanan projelerin iki farklı eğitim sürecinde karşılaştırmaları yapıp, yüz yüze ve uzaktan eğitim süreçlerinin grafik tasarım alanındaki etkilerinin araştırılması hedeflenmektedir. Araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma grubunu yüz yüze yürütülen Proje V ve uzaktan eğitim ile gerçekleştirilen Proje VI dersine devam eden 20 öğrenci oluşturmuştur. Araştırma sonucunda, yüz

Abstract

The pandemic process experienced all over the world has also affected the education system. The purpose of this study is to compare the projects produced in GRA427 (prerequisite course for GRA428) Graphic Design Project V course, which was held face to face in the Fall Semester of the 2019-2020 Academic Year with the projects designed in the online GRA428 Graphic Design Project VI course in the Spring Semester of the 2019-2020 Academic Year held by distance learning performed in Başkent University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Visual Arts and Design, Graphic Design Program. It is aimed to search the effects of face-to-face and distance education processes in the field of graphic design. This study is quantitative research. A correlational research type of searching model was used in this research. The research group consisted of 20 students attending Project V, a face-to-face course, and Project VI which

yüze eğitimin öğrencilerin sosyalleşmesi ve motivasyonunda daha etkili olduğu, proje üretme aşamasında ders öğretim elemanının anlık yönlendirmelerinin daha güçlü hissedildiği, uzaktan eğitimde ise devam edilemeyen derslerin canlı ders kayıtları ile izlenebilme imkânının olduğu, çevrimiçi dönem sonu ders sergilerinin yoğun izleyici kitlesine sunulabildiği olumlu noktalar olarak ortaya çıkmış; yüz yüze proje dersinde derse gelemeyen öğrencilerin aynı dersi izleme olanağının olmadığı, zaman kullanımı ve maddi harcamanın daha fazla olduğu, uzaktan eğitimde ise sosyalleşme ve motivasyonun daha zayıf olduğu, öğrenci konsantrasyonunun da daha kısa sürede dağıldığı sonuçları ortaya çıkmıştır.

Anahtar kelimeler: Yüz Yüze Proje Dersi Eğitimi, Uzaktan Eğitim Sürecinde Proje Dersi Eğitimi, Grafik Tasarım.

was held by distance education. As a result of this research, it is revealed that face-to-face education is more effective in socialization and motivation of students, instantaneous guidance of the lecturer is felt stronger during the project production phase, that the courses that cannot be attended in distance education can be watched with live course recordings, online final course exhibitions can be presented to the intense audience. It was also revealed that students who could not attend the course in the face-to-face project course did not have the opportunity to follow the same course, their time management and financial expenditure were higher, socialization and motivation were weaker in distance learning, and student concentration was dispersed in a shorter time.

Key words: Face-to-face Design Project Course Training, Design Project Course Training in The Distance Learning Process, Graphic Design.

Giriş

Uzaktan eğitim, Türkiye’de 1923 yılından 1960’lı yıllara kadar kavramsal olarak tartışılan bir konu olarak karşımıza çıkmakla beraber, 1980 sonrası Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi’nin de kurulmasıyla yükseköğretime taşınmış, 2000’li yılların başından itibaren bilgi ve iletişim teknolojileri alanında yaşanan gelişmelerle uzaktan eğitim ile sunulan eğitim fırsatları artmış ve uzaktan eğitim milyonları bulan öğrenci sayısı ile ülkemizde eğitimde ana akımın bir parçası haline gelmiş bir eğitim modelidir (Bozkurt, 2017: 86). Ancak uzaktan eğitim modeli grafik tasarım gibi uygulamalı bir alanda pandemi sürecinden önce uygulanan bir eğitim sistemi olmamıştır. Bu araştırma, yüz yüze yürütülen ve birbirinin devamı niteliğinde olan iki uygulamalı proje dersinin, pandemi sürecinde COVID-19 tedbirleri neticesinde uzaktan eğitimle devam etmek zorunda kalındığı durumun sonuçlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Pandemi nedeniyle, eğitimin uzaktan yürütülmesi konusu güncel bir araştırma konusu haline gelmiştir. Ancak bu çalışmanın özgünlüğü, biri diğerinin önkoşulu olan derslerin hem yüz yüze hem de uzaktan yürütülmesi nedeniyle, iki farklı eğitim modelinin karşılaştırılmasının yapılabilme şansı doğmuştur. Yüz yüze eğitimin avantajları, özellikle uygulamalı derslerde öğretim elemanı ile deneyimlenen interaksyon, öğrencilerin atölye ortamında gelişen motivasyon ve rekabet ortamının varlığı tartışılmaz bir gerçektir. Ancak, uzaktan eğitim sürecine geçildiğinde birçok alanda yaşanan zorlukların, adaptasyon problemlerinin, dersin işlenişinde yaşanan aksaklıkların, grafik tasarım eğitiminde neredeyse hiç karşılaşılmadığı savunulmaktadır. Elbette ki öğrenci kazanımlarında farklılıklar ortaya çıkabilmektedir, ancak ihtiyaç ve

zorluklar irdelendiğinde, uzaktan eğitim modelinin de proje üretilen grafik tasarım derslerinde yüz yüze eğitimde olduğu gibi motivasyon, yaratıcı proje geliştirme, rekabet ortamını deneyimleme gibi önemli konuların problemsiz bir biçimde yaşandığı gözlemlenmiştir. Yüzyıldan fazla bir süre içinde, yazışma çalışmaları, açık üniversiteler, telekonferans, ağlar ve multimedya sunumundan günümüzün web tabanlı teknolojilerine doğru gelişen, eğitim için yeni bir dizi öğrenme fırsatı açan uzaktan eğitim, yeni bir öğretim fenomeni olmamakla birlikte, sunum araçlarıyla desteklenen öğretim materyallerinin ayarlanması dâhil olmak üzere yeni öğretim yaklaşımlarıyla karakterize edilmekte; internetin gelişimiyle birlikte yeni nesil uzaktan eğitim olgusu ortaya çıkmaktadır. (Passerini ve Granger, 2000: 2) Ancak bu araştırmanın konusu olan uzaktan eğitim, pandemi koşullarında çok kısa bir sürede adapte olunması gereken, herhangi bir materyal ya da programlama çalışması yapılmadan mücbir sebeplerle hayata geçen bir uzaktan eğitim uygulaması olmasına rağmen, grafik tasarım eğitiminin kolayca entegre olduğu bir eğitim sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın temelinde, yüz yüze eğitimle başlanmış bir ders programının devamının uzaktan eğitime geçiş sürecinde, yüz yüze ve uzaktan yürütülen dersler bazında öğrencilerin kazanımlarına ve yaşadıkları zorluklara değinilmiştir. Aynı öğrenci grubuyla yapılan çalışmanın bu iki farklı öğrenme biçimini kıyaslamak anlamında değeri büyüktür.

1. Yöntem

Araştırmada nicel araştırma yöntemlerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. İlişkisel tarama modelleri iki veya daha çok sayıdaki değişken arasındaki birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir (Karasar, 2009: 81).

1.1. Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırma verileri anket yöntemiyle toplanmıştır. Beşli likert modelindeki anket geliştirilirken dört açık uçlu sorudan oluşan ön anket beş öğrenciye uygulanmış, geçerlik-güvenirlik çalışması yapılmış, uzman görüşü alınarak son şekli verilmiştir. Anket, Ek.1’de yer almaktadır. Anketlerden elde edilen veriler aritmetik ortalama ile hesaplanarak değerlendirilmiştir. Verilerin toplanması aşamasında “Google Form” aracılığıyla oluşturulan anket, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı Programı’nda eğitimine devam eden, 2019-2020 Güz Dönemi’nde GRA 427 Grafik Tasarım Proje V dersini yüz yüze alan ve 2019-2020 Bahar Dönemi’nde GRA 428 Grafik Tasarım Proje VI dersini uzaktan eğitim ile alan öğrencilere gönüllülük esasına dayalı olarak bilgi iletişim teknolojileri yoluyla ulaştırılmıştır. Toplamda bu yirmi öğrenciden geri dönüt alınmış ve toplanan anket sonuçları araştırmaya dâhil edilmiştir. Tablo 1’de, uygulanan anketin puan aralığına yer verilmiştir.

| Dereceler | Puan | Puan Aralığı |
|-------------------------|------|--------------|
| Kesinlikle Katılmıyorum | 1 | 1.00-1.79 |
| Katılmıyorum | 2 | 1.80-2.59 |
| Kısmen Katılıyorum | 3 | 2.60-3.39 |
| Katılıyorum | 4 | 3.40-4.19 |
| Kesinlikle Katılıyorum | 5 | 4.20-5.00 |

Tablo 1. Anket Puan Aralığı

1.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımı Programına devam eden, 2019-2020 Güz Dönemi'nde GRA 427 Grafik Tasarım Proje V dersini yüz yüze alan ve 2019-2020 Bahar Dönemi'nde GRA 428 Grafik Tasarım Proje VI dersini uzaktan eğitim ile alan aynı öğrenci grubu olan yirmi öğrenci oluşturmuştur.

2. Bulgular

Bu bölümde yüz yüze ve uzaktan eğitimin kazanımları ve ihtiyaç ve zorluklara yönelik tablolar ve değerlendirmeler yer almaktadır.

| Grafik Tasarım Proje V dersi yüz yüze eğitim açısından öğrenci kazanımları | \bar{X} | Derecelendirme |
|---|-----------|------------------------|
| Yüz yüze eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla profesyonel hayata daha hızlı adapte olabilirim | 4,40 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Yüz yüze eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla, grafik tasarımın her alanına yönelik yaratıcı düşünce ve daha etkili projeler üretebilirim (Web sitesi, masaüstü yayıncılık, mekân içi grafik tasarım gibi.) | 4,20 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Proje üretme sürecinde atölyede ders öğretim elemanı ile çalışmama yönelik anlık paylaşımlarda bulunabilir, daha hızlı çözümler üretebilirim | 4,30 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Yüz yüze eğitim, atölye ortamında sınıf arkadaşlarımla sosyalleşme ve bilgi alışverişi boyutlarında paylaşımımı güçlendirir, moral ve motivasyonumu artırır | 4,65 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Yüz yüze eğitim ortamı atölyede proje üretim aşamasında rekabeti destekler, motivasyonumuzu artırır | 4,45 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Dönem sonu final jürisinde birçok öğretim elemanı karşısında yaptığımız projelerle ilgili sunum ve öğretim elemanlarının kritikleri gelişimimi olumlu etkiler | 4,35 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Yüz yüze yapılan final jürisinde farklı bakış açılarıyla karşılaşmak sosyal ve kültürel gelişimime olumlu katkı sağlar | 4,25 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin yüz yüze olması, sosyalleşme açısından ve projelerimize yönelik izleyicilerin (arkadaşlarımız, öğretim elemanlarımız ve velilerimiz) geri dönütlerini anında yaşamama olanak sağlar | 4,55 | Kesinlikle Katılıyorum |

| | | |
|---|------|------------------------|
| Yüz yüze proje dersi sergi kurulumunda paylaşma, sorumluluk, malzeme kullanımı ve etkili sergi düzenleyebilme yönümü geliştirir | 4,60 | Kesinlikle Katılıyorum |
|---|------|------------------------|

Tablo 2. 2019-2020 Güz Dönemi Yüz Yüze Gerçekleşen GRA 427 Grafik Tasarım Proje V Dersi Öğrenci Kazanımları

Tablo 2 incelendiğinde öğrencilerin tablodaki seçeneklere verdikleri cevaplardan “Yüz yüze eğitim, atölye ortamında sınıf arkadaşlarımla sosyalleşme ve bilgi alışverişi boyutlarında paylaşımımı güçlendirir, moral ve motivasyonumu artırır” seçeneğinin 4,65 aritmetik ortalama ile en yüksek cevap olduğu görülmektedir. Tabloya verilen cevapların tamamının aritmetik ortalaması 4,20 ve üzerindedir. Tablo incelendiğinde öğrencilerin, yüz yüze eğitim sürecinde profesyonel hayata adapte olmada, proje üretme sürecinde ders öğretim elemanı ile anında çözüm üretebilmede, öğrenci motivasyonunu yükseltmede, yüz yüze yapılan jürilerde yapılan kritiklerin öğrenci gelişimine katkıları noktasında, yüz yüze proje dersi sergi kurulumunda, paylaşma, malzeme kullanımı ve etkili sergi düzenleme yönlerinin geliştiği görülmüştür.

| Grafik Tasarım Proje V dersi yüz yüze eğitim açısından ihtiyaç ve zorluklar | \bar{X} | Derecelendirme |
|---|-----------|--------------------|
| Yüz yüze devam etmediğim bir proje dersini, o gün yapıldığı şekliyle bir daha izleyebilmem mümkün değildir | 3,50 | Katılıyorum |
| Yüz yüze derste bazen spontane gerçekleşen bilgi alışverişi, beyin fırtınası ve tartışmalarını deneyimleme şansım olmaz | 3,30 | Kısmen Katılıyorum |
| Yüz yüze eğitimde okula gelip gitmek daha fazla zamanımı alır | 3,70 | Katılıyorum |
| Yüz yüze proje dersi kapsamında alınan baskılar (çıktılar) belli bir maddi yekûn oluşturur | 3,85 | Katılıyorum |

Tablo 3. 2019-2020 Güz Dönemi Yüz Yüze Gerçekleşen GRA 427 Grafik Tasarım Proje V Dersi İhtiyaç ve Zorluklar

Tablo 3 incelendiğinde, öğrencilerin yüz yüze yapılan proje derslerinde proje üretiminin her aşamasında çıktı almaları, özellikle de tamamlanan projelerin maket kartonu üzerine baskılarının alınmasının belli bir maddi yekûn oluşturması 3,85 aritmetik ortalama ile en önemli sorun olarak görülmektedir. Yine öğrenciler tarafından, yüz yüze eğitimde katılmadıkları dersi aynı şekliyle izleme olanağının olmaması, okula gelip giderken geçirilen zaman da zorluk olarak değerlendirilmiştir.

| Grafik Tasarım Proje VI dersi uzaktan eğitim açısından öğrenci kazanımları | \bar{X} | Derecelendirme |
|---|-----------|--------------------|
| Uzaktan eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla profesyonel hayata daha hızlı adapte olabilirim | 3,15 | Kısmen Katılıyorum |
| Uzaktan eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla, grafik tasarımın her alanına yönelik yaratıcı düşünce ve daha etkili projeler üretebilirim (Web sitesi, masaüstü yayıncılık, mekân içi grafik tasarım gibi.) | 3,80 | Katılıyorum |

| | | |
|---|------|------------------------|
| Uzaktan eğitimle yürütülen proje dersimizde, proje üretme sürecinde ders öğretim elemanı ile çalışmama yönelik anlık paylaşımlarda bulunabilir, daha hızlı çözümler üretebilirim | 3,90 | Katılıyorum |
| Devam edemediğim bir uzaktan eğitim proje dersini, moodle'a yüklenen canlı ders kayıtlarını daha sonra izleyerek, o gün yapıldığı şekliyle bir daha izleyebilmem mümkündür | 4,35 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Dönem sonu çevrimiçi ortamda gerçekleşen final jürisinde birçok öğretim elemanı karşısında yaptığımız projelerle ilgili sunum ve öğretim elemanlarının kritikleri gelişimimi olumlu etkiler | 3,65 | Katılıyorum |
| Çevrimiçi final değerlendirmesinde farklı bakış açılarıyla karşılaşmak sosyal ve kültürel gelişimime olumlu katkı sağlar | 3,70 | Katılıyorum |
| Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin sanal ortamda olması, daha geniş izleyici kitlesine ulaşmamıza olanak sağlar | 3,80 | Katılıyorum |
| Uzaktan eğitimde çevrimiçi dersler (zoom) sayesinde okula gidip gelmekle zaman harcamam | 4,40 | Kesinlikle Katılıyorum |
| Uzaktan eğitim proje dersi kapsamında yapılan projeler dijital teslim edilir, maddi bir harcama yapılmaz | 4,60 | Kesinlikle Katılıyorum |

Tablo 4. 2019-2020 Bahar Dönemi Uzaktan Eğitim ile Gerçekleşen GRA 428 Grafik Tasarım Proje VI Dersi Öğrenci Kazanımları

Tablo 4 incelendiğinde, uzaktan eğitimde proje derslerinde ödevlerin dijital ortamda teslim ediliyor olması nedeniyle maddi bir harcama yapılmıyor olması 4,60 aritmetik ortalama ile en önemli kazanım olarak görülmektedir. Çevrimiçi dersler yürütülürken okula gidip gelmekle zaman harcanmaması, öğrenciler için önemli bir kazanım olarak görüldüğü sonucu ortaya çıkmıştır. Profesyonel hayata adaptasyon süresi bağlamında yüz yüze eğitimin daha etkili olduğu, uzaktan eğitim aşamasında söz konusu adaptasyonun kısmen de olsa var olduğu, ancak yüz yüze eğitimdeki kadar etkili olmadığı sonucuna varılmıştır. Öğrencilerin yüz yüze eğitim sürecinde edindikleri bilgi ve uygulamalarla, grafik tasarımın her alanına yönelik yaratıcı düşünce ve daha etkili projeler üretebileceklerine inançları yüksek olsa da uzaktan eğitim kapsamında da yüz yüze eğitime kıyasla daha düşük olmakla beraber özgün projeler üretebileceklerine katılmaktadırlar. Tam da bu noktada, grafik tasarım eğitiminin asıl hedeflerinden olan yaratıcı, özgün ve etkin tasarımlar üretebilmenin eğitimin mesafesine, tekniğine bağlı olmadığı görülmektedir. Grafik tasarım proje dersini alan öğrencilerin özgün üretimlerinin eğitim modeliyle çok da farklılık göstermediği sonucuna varılmaktadır.

| Grafik Tasarım Proje VI dersi uzaktan eğitim açısından ihtiyaç ve zorluklar | \bar{X} | Derecelendirme |
|---|-----------|--------------------|
| Uzaktan eğitim dersimizde çevrimiçi ortamda (zoom) sınıf arkadaşlarımla sosyalleşme ve bilgi alışverişi boyutlarında paylaşımım azalır, moral ve motivasyonum düşer | 3,30 | Kısmen Katılıyorum |
| Zoom'la gerçekleştirdiğimiz proje dersinde konsantrasyonum daha kısa sürede dağılır | 3,75 | Katılıyorum |
| Uzaktan eğitim sürecinde internet bağlantısı ve bilgisayarımın kapasitesine yönelik bazı sorunlar proje dersinin verimini etkiler | 3,45 | Katılıyorum |
| Çevrimiçi (zoom) derslerle gerçekleşen bütün bir bahar dönemi, zaman yönetimi üzerimde olumsuz etki yaratır | 3,45 | Katılıyorum |

| | | |
|---|------|--------------------|
| Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin sanal ortamda olması, sosyalleşme açısından ve projelerimize yönelik izleyicilerin (arkadaşlarımız, öğretim elemanlarımız ve velilerimiz) geri dönütlerini anında yaşamam boyutunda olumsuzluklar taşır | 3,50 | Katılıyorum |
| Dönem sonu proje dersimizin ürünlerinden oluşan sanal sergi, paylaşma, sorumluluk, malzeme kullanımı ve etkili sergi düzenleyebilme yönümü geliştirmede çok etkili olmaz | 2,65 | Kısmen Katılıyorum |

Tablo 5. 2019-2020 Bahar Dönemi Uzaktan Eğitim ile Gerçekleşen GRA 428 Grafik Tasarım Proje VI Dersi İhtiyaç ve Zorluklar

Tablo 5 incelendiğinde çevrimiçi gerçekleştirilen grafik tasarım proje dersinde öğrencilerin konsantrasyonlarının daha kısa sürede dağılması 3,75 aritmetik ortalama ile en önemli sorun olarak gözlemlenmektedir. Ayrıca zaman yönetiminin de olumsuz bir etki yarattığı değerlendirilmiştir. Proje dersi dönem sonu sergisinin sanal ortamda gerçekleşmiş olmasının, sosyalleşme ve anlık geri dönüt alma kapsamında bir sorun olarak görülmektedir. İnternet ortamında yaşanan aksaklıklar ve öğrencilerin bilgisayar kapasitelerinin durumu bir sorun olarak görülmekle birlikte, uzaktan eğitim proje dersi ürünlerinden oluşan sanal serginin de, paylaşım, sorumluluk alma ve sergi düzenlenmesi kapsamında öğrencileri geliştirdiği değerlendirilmiştir.

Sonuç

Uzaktan eğitim hayatımıza yeni girmiş bir kavram değildir. Ancak son yıllarda mobil cihaz teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte yer ve zaman kısıtlaması olmadan her an bilgiye erişim imkânı sunması mobil öğrenme kavramını ön plana çıkarmaktadır (Gökbulut, 2021: 163). Uzun yıllardır deneyimlenen bir eğitim biçimi olmasına rağmen, grafik tasarım alanının COVID-19 salgını nedeniyle uzun bir planlama süreci yaşanılmadan mecburen geçiş yapılan uzaktan eğitim sistemine kolay adapte olması beklenen bir durum olsa da, belli kaygılar ve korkular da elbette ki yaşanmıştır. Eğitimin uzaktan olmasının tasarımın olmazsa olmazı atölye ortamından da uzak kalınması anlamına geldiği, bu kaygıların başında gelmektedir. Uzaktan eğitim; hiyerarşik, kararlı, karmaşık, doğrusal olmayan bir öğretim sistemi şeklinde tarif edilmekte olan bir eğitim-öğretim biçimidir (Kırık, 2014: 75) Ancak yüz yüze başladıkları eğitimi pandemi nedeniyle uzaktan tamamlaması gereken çalışmanın yürütüldüğü öğrenci grubunun anket sonuçları göstermektedir ki; her ne kadar stüdyo ortamı, birlikte proje üretme olgusu motivasyonu ve rekabeti tetiklese de, uzaktan yürütülen grafik tasarım proje derslerinde de ortak proje yürütme, sınıf rekabetiyle desteklenen motivasyonun kısmen de olsa var olduğu gözlemlenmiştir.

Özkul ve Girginer'e göre (2014: 114), günümüzde geleneksel eğitim alanında, teknoloji eğitimde kullanılmaktadır. Başka bir ifadeyle eğitim teknolojisi kavramı değil eğitimde teknoloji kullanılması söz konusudur. Buna karşılık eğitim teknolojisi kavramının başka bir ifadeyle eğitsel tasarım disiplinin başarılı şekilde uygulanabileceği alanlardan en önemlisi uzaktan eğitimidir. Uzaktan eğitim sürecinde teknolojinin eğitim içerisinde farklı iletişim teknolojileri ile kullanımının yanında, bu kullanımın sistematik olarak tasarlanıp eğitime koşullaması ve değerlendirilmesi, süreçteki tüm öğeler göz

önünde bulundurulmaktadır. Uzaktan eğitimde temel amaç; bir sistem anlayışı içerisinde sistemin öğeleriyle teknolojinin en ekonomik ve akılcı kullanımını eğitsel tasarım süreci içinde gerçekleştirerek değerlendirmektir.

Yüz yüze öğrenim, yazılı materyale dayalı öğrenim veya teknoloji eksensli diğer açık ve uzaktan öğrenim biçimlerinin etkinlikleri arasında kesin çizgilerle belirlenmiştir, bir ayırım söz konusu olamamaktadır. Birbirine eşit veya en azından yakın bir sonuç elde edilebildiği sürece hangi öğrenim yönteminin benimsendiği, önemini kaybetmektedir (Keskin, 2020: 59). Uzaktan eğitimdeki temel amacın; eğitimin aksamasına sebep olan zaman ve coğrafi engelleri ortadan kaldırarak, gelişen teknolojiye ayak uydurabilen, zamandan ve mekândan etkilenmeden eğitime katkı sağlayan sistemlerle bireylere eğitim-öğretim imkânı sunmak olduğu düşünüldüğünde (Kaçan ve Gelen, 2020: 3); tamamı ile uygulamalı bir alan olan grafik tasarım eğitimi kapsamında proje derslerinin pandemi nedeniyle mecburi sebeplerle uzaktan yürütülmesinin, proje dersinin akışı, üretilen uygulamaların niteliği ve öğrenci motivasyonu kapsamında küçük farklılıklar gösterse de başarıyla uygulanabildiği gözlemlenmiştir.

Kaynakça

- Bozkurt, A. (2017). “Türkiye’de Uzaktan Eğitimin Dünü, Bugünü Ve Yarını”. *Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 85-124.
- Gökbulut, B. (2021). “Uzaktan Eğitim Öğrencilerinin Bakış Açısıyla Uzaktan Eğitim ve Mobil Öğrenme”. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama Dergisi*, 11 (01), 160-177.
- Kaçan, A., Gelen, İ. (2020). “Türkiye’de Uzaktan Eğitim Programlarına Bir Bakış”. *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (6), 11-21.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın.
- Keskin, U. (2020). “Azaltılmış Sanallık: Yüz Yüze Öğrenimin Sokratik Kökeni”. *İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 7(13), 54-67.
- Kırık, A. M. (2014). “Uzaktan Eğitimin Tarihsel Gelişimi Ve Türkiye’deki Durumu”. *Marmara İletişim Dergisi*, S21, 73-94.
- Özkul, A., Girginer, N. (2014). “Uzaktan Eğitimde Teknoloji ve Etkinlik”. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (3), 107-117.
- Passerini, K., Granger, M.J. (2000). “A Developmental Model For Distance Learning Using The Internet”. *Computers & Education*, 34, 1-15.

Ek. 1

**YÜZ YÜZE VE UZAKTAN EĞİTİM İLE VERİLEN
GRAFİK TASARIM PROJE DERSLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Sevgili Öğrenciler,

Yüz yüze yaptığımız Grafik Tasarım Proje V dersimiz ile Pandemi koşullarında uzaktan eğitim ile gerçekleştirdiğimiz Grafik Tasarım Proje VI dersimize yönelik bir araştırma planlanmıştır. Bu araştırmaya veri toplamak amacıyla konu hakkındaki görüşlerinize başvurulmuştur. Soruları cevaplayarak ayıracağınız zaman için teşekkür ederim.

Dr. Öğr. Üyesi Halime TÜRKKAN
Başkent Üniversitesi

**I. BÖLÜM: 2019-2020 GÜZ DÖNEMİ YÜZ YÜZE GERÇEKLEŞEN GRA 427 GRAFİK
TASARIM PROJE V DERSİ ÖĞRENCİ KAZANIMLARI**

Aşağıda verilen ifadelere katılım düzeyinizi 1-5 arasında (1=Kesinlikle Katılmıyorum, 2=Katılmıyorum, 3=Kısmen Katılıyorum, 4=Katılıyorum, 5=Kesinlikle Katılıyorum) değerlendiriniz.

| Grafik Tasarım Proje V dersi yüz yüze eğitim açısından öğrenci kazanımları: | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Yüz yüze eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla profesyonel hayata daha hızlı adapte olabiliyim | | | | | |
| 2 | Yüz yüze eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla, grafik tasarımın her alanına yönelik yaratıcı düşünce ve daha etkili projeler üretebilirim (Web sitesi, masaüstü yayıncılık, mekân içi grafik tasarım gibi.) | | | | | |
| 3 | Proje üretme sürecinde atölyede ders öğretim elemanı ile çalışmaya yönelik anlık paylaşımlarda bulunabilir, daha hızlı çözümler üretebilirim | | | | | |
| 4 | Yüz yüze eğitim, atölye ortamında sınıf arkadaşlarımla sosyalleşme ve bilgi alışverişi boyutlarında paylaşımı güçlendirir, moral ve motivasyonumu artırır | | | | | |
| 5 | Yüz yüze eğitim ortamı atölyede proje üretim aşamasında rekabeti destekler, motivasyonumuzu artırır | | | | | |
| 6 | Dönem sonu final jürisinde birçok öğretim elemanı karşısında yaptığımız projelerle ilgili sunum ve öğretim elemanlarının kritikleri gelişimi olumlu etkiler | | | | | |
| 7 | Yüz yüze yapılan final jürisinde farklı bakış açılarıyla karşılaşmak sosyal ve kültürel gelişimime olumlu katkı sağlar | | | | | |
| 8 | Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin yüz yüze olması, sosyalleşme açısından ve projelerimize yönelik izleyicilerin (arkadaşlarımız, öğretim elemanlarımız ve velilerimiz) geri dönüşlerini anında yaşamama olanak sağlar | | | | | |
| 9 | Yüz yüze proje dersi sergi kurulumunda paylaşma, sorumluluk, malzeme kullanımı ve etkili sergi düzenleyebilme yönümü geliştirir | | | | | |

**II. BÖLÜM: 2019-2020 GÜZ DÖNEMİ YÜZ YÜZE GERÇEKLEŞEN GRA 427 GRAFİK
TASARIM PROJE V DERSİ İHTİYAÇ VE ZORLUKLAR**

Aşağıda verilen ifadelere katılım düzeyinizi 1-5 arasında (1=Kesinlikle Katılmıyorum, 2=Katılmıyorum, 3=Kısmen Katılıyorum, 4=Katılıyorum, 5=Kesinlikle Katılıyorum) değerlendiriniz.

| Grafik Tasarım Proje V dersi yüz yüze eğitim açısından ihtiyaç ve zorluklar: | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Yüz yüze devam etmediğim bir proje dersini, o gün yapıldığı şekliyle bir daha izleyebilmem mümkün değildir | | | | | |
| 2 | Yüz yüze derste bazen spontane gerçekleşen bilgi alışverişi, beyin fırtınası ve tartışmalarını deneyimleme şansım olmaz | | | | | |
| 3 | Yüz yüze eğitimde okula gelip gitmek daha fazla zamanımı alır | | | | | |
| 4 | Yüz yüze proje dersi kapsamında alınan baskılar (çıktılar) belli bir maddi yekûn oluşturur | | | | | |

III. BÖLÜM: 2019-2020 BAHAR DÖNEMİ UZAKTAN EĞİTİM İLE GERÇEKLEŞEN GRA 428 GRAFİK TASARIM PROJE VI DERSİ ÖĞRENCİ KAZANIMLARI

Aşağıda verilen ifadelere katılım düzeyinizi 1-5 arasında (1=Kesinlikle Katılmıyorum, 2=Katılmıyorum, 3=Kısmen Katılıyorum, 4=Katılıyorum, 5=Kesinlikle Katılıyorum) değerlendiriniz.

| Grafik Tasarım Proje VI dersi uzaktan eğitim açısından öğrenci kazanımları: | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Uzaktan eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla profesyonel hayata daha hızlı adapte olabiliyim | | | | | |
| 2 | Uzaktan eğitim sürecinde edindiğim bilgi ve uygulamalarla, grafik tasarımın her alanına yönelik yaratıcı düşünce ve daha etkili projeler üretebilirim (Web sitesi, masaüstü yayıncılık, mekân içi grafik tasarım gibi.) | | | | | |
| 3 | Uzaktan eğitimle yürütülen proje dersimde, proje üretme sürecinde ders öğretim elemanı ile çalışmaya yönelik anlık paylaşımlarda bulunabilir, daha hızlı çözümler üretebilirim | | | | | |
| 4 | Devam edemediğim bir uzaktan eğitim proje dersini, moodle'a yüklenen canlı ders kayıtlarını daha sonra izleyerek, o gün yapıldığı şekliyle bir daha izleyebilmem mümkündür | | | | | |
| 5 | Dönem sonu çevrimiçi ortamda gerçekleşen final jürisinde birçok öğretim elemanı karşısında yaptığımız projelerle ilgili sunum ve öğretim elemanlarının kritikleri gelişimimi olumlu etkiler | | | | | |
| 6 | Çevrimiçi final değerlendirmesinde farklı bakış açılarıyla karşılaşmak sosyal ve kültürel gelişimime olumlu katkı sağlar | | | | | |
| 7 | Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin sanal ortamda olması, daha geniş izleyici kitlesine ulaşmamıza olanak sağlar | | | | | |
| 8 | Uzaktan eğitimde çevrimiçi dersler (zoom) sayesinde okula gidip gelmekle zaman harcamam | | | | | |
| 9 | Uzaktan eğitim proje dersi kapsamında yapılan projeler dijital teslim edilir, maddi bir harcama yapılmaz | | | | | |

IV: BÖLÜM: 2019-2020 BAHAR DÖNEMİ UZAKTAN EĞİTİM İLE GERÇEKLEŞEN GRA 428 GRAFİK TASARIM PROJE VI DERSİ İHTİYAÇ VE ZORLUKLAR

Aşağıda verilen ifadelere katılım düzeyinizi 1-5 arasında (1=Kesinlikle Katılmıyorum, 2=Katılmıyorum, 3=Kısmen Katılıyorum, 4=Katılıyorum, 5=Kesinlikle Katılıyorum) değerlendiriniz.

| Grafik Tasarım Proje VI dersi uzaktan eğitim açısından ihtiyaç ve zorluklar: | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Uzaktan eğitim dersimde çevrimiçi ortamda (zoom) sınıf arkadaşlarımla sosyalleşme ve bilgi alışverişi boyutlarında paylaşımım azalır, moral ve motivasyonum düşer | | | | | |
| 2 | Zoom'la gerçekleştirdiğimiz proje dersinde konsantrasyonum daha kısa sürede dağılır | | | | | |
| 3 | Uzaktan eğitim sürecinde internet bağlantısı ve bilgisayarımın kapasitesine yönelik bazı sorunlar proje dersinin verimini etkiler | | | | | |
| 4 | Çevrimiçi (zoom) derslerle gerçekleşen bütün bir bahar dönemi, zaman yönetimi üzerimde olumsuz etki yaratır | | | | | |
| 5 | Dönem sonu projelerimizin yer aldığı serginin sanal ortamda olması, sosyalleşme açısından ve projelerimize yönelik izleyicilerin (arkadaşlarımız, öğretim elemanlarımız ve velilerimiz) geri dönütlerini anında yaşamam boyutunda olumsuzluklar taşır | | | | | |
| 6 | Dönem sonu proje dersimizin ürünlerinden oluşan sanal sergi, paylaşma, sorumluluk, malzeme kullanımı ve etkili sergi düzenleyebilme yönümü geliştirmede çok etkili olmaz | | | | | |



CLASSICAL REVIVAL IN LOCKDOWN: A HYBRID RESPONSE TO SOPHOCLES' *ANTIGONE* WITH *ANTIGONENOW* KARANTİNADA KLASİK CANLANIŞ: SOPHOCLES'İN *ANTIGONE*'SİNE ANTIGONENOW İLE HİBRİT BİR YANIT

Tuğba AYGAN

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
Asst. Prof., Atatürk University, Faculty of Letters, English Language and Literature Department
tugba.aygan@atauni.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0514-8472>

Atf/Citation

Aygan, T. (2021). "Classical Revival in Lockdown: A Hybrid Response To Sophocles' *Antigone* With *Antigonenow*". *Sanat Dergisi*, (37), 105-114.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.821185>

Abstract

It is hard to deny that the pleasure of theatre substantially lies in witnessing a performance in situ. It is equally impossible to eschew the role of digital means in rendering a theatre work accessible to far-away audiences. In the present world hit by Covid-19, theatre practitioners have resorted to digitalism as one solution to ensure theatre's survival. The University of California (UC) Davis Theatre and Dance Department's all-female cast *AntigoneNOW*, a hybrid adaptation of Sophocles' *Antigone*, is one of those enterprises that successfully reflected on and responded to the world's current state through digital means. Twelve culturally diverse female actors from different parts of the world filmed themselves with their phones, iPads, and computers; then all of the recordings brought together and edited by directors of the production. This online adaptation while exemplifying theatre in lockdown, offers insights into the nameless troubles across the globe and the common struggle of a variety of people in their faces.

Öz

Tiyatrodan alınan hazın büyük oranda bir oyuna yerinde tanık olmaktan geçtiği su götürmez. Öte yandan, tiyatro eserinin uzaktaki seyirciye ulaşılabilir kılınmasında dijital araçların rolü de yadsınmaz. Covid-19'un vurduğu günümüz dünyasında tiyatro çalışanları da tiyatronun varlığını sürdürebilmesini sağlamanın bir yolu olarak dijitalizme başvurmuştur. California Üniversitesi Davis Tiyatro ve Dans Bölümünün tamamı kadın oyuncularından oluşan ve Sophocles'in *Antigone*'sinin hibrit bir uyarlaması olan *AntigoneNOW* oyunu, mevcut durumu dijital yollarla başarılı bir şekilde irdeleyen ve cevaplayan girişimlerden biridir. Çevrimiçi sergilenen oyun dünyanın farklı köşelerinden ve çeşitli kültürlerden on iki kadın oyuncunun kendilerini telefonları, bilgisayarları ve iPadleri ile kaydettikleri videoların yönetmenler tarafından bir araya getirilip düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Uyarlama, karantina döneminde tiyatro hakkında fikir verirken dünyanın her bir köşesinde isimlendirilmeyen sorunlara ve

Key words: *AntigoneNOW*, Adaptation, Theatre and Covid-19, Lockdown theatre, Digitalism.

bunların karşısında çeşitli insanların ortak çabasına içgörüler önerir.

Anahtar kelimeler: *AntigoneNOW*, Uyarlama, Tiyatro ve Covid-19, Karantina Tiyatrosu, Dijitalizm.

Introduction

Beginning in early 2020, the world is currently passing through a grim milestone, with novel coronavirus having claimed thousands of lives. Quickly turning into a global pandemic, the unprecedented Covid-19 has had far-reaching consequences across the world, including economic, social, cultural, and political. Due to the incredible speed of the outbreak's spread, governments shut many public places down and encouraged self-isolation to reduce physical contact to minimum and thus avoid further contagions. As they gather people together in close proximity, theatre halls were one of those first public places to close and were, needless to say, one of the worst affected under these circumstances. Following theatre closures, thousands of performances were cancelled or indefinitely postponed overnight, depriving stages of audiences and leaving theatre makers, actors, and professionals destitute.

Although the virus rocked the theatre and performing arts hard both economically and psychologically, it has also steered their practitioners to explore new possibilities for survival. Owing to the quality of arts knowing no borders, some theatre practitioners knew how to discover novel ways of executing the art of theatre outside its physical frontiers. As a matter of fact, from 1990s on theatre had already started to move beyond the physical confines of theatre buildings by means of applied theatre practices. Applied theatre, an umbrella term for theatre practices variably known as prison theatre, theatre for development, theatre and education, and more, carried theatrical practices to places other than traditional stages such as prisons, schools, refugee camps (Thompson, 1996: 93). In the same fashion, as Robert Leach proffers, “[p]urpose-built theatre buildings came to seem increasingly limited by many in the twenty-first century, while the internet appeared to open almost infinite sites for a new digitised virtual theatre” (2019: 782), introducing radical changes to the stages. Amid the novel coronavirus, however, theatre-making has been taken to a whole new level. Whilst halting physical presence, the virus has withal catalysed digitalisation in every sphere of public life. Closure of theatres worldwide too resulted in a similar rush, bringing the centrality of medium into the limelight. The National Theatre, Shakespeare's Globe, Royal Shakespeare Company, and many others announced that they would be releasing recordings of their stage plays for a period of time online for free. Sharing archives have gone over well, especially with those who did not have chance to see productions abroad or in other cities beforehand. Nevertheless, the experience has been like having a picnic in a living room; one could merely feel full without savouring the picnic's quintessence. Even though digital archives as substitutes momentarily answered an urgent need, they have been ephemeral, far from the ultimate solution. Before long, the industry has had to introduce successive

shows or otherwise would face an existential crisis. To this end, theatre companies and professionals have had been compelled by the current times to reflect on and even reshape the future of theatre with novel perspectives.

A number of responses to the challenges the theatre industry has faced were introduced using new and established technologies of mediation. In Britain, for example, Brian Lonsdale, who makes a living from acting, founded Coronavirus Theatre Club (CTC) with some fellow actors (Dowd, “Why I Created”, 2020). An online platform for writers, actors and directors, CTC has allowed professionals to submit their work digitally to be rehearsed and streamed online. Lockdown Theatre Festival has been another positive response to the virus (Carvel, “How Live Theatre”, 2020). Created by actor Bertie Carvel, LTF enabled productions of four plays across the UK that had to close early due to the virus. This online festival, aired on BBC radio as a part of BBC Arts’ *Culture in Quarantine Initiative*, enabled actors to use innovative technological solutions. The plays were recorded in isolation with sterilised home studio kits and presented to large audiences via radio and internet. In Turkey, too, many theatrical events were moved to digital spaces. Istanbul Foundation for Culture and Arts’ (IKSV) 24th Istanbul Theatre Festival one of those that held on digital platforms. From interactive performances and live recordings of plays to solo performances and aural dramas various events were presented to an audience of thousands. Many ensuing individual or collective initiatives, likewise, have been introduced to keep the theatre industry alive all around the world.

***AntigoneNOW* in Lockdown as a Hybrid Adaptation**

UC Davis Department of Theatre and Dance’s production of *AntigoneNOW*, an adaptation of classical Greek tragedy *Antigone*, is another recent creative and positive response. Praised by Hegel as “the most magnificent and satisfying work of art of its kind” (Hegel, 1975: 1217-8), *Antigone* was penned by Sophocles on or about 451 BC, or nearly 2500 years before the production’s date. The play still finds present expression onstage across the world, and its themes resonate as strongly today as in ancient Greece. Besides encompassing aesthetics of Greek tradition, *Antigone* has hitherto extended far beyond the discipline of classics and inspired new readings and interpretations in politics, psychoanalysis, and feminist and post-colonial theories, not to mention performance and theatre studies. Apart from theoretical insights, the play has gained an iconic place in theatrical pantheon lending itself to various productions. Thanks to feminist scholars’ particular interest in women’s place in antiquity (1), it has enjoyed a renewed prominence on stage in the twentieth and twenty-first centuries. Examples include: *Antigone Project: A Play in Five Parts* (2004), presenting a kaleidoscopic take on Sophocles’ play written by five female playwrights, directed by five female directors, and bringing five different possibilities into the classical story; *Antigone: Now* (2018), a physical theatre version exploring relationships in the context of war, dysfunctional families, and nationalism produced by Menagerie Theatre Company and Cambridge Junction; and Rebecca Davis Dance Company’s *Antigone* (2004), narrating Antigone’s tragic plight with universal language of dance by combining classical with modern aesthetics.

AntigoneNOW likewise adds a new perspective to countless modern interpretations of the timeless play *Antigone* through a hybrid adaptation. Co-directed by Margaret Laurena Kemp and Sinéad Rushe, the production features a culturally diverse ensemble of twelve female actors from the UK, USA, Singapore, Japan, and Chile who are students or alumnae of UC Davis and each of whom plays the title character. When the novel coronavirus outbreak made a proper staging impossible, Margaret Laurena Kemp explains: “I was moved to consider how we could allow this moment in history to positively impact our learning community and our intended production of *Antigone*” (as cited in ‘AntigoneNOW’, 2020). Later on, Margaret and Sinéad decided to create an online multimedia remake. In lieu of usual rehearsals, each individual cast member filmed herself in seclusion with a phone, iPad, or camera, of which the recordings were later edited and brought into a collective creation by directors to be presented to audiences online for the first time on 23 May 2020.

In her *Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon views adaptation as “a form of intertextuality” and proffers “we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (Hutcheon, 2006: 8). The familiar backstory of *AntigoneNOW*, using the same lines like each new adaptation, primarily re-inscribes the outlasting conflict between Creon and Antigone. Repeating the original narration, Antigone’s brothers kill each other, and by Uncle Creon’s decree, younger brother Eteokles is buried as a soldier with full honours while Polyneices is denied any burial due to waging war against his home country and his brother. Antigone, in these premises, tries to bury her brother even though it’s against now-king Creon’s law. Notwithstanding the imprints of the original play this new adaptation spices up familiar ideas and sets forth a novel insight into the story as well as the world around by exploring new interventions and interpretations. And as its title suggests, the play places today’s Antigone(s) into the limelight.

To begin with, the production eliminates all characters of the original story but Antigone who is played by many women yet acting and speaking in unison, reminding the viewer of a traditional chorus of ancient dramatic works. Though Greek chorus has long receded from view, modern stage has experimented with new interpretations of it. The polyphony of twelve bereft women in *AntigoneNOW* too in a way evokes and substitutes for a traditional Greek chorus while adding a new perspective to it by comprising it of central character who is many in number. Throughout the whole performance, Antigones, each at their own house in lockdown in different corners of the world, exhibit a collective endeavour to achieve a legitimate goal which is banned by an arbitrary decision. The women act somewhat individually but also together as various phrases uttered by different actors such as “I will bury him myself” (Kemp and Rushe, 2020: 06:16) (2), “it’s a test you’re facing” (7:20), “I am doing what has to be done” (8:32), and “there is nothing wrong burying a brother” (7:50) echo and create a polyphony of voices. This chorus of Antigones is thus taken on by the actors, narrators, or commentators now and then as would be expected of Greek choruses. This way they show what’s individual is in fact communal, and vice versa.

In a Zoom conference following the premiere of *AntigoneNOW*, Rushe names this chorus as a “chorus of lament” (“*AntigoneNOW* Screening and Discussion”, 2020: 26:00) because the ever-present grief permeates into every single action and being of Antigones, and the parts of the performance alike. While they run, speak, wash, or sit, each manifestation of the titular character is seen in a state of elegy due to loss of a brother and rough justice. “Elegiac quality is most pronounced in modern choruses” (2013: 3), Billings, Budelmann and Macintosh argue in their work on ancient and modern choruses. The whole production embeds a ritual of keening as Antigones assume the position of mourner. Their performing a choreography of coordinated physical movements like a chorus (Kemp and Rushe, 2020: 02:20; 13:38), too occasionally enables articulation of a pervasive sense of mourning, as well as provides a reminder of mourning dances by Greek forebears. Hence, the play, from beginning to end, becomes an expression of grief and lament of a loss, and the chorus created by twelve Antigones, becomes a chorus of mourning.

No matter how much Antigones takes on the role of mourner, their part as a chorus cannot be delimited in this way as “choruses, ancient and modern, have a striking tendency to focus conceptions of political, artistic, and social existence, and thus serve as media for exploring similarity as well as difference, and for tracing continuity and rupture alike” (Billings et al. 2013: 2). Antigones’ chief purpose of burying a brother, which also determines the conflict, highlights social and political considerations where a group of women simultaneously emphasize the idea of similarity and difference. Even though the acts, words, names, and aims of the women are common, they are completely disparate in many points. Each of them lives, speaks, thinks, suffers, and takes action differently. Thereupon the hybridity of the chorus comes to the forefront as a distinguishing emblem which likewise adds to the message that the play aims to communicate; that is, the variety of the problems’ names, and yet the community of the victims and the experience. No matter how different they look they are the same; on the other hand, no matter how much similarity they possess they are different.

From early *Antigone* criticisms on, *Antigone* is seen as a liminal figure standing against oppression and male order, representing kinship, women, and the domestic sphere. Thanks to being a rebel woman at such a time when “silence is a woman’s glory” (Aristotle, 2000: 1260b: 28-31), hence women were expected to be submissive, she has become feminist icon of defiance through various contemporary performances, some of which have been mentioned above. In *AntigoneNOW*, whilst she becomes the representative of one of two opposing poles anew, the conflict and her struggle become more ubiquitous and elude precise interpretations. For example, even though each *Antigone* keens and tries to bury a brother, there is neither a visible corpse to bury nor any specific opposing authority throughout the production. In the mere first minutes of *AntigoneNOW*, one of the *Antigones* informs the viewer about her brothers’ doom and Kreon’s decree (Kemp and Rushe, 2020: 01:18) and tells the audience that she will lay him to rest (Kemp and Rushe, 2020: 6:16) just like in the original play. In the course of the events, however, this verbal act and its aim are successfully resolve into symbols whose meanings differ from one *Antigone* to another, from one audience to the other as well. Thus, hybridity of the *Antigones* and amorphous trouble repudiate the idea of

confining the experience to a certain nationality or problem; rather, they validate a universal quality and endorse raising questions about countless troubles that any individual in any part of the universe has to solve standing against various forms of oppression.

The ubiquitous references *AntigoneNOW* communicate attest to what Mieke Bal terms *travelling concepts*. Bal claims concepts are not “firmly established univocal” (Bal, 2002: 11) but dynamic and can “travel - between disciplines, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities” (24). As the concepts travel, their meanings differ from one point to another, developing a meaning of their own. The corpse, which is not seen but whose presence is pervasive throughout, and its burial travel through twelve Antigones’ lives, regions and cultures, turning into a deictic symbol. During the travel, dead body successfully symbolises anything that any individual Antigone is suffering from and fighting for. This idea of travel manifests in *AntigoneNOW*’s cast and creative team’s online discussion. In it, director Kemp states that for her, the body is “the capitalists” and “its decomposing is the poisoning of humanity” (“*AntigoneNOW* Screening and Discussion”, 2020: 51:46). For one of the Antigones, Veronica Diaz Muniz, Antigone’s burying a brother stands for the “people of Chile struggling against dictatorship” (“*AntigoneNOW* Screening and Discussion”, 2020: 42:34). Still for another Antigone, Regina Gutierrez, Antigone and her problem can be equated with the struggle of Colombian Indigenous women, who are subjected to violence. (“*AntigoneNOW* Screening and Discussion”, 2020: 29:41) For Kemp and for many Americans, fighting against and trying to bury stinking capitalism within its epicentre as urgent needs are symbolised with Antigone and her attempt; whereas for a citizen of Chile, embodied with Antigone’s struggle are the ongoing political crisis as a result of brutal dictatorship’s legacy of inequalities and ensuing protests and conflicts. Yet for a witness of marginalized women’s suffering in Colombia, Antigone is one of these women. These subjective remarks and interpretations show that Antigone and her struggle travel among the lives and regions of each speaker.

As the play facilitates a discussion about various problems based in a common story, it also allows its audiences to have their own interpretations. Notwithstanding the possibility that Antigone can be regarded as a ubiquitous reference to any individual regardless of gender, either from the original reference point or the gender of the actors in this production, or even in light of the intensity of the gender-based problems, it is still the case that Antigone may become more like an embodiment of any women’s struggle obstructed by various ideological, social, or political apparatus in Turkey. Especially on days when there are unsettlingly grievous rises in both the number of novel coronavirus cases and femicides. The digital memorial counting the number of murders of women across the country reports that 157 women have already been killed as a result of male violence in the first half of the 2020 (3). As stress, loss of jobs, and isolation as a result of pandemic exacerbate the risk of domestic violence against women worldwide, they have also led to a spike in reports of female murders in Turkey. Furthermore, discussions about Turkey’s possible withdrawal from the Istanbul Convention due to misconceptions and misinterpretations induced outrage and feelings of despair among women, especially those who think that refusal to re-ratify the Convention may generate

more suffering for women. Against that backdrop, Antigone becomes a woman trying to survive and overcome male dominance and violence, whilst a bunch of Antigones remind of women from each corner of the country who, regardless of their social, educational, religious, or racial background, are united through their struggle on the streets or in social media to make sure convention stays in effect against strong oppositions. Twelve different Antigones in *AntigoneNOW*, in this respect, may also be envisioned as a manifestation of this very solidarity, a “solidarity of the shaken” (Patočka, 1996: 134-5) to borrow from Jan Patočka.

Solidarity, which counteracts the possibility of suffering alone, is a key factor in overcoming oppression and accomplishing a goal. While Antigones draw attention to its significance with their collective endeavour, they furthermore demand the support of the viewer. Collaborative calls for this such as “help me!” (Kemp and Rushe, 2020: 6:10) and “help me to lift my brother’s body” (6:37) appeal for action and support, a support that can also be given by witnessing. Witnessing, which necessitates more than mere watching, involves *emphatic sharing* (Kaplan, 2005: 37) that helps a victim or a fighter not to feel alone and to be stronger. It in turn creates a web of solidarity and “produces community” (Kaplan, 2005: 23). *AntigoneNOW* enables this community by inviting its audience as witness to oppression and injustice, as well as notifying them that no matter what can be their struggle against, they should keep trying.

As the production closes, Antigone is seen digging soil while a song in foreign language plays in the background. Not limited to the ending, music, a chief element of Greek theatre, pervades this whole production, accompanying Antigone’s struggle and grief. No matter how much familiar concepts spice up various interpretations, music becomes an agent unifying actors and audiences at common emotions despite their differences. As a notable example for the universality of music, in the Turkish film *Gönül Yarası* (*Lovelorn*; 2005) directed by Yavuz Turgul, an idealist teacher Nazım (Şener Şen) turns to Istanbul after serving in a distant Anatolian village and meets a nightclub singer Dünya (Meltem Cumbul), who is troubled by her abusive ex-husband. In an iconic as well as a touching scene, Nazım takes Dünya to a türkü bar where she starts crying to a Kurdish song. The conversation is as follows:

“Nazım: *Do you know Kurdish?*

Dünya: *(Crying) No.*

Nazım: *Why are you crying then?*

Dünya: *(Still crying) Do you need to know Kurdish to cry to this song!*” (Turgul, 2005: 01:28:07-01:28:18) (4).

The song, which is about loss and grief, is like an elegy though there are not many words communicating it. The undertone and the melody successfully convey the emotions leading a listener to feel the sense of grief. A paragon for the universal language, music, with its efficacy in communicating feelings, so too becomes an integral constituent of *AntigoneNOW*. The song, is like an elegy though there are not many words communicating it. The undertone and the melody successfully convey the emotions

leading a listener to feel the sense of grief. The song chosen for the production of *AntigoneNOW* is an ethnic Mapuche lullaby, named *Canción para dormir a un niño* (5). The lyrics concern scaring away the foxes, considered to be symbol of nightmares and evil spirits, in order to protect a beloved one. It softly accompanies Antigone as she is digging up earth to cover and secure her brother by laying him for eternal rest. Even though no words of the song are understood by people who do not know the language, it still deeply creates feelings of loss and pain while building the listeners' empathy.

Conclusion

“Adaptation inevitably affirms the canonical power of the original”, (2018: 191) Eleftheria Ioannidou asserts in her introduction to a chapter on the contemporary adaptations of Greek plays. *AntigoneNOW*, likewise, with a novel hybrid adaptation, adds to the indisputable quality of Sophocles' play anew, and renders up-to-date interpretations possible. Using an ancient tragedy as scaffold, the production locates itself at the intersection of ancient and contemporary. Co-directors Margaret Laurena Kemp and Sinéad Rushe, with their creative team, reread, reimagine, adapt Antigone story and appropriate it to a world grappling with Covid-19 through an online production. In casting twelve Antigones from various nationalities who cannot leave their houses due to the virus, the online production enables continuity of theatre by bringing its agents together and offers novel insights into the Antigone story.

Introducing injunctions like wearing a mask, keeping social distance, and mandating lockdowns, novel coronavirus has affected millions on the same level regardless of their gender, age, nationality or religion; on the other hand, it has created various difficulties for different people. Let alone digital means the creative team utilised, the ensemble of diverse female actors across the globe with the same name and same struggle in *AntigoneNOW* successfully reflect on the current circumstances. Not boiling any character or issue down to specifics, yet reflecting the community of struggle and variety of experiences through its chorus, the production creates a critical distance between the audience and the story, and invites them to have their own interpretations. This way, each action and problem become travelling concepts, hence their meanings change from Antigone to Antigone, viewer to viewer.

Embracing the original play's universality, the adaptation highlights ever-present conflicts and oppressed individuals. It brings together various people who are united at a common struggle against injustice and makes them heard with a polyphony of voices. Raising awareness about the ongoing issues people are grappling with all over the world, *AntigoneNOW* also provides a field for solidarity among people who are going through similar difficulties through witnessing. Moreover, it keeps the audience's capacity for judgement active through creating a critical distance by situating the action on an ancient story and avoiding precise depictions, endowing them with the opportunity to respond to happenings in their own environments.

Final Notes

- (1) Among others see Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2001); Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (New York: Schocken Books, 1995); Sue Ellen Case, “Classic Drag: the Greek Creation of Female Parts”, *Theatre Journal* (37(3), 1985).
- (2) Further citation to the production will be given by the name of the directors, date and the time in production video.
- (3) Anıt Sayaç, Retrieved on 30 July 2020 from <http://anitsayac.com/> Only a week later, on 5 July 2020, the number has risen to 205.
- (4) A video of the scene and the song can be found at <https://www.youtube.com/watch?v=y9BLvACGZtY>
- (5) Canción para dormer a un niño sung by Beatriz Pichi Malen can be found at <https://www.youtube.com/watch?v=CcC3utL5aoc>

References

- Aristotle. (2000). *Politics*, trans. Benjamin Jowett. New York: Dover Publications.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Billings, J. Budelmann, F. and Macintosh, F. (eds.). (2013). *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press.
- Hegel. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* vol. 2, trans. T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Ioannidou, E. (2018). “Reinscribing the Other in Contemporary Adaptations of Greek Tragedy” in Kara Reilly, ed., *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. London: Rutgers University Press.
- Leach, R. (2019). *An Illustrated History of British Theatre and Performance: Volume One – From the Romans to the Enlightenment*. London: Routledge.
- Patočka, J. (1996). *Heretical Essays in the Philosophy of History*, trans. Erazim Kohák. Chicago: Open Court.
- Turgul, Y. (Director). (2005). *Lovelorn* [Motion Picture]. Turkey: Filma-cass and Most Production.

Online Sources

- “*AntigoneNOW* Screening and Discussion”.
<https://www.youtube.com/watch?v=JjA1XYUT594>. (Retrieved: 06.06.2020).
- Anıt Sayaç. <http://anitsayac.com/>. (Retrieved: 30.07.2020).

- Carvel, B. (2020). "Why I Created Lockdown Theatre Festival" *BBC*. <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1pc8FKvX8ztXJRymslCjrB8/why-i-created-lockdown-theatre-festival>. (Retrieved: 07.06.2020).
- Dowd, V. (2020). "How Live Theatre is still Running despite Lockdown" *BBC News*. [bbc.com/news/entertainment-arts-52228541](https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52228541). (Retrieved: 15.08.2020).
- Kemp, M. L. and Rushe, S. (2020, 23 May). *AntigoneNOW*. <https://vimeo.com/420526562>. (Retrieved 23.05.2020).
- Thompson, J. and Jackson, A. (1996). "Applied Theatre/Drama: An e-debate in 2004: Viewpoints" *RIDE: Research in Drama and Education* 11/1, 90-95. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569780500437960>. (Retrieved: 20.06.2020).
- UC Davis Department of Theatre and Dance. (2020). "AntigoneNOW". from <https://arts.ucdavis.edu/seasonal-event/antigonenow>. (Retrieved: 05.06.2020).



DORNBURG ATÖLYESİNDEN TATBİKİ'YE SERAMİK CERAMIC TO TATBİKİ FROM DORNBURG WORKSHOP

Serap ÜNAL

Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
Assoc. Prof. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts,
Department of Ceramic and Glass

serapunal@sdu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2407-1789>

Atıf/Citation

Ünal, S. (2021). "Dornburg Atölyesinden Tatbiki'ye Seramik". *Sanat Dergisi*, (37), 115-139.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.840235>

Öz

Estetik, sanat ve zanaat, birbirinden net bir şekilde ayrıştırılmayan yanı sıra betimsel ve kavramsal olarak da tartışmaları sonlandırmamayan bir kavramlar dizisidir. 1919'da Walter Gropius'un ünlü manifestosuyla tasarımıyla birlikte tekniğin de dâhil edilmesiyle yeni ve farklı bir dönem başlatılmıştır. Bu dönem tasarım devrimi olarak da anılmaktadır. Faaliyetlerini 14 yıl kadar kısa sayılacak bir zamanda sürdürmelerine karşın, işlevselliği estetiğe büründürmeyi amaçlayan tasarım anlayışını günümüze kadar ulaşacak şekilde dünyaya yaymışlardır.

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO), kurucu öğretim elemanlarının kullandığı söylem şekliyle "Tatbiki" ülkemizde kuşkusuz Bauhaus öğretisinin en önemli temsilcisidir. Sanat-Zanaat tartışmalarının en yoğun yaşandığı seramik sanatı/zanaatı, yeni bir bakış açısıyla Bauhaus bünyesinde Dornburg atölyesinde hayat bulmuştur. Bu anlayıştan türeyerek seramik sanatı, Tatbiki Güzel Sanatlar

Abstract

Aesthetics, art and craft are a series of concepts that cannot be clearly separated from each other, as well as their discussions cannot be ended descriptively and conceptually. In 1919, with Walter Gropius' famous manifesto, a new and different era was initiated with the inclusion of design and technique. This period is also known as the design revolution. Although they continued their activities in a short period of time as 14 years, they spread the concept of design that aims to transform functionality into aesthetics to the World.

The State School of Applied Fine Arts (DTGSYO) is undoubtedly the most important representative of the Bauhaus doctrine in our country, "Applied" as used by its founding lecturers. The ceramic art / craft, where art-craft discussions are most intense, came to life in the Dornburg workshop within the Bauhaus with a new perspective. Deriving from this understanding, the art of ceramics continued its academic existence in the Ceramics Department, which was established

Yüksek Okulu'nun okulun kuruluşuyla (1957) birlikte aynı yılda kurulan Seramik Bölümü'nde akademik olarak varlığını sürdürmüştür.

Dornburg atölyesi, Bauhaus Okulunun temel atölyelerinden olup ilk kurulan gruptadır. "Tatbiki" seramik bölümünün başat örneği olup bölümün önemli referans kaynağı olmuştur. Dornburg atölyesine dair yurtiçinde yayına rastlanmamış olmasına karşın, dış kaynaklardan da yararlanılarak Bauhaus öğretisinin seramik sanatı ve eğitimi özelinde Tatbiki'ye yansımaları, özellikle okul mezunu hocalarımızdan alıntılanarak ve tarihsel geçmişine de değinilerek çalışmanın anlatımı amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Bauhaus, Dornburg, Tatbiki, Seramik, Sanat-Zanaat.

in the same year with the establishment of the School of Applied Fine Arts in 1957.

The Dornburg workshop is one of the basic workshops of the Bauhaus School and is in the first group established. This workshop is the leading example of the "Tatbiki" ceramics department and has become an important reference source for the department. However, there was no domestic publication about the Dornburg workshop, and the reflection of the Bauhaus teaching on the ceramic art and education, especially in the ceramic art and education, was aimed to explain the article by citing our school graduate teachers and mentioning the historical.

Key words: Bauhaus, Dornburg, Tatbiki, Ceramics, Art-Craft.

Giriş

Modern sanat tartışmalarının öncesi ve sonrasında seramik, "zanaat mı sanat mı?" üzerine yapılan tartışmaların her dönem tam ortasında olmuştur. Pişmiş toprak üretimi, Neolitik Döneme uzanan yaklaşık 9000 yıllık geçmişine rağmen, içerdiği el becerisi ve işlevsellik sorunsalından olsa gerek kavramsal olarak sanat betiminden ötelenmiştir. Özellikle ülkemizde tarihsel geçmişi ve gelenekselliği ile de öne çıkan pişmiş toprak sanatı aynı zamanda ilk sanat eserleri olarak sayılmaktadır.

Yeni Taş Devri'nin başlangıcında günlük kullanım kapları, ağaçtan ve taştandı. Anadolu'da kilden yapılmış kaplara en geç M.Ö. 7. binde Konya, Antalya ve Burdur bölgelerinde rastlanmaktadır. İlk örnekler tek renkli, nispeten kaba ve basit biçimlidir. Sonraları M.Ö. 6. Binin ortalarında, özellikle Çatalhöyük'te ve Hacılar'da yapılanlar çok başarılı olup, insanlığın seramik konusunda ortaya koyduğu ilk sanat yaratılarıdır (Akurgal, 1998: 8).

Sanat, zanaat ve estetik yönünden seramiğin en yoğun tanımlanmaya çalışıldığı dönem ise XVIII. Yüzyıldır. Zira bu yüzyıla kadar genel anlamında sanat ve zanaat, terim olarak birbirlerinin yerine kullanılıyordu.

XVIII. Yüzyılın sonuna doğru gelindiğinde "zanaatçı" ile "sanatçı" birbirinin zıddı haline gelmişti; artık "sanatçı" güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken "zanaatçı" sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi. Yine aynı yüzyılda, aynı derecede geleceği belirleyici üçüncü bir bölünme daha ortaya çıkmıştı. Sanattan alınan zevk de iki bölüme ayrılıyordu: Güzel sanatlara özgü incelmış zevk ile faydalı ya da eğlendirici ürünlerden aldığımız olağan sıradan zevkler. İnce veya derin düşünceye dayalı zevk, yeni bir adla "estetik" adıyla anılır hale geldi. Her ne kadar modern güzel sanatlar sistemi 19. yüzyılın başlarından bu yana Avrupa ve Amerika kültürünü egemenliği altına alsada

aynı dönem için de kimi sanatçı ve eleştirmenler bu sistemin temel kutuplaşmaları olan sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı, estetik ve fayda gibi karşıtlıklara direnmişlerdir (Shiner, 2004: 24).

Modernist denemenin sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşı'nın şoku bir araya gelince buradan sanat ve toplum anlayışına karşı şiddetli direniş davranışları doğdu. Bu bağlamda da sürrealizm, Rus konstrüktivizmi ve Bauhaus savaşın hemen ardından ortaya çıkan direniş hareketlerinin başlıca örnekleriydi (Shiner, 2004: 345). 1919'da Walter Gropius tarafından Almanya Weimar'da kurulan sanat ve zanaat okulu, Alman Nasyonal Sosyalist İşçi Partisince 1932 yılında kapatılana kadar olan sürede ürettiği düşünsel yapı ve uygulamaları ile hayatın neredeyse her alanına nüfuz edecek bir görsellik anlayışını döneminden itibaren günümüze kadar canlı tutmayı başarmıştır.

Bauhaus'da eğitim, zanaatçı ve sanatçı elbirliği, sanat, el işçiliği, yöntem ve sezgi bütünlüğü içinde icra edilir. Çömlek, özgün baskı, tiyatro, tekstil ve ahşap işleme atölyelerinden geçen öğrenciler, simgesel sosyal ve entelektüel bir sanat olan yapı bilimine yani mimarinin pratik amaçlarına göre hazırlanıyorlardı. Bauhaus'un bu başarısında rol oynayan önemli etmenlerden biri, günün başarılı ve tanınmış sanatçılarınin angajesi ile özgün ve yaratıcı uygulamalar, örnekler üretmesi ve bu kişilerin aracılığı ile ilkelerini yayabilmesindedir. Wassily Kandinsky, Paul Klee Lyonel Feininger, Joseph Albers, Marcel Breuer, ve Laslo Moholy Nagy, gibi sanatçılar aynı zamanda 20. yüzyılın sanat anlayışını derinden etkilemiş ve değiştirmiş kişilerdi (Erzen, 2009: 48).

Gropius, ünlü manifestosuyla kurduğu sistemde, Van Doesburg, Wasisly Kandinsky, Paul Klee gibi tanınmış sanatçıları da okulun gayesine ortak edebilmiş ve bu sanatçılarla öğrencilerine modern sanat kuramlarını da özümsetmiştir. Aynı zamanda mimarlık derslerine devam eden öğrenciler, mimarlık derslerinden önce tekstil, çömlekçilik, metal işleri ve mobilya atölyelerinde pratik becerileri ve malzeme bilgilerini öğreniyorlardı (Shiner, 2004: 387).

Walter Gropius'un ilk kurduğu atölyelerden biri de Weimar yakınlarında "Dornburg Çömlek Atölyesi" idi. Bu atölyede üretilen seramiklerin teknik, form ve bezemeleri sonradan ülkemizde Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu öğretim elemanları ve öğrencilerine ilham kaynağı oldu.

Yüzyılların sanatsal birikimini Bauhaus düşünselinde yoğunlaştıran Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun, 1957-58 eğitim öğretim yılında, kuruluşunda açılan 5 bölümden biri olan Seramik Bölümü, akademik anlamda yetiştirdiği öğrencileriyle sadece seramik sanatının değil, üniversitemizin Güzel Sanatlar Fakültelerinin Seramik Bölümlerinin öncüsü olduğu gibi aynı zamanda Seramik Endüstrisine de önemli kazanımlar sağlamıştır.

Bauhaus Tasarım Devrimi

Mimarlık ve güzel sanatlar eğitimi alanında da önemli yer tutan Bauhaus Öğretisi, 1919'da Walter Gropius tarafından Almanya Weimar'da kurulan sanat ve zanaat okulu olarak vücut bulmuştur. Bu hareket aynı zamanda bir "Tasarım Devrimi" olarak da

nitelendirilmektedir. 2019’da yüzüncü yılını kutlayan Bauhaus Okulu, 13-14 yıllık kısa ömrüne karşın bugün hala tüm dünyada ve ülkemizde etkileri devam edebilmektedir.

Döneminin toplumsal çalkantılar ve savaşlarla anıldığı yıllarda bu toplumsal sanat hareketinin kuşkusuz birden ortaya çıkması düşünülemez. 1907’de kurulan Werkbund’un “sanat ve zanaat işbirliği” kapsamında Bauhaus Okulu’nun temel düşünsel yapısına ciddi yansımaları olduğu bir gerçektir.

Alman kültürünü sanatsal faaliyetleri ile temsil eden Deutscher Werkbund, ülkenin ekonomisinde gittikçe çoğalan bir öneme sahip sanayi sektörü ile bu sanatsal oluşumu arasında işbirliği ortamı ve zemini yaratmıştır. Werkbund’un ana gayesi, sanayi ve tasarım alanlarında müşterek çalışmalarla sanatın ve zanaatın gelişmesine katkıda bulunarak, yüksek değerde ürünler ortaya koymaktı (Erkol, 2019: 56). Geçmişte ekilen bir tohum olarak 2007 senesinde 100. Yılıni kutlayan Deutscher Werkbund, bugün Almanya’nın sadece bir sanayi ve teknoloji ülkesi olmasını değil, eğitim, kültür ve sanatta da 20. yüzyıla damgasını vurmasını sağlayan bir gelişmedir. İşte, Bauhaus’un tarihsel süreçteki kökenleri bu gelişmelere bağlı olmuştur (Sarıkavak, 2019: 63).



Görsel 1. Bauhaus Yöneticileri, Soldan Sağa W. Gropius, H. Meyer, L. Mies, H.van der Rohe

Kitlesel üretimin, topluma yönelik ve insani değerleri göz önüne alarak tasarlanması gerekiyordu. Bu yönde karşımıza çıkan ilk çabalamalar W. Morris’in “Sanat ve Zanaat” hareketi ve 1907 yılında İngiliz toplu konut projelerinden esinlenerek kurulan Alman Werkbund’un geliştirdiği endüstriyel tasarım anlayışıdır. Ancak, Bauhaus Okulu ile toplu üretimi halk için ama çağdaş ve estetik bakış açısıyla gerçekleştirmek amacıyla, ilkin tasarımcı ve sanatçı yetiştirmek, sonuçta mimarlık eğitimi ve dolayısıyla sağlıklı bir yapısal çevreyi amaçlamak, her şeyden önce eğitimle gerçekleştirilecek bir arzu oluyordu. Bauhaus, gerek sanatçı öğretim elemanlarının ve gerekse öğrencilerinin ürettikleriyle gittikçe tesiri yükselen bir ivme ve kazanım meydana getirmiştir (Erzen, 2009: 49).

1909’da kurulan Weimar Sanat ve El Sanatları Okulu’nun yönetiminin ardılı olarak yönetime Henry van de Velde tarafından 1915 yılında Walter Gropius, Hermann Obrist ve August Endell, önerildi. H. van de Velde’nin ısrarlı önerisiyle 1919 yılında Walter Gropius’un başkanlığı onaylandı. Güzel sanatlar ve el sanatları okulu ile

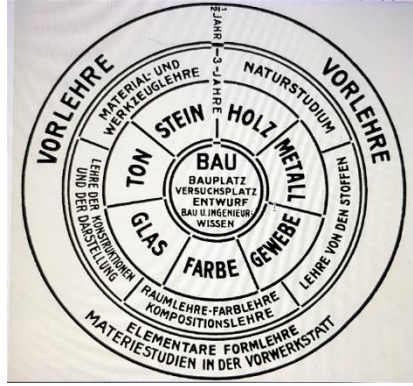
birleştirildi ve "Weimar'daki Staatliches Bauhaus" adını aldı (Chronologie Des Bauhauses, Erişim Tarihi: 12.11.2020).

Yüzyıl geçişinin sancılı senelerinde, döneminin tanınmış sanatçısı ve aynı zamanda mimar olan Henry van de Velde tarafından Weimar'da 1905 ve 1906'da tasarlanarak, 1907 yılında faaliyete geçen Werkbund (Tatbiki Sanatlar Okulu), sanai üretim ile zanaat, sanayi ile sanat, modern kültür ve kapitalizm arasında aracı rolü üstlenmeyi amaçlayarak, modernleşmenin ve endüstrileşmenin sancılarını yok etmeyi hedefine koymuştu.

Sancılı ve yanısıra sarsıcı etkileri de olan bu çarpıcı döneminin hemen arkasından gelen I. Dünya Savaşı ve bundan ötürü savaşın politik ve ekonomi dengelerini bozan yıkıcı etkisi, H. V. Velde'nin Weimar'dan ayrılmasına ve onun önerisiyle W. Gropius'un okulun yöneticisi olarak kendi yerine atanmasına yol açmıştı. Bu bir anda yapılan değişim, teoriyi pratikle bir araya getirmeyi, endüstri ile zanaatkâr ve sanatçıyı kaynaştırmayı amaçlayan okulun çizgisini, 1919 ile 1925 seneleri arasında daha da net ve radikal bir konuma getirmiştir. Gropius, Van de Velde'den yalnızca okul yöneticiliğini değil, endüstrileşmenin ve modernleşmenin problemlerini sağıaltacak, zanaatı güncel hale getirerek modern dünya ile uyumlu yapacak eğitim ve öğretim anlayışını üstlenilmiş bir miras gibi benimsemiş ve okulun eğitim programına çömlekçilik metal, cam, dokuma ve baskı yanında duvar resmi ve sahne vb. atölyeleri de eklemiştir (Güner ve Gün, 2019: 88).

Okulun ana fikrini ortaya koyan Gropius, temel düşüncesini bir manifestoyla vurgulamıştır; *"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. ... Sanatçıyla zanaatçı arasında özde hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği zamanlar olan nadir esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şekline bürünebilir. Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de burasıdır. Gelin zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim. Walter Gropius"* [Nayulor 1968,50] (Shiner, 2004: 386).

Gropius'un ilk olarak 1919'da kurduğu seramik (1919-1925), metal (1919-1933), tekstil dokuma (1919-1933), ahşap (1919-1933), heykel (1919-1930), cam (1919-1925), rölyef (1919-1933), atölyelerine 1921'den itibaren sahne dekoru (1921-1933), grafik baskı reklam (1925-1933), fotoğrafçılık (1929-1933) atölyeleri de ilave edildi. Mimarlık öğrencilerine de ana eğitimleri öncesinde bu atölyelerde eğitim almaları programlanmıştır (Bauhaus Kooperation, Erişim Tarihi: 14.11.2020).



Görsel 2. Bauhaus Eğitim Müfredat Çarkı, 1922

Berlin doğumlu mimar Walter Gropius, 1919'da Weimar'da Bauhaus'un uluslararası bir bakış açısıyla disiplinler arası çizgilerde çalışan bir tasarım okulu olarak kurdu. Burada, sanatsal olarak yetenekli genç erkekler ve kadınlar, sanatı, mimariyi ve zanaatkarlığı en uygun ittifak haline getirecek ve binayı sanatın bir sentezi olarak tasarlayacaklardı. Çeşitlendirilmiş eğitim, Bauhaus'un ilk aşamasında, ön kursla başladı: Burada, Bauhaus öğrencilerine, eğitimsel olarak yenilikçi ve deneysel yöntemlere dayalı malzemelerle nasıl çalışacakları öğretildi. Bundan sonra Bauhaus, öğretim, uygulama ve araştırmanın bir kombinasyonunu sağladı. Tasarımcıların eğitiminin merkezinde, çalışma ve öğretim arasındaki ayrımın büyük ölçüde kaldırıldığı Bauhaus atölyelerinde deney ve tasarım vardı. Her disiplinin kendi atölyesi vardı: seramik, dokuma, marangozluk, metal, matbu grafikler, sahne dekoru, cam ve duvar resmi. Her atölyenin başında ustalık ve teknik konulardan sorumlu bir iş ustası ve estetik ve yaratıcı yönlerden sorumlu bir form ustası vardı (What exactly was the Bauhaus?, Erişim Tarihi: 10.11.2020).

Bauhaus'da uygulamaya konan yeni bir öğretim yöntemi olarak sanat eğitimi için başlangıç veya hazırlık kursu niteliğindeki temel dersi (Vorlehre) veya temel kursu (Vorkurs), 1 Ekim 1919'da göreve atanan kuramcı ve sanatçı Johannes Itten yönetmiştir. Amacı, öğrencilerin her birinin kendi yaratıcı niteliklerine gelişme imkânı tanımak, malzemelerin doğal ve fiziksel yapısını anlamalarını sağlamak ve tüm görsel sanatların esasını oluşturan tasarımın temel prensiplerini öğretmektir. Temel Kurs'un başarıyla tamamlanmasından sonra öğrenciler, Bauhaus atölyelerinde bir zanaat öğrenecekler ve aynı zamanda gelecekte sanayi ile işbirliği yapmak için eğitileceklerdir. 1920'de Paul Klee ve 1922'de Wassily Kandinsky'nin Bauhaus'a katılmaları tasarım sözlüğüne biçim, renk ve mekân konusunda ilerici düşünceleri katar (Sarıkavak, 2019: 65). Her ne kadar okul içi çatışmaların etken olduğu söylene de Bauhaus'un en büyük talihsizliği, politik konularda hiçbir girişimleri olmamasına rağmen, her yenilikçi oluşumda olduğu gibi karşı direniş sürecinin, dönemin Nazi iktidarına denk gelmesiydi. Etkileri günümüzde de devam eden bu devrimsel sanat hareketi 1925-1933 yıllarında art arda gelen baskılara dayanamadı.

Weimar'da 1919 yılında kurulup, 1926 yılında Dessau'ya, 1932 yılında Berlin'e nakledilen okul, 1933'de kapanana kadar tasarım, mimarlık ve sanat alanında teori ile bir arada deneySELLİĞE ve pratiĞE dayalı bir eğitim-öğretim programı kapsamında çok sayıda öğrencinin, eğitimcinin, mimarın ve sanatçının, dönemin üretim ve estetik anlayışına ve kültürüne katkıda bulunmasına uygun bir zemin sağlamıştır (Sezer, 2019: 48).

Dornburg Seramik Atölyesi

Seramiğin sanat, zanaat ve estetik kapsamında tartışmaları 1700'lü yıllarda başlamıştır. Bauhaus'tan çok daha öncesi zanaatı estetiĞe ve sanata eviren örneklerden biri de, Staffordshire'lı çömlekçi Josiah Wedgwood'dur. Çırak olarak başladığı çömlekçiliĞi 1759'da kurduĞu kendi atölyesinde kurumsallaştırarak (kulp, tasarım, kalıp, dekor vb. birimleri ayrı üniteler halinde oluşturarak), yeni bir seramik üretim anlayışı ortaya koyan Wedgwood, ünlü Etrüsk ve Portland vazolarını üretti. XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde birbiriyle kesişen (ama tabii her birinin aynı zamanda başka kökenleri de vardı) iki sanatsal eğilim doğdu. Sanat ve zanaat hareketlerinden: Birincisi, dekoratif sanatlarla mimarlık ve sanayi arasında sıkı bağlar kuran bütüncül tasarım anlayışı; ikincisi ise küçük üretim çömlekhaneleri, dokuma atölyeleri ve mobilya stüdyolarıyla stüdyo zanaatları hareketi. Gerçi birçok mimar, bütüncül tasarımla, döşemeler de dâhil olmak üzere her şeyin kendileri tarafından tasarlanmasını ve zanaatçıların yalnızca emirleri yerine getirmelerini kastediyorlardı. Fakat çömlekçilik güzel sanatlar dünyasının kıyısında köşesinde kalıyor çömlekçilik ürünleri “dekoratif” yahut “minör” sanatlar kısmında sayılıyordu (Shiner, 2004: 362). Seramik, yüz yıldan fazla bir süreçte bu tartışmaların ardından Dornburg Atölyesinde Bauhaus düşüncesinde estetik işlevsellikle sanata yöneldi.

Gropius'un kurduĞu ilk atölyelerinden olan çömlek atölyesi, Weimar'a 30 km. mesafede, zengin bir çömlekçilik geçmişine sahip bir kasaba olan Bürgel yakınlarındaki Dornburg şehrindeki “Dornburg Seramik Atölyesi”dir. Bu atölye, Bauhaus seramikçiliğinin merkezi olmuştur.



Görsel 3. Dornburg Seramik Atölyesi (Müze)

Walter Gropius, direktörlüğünü yaptığı Bauhaus'un eğitim prensiplerini özet olarak şöyle ifade etmişti: "Oyun şölene, şölen işe, iş ise oyuna dönüşür." Eğitim, sanatçı ve zanaatçı işbirliği, sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bütünlüğü içinde verilir. Bu katılımcı eğitim sisteminde öğrenci ve eğitimci birlikte çalışıyor, birlikte üretiyordu (Erzen, 2009: 45).



Görsel 4. Dornburg Çömlek Atölyesinden Görüntüler, 1920'ler

Walter Gropius'un, manifestosunda ifade ettiği "sanat ve teknoloji - yeni bir birlik" talebini Bauhaus'ta gerçekleştirme konusunda ne kadar ciddiymi? Bu belki de en etkileyici şekilde, okulun 1919'da Weimar'da bir fabrika içinde açılan seramik atölyesinin yapılanmasında gösterildi. Ancak Gropius, seramik eğitimi konusunda Weimar'da ikili çıraklık ilkesini uygulayamadığı için *Formmeister* (form ustası) gibi seçkin bir modern sanatçı ve eşit derecede deneyimli bir usta zanaatkâr ile aynı zamanda bir "zanaat ustası" (çeşitli şekillerde Lehrmeister veya Werkmeister olarak çevrilmiştir) olarak yeni sanatsal fikirlere açık olan Thüringen bölgesinde alternatifler aramalıydı. Ressam Friedrich Blau, Gropius'un dikkatini Weimar'ın yaklaşık 30 km. dışındaki küçük Dornburg kasabasında yaşayan ve çalışan çömlekçiler olan Max ve Karl Krehan kardeşlere çekti. Saale vadisinin yukarısındaki yüksek bir platoda yer alan üç Dornburg

Kalesinin eski at ahırları boştu. Dördüncü kuşak seramikçilerden olan Krehan kardeşler, başka yardımcıları olmadığından zorluklarla karşı karşıyaydı (dolayısıyla devam edecek kimse yoktu) mallarının üstün kalitesine rağmen, ana müşteri tabanı olan yoksul kırsal nüfusu olumsuz yönde etkileyen savaş sonrası ekonomik bunalım nedeniyle yerel satışlar düşmüştü.



Görsel 5. Gerhard Marcks



Görsel 6. Max Grehan 1920'ler

Gropius, Gerhard Marcks ve birkaç öğrenciyle birlikte Dornburg'u ziyaret etti ve kraliyet ahırlarını potansiyel olarak uygun alan kabul etti. Bauhaus yönetimi, Max Krehan'ın kişiliğinden de etkilenmişti. Daha sonra, taşınma ve ulaşım zorluklarına rağmen, Bauhaus yönetimi, seramik atölyesini Dornburg'a aktarmaya karar verdi. Max Krehan'a *Lehrmeister* (zanaat ustası) olarak atandığı, 13 Ekim 1920'de gönderilen ve "Artık seramik atölyesinin başı olarak kabul ediliyorsunuz" cümlesini içeren bir telgrafla bildirildi.

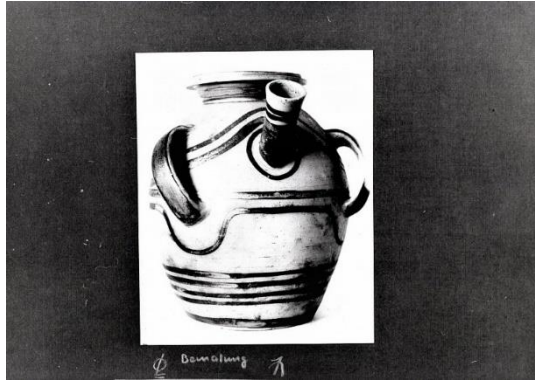
Seramik bölümüne form ustası olarak atanan Gerhard Marcks (1889–1981), Max Krehan'ın üstün profesyonel yeteneğini, yeni şeylere olan açıklığını ve insani niteliklerini takdir etti. Onunla her zaman saygılı bir şekilde çalıştı. Marcks'ın kendisi de çömlekçilik konusunda pratik bir bilgiye ve beceriye sahip olmamasına rağmen, Bauhaus'a gelmeden önce seramiklere büyük bir ilgisi vardı (Hans-Peter Jakobson, Erişim Tarihi: 05.10.2020).



Görsel 7. Seramik Atölyesinden Görüntüler (Dornburg Seramik Müzesi)

Marcks, Bauhaus'a gelmeden önce seramik uygulamalar üzerine fazla bir tecrübeye sahip olmamasına rağmen teorik olarak çok iyi bir bilgiye sahipti. Orta Amerika (Kızılderili) çömleri, Akdeniz, Yakın Doğu ve Anadolu çömleri ve formları üzerine araştırmalar yapıp bunları çizimlerle geliştirdi.

Gerhard Marcks, Dornburg'da ancak sınırlı bir ölçüde uygulayabildiği ahşap ve kilden heykellerin yanında, çoğunlukla çizimler ve gravür üretti. Ana fikrini, "Bauhaus'ta bu eski zanaatı tüm güzelliğiyle yeniden uyandırmayı amaçladım" diye ifade eden Marcks, Krehan tarafından yapılan seramik kapların ve daha sonra öğrencileri



Görsel 8. Gerard Marcks Tarafından Bezenmiş Max Krehan'ın Çömleği



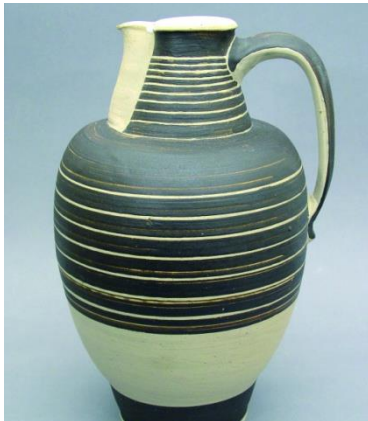
Görsel 9-10. Theodor Bogler, Çaydanlık ve Çay Kapları, 1923 civarı

olan Marguerite Friedlaender, Theodor Bogler ve Otto Lindig'in çömleklerinin bezemelerini yaptı.

İlk başlarda klasik çömlekçi çarkı ve buradan üretilen formlar, bir süre sonra alçı tornasıyla yerini endüstriyel alana, dolayısıyla çoklu üretime yönelik yeni bir tekniğe bıraktı. Gerhard Marcks, Theodor Bogler ve Otto Lindig gibi sanatçılar tarafından, atölyede güçlü bir etki yaratılarak yeni üretim tarzları denendi. Çömlekçi çarkından döküm tornası tekniklerini kullanarak seri üretime geçen yeni seramik şekillendirme tekniklerinin ve üretim yöntemlerinin yolunu açıldı. Bogler'in 'Kahve Makinesi', döküm seramiğin ünlü bir örneğidir. Diğer tipik parçalar arasında; Bogler'in tamamen değiştirilebilir modüllerden üretilen "Modüler Çaydanlığı" ve artık tasarım simgeleri olarak kabul edilen Lindig'in "Heykelimsi Kapları" sayılabilir (Bauhaus and Modernism: From Thuringia, Erişim Tarihi: 05.10.2020).



Görsel 11. Bogler'in Modüler Çaydanlığı



Görsel 12. Otto Lindig: Büyük Sürahi

1925'te Dessau'ya taşındıktan sonra Bauhaus, seramik için yeni bir girişimde bulunmadı. Seramik atölyeleri ve Dornburg ruhu Thüringen çömleklerinde yaşadı. Dornburg atölyesinin Dornburg'daki kısa büyüünün seramik sanatçıları üzerinde derin bir etkisi oldu.

Modern seramiklerin gelişimi üzerine Marguerite Friedlaender, Werner Burri, Theodor Bogler ve Franz Rudolf Wildenhain dâhil, Almanya'nın 20. yüzyılın en etkili seramikçilerinin çoğu ticareti de burada öğrendi. Otto Lindig, daha sonra oğlu bugün aynı yerde çömlek işleten Körting ailesi tarafından alınana kadar seramik atölyesini yürütmeye devam etti (Bauhaus and Modernism: From Thuringia, Erişim Tarihi: 05.10.2020).

Bauhaus günlerinden bugüne hala Dornburg'da çömlek üretilmektedir. Körting ailesi bu geleneği, sembolik de olsa seramik sanatını üreterek devam ettirmektedir. Kuşkusuz Bauhaus ekolünün seramik eğitimi ve sanat anlayışı, dünyanın birçok yerinde olduğu gibi ülkemizde de önemli etkiler yarattı.

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu

Türkiye'de güzel sanatlar eğitiminin en köklü akademik okulları, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO), aynı zamanda sanat eğitiminin önder okullarıdır. Bauhaus Ekolü denildiğinde akla gelen “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” dur. Ancak unutulmamalıdır ki “Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü”(1) Tatbiki'nin temel yapı taşlarını oluşturuyordu.

Türkiye'de tasarım ve sanat eğitimi alanında üç önemli kurum ön almıştır. Başlangıcı, 1883'de kurulan ve sanat eğitimi vermiş olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Resim, heykel gibi alanların yanında mimarlık, şehircilik eğitimi de veren okulun kuruluş amacı ve gerekçesi, yapı sanatına ilişkin eleman gereksinimini gidermekti (Artun,2019a:4). Güzel sanatlar üzerine eğitim veren ikinci okul Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümüdür. Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1932'de kurulduğu zaman, orta eğitim kurumlarına sanat eğitimi verecek nitelikte öğretmen yetiştirmek hedefindeydi.

Maksadı ülke endüstrisinin gereksinimi olan tasarımcıları en iyi şekilde eğitip mükemmel bir şekilde yetiştirmek olan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (TGSO) ise, 1957 senesinde öğretime başlamıştır. TGSO, kendisinden önceki senelerde eğitime başlayan ve yukarıda belirtilen iki okulda, TGSO'da açılacak bölümler bulunmasına rağmen DTGSYO, sanat, bilim ve teknik üçlemesini içine alacak, ülkenin ekonomik olarak kalkınmasına yardımcı olacak, yerli üretime kimlik ve nitelik kazandıracak, Türkiye'deki tasarım ve sanat eğitim-öğretim okulları arasında farklı ve ayrı bir yere sahip olması öngörülen bir okul olacaktır (Ak, 2019a: 85). Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü 1932 yılında kurulmasıyla bu girişim, Cumhuriyet ertesinde sanatla sanayiye, özerk sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirmenin ilk etabı sayılır. Kurucu öğretim kadrosu, önceden Enstitü'nün başında olan, aynı zamanda dönemin İstanbul Üniversitesi Rektörü İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından seçilerek Almanya'ya gönderilmiş ve burada Bauhaus etkisine girmiştir (Artun, 2019b: 13).

Resim-İş bölümünün temel amacı iki koldan yol alır. Birincisi, Akademi'nin İstanbul'la sınırlı kaldığı "çağdaşlaşma" hareketini eğitimciler aracılığıyla Anadolu'ya götürmek, ikincisi ise sanat ve zanaatı birleştirerek sanatın toplumsal amacını yeniden keşfetmektir (Aliçavuşoğlu, 2019: 23).

Gazi Eğitim Resim-İş Eğitimi'nin kurucuları, Almanya'da eğitim aldıkları okulların benzerlerini ülkemizde de açmak istemişlerdir. Bu görevi icra edenler, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün eğitimcileri Hayrullah Örs, Hakkı İzet, Ferit Apa, Sait Yada ve Hakkı Uludağ hocalardır. Bu hocalardan oluşan ekip, araştırmalarını bir teklif olarak o dönemin Mesleki Teknik Öğretim Genel Müdürü Ferit Saner'e sunmuşlardır. Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olan Mustafa Aslier, Almanya'ya 1953'de grafik sanatlar eğitimi almak için gönderildiği zaman, bu yeniliklerin ve gelişmelerin farkına varmıştı. (Aslier, 2019: 304).

Gazi Eğitim ve Bauhaus ilişkisi konusu irdelenirken kurucularının dilinde doğrudan atıfta bulunma ya da kavram ve terim olarak telaffuz etme görülmeyebilir; ama devrimci bir yolda ve dünyanın kültür ve eğitim politikalarını izleyen bir ülkenin bu eğitim hareketlerine ilgisiz kalması düşünülemezdi. Ayrıca tarihi müttefiki olan Almanya gibi aynı savaşın yıkımları arasından yeni bir çıkış arayan, Alman eğitim ve kültürünü iyi bilen Cumhuriyet aydınlarının bu hareketi görmezden gelmesi söz konusu olamazdı. 1930'larda Resim İş Bölümü'nün ve daha sonra Köy Enstitüleri'nin kurucularından ve baş yöneticilerinden olan Tonguç, 1918'den itibaren Bauhaus'un aktif yıllarında Almanya'da eğitim görüyordu. Tonguç gibi iş eğitimi, okul müzeleri, tatbikat okulları ve ders aletleri gibi alanları inceleyen ve yaşama transferi için uğraşan birinin konuşma ve yazılarında 'izm'leri, ideolojileri terminoloji olarak kullanmaması Bauhaus gibi bir okulu ilgi alanına almaması anlamına gelmez ve düşünülemez. Kaldı ki Tonguç'larla aynı dönemlerde Atatürk tarafından Almanya'ya eğitime gönderilmiş Refik Epikman gibi bir Cumhuriyet ressamı, ve Cengiz Kan, Barutçu, Uludağ, Sait Yada gibi eğitim insanları Gazi Eğitim'in kadrosunu oluştururken ünvanları, statüleri, diplomaları değil, alanlarındaki yetkinlikleri ölçüt sayılmıştır. Nitekim Barutçu, Yada ve Mustafa Aslier 1957'de, Bauhaus ilkeleri doğrultusunda Alman eğitimcilerle birlikte eğitim için kurulan, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (TGSYO)'nun kurucuları olmuşlardır. Gazi Eğitim'in uzun yıllar görev yapan kadrosu incelendiğinde Necdet Pençe, Barutçu, Cengiz Kan, Apa, Veysel Erüstün, Hidayet Telli, Nevide Gökaydın, Mustafa Tömekçe, Hüseyin Fehmi Özcan, Kayıhan Keskinok, Adnan Turani, Muammer Bakır gibi eğitimcilerin ortak özelliğinin Bauhaus düşüncesini taşıması olduğu gözlemlenebilir. Bu eğitimcilerin üstlendikleri atölye sistemi özgürlüğe, yaratıcı üretime, sanatın yaşamın her alanına yansımalarını amaçlayan çabalara dayanır (Pekmezci, 2019: 57).

İstanbul Teknik Üniversitesi hocası Prof. Sabri Oran, 1954'de Prof. Paul Bonatz'ın öğrencisi Prof. Dr. Ing. Adolf G. Schneck'e TGSO'yu kurması için teklifte bulunmuştur. Prof. Schneck teklifi kabul ederek 1 Kasım 1955 tarihinde resmi olarak Maarif Vekâlet'ince TGSO'yu İstanbul'da kurmak için görevi üzerine almıştır. Prof. Schneck'in 16 Aralık 1954 tarihinde Maarif Vekâleti tarafından Türkiye'ye davet edilmesini müteakip ziyaret, 1955 yılının ocak ayında yapılmıştır. Türkiye'ye gelen Prof.

Schneck, Maarif Vekâleti'ne (dönemin Milli Eğitim Bakanlığı) ait meslek okullarında eğitim sistemi incelemesi yapmış ve birkaç hafta boyunca yaptığı araştırma ve incelemeler neticesinde TGSO'nun Türkiye için yerinde ve gerekli olduğuna karar vermiştir.

Prof. Schneck, okulun kuruluşuna ilişkin 22 Mart 1955 yılında Maarif Vekâleti'nde genel müdür olarak görev yapan Ferit Saner'e kırk iki sayfa tutan bir rapor sunarak, okulu kurarken izleyeceği yolu açık, kapsamlı ve geniş bir şekilde açıklamıştır. Prof. Schneck, düzenlediği raporda Bauhaus'a ilişkin düşüncelerini iletmiş, yanı sıra Türkiye ile Avrupa'daki meslek eğitimi veren okullar arasındaki uygulamaya dair farklılıkları da belirtmiştir. Prof. Schneck, raporundaki düşüncelerini özetle şöyle belirtmişti; *“Devletiniz iyi zanaatçılara ihtiyacı olduğunun ve bu iş için sağlam ve ciddi bir eğitimden geçmiş uzmanlara ihtiyaç olduğunun farkındadır. Avrupa’da ise durum bunun tam olarak aksidir. Genç zanaatkârlar, ya bağımsız çalışan zanaatkârların yanında yetişirler ya da işi, sanayi kurum ve kuruluşlarının işletmelerinin atölyelerinde öğrenirler.”* Schneck, okul için bir yönetmelik hazırlamış, ders programlarını ve uygulanacak olan usul ve yöntemleri tespit etmiş ve de eğitim verecek yabancı ve yerli hocaları belirlemiştir. Diğer yandan bütün bölüm şeflerinin ilk verdiği derslere girmiştir. Ayrıca okulun uygulanacak olan eğitim ve öğretim sistemini, ders araç-gereçlerinin temin edilmesini ve atölyelerin tesis edilmesini, Almanya'daki bazı fabrikalarla iletişime geçmiş, birçok ders malzemesi ile örneklerin bedelsiz olarak gönderilmesini de sağlamıştır. Prof. Schneck, okulun giriş sınavlarının düzenlenmesini üstlenmiş, bizzat sınavlara katılıp, sınav sonuçlarının incelenmesinde görev yapan jüride yer almıştır (Ak, 2019b: 86).

Okul, Bakanlar Kurulu kararıyla 1 Kasım 1955'de “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu” adı altında kuruldu. 1956 yılında, eğitim programını geliştirmek ve görev alacak öğretim elemanlarını belirlemek üzere Prof. Dr. Adolf Schneck danışman olarak görevlendirildi. Okul, Ekim 1957'de, Türkiye'den ve Almanya'dan seçilen konularında uzman olan öğretim elemanları ile Beşiktaş'ta, Dolmabahçe Sarayı Baltacılar Dairesi olarak bilinen binada öğretime başlamıştır (Asher, Erişim Tarihi: 20.11.2020).



Görsel 13. Gazi Eğitim Enstitüsü 10. Yıl Mezunları Sergisi, İsmet İnönü ve H. A. Yücel Sergide.

Kuruluş yılında, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik, Tekstil Sanatları, Grafik Sanatlar, Seramik, Dekoratif Resim, Mobilya ve İçmimarlık bölümleri olmak üzere ilk beş bölümü ile birlikte açıldı (Marmara Üniversitesi, GSF, Erişim Tarihi: 19.11.2020).

Kuruluş döneminde Ashler, okulun tanıtım kitapçığında;

“Okul, her bölüm için Almanya'dan gerekli ve yeterli sayıda uzman eğitici getirerek, batının örnek kurumlarının eğitim metodunu uygulamaya başlamıştır. Yurtiçinden nitelikli öğretim elemanlarıyla daha da genişletilen öğretim kadrosuyla okul, endüstride ileri ülkelerinin benzeri kurumlarında erişilen eğitim ve tasarım kalitesini rahatlıkla takip edebilmiştir. Bu takip ve yabancı uzmanların katkıları, okulun eğitiminde bir taklit havası doğurmuş değildir. Öğrencinin kişisel yaratıcı gücü ile madde ve teknik arasında en yakın ilişkiyi kurma şeklinde özetlenebilecek eğitim metodu öyle başarılı olmuştur ki, okula hiçbir şekilde nitelikli sanat eğitimi almadan gelen öğrenciler bile, dört yıl gibi kısa bir sürede birer sanatçı kişiliğine ulaşmışlardır. Okulda öğrencilere hazır, bilinen formları öğretmek veya birebir uygulamak diye bir yol ve yöntem yoktur. Öğrencinin kendisi buluşa ve yaratmaya yönlendirilmekte ve yaratabildiği eserlerin bilincine varmasına yardımcı olunmaktadır.”

diyerek okulun ana fikrini ifade etmiştir (Ashler, Erişim Tarihi: 20.11.2020).

TGSO'nun kayda değer özelliklerinden biri de, seçilen öğrenci temsilcilerine bölüm kuruluna, okul kuruluna ve okul genel kuruluna katılabilme imkânı verilmesiydi. Bauhaus Okulu'ndaki gibi, aynı uygulama, TGSO'da da demokrasi yöntemi olarak tatbik edilmişti. Okulda sergiler çok önemliydi, açıldığı günden günümüze dek TGSO, okul sergilerini önemle uygulayan bir kurum olmuştur. Bu sergiler, her yıl düzenlenerek zamanla geleneksel hale gelmiştir. Öğrencilerin öğrenim yılı boyunca yaptıkları ve aynı zamanda diploma ödevleri olan bu eserler, izleyicilere sunulur, sergi mekânları genellikle okul koridorlarından oluşurdu. Ayrıca, yurtiçi ve yurtdışında öğretim elemanlarının ve öğrenci çalışmalarından oluşan karma ve bireysel sergiler düzenlenmiştir. Yıllonları düzenlenen bu sergiler, sadece öğrencilerin ürettikleriyle izleyicilerin eleştirilerine ve takdirlerine sunulmuş etkinlikler değildi. İş insanlarının da takip ettiği sergiler, yapılacak iş tekliflerine de sebep olmaktadır ki, böylece öğrencilerin sektörel olarak iş olanakları da geliştirilmiştir (Ak, 2019: 87).

DTGSYO, 1962 yılında eğitim ve öğretim programında yeni düzenlemeler yaparak dört yıllık lisans eğitimine geçiş yaptı. Bauhaus Okulu anlayışıyla kurulan okulun amacı, çağın gereksinimi olan araştırmacı, yenilikçi, yaratıcı ve uygulamacı bireyler yetiştirmektir. Bu gaye ile eğitim ve öğretim programları sürekli güncellendi. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 20 Temmuz 1982 tarihinde YÖK kapsamında, Güzel Sanatlar Fakültesi olarak, Marmara Üniversitesi bünyesine dâhil oldu. Fakülte, 1986 yılında Beşiktaş'tan Acıbadem kampüsüne taşındı. Bugün MÜGSF'nin Seramik-Cam, Resim, Heykel, İçmimarlık, Grafik, Tekstil, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Geleneksel Türk El Sanatları, Film Tasarımı, Fotoğraf, Müzik ve Temel Sanat Eğitimi, olmak üzere on iki bölümü bulunmaktadır. M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, lisans eğitiminin yanı sıra, 1992 yılında kurulan Güzel Sanatlar Enstitüsü

bünyesinde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimini de sürdürmektedir (Marmara Üniversitesi, GSF, Erişim Tarihi: 19.11.2020).

Tatbiki'de Seramik

Seramik-Cam Bölümü ülkenin önemli seramik ustalarından Hakkı İzzet tarafından “Seramik Sanatları Bölümü” adıyla kurulmuştur. Hakkı İzzet uzun yıllar Seramik Sanatları Bölümü’nde öğretim elemanı olarak çalışmış ayrıca, Okul Müdürlüğü ve Bölüm Başkanlığı görevlerinde de bulunmuştur. Bu bölümün kuruluş amacı, “ülkenin seramik ve porselen sanayinin ihtiyacını karşılayacak insan kaynağını yetiştirmek” olarak belirlenmiştir.



Görsel 14. Tatbiki, Seramik Bölümünün İlk Bölüm Başkanı Hakkı İzzet

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun ilk yıllarında “Seramik Sanatları Bölümü” olan bölüm adı 1960 yılında “Keramik”, 1965 yılından sonra da yine “Seramik Sanatları” olarak değiştirilmiştir. 1982 yılında Marmara Üniversitesi çatısı altında Fakülte olunması ile birlikte “Seramik Bölümü”, 1991 yılında da Cam Anasanat Dalı’nın kuruluşuyla birlikte “Seramik-Cam Bölümü” olarak isimlendirilmiştir (Marmara Üniversitesi, GSF, Seramik, Erişim Tarihi: 19.11.2020).

Bauhaus’un Dornburg seramik atölyesinde esen rüzgârı elbette Tatbiki’nin seramik atölyelerine de ulaşacaktı. Teknolojiyi atlamadan, sanat, zanaat ve işlevselliği bir arada amaçsal yorumlarla yürüten Bauhaus seramikçilerinin ana fikri, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda Seramik Bölümü’nün de kuruluş amacı ve temasıydı.

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, Resim Heykel Müzesi ile birlikte Dolmabahçe Sarayı müştemilatındandır (Eraktan, 1968: 4671). İlginç bir tesadüftür ki Dornburg seramik atölyesinin, kraliyet binaları içinde kalan at ahırlarında konuşlandığı gibi, Tatbiki de Dolmabahçe Sarayı müştemilatı içinde Baltacılar Dairesi binasına yerleştirilmişti. Yine hoş bir tesadüf olsa gerek, Seramik Bölümü atölyelerinin de bina içinde zeminde eski at ahırlarının bulunduğu alanda yer aldığı rivayet edilir.



Görsel 15. Tatbiki Seramik Bölümünün İlk Öğrencileri, **Görsel 16.** Tatbiki Temel Sanat Atölyesi
Güngör Güner Arşivinden.

1971-72 yıllarında, Mustafa Aşier'in Dekanlığı ve Erdiñ Bakla'nın bölüm başkanlığı döneminde hazırlanan okul tanıtım broşüründe seramik bölümünün amacı ve eğitim tarzı;

“Seramik Bölümünün amacı, endüstriyel seramik sektörüne ve el sanatlarına hizmet sağlayacak nitelikte seramik kapsamındaki bütün konular kapsamında, estetik ve teknik olarak eğitilmiş araştırmacılar ve uygulayıcılar yetiştirmektir. Bu amacın nitelediği öğretim özelliği, teori ile pratik beraberliğinde fonksiyonel sanat yapmaktır. 1957 yılında öğretime ilk seramikçimiz Hakkı İzzet önderliğinde başlayan Seramik Bölümü, kuruluşundan itibaren devamlı olarak aşama göstermiş, öğretim üyesi kadrosuna genç elemanlar katarak yapısını güçlendirmiştir. Hakkı İzzet ayrıca okul yönetiminde de görev almıştır. Çoğunluğu okulumuzdan yetişen genç eğiticiler yurt içi ve yurt dışında kazandıkları ödüller ve açtıkları sergilerle değerlerini kabul ettirmişlerdir. Öğretim; yurdumuzun ekonomik, endüstriyel koşulları ve çağdaş sanat kavramı beraberliğinde yürütülür. Türkiye'nin seramik alanında gereksinim duyduğu nitelikte eleman yetiştirmek kaygısıyla seramiğin tüm bilgisi verilir. Tam olarak dört yıl devam eden eğitim, temel sanat eğitimine paralel olarak verilen şekillendirme bilgileri ile başlar. Malzeme tanımı yapılır. Aynı yarıyılta teknik resim öğretilir. Bu dersin kapsamına form araştırması ve seramikle ilgili araçların çizimi girer. İkinci sınıfta seramik teknolojisi ve uygulama öne alınarak genel seramik bilgileri verilir. Ayrıca seramik bezeme teknikleri gösterilir. Böylece öğrenci malzemeyi tanır, temel uygulamaları öğrenir. Bunun yanı sıra biçimlendirme, rötüş, kurutma, sırlama ve pişirim yöntemleri öğretilir. Üçüncü sınıfta endüstriyel yapı seramiği, endüstriyel seramik ve kullanma eşyaları için tasarım çalışmaları başlar. Bu sınıfta öğrenci tasarım açısından geliştirilir. Ayrıca seramik teknikleri dersinde hammadde bilgisi verilerek özellikleri tanıtılır. Sırlama ve sır deneyleri yapılır. Üretim hesapları ile genel bir maliyet çıkarılması öğretilir. Dördüncü sınıfta geniş bir tasarım uygulaması içinde daha çok pratik yapma ortamı ve olanağı sağlanır. Atölyeler arası koordinasyon sonucu belirli konular tüm bir beraberlik içinde halledilir.

Ortaya çıkan eser tümüyle sağlam bir teknik bilgi ve yeteneği ortaya koyar. Bütün bu uygulamalar için gerekli olan teknik veriler ve atölyeler belli kaidelerle süreklilik olarak çalışmaya açıktır.”

şeklinde ifade edilmiştir (Aslıer, Erişim Tarihi: 20.11.2020).

Bauhaus ekolü seramikçiliği göstermiştir ki, seramik sanatının çıkış merkezi geleneksel çömlekçilik zanaatıdır. Bauhaus seramikleri, Bürgel çanak çömlek geleneğinden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Dornburg atölyesi ustabaşı Max Krehan, zanaatını bu çömlekçi yerleşiminin geleneğinde öğrenip geliştirmişti. Dornburg'daki çalışmalarının ve öğretiminin temeli buydu.

Tıpkı Bürgel’li çömlekçi Max Krehan’ın Bauhaus Dornburg atölyesinde yaptığı gibi, sanat çevresinin yakından tanıdığı Hasan Usta 1961’de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nun Seramik Bölümü’nün torna kısmına davet ediliyor ve uygulamalı derslerde yerini alıyordu (Erbay, 2009: 91).

Çömlekçilik çıkışlı “Seramik Eğitimi” ve birlikte “Temel Sanat Eğitimi” Tatbiki’de en iyi betimleyen ve uygulayan hoca olarak bilinen Prof. Güngör Güner, verdiği eğitimin yanısıra yaptığı çalışmalarla da geleneksel Anadolu Çömlekçiliğine büyük katkılarda bulunmuştur. “*Seramikçilerin çömlekçi çarkı diye bir aleti var biliyorsunuz. Bu bizim çok önemli bir aletimiz, ta eski çağlardan beri hala kullanılan çok az değişime uğramış bir aletimiz.*” diyen Güner, aynı zamanda binlerce yıllık bir Anadolu geleneğini de eğitim konseptinin merkezine almıştır (Güner, 2008: 56). Seramik tornası çıkışlı yaptığı çağdaş yorumlu eserler de, kendisini bu alanda öne çıkarmıştır. Güner’in seramik eserlerinde, sır ve form teknikleri ile birlikte yaptığı çağdaş yorumlamalarda Bauhaus seramiğinin ruhu hissedilir. Öğrencilerini temel sanat eğitimi ilkelerinden hareketle özellikle seramik tornası ile şekillendirilmiş çaydanlık, çay ve kahve fincan ve tabakları üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Güngör Güner, eğitimcilikle sanatçılığı birlikte yürüten sanatçılarımızdandır. Çömlekçi çarkını ustaca kullanır. İnce camsı sırlarla, toprak renklerini doğal bir uyum içinde kullanır (Erbay, 2009:101).



Görsel 17. Prof. Güngör Güner’in 70’li Yıllarda Çömlekçilik Saha Araştırması

Ayrıca Güner'in, sırlı formları Theodor Bogler'in Dornburg atölyesinde çalıştığı kap formlarını andırır. Ancak Güner, bu sır tekniği benzerliğinin ötesinde çok daha farklı estetik yorumlarla eserlerini ortaya koymuştur. Dornburg seramiği ruhunu belirgin şekilde öne çıkaran Güner'in yanısıra Tatbiki, birçok değerli seramik akademisyeni ve sanatçı yetiştirmiştir.

Güncel olarak Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tanıtım web sayfasında da ifade edildiği gibi, Aynı zamanda İsviçre merkezli, Uluslararası Seramik Akademisi (I.A.C.) üyesi olan Seramik ve Cam Bölümü, özgün seramik ve cam sanatçılarını yetiştirmenin yanında bu dallarda estetik ve teknik nitelikleri yüksek, seramik-cam endüstrisinin gereksinim duyduğu tasarımcılar yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Eğitim, öğrenciyi seramik ve cam olgusunun doğası, teknolojisi ve olası her türlü biçimlendirme yöntemleri ile tanıştırmak, zaman içinde bilgi ve beceri kazanmalarını sağlamak amacıyla kuramsal ve uygulamalı olarak sürdürülmektedir.



Görsel 18. Güngör Güner'in Seramik Çalışmaları



Görsel 19. DTGSYO-Beşiktaş ve Marmara Üniversitesi GSF-Acıbadem



Görsel 20. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Atölyesi

Sonuç

Yirminci yüzyıl, endüstrileşmenin, kentleşmenin, göçlerin ve yeni icatların sağladığı ivme ve güvenle geçmiş inkâr ederek, her alanda statükoya karşı gelerek, sanatın politik bir güç olarak dünyayı değiştireceğine duyulan inanç ile başladı. Kuşkusuz, doğal olarak ne denli ileriye hareket edilmişse o denli eskiyi korumak isteyenler olmuştur. Bu da yirminci yüzyıl başının hem politik hem kültürel olarak çarpıcı karşıtlıklardan oluştuğu anlamına geliyor. Değişimlerin doğal etkisi olarak eğitim sistemleri gözden geçirilmiş, birçok yerde yeni eğitim yöntemleri ortaya çıkmıştır. Yeni endüstriler üretimde gereken yeni işleyiş ve kullanım bilgileri kadar, yenedünyayı anlamaya yarayacak yeni düşünce tavırlarına da ihtiyaç duyuyordu. Öte yanda, yeni üretimler, yeni mimari, yeni kentler ve yeni eğitim sistemleri yanında bir de bütün bunlara ivme veren yeni, kalıba sığmayan kişilikler çağıdır yirminci yüzyıl başı. Birçok üretimi ve eğitim yöntemini rasyonel olarak anlatmak mümkün olsa da, yirminci yüzyılın modern karakterini oluşturan dâhileri rasyonel bir şekilde anlatmak kolay olmayacak. Bauhaus öncü ve avant-garde tavırların neden olduğu yeni bir eğitim, düşünme ve üretme olayıdır ve yeniliklerin gündeme getirdiği yapı ve mimarlık, klasik ve yerel kültür, avant-garde ve gelenekçilik zıtlıklarının çözüldüğü yeni bir eğitim yapısıdır. Bauhaus Avrupa'da avant-garde'in gelişmesinde büyük bir rol oynadı (Erzen, 2019b: 13).

19. yüzyıldan itibaren, endüstrileşmenin hayatın her alanında görülen yansımaları ile birlikte gereksinim oluşturan eğitim reformlarının üretimsel ve yapısal olarak en güzel örneği şüphesiz Bauhaus Okulu olmuştur. Endüstrinin ekonomik ve teknolojik olarak güçlenen bağları, pazar ekonomisine uyarlı bir üretim tarzının sistemsel olarak realize edilmesinde ve Bauhaus Okulu prensiplerini esas alan tasarım eğitiminin bütün dünyada ilgi göreberek kabul görmesinde önemli rol oynamıştır. Bundan dolayıdır ki bugün, tekstilden otomotiv sektörüne kadar neredeyse hemen her sektörde güzel sanat ve estetik merkezli bir “tasarım” anlayışı egemendir.

Günümüzde seramik endüstrisi, mutfak gereçlerinden uzay başlıklarına, ileri seramiklere seramik kaplama malzemelerine, sağlık gereçlerine, süs eşyalarına, refrakter, yapı malzemelerine kadar birçok alanda önemli bir endüstri dalıdır. Ülkemizde, 1950'li yıllarda, atılım yapan seramik endüstrisi, 1980'lerden sonra hızlı bir gelişim temposuna girmiştir. Son yirmi yılda, üretim yapan fabrika sayısı ve üretim de hızla artmıştır (Erbay, 2009: 85). Seramik, ekonomik anlamda da ürüne büyük ölçüde değer katan tasarım anlayışının ve estetik farkındalığın yer ettiği bir sektördür.

Werkbund'un “sanat ve zanaat işbirliği” kapsamında başlattığı değişim, Bauhaus Okulu'nun temel düşünsel yapısını oluşturmuş ve Bauhaus'u . “Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik” mottosuyla yola çıkarmıştır. Okulun ilk kurduğu atölyelerden olan Dornburg Seramik Atölyesi de bu anlayışı, seramik özelinde günümüze taşımış ve ülkemizde de Tatbiki kökeninde güzel sanatlar eğitimimize damgasını vurmuştur.

Bauhaus çıkışlı Tatbiki Güzel Sanatlar Ekolünün günümüzdeki görüntüsü olan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, bugün ilk dönemlerinin Bauhaus ruhunu ve amacını ilkeler bazında kısmen de olsa özellikle seramik bölümünde

gerçekleştirebilmektedir. Bauhaus öğretisinde teknik ve sanat birlikteliği yani sanatın endüstriyel üretime yansımaları sistematik olarak var olmamakla birlikte yine de bu sistem dışında mezun öğrenciler, seramik sektörüne ciddi anlamda teknik ve tasarımsal katkılar sağlayabilmektedirler. Tatbiki döneminden itibaren seramik sektöründe öne çıkmış bazı firma ve kuruluşlarla işbirliği bazında zaman zaman temaslarda bulunulmuş ancak bu ilişki kurumsallaşamamıştır. Ülkemizdeki nitelikli kil yataklarının varlığı ile birlikte, seramik sektörünün üretim avantajlarına kültürel ve sanatsal yapıyı da dâhil edersek oluşturulabilecek birliktelik ve bu işbirliğinin sürdürülebilirliği, okulun kökeninden gelen ana fikri temelinde, sektörel olarak seramik endüstrisine de kuşkusuz çok değerli katkılar sağlayacaktır.

Anadolu coğrafyasına pişmiş toprak kültürü elbette Bauhaus’la gelmedi. Seramik üretimi ve sanatı, çömlekçilik olarak bu topraklarda yüzlerce merkezde binlerce yıl yaşadı. Ancak Bauhaus öğretisi ve Dornburg atölyesi, çömlekçiliğin salt bir zanaat olmadığını, estetik ve işlevsel birliktelikle sanata ve endüstriye evrilebileceğini bize fark ettirdi.

Son Notlar

- (1) Gazi Üniversitesinin temelini oluşturan Eğitim Fakültesi 1926 yılında, Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde Çağdaş Öğretmenler yetiştirmek için Orta Muallim Mektebi adıyla kurulmuştur. 1929 yılında, Ankara Erkek İlköğretmen Okulu ile birlikte şimdiki Gazi Üniversitesi Rektörlüğü binasına taşınarak adı "Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü" olarak değiştirilmiştir. 1929-1948 arasında Resim-İş, Beden Eğitimi, Müzik, Eğitim (Pedagoji), Fransızca, İngilizce, Almanca bölümleri kuruldu. Bu arada 1947 yılında, “Gazi Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü” olan adı değiştirilerek “Gazi Eğitim Enstitüsü” ne dönüştürülmüştür. Okulumuz 1980 yılında MEB kararıyla Eğitim Enstitülerinin adı Yüksek Öğretmen Okuluna dönüştürülerek 4 yıllık eğitim veren "Gazi Yüksek Öğretmen Okulu" olmuştur. 1982 yılında Gazi Üniversitesinin kurulmasından sonra Gazi Üniversitesi bünyesinde "Gazi Eğitim Fakültesi" adı ile eğitime devam etmiştir. (<http://gef.gazi.edu.tr/>)

Kaynakça

- Ak, B. (2019). “Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: Bauhaus’un Türkiye’de Tatbiki”. *Mimar-İst, Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, S65, 83-87.
- Akurgal, E. (1998). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Nurol Matbaacılık.
- Aliçavuşoğlu, E. (2019). “Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları”. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2019b). “Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Artun, A. Aliçavuşoğlu, E. (der.). (2019). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı; Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Artun, A. (2019a). “Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı”. *Skop Dergi*, E dergi: S14.
- Aşler, M. (2019). Mustafa Aşler, “Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Eğitim İlkelerinin ve Çalışma Yöntemlerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikleri”. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bingöl, İ. E. (2019). “Bauhaus’dan Önce: Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu”. *Mimar-İst Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, Yıl: 19, S64.
- Eraktan, H. (1968). “Dolmabahçe Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, 9.cilt, İstanbul: Koçu Yayınları.
- Erbay, G. (2009). 20. Yüzyılda Çağdaş Türk Seramik Sanatı’nda Avrupa Kaynaklı Etkiler. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzen, J. (2009a). “Mimarlık Tarihi Bauhaus’un 90.Yılında”. *Mimarlık Dergisi*, S349.
- Erzen, J. (2019b). “Bauhaus: Kuram ve Pratik”. *100.Yılında Bauhaus*, Dosya 44, S13, Ankara: Mimarlar Odası Yayınları.
- Güner, G. (2008). *Bauhaus Ekolü Işığında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin Dünü-Bugünü*, İstanbul: Ege Basım, MÜGSF 50.Yıl Yayınları.
- Güner, H.E., Gün, D.(2019). “Bauhaus’u Orta Anadolu’ya Aşlamak” Bauhaus’un Uzak Yankıları, *Mimar-İst. Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, S65.
- Pekmezci, H. (2019). “Yeni Bir İnsan, Yeni Bir Toplum Tasarımı: Bauhaus ve Gazi Eğitim”, Dosya 44, Ankara: Ankara Mimarlar Odası Yayını.
- Sarikavak, K.N. (2019). “20. Yüzyıl Sanat ve Tasarım Eğitiminde Bauhaus’un Önemi”. Ankara Mimarlar Odası Yayınları, Dosya 44, 63-65.
- Sezer, Ö. (2019). “Bauhaus’un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü”, Bauhaus’un Uzak Yankıları, *Mimar-İst, Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, S65.
- Shinner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Aşler, 1971-72, DTGSYO Tanıtım Kitapçığı, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi) <http://earsiv.sehir.edu.tr/>. (Erişim Tarihi: 20.11.2020).
- Bauhaus and Modernism: From Thuringia, <https://www.visit-thuringia.com/travel-hotel-holiday-tour/the-bauhaus-128729.html>.(Erişim Tarihi: 05.10.2020)
- BauhausKooperation,<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/thebauhaus/training/workshops>. (Erişim Tarihi: 14.11.2020).

ChronologieDesBauhauses,

https://www.bauhausbookshelf.org/chronik_chronologie_1919_1933.html.
(Erişim Tarihi: 12.11.2020).

Hans-Peter Jakobson, The World in the Province from the Province to the World-
Bauhaus Ceramics in an International Context, [http://www.bauhaus-
imaginista.org/articles/5295/the-world-in-the-province-from-the-province-to-
the-world](http://www.bauhaus-
imaginista.org/articles/5295/the-world-in-the-province-from-the-province-to-
the-world). (Erişim Tarihi: 05.10.2020).

Marmara Üniversitesi, GSF. <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce>. (Erişim Tarihi:
19.11.2020).

Marmara Üniversitesi, GSF, Seramik, <http://sr.gsf.marmara.edu.tr/genel-bilgiler>,
(Erişim Tarihi: 19.11.2020).

What exactly was the Bauhaus?,

[https://www.grandtourofmodernism.com/magazine/the-bauhaus/magazine-
bauhaus100/what-exactly-was-the-bauhaus/](https://www.grandtourofmodernism.com/magazine/the-bauhaus/magazine-
bauhaus100/what-exactly-was-the-bauhaus/). (Erişim Tarihi: 10.11.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Bauhaus Yöneticileri, [https://www.arktiera.com/haber/bauhausun-
yöneticileri](https://www.arktiera.com/haber/bauhausun-
yöneticileri). (Erişim Tarihi: 23.08.2020).

Görsel 2. Walter Gropius, Bauhaus Eğitim Müfredatı, 1922. Kaynak: Magdalena
Droste, Bauhaus: 1919 – 1933 (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), 35.

Görsel 3. Eski At Ahırlarında Yerleştirilmiş Dornburg Seramik Atölyesi, Şimdi Müze,
[https://de.wikipedia.org/wiki/Keramische_Werkstatt_am_Bauhaus#/media/Datei:
:DornburgMarstall.jpg_\(Erişim_Tarihi: 21.08. 2020\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Keramische_Werkstatt_am_Bauhaus#/media/Datei:
:DornburgMarstall.jpg_(Erişim_Tarihi: 21.08. 2020)).

Görsel 4. Bauhaus Dornburg Çömlek Atölyesinden 1920'lerden Görüntüler,
http://ghdi.ghi-dc.org/print_document.cfm?document_id=4305. (Erişim Tarihi:
21.08.2020).

Görsel 5. Gerhard Marcks, https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Krehan. (Erişim Tarihi:
26.09.2020).

Resim 6. Max Grehan 1920'lerin başı, https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Krehan.
(Erişim Tarihi: 26.09.2020).

Görsel 7. Seramik Atölyesinden Görüntüler – Dornburg Seramik Müzesi
<https://www.visit-thuringia.com>. (Erişim Tarihi: 23.08.2020).

Görsel 8. Gerhard Marcks tarafından bezenmiş Max Krehan'ın çömleği, Bauhaus
Fotoalbum, kopya: Archiv Jakobson, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019.

Görsel 9-10. Theodor Bogler: Çay ekstresi sürahisi, 1923 civarı, Seramik Müzesi Bürgel
- Ernst von Siemens Sanat Vakfı'ndan, Münih, [https://www.visit-
thuringia.com/travel-hotel-holiday-tour/the-bauhaus-128729.html](https://www.visit-
thuringia.com/travel-hotel-holiday-tour/the-bauhaus-128729.html). (Erişim
Tarihi: 18.11.2020).

- Görsel 11.** Bogler'in modüler çaydanlığı, <https://bauhaus-keramik.de/en/>. (Erişim Tarihi:18.11.2020).
- Görsel 12.** Otto Linding: Büyük Sürahi, <https://bauhauskeramik.de/en/bauhaustoepferei/>. (Erişim Tarihi: 21.11.2020).
- Görsel 13.** Pekmezci, H. (2019). Gazi Eğitim Enstitüsü 10.yıl Mezunları Sergisi, Sağdan: H. Ali Yücel, İsmet İnönü, Esat Altan, R.Ş. Sirer ve Resim-İş Bölümü Sergi Broşürü (H. Pekmezci Kişisel Arşivinden) Ankara Mimarlar Odası, Dosya 44, 2019, *Prof Dr. Hasan Pekmezci, Yeni Bir İnsan, Yeni Bir Toplum Tasarımı Ve Gazi Eğitim*), s.57.
- Görsel 14.** Hakkı İzzet, <https://www.facebook.com/Dartgaleri/photos>. (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 15.** Ak, B.(2019)Tatbiki Seramik Bölümünün İlk Öğrencileri,“Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: Bauhaus'un Türkiye'de Tatbiki”, Dört Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi, Sayı: 65, s. 86.
- Görsel 16.** Seramik Temel Sanat Atölyesi, <https://evetbenim.com>. (Erişim: 07.10.2020).
- Görsel 17.** Güner, G. (1988:7). Profesör Gungör Güner'in saha araştırması, Mustafa Kemal Paşa Çömlekçileri ile Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik [Ak yayınları Kültür serisi 1988:7.
- Görsel 18.** Gungör Güner'in Seramik Çalışmaları, <http://www.gungorguner.com/cv.html>. (Erişim: 10.12.2019).
- Görsel 19.** DTGSYO-Beşiktaş ve Marmara Üniversitesi GSF-Acıbadem, <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce>. (Erişim Tarihi: 19.11.2020).
- Görsel 20.** Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Atölyesi, <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce>. (Erişim Tarihi: 19.11.2020).



**GÖÇ KAVRAMI VE MODERN RESSAMLARIN ÇALIŞMALARINA
YANSIMASI (ÖRNEK OLAY: 20. YÜZYILDA
ORTA DOĞU'DAN SEÇİLMİŞ RESSAMLAR)***
THE CONCEPT OF MIGRATION AND ITS REFLECTION ON THE WORKS
OF MODERN PAINTERS (CASE STUDY: SELECTED PAINTERS FROM
THE MIDDLE EAST IN THE 20. CENTURY)

Aligholi MARDANI

Dr.

PhD.

mardaniali76@yahoo.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6753-7812>

Ashkan RAHMANI

Dr. Öğr. Üyesi, Şiraz Üniversitesi, Sanat ve Mimarlık Fakültesi, Sanat Bölümü.

Dr. Şiraz University, Faculty of Art and Architecture, Department of Art

rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6431-7686>

Atıf/Citation

Mardani, A, Rahmani, A. (2021). “Göç Kavramı ve Modern Ressamların Çalışmalarına Yansımaları (Örnek Olay: 20. Yüzyılda Orta Doğu'dan Seçilmiş Ressamlar)”. *Sanat Dergisi*, (37), 140-153.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.768189>

Öz

Göç kavramı ele alındığında, bu terim yalnızca coğrafik anlamıyla sınırlandırılmamalı, alegori, metafor veya mecaz olarak anlaşılmalıdır. Bir anlamda insanoğlu, doğumundan itibaren ölümüne kadar sürecek olan göç sürecine katılan ve bunu yaşayan bir varlıktır. Bu esnâda göç kavramını en iyi şekilde belirleyen sanatçılardır. Heykeltıraşlar ve ressamlar bu konuyla daha çok ilgilenir. Resim sanatında da her eser kendisine özgü bir form, biçim, düzen ve renk halini gösterir ve bu yönetsel duruş, bir müzik biçimi gibi insanların tarih,

Abstract

Considering the concept of migration, this term should not be limited to geographic meaning only, it should be understood as allegory and metaphor. In a sense, human beings, from birth is a living entity that participates in the migration process that will last until death. Sculptors and painters are more concerned with this. In painting art, each work shows its own form, order and color, and this methodological stance connects people's history, identity and culture, like a form of music. The theme and concept of migration has been seen in the visual arts of different

* Bu çalışma birinci yazarın 2018 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı'nda sunulan “Göç Hikâyeleri” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

kimlik ve kültürünü birbirine bağlamıştır. Göç teması ve kavramı farklı tarihsel dönemlerin özellikle modern dönemde görsel sanatlarda ve resim sanatında görülmüştür; ancak bu kavram modern ressamların çalışmalarına farklı şekilde yansımıştır. Bu ressam sanatçıların çoğu, görsel ve tarihsel belleğe atıf yaparak, geçmiş ve şimdiki görsel kimliği görselleştirmeye çalışmışlardır. Özel renkler ve formların kullanılması ile ressam, yeni mekânda ruhsal ve zihinsel statüsünü göstermeye çalışır. Göçmen ressamın çalışmalarının çoğunda eski ve yeni kimliğine meydan okunur. Bu makalede Orta Doğu Göçmen Ressamların eserlerinden 6 adeti incelemeye alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Göçmen Ressam, Resim, Göç, Modern, Orta Doğu.

historical periods, but this concept has been reflected differently in the works of modern and postmodern painters. Many of these artists tried to visualize the past and present visual identity by referring to visual and historical memory. With the use of special colors and forms, the painter tries to show his spiritual and mental status in the new space. In most of the work of immigrant painters, his/her new and old identity was challenged. In this paper, 6 works of Middle Eastern immigrant painters were selected to analyzed.

Key words: Immigrant Painter, Painting, Migration, Modern, Middle East.

Giriş

Değişim, gelişim ve dönüşüm kavramlarının hızla yaşandığı bir çağda insan hayatında da etkili birtakım kavramlar vardır. Bu kavramlardan biri de göçtür.

Her ülkenin yaşadığı ve geçirdiği birtakım dönüşümler, o ülkede yaşayan insanların hayatını da doğrudan etkiler. Bu bağlamdan hareketle göç olgusu da o ülkede yaşayan insanların ortak bir sürecidir. Bu süreci ise en yoğun yaşayan insanların başında sanatçılar gelmektedir.

Göç, tüm medeniyetlerin gelişmesini sağlayan bir olgu olmakla birlikte, bu olguya; insanın ihtiyaç duyduğu bir kavram olarak da bakılabilir. Göçmenlik bir yerde nostaljik bir duygu iken, başka bir yerde ise ütopyik bir kimliğe bakmaktır.

Göç olgusu; romantik bir mekânın ve zamanın içinde yaşamaya devam etme şeklinde algılanabileceği gibi bu sürecin doğal bir uzantısı içindeki göçmen kavramı ise; ışığın ve karanlığın sınırları içerisinde kalan bir insan gibidir. Göçü daha net anlamak için onu, yakından görmek gerekir. ‘Sanat ve Göç’; insan varlığını, insanın yaşam süreci içerisindeki sürecini sürekli yenilemektedir. Göç olgusu; kültürü, sanatı ve yaşamın her yönünü etkileyen temel değişim aracıdır. Yalnızca renk, çizgi, doku, ışık, gölge ifadesiyle resimde göç kavramı yansıtılmaz. Göçler farklı kaynak ve nedenlerden oluşan, çeşitli kavramsal boyutlara sahiptir. Göç teması, üç büyük devrimden dolayı tarım, endüstri ve dijital gibi modern zamanlara kadar devam etmektedir.

Modern dönemin görsel sanat alanlarında göç, savaş ve arayış çabalarının yanı sıra kentleşme, sanayileşme süreçleriyle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Göçmenlik kavramı, zaman ve mekân değişiminin bir sonucudur; ancak ‘göç’ olgusu bireysel ve toplumsal ifadeler için de kendini göstermektedir. Bu konu; geçmiş, şimdi ve gelecek zaman anlayışı bakımından sürekli tekrar içindedir. Göç kavramının içinde göçmen,

sığınmacı, muhacir, mülteci, mağdur, gecekondulaşma vb. kavramlar ve tanımlamalar, göç olgusuna bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

1.Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı olarak yürütülen nitel bir araştırmadır, Çalışmada kavramsal çerçeveyi belirlemek için araştırma konusu ile ilgili literatür taraması yaparak veriler toplanmıştır. Bu kapsamda, 20. Yüzyıla ait Orta Doğu'dan tanınmış olan altı göçmen ressamın eserleri incelemeye amaçlanmıştır. Resimlerin incelemesinde göç kavramı ele alınarak analiz edilmiştir. Göçe neden olan olaylar; Savaş, kuraklık ve iklim değişikliğinin sonuçları, ırksal eğilimler, kentsel ve endüstriyel yaşamın sonuçları seçilmiş olan sanatçılar eserlerinde diğer sanatçılara göre daha somut bir şekilde yansımıştır. Bu sanatçıların eserlerinde, kullanılan unsurlar nostaljik anlatım, yerli unsurlar ve ortak hatıralar bulunmaktadır. Tüm bu çalışmalarda figüratif sanat biçiminde bir nevi evsizlik hüznü, kimlik bunalımı, daha iyi bir yer arayışı kullanılmıştır. Bu sanatçılardan bazıları başka ülkelere göç ederek hem etkilenmiş ve hem etkilemiştir.

2. Göçün Tanımı ve Nedenleri

Göç, hicret veya muhâceret toplu ya da ferdî anlamda bir yerden başka bir yere gitmek, taşınmak anlamına gelir (Zanjani, 2013: 15). Kelime olarak göç, "bir toplumun coğrafi hareketliliği anlamına gelmekte olup bu hareketlilik iki farklı yer, konum veya coğrafik konumda oluşur. Bu hareketliliğin bir başlangıç ve bitiş noktası vardır" (Dehkhoda, 1960: 71). Birçok kaynağa göre göç, kişinin ya da toplumun farklı siyâsî, ekonomik veya kültürel nedenlerden dolayı, kendi sosyal çevresinden ayrılma ya da baskı ve zulüm edilen bir yerden huzurlu bir yere kavuşabilmek için, mekân değişimini içeren, gösterilen çaba anlamına gelmektedir. Belki de tüm insanlar yaşamları boyunca temelli veya geçici bir süre için yaşadıkları yeri değiştirmek zorunda kalıp bu süreç içerisinde deneyim kazanmışlardır. Göç kavramı ele alındığında, bu terim yalnızca coğrafi anlamıyla sınırlandırmamalı, alegori, metafor veya mecaz olarak anlaşılmalıdır. Bir anlamda insanoğlu, doğumundan itibaren ölümüne kadar sürecek olan göç sürecine katılan ve bunu yaşayan bir varlıktır. Doğumdan ölüme giden bu yolculuk, tarih boyu farklı halkların edebiyat ve sanatında kaçınılmaz olarak ele alınmıştır. Metaforik anlamda insanoğlu, yaşama adım attığı ilk günden itibaren zorunlu ve evrensel bir göç içindedir.

Tarihi ve edebî boyuttan ziyade günümüz dünyasında göç kavramı karmaşık problemlere dönüşmüş ve çok tartışılır hale gelmiştir. Genel olarak göçler iki ana kategoride araştırılabilir: Zorunlu göçler (sürgün) ve gönüllü göçler. Yeterli gelişimi gösteremeyen üçüncü dünya ülkelerinde; yurttaşların bazıları çeşitli savaşlar, işsizlik, özgürlük haklarının kısıtlanması gibi sebeplerden dolayı toplu göç etmeye mağdur kalmış haldeler. Başka açıdan bakıldığında ise; küreselleşmenin getirdiği koşullar, üretim-tüketim ilişkilerinin yanı sıra ulusal sınırları gevşetip göçlerin meydana gelmesine zemin hazırlamaktadır. "Kapitalist üretim yöntemlerinin, kırsal bölgeleri işgal etmesi ve bu bölge insanını kentlere, sanayi sektörünün olumsuz şartlarına yönlendirmesi, göçe yapılan atıflardan birisidir" (Bayraklı, 2007: 12). Devletler ve uluslararası büyük şirketlerin kendi kazançlarına yönelik, toplum üzerindeki siyasi,

ekonomik veya kültürel müdahaleleri sonucunda insanların toplu göç etmesine yol açan bazı yeni koşullar ortaya çıkmıştır. Bunun en büyük ve insanlık adına en acı verici örneği, sömürgecilik döneminde Afrika'dan başka kıtalara köle olarak göç ettirilen insanlardır. Günümüzde belki de bu politikanın başka bir yüzü ile karşı karşıyayız.

Antropolojik anlamda göç, insanların bir yerden başka yere iş veya daha iyi bir yaşamı elde etmek amacıyla yapmış oldukları eylemdir. Yapılan arkeoloji araştırmaları sayesinde bulunan eşya kalıntılarının üzerindeki resimler, ilköğrenim insanlarının da göçebe bir yaşamdan geldiklerini göstermektedir. İnsanoğlu tarih boyunca erzak toplamadan başlayan ve hayvanların evcilleştirilmesi, yerleşik hayat ve kentler inşa etmesi gibi çeşitli sebeplerden dolayı yoğun göçler yaşamıştır. İnsanların tüm bu çabaları sonucunda kentsel medeniyetler oluşmuş ve insanların bir araya toplanmasını sağlamıştır. İlk göçler av ve yemek toplamak için yapılmıştır. Bunu “Aylak Göç” olarak da tanımlayabiliriz; ama insanoğlunun gerçek anlamda dikkat edeceği ilk göçleri tarımla ilişkilendirilen boyutudur. “*Genel kültür belli bir seviyeye yükseldiği zaman, tarım fikri ortaya çıkar ve insanları kentler inşa etmesinin kökeni yalnızca uygarlıktır*” (Durant, 1996: 17). Bu nedenle verimli topraklar ve su bulmak amacıyla çeşitli bölgelere göç edilmiştir. Köyden kasabaya, kasabadan şehirlere, şehirlere anakent şehirlerine, ülkeden ülkeye ve son olarak da kıtadan kıtaya olan göç olayı, modernizm, sanayileşmenin ve yeni dünya düzeninin bir sonucu olmuştur.

Göçte en önemli etken, insanın her anlamda huzur bulacağı bir yeri hayâl etmesi ve oraya gitmenin mümkün olmasına inanmasıdır. Bu hayâlî düşünce, zihinde yükselip hareket etmeye neden olunca, maddî veya mânevî göçe sebep olur. Somut olarak göçe neden olan etkenler; yoksulluk, hastalık, politik yaklaşımlar, doğal afetler, iş alanları, güvenlik ve emniyet arayışı gibi sebeplerdir. Göç olgusunun yapısını belirleyen başka etkenler ise; din, ırk ve azınlık sorunları olarak belirlenebilir. Modern çağdan önceki göç sisteminde insanların karşılıklı iletişim ihtiyacını gidermek önemli bir nedendi. Örneğin, dinlerin oluşumu, yerleşmesi ve gelişip yayılması her zaman göç yoluyla gerçekleşmiştir. Dolayısıyla fikirlerin ve inançların dünya üzerine yayılması, o dinin ya da fikrin sözcülerinin ideolojik bakış açılarını farklı coğrafyalara götürebilmesiyle mümkün olmuştur. Din ve etnik köken gibi etkenler, farklı tarihsel dönemler ve coğrafyalarda pek çok savaşa sebep olmuştur. Dini veya mezhepsel konseptin bazı dönemlerde yeni ideolojilere karşı bir tepki olarak yükselişi ve baskın hale gelmesi, radikalleşmeye ve çoğu zaman savaşa yol açıp toplu göçlere neden olmuştur.

Günümüzde göç sebeplerine bakılırsa, bunların çoğunlukla toplumsal sorun kaynaklı olduğu görülür. Bunlar; ekonomik sorunlar, denetimsiz nüfus artışı, savaş gibi insan hayatını olumsuz yönde etkileyen faktörler, bilimsel gelişmelerle birlikte teknolojinin hızla ilerlemesi, iletişimin sınır tanımaması gibi birçok etken, göçleri artıran önemli parametrelerden sayılır. İletişim araçlarının gelişmesi sayesinde, günümüzün insanı göç etmek istediği yeni yerleşim yerleri hakkında önceden pek çok bilgi toplayabilecek konuma gelmiştir. Bu durum ve dünyanın haberleşme ağı, iletişimin göç üzerindeki etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca ulaşım sistemlerinin çeşitlenmesi ve gelişmesiyle birlikte insanların değişim için yaptığı kısa süreli ya da temelli göçlerin olanakları doğal olarak iyileşmiş ve gün geçtikçe hız kazanmıştır.

Uluslararası göçe neden olan ve günümüzde çok önemli olan faktörler arasında terör saldırıları sırasında can güvenliğinin olmaması, sınıfların sosyal eşitsizliği ve bu doğrultuda devletin yetersiz siyasetleri, adalet ve asayişin eksikliği gibi faktörler sayılabilir.

Kişisel zorunlu göç başlığı altında günümüzde gündemde olan başka bir terim ise iltica meselesidir. Kendi devletinden, ulusal sınırlar dışı, iltica yasalarına göre başka bir devlete sığınan kişinin iltica etme mecburiyeti can korkusudur. Özellikle siyasi sığınmacılar buna örnek gösterilebilir. Eğitim amaçlı göçlerde yetenekli ve eğitime önem veren bireyler daha donanımlı eğitim almak için daha büyük şehirlere yahut daha gelişmiş ülkelere yönelik göç ederler. Gelişmiş ülkelere göç eğilimi en çok geleceğe dair plânlardan yapan gençler arasında görülür. Varlıklı insanların yaşadıkları bölgelerde sabit ekonomi akışı olmaması ve değişkenlerin eksikliği nedeniyle, sermayelerini gelişmiş ülkelere taşıdığı aktarım da ekonomik göçtür. Kapitalist sistemin insan kaynaklarına olan gereksinimi ve özellikle Avrupa Ülkeleri'ndeki genç nüfusun azalması sonucu gelişmiş ülkelerde de göçe teşvik edici projeler geliştirildiği görülmektedir.

Önemli bilim insanlarının kalıcı olarak ülkelerini terk ettiklerine, savaş yıllarında oldukça sık rastlanır. Ülkelerdeki güvensizlik duygusu, imkânların yetersizliği, kargaşa ortamı, çeşitli baskılar ve kendi alanlarında çalışma olanaklarının kısıtlı olması, beyin göçlerinin başlıca sebeplerindendir.

Çevresel değişimler de göçleri beraberinde getirmiştir. Geri dönüşümü mümkün olmayan katkı maddelerinin neden olduğu çevre ve hava kirliliği, insanlar için yaşam koşullarını zorlaştırmış ve bu durum, göçe neden olmuştur. Buna örnek olarak; 26 Nisan 1986 'da, Ukrayna'nın Pripyat şehrinin 14.5 km. kuzeybatısında bulunan Çernobil şehrinde bulunan Çernobil Nükleer Santrali'nde yapılan bir deney esnasında meydana gelen nükleer kaza felâketinden sonra o bölgenin ciddi bir nükleer sızıntıya mâruz kalması ve o bölge halkının zorunlu olarak oradan göç etme olayı; çevresel değişimlere örnek olarak gösterilebilir.

Günümüzde göç nedenlerinin arasında çok önemli bir başka sebep de farklı cinsel kimliğe sahip olan bireylerin, kabul edilmedikleri toplumlardan kaçışıyla ortaya çıkmıştır. Geleniğin dar sınırlarını zorlayan bu toplumlar “sosyal göçmen” olarak adlandırılmışlar. Onların göç etme yönleri gelenek-din baskısı altında olan toplumlardan daha lâik yaşam biçimine sahip toplumlar doğrultusundadır. Durumu özetlersek, “*Göç durumunun gerçekleşmesi için savaş, ekonomik yetersizlikler, sosyal ve politik sorunlar, bireysel anlaşmazlıklar gibi pek çok bileşenden biri ya da birkaçının bir araya gelmesi gerekir*” (Öner, 2016: 41).

3.Göç- Mekân İlişkisi

Diğer canlıların mekân değiştirmeleri genel olarak içgüdüsel ve ihtiyaçlarını karşılayacak türden olmuş ve kendilerine coğrafi açıdan hep yaşamlarını sürdürmek, barınmak ve üremek için uygun olan yerleri seçmişlerdir. Bu ihtiyaç ilkçağ insanları için de geçerlidir. Ancak yılların ve yaşam tecrübelerinin birikimi sonucu insan göçü, yazı dilinin de icadıyla birlikte içgüdüsel olmaktan çıkmış, başka boyutlara taşınmıştır.

“Bir kural olarak göç, insanın yaşadığı mekânın çevrenin koşulları onun yaşamını zorlamaya başladığında ortaya çıkmaktadır” (Marshall, 2005: 685). Geniş kapsamlı kitlesel göçlere, kabile veya aşiret savaşları, kıtlık, yokluk ve sömürgecilik gibi sebeplerden dolayı yüzyıldan başlayarak sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Buna örnek olarak 20. yüzyılda Hindistan’daki Müslümanların zorunlu olarak Pakistan’a göç etmesini gösterebiliriz. Dışgöç kavramı, bir alan üzerinde ihtisas yapmış ve önemli başarılarla imza atmış bir kişinin ülkesindeki imkânların kısıtlı olmasından dolayı gelişmiş ülkelere göç etmesi durumunda kullanılır. Bu olay, modern dünyada sıkça rastladığımız bir durumdur. Bu bakımdan üniversite öğrencileri ve gençler için en yaygın göç alanıdır. Söz konusu öğrenciler gittikleri yerlerde temelli kalmaya karar verdikleri durumda, terk ettikleri ülke için zamanla sorun oluşturacak sonuçlar ortaya koyabilir. “Günümüzdeki dünyanın farklı yerlerinde nüfus dağılışı, geçmişteki büyük göçler sonucunda oluşmaktadır. Göç mekân nüfusunu yoğunlaştırabilir ya da azaltabilir” (Gürel, 2001: 132). Bütün bu sonuçlar çağdaş dünyada sömürgeciliğin çağı geçmesine rağmen başka formlarda ve ölçülerde devam etmekte. Yakın tarihte, savaşlar ve kültürel değişim dönüşümlerin yanı sıra medyanın da bu durumu olumlu göstermesi beyin göçlerinin yaygınlaşmasına neden olmuştur. “Devrimlerin sürekli yaşandığı ülkelerde toplum açısından güvenli bir ortamın yaratılamaması, devamlı süregelen mitingler ve okulların itirazları, toplumu polislerle karşı karşıya getirmekte olup insanların düşünce yapısını göçe doğru sürüklemektedir” (Madani, 1980: 285).

İnsanların, köylerden şehirlere yani geleneksel yaşantıdan modern yaşantıya doğru kayması eğilimlerinin oluşması ve artması sonucunda geleneksel yaşantının yok oluşuna neden olabileceğini görmekteyiz ve “bu şehirlileşme eğilimi bütün yeniçağ medeniyetlerinde görülmektedir” (Azimi, 2013: 14). Bu değişimin önemli bir sonucu da mekân, algı ve anlamın katı bir şekilde değişmesine yol açmasıdır. Her toplumun geleneğindeki mekânın anlamı, o toplumun inanç sistemi ve kültürel ritüellerinin kökeninde var ve göç eseri geleneğin yok oluşu, o toplumda mekânın anlamını alt üst eder. Mekân anlamının değişimi de zaman anlamını değiştirir. Günümüzdeki kimliksizlikten doğan çoğu problemlerin kökeni, mekân anlamının değişiminde yatar.

“Ana vatan” veya “Ata yurt” gibi deyimlerde gizli olan insan-mekân ilişkisi açıkça aşk gibi coşkulu ve heyecanlı bir ilişkinin var olduğunu gösterir. Vatansızlık ötesinde delice vatana âşık olmak terimi, onu yüksek ahlâkî bir değer olarak kabul eden bireyler için, insanın varoluşuna anlam veren ve yaşamını manalı kılan tek neden sayılır. Ana toprağa duyulan -aşağı yukarı- soyut aşk kavramı bazen sadece bir mekâna bağlı olmaktan öteye geçip kendini bir dil, belli bir tarih veya etnik gruba çok tehlikeli fanatik ilgi duymak şeklinde gösterir. “Milliyetçi duyguları desteklemek sonunda bir ulusu birbirine bağlayan değerleri yıkar, çünkü burada süslü püslü bir put, hak ve adalet gibi evrensel ve temel insanî değerler yerine oturtulur” (Nussbaum ve Cohen, 2002: 5).

4. Günümüz Sanatında Göç

1914-1918 yılları arasındaki savaş dönemleri, görsel sanatların değişimine çok önemli bir zemin hazırladı. Birinci Dünya Savaşı başlarında bazı sanatçılar zorla savaşa gönderildiler. Savaşa ve savaşmaya dair sanatçılar arasında anlaşmazlıklar olması nedeniyle Der Blaue Reiter Grubu’ndan Fransız Marc ve Kandinsky ayrıldılar.

Kandinsky, Jwalensky, Von Dongen gibi sanatçılar, yaşadıkları toplumdan dışlanıp Almanya'ya göç etmek zorunda kaldılar. Savaş yıllarında Agust Make, Fransis Marc gibi önemli sanatçılar öldü. Göçmen sanatçıların bir ülkeden diğer ülkelere zorunlu göçe maruz kalması ve sürgün edilmesi modern sanat tarihinde sıkça görülmektedir.

Savaşın toplumsal etkilerine karşı, çoğu göçmen sanatçılardan oluşan Dada Grubu tarafından ortaya koyulan kültürel yeni coşku, şiir ve müzikle birlikte görsel sanatlar alanında etkileşimi tetikledi. Dada; umutsuzluğa, savaşın karmaşıklığına, anlamsızlığına, topluma, ahlâk ve sanat normlarına karşı bir tepkiydi. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle de farklı siyasi ve sosyal değişimler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte görsel sanatların merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. New York Sanat Okulu'nda göçmen sanatçıların düşünceleri ve uygulamaları Avrupa'daki modern sanatın düzenli ve akıllı yapısının yerine farklı bir anlayışla ortaya çıkmıştır.

5.Ortadoğu'dan Seçilmiş olan Göçmen Ressamlar

5.1. Arshile Gorky

Her göçmen kaybolan karakterini bulmaya çalışmaktadır. 15 Nisan 1904'te Van Gölü yakınlarındaki Khorkom Köyü'nde doğan Arshile Gorky, çocukluk çağında babası Sertak'in göçüyle birlikte Birleşik Devletler'de karanlık hale geldi. 1915'te annesiyle ve kız kardeşiyle birlikte Rusya'ya kaçtı ve bir süre sonra Sovyetler Birliği'ne göç etti. New York'taki kalış süresi onun için derin bir kültürel etki sağladı. (Görsel 1)'de sandalyede oturan bir kadının görüntüsü; genç bir çocuk, kırmızı çiçeğin yanında dururken görülüyor. Çocuğun "Ressam ve Anne" de tasvir edilen bir çiçek, geleceğin sembolüdür. Bu resim yapısında motiflerin özeti, arka zemin plâni ve boşluk, geometrik düzeyleri kullanma, düz renkler resme derinlik kazandırmıştır. Mevcut parlak, koyu ve gri renkler, kontrastlar, figürlerde yüksek vurgu yaratmaktadır. Dikey ve yatay elemanlar kompozisyonların birliğine yardımcı olmaktadır.

Gorky deneyimli ampirik bir sanatçıydı ve çeşitli teknikler denedi. Çocukluk anıları, ergenleri ve tanıdığı topraklardaki halk kültüründen eserleri ile esin kaynağı olmuştur. Sanatçı ve annesi Amerikan Sanatı'nın sahnesinde, şüphesiz Gorky'nin en iyi figür kompozisyonlarından birisidir. Başka taraftan da siyasi bir partinin iktidara gelmesi Rusya ve Almanya'da sanatçıların göçlerine neden olmuştur. Almanya'da Naziler'in iktidara gelmesi ve Bahusus Okulu'nun kapanmasına ve sanatçıların Batı Avrupa'ya ve Amerika'ya göç etmelerine sebep oldu (Görsel 1).



Görsel 1. Arshile Gorky, Sanatçı ve Annesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1904 – 1948, 60 x 50 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi

5.2. Neşet Günal

Neşet Günal, resim yaparken bazı imgeler ve sembollerden yararlanır. Bu imgelerin kaynakları, coğrafyası ile ilgilidir ve sanatçının geçmişte, yaşantılarından, hayâllerinden, yaşadığı zaman olaylara karşı tepkilerinden doğar. Bu semboller ve görsel öğelerin; çoğu zaman plâstik açıdan sanatçının eserleri çözümlendiğinde sanatçı için önemli bir çıkış noktası haline gelir. Neşet Günal'ın resimlerinde zaman zaman yer alan korku, yoksulluk ve sefalet, gecekondular, hayâl kırıklığı imgesi, yorgunluk, göçten doğan yoksullukları ve toprak üzerine kurulu iri el ve çıplak ayaklı insanların yaşam mücadelesini yalın bir dilde yansıtıldığı bu resimde, aslında insan yaşamındaki korkularının üstesinden gelebilmek adına görselleştirilmiş alegorik bir anlatıdır, denilebilir (Can Koç ve Altıntaş, 2016: 541-843).

Resimde çocukların duruş ifadeleri, kompozisyondaki yatay, dikey, ağır formlar, abartmalar, renk tonları, ışık ve gölgeler, derinlik ve korkunç atmosfer olması, bir göç sonucunu büyük şehirler civarındaki yaşam alanlarında göstermektedir. Neşet Günal resmi, endüstriyel hayatta olma neticesi köyden şehre, çağdaş göçlerin ifadesidir (Görsel 2).



Görsel 2. Neşet Günel, “Çocuklar”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 1963, 27 x 27cm

5.3. Nuri İyem

Çağdaş Türk Resim Sanatı, özellikle 1950’li yıllardan itibaren göç teması üzerinde sıklıkla durmuştur. 1940’lı yılların başında “Yeniler” adıyla kurulan oluşum, kentleşmenin doğurduğu sonuçları emekçilerin yaşamlarına odaklanarak anlatır. Bu sanatçılar arasında yer alan Nuri İyem, "*İstanbul ve çevresinin gecekondu kadınlarını, köyden kente göçmüş yeni yaşamın güçlüklerine katlanan insanlarını konu olarak seçmiştir*" (Arisoy ve Altinkurt, 2012: 7).

Evin Sanat Galerisi, 2007 yılında bastığı Çağının Tanığı Bir Ressam: Göç Resimleri adlı sergi kataloğunun tanıtımında ressamın önemli temâlarından birinin göç olduğunu vurgular: Nuri İyem’in 1950–2004 yılları arasındaki dönem içerisinde üretmiş olduğu göç konulu resimlerinden derlenen, 33 farklı koleksiyona âit 47 eserden oluşan “Göç Resimleri” sergisi kapsamında yayımlanan kitapta 1950’li yıllardan başlayıp 1960’lı yıllara kadar hız kazanan göç hareketini, Anadolu’dan büyük kentlere ve yurtdışına göçen, büyük şehri kavrama çabasındaki insanımızı gözler önüne seren Nuri İyem yapıtlarını, sanatseverlerin bir arada görmesine imkân tanıyan sergi, çağının tanığı bir ressamın gözünden Türk insanının göç serüveninin, neden ve sonuçlarıyla dönemseller olarak tâkip edilmesi bağlamında ayrıca önem kazanır. Bu çalışmada yerli göç kültürünün yansıması görülebilir. Dikey öge birleşimi, hayvan, insan figürleri ve sembolik kuru ağaç bütün kompozisyonlara katkıda bulunmuştur. Renk, abartı, kaba doku ve geometrik elemanlar dışavurumcu içeriğine katkıda bulunmuştur. El ve yüz ifâdesi, yolun rengi, farklı düzeyler ve genel olarak sembolik ifade dilinin seçilmesini göstermektedir (Görsel 3).

İyem’in 1950-2004 yılları arasındaki göç konulu, bilinen otuz üç resminin var olması, ressamın bu konuyu çok önemli bulduğunun kanıtıdır. Bu eserler, 1950’li yıllarda başlayıp 1960’lı yıllara kadar hız kazanan göç hareketini, Anadolu’dan büyük kentlere ve yurtdışına göçenlerin çabasını göstermektedir (Çalışkan, 2018: 40-43).



Görsel 3. Nuri İyem, "Göç", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1970, 200 × 100 cm, (Çalışkan, 2108: 41)

5.4. Tammam Azzam

Günümüzde bile ulusal sınırların zorunlu şekilde çizilmesi Orta Doğu, Afrika ve Balkan ülkelerinden toplu göçler yapılması için önemli bir takım araç oluşturuldu. Bu coğrafyalarda bitmez savaşlar nedeniyle, uluslararası insan kaçakçılığı mafyasının ayağı bölgeye açıldı. Bu durum teknolojinin gelişmesiyle daha büyük bir boyuta geldi ve insanlık tarihi boyunca görülmemiş büyük facialara zemin hazırladı. Buna tepki veren, faciayı tam boyutuyla hayatlarında hissedenden Tammam Azzam gibi genç sanatçılar, sorunlu toplumların ağrı ve hasretlerini güncel sanata aktarmaya başladılar (Shamma ve Mourad, 2016) (Görsel 4).



Görsel 4. Tammam Azzam, "Özgürlük", Grafitiden Pamuklu Kâğıt Üzerinde Dijital Baskısı, 112 x 112 cm, 2013, (Foto Fest International - Courtesy of Artist and Ayyam Gallery, Dubai and London)

5.5. Vahed Khakdan

Vahed Khakdan, 1950 yılında Tahran'da doğan İranlı bir ressamdır. Göçmen olarak Almanya'ya göç etmiştir. Genel olarak Resimlerindeki yer alan unsurlar ve öğeler insanların geçmişini nostaljik bir atmosferde yansıtmaktadır. Yağlı boya tekniği kullanarak cansız nesnelere; siyah ve beyaz kişisel aile fotoğrafları, oyuncaklar, vazo, çanta ve diğer eski ve kirli nesnelere düzensiz bir şekilde eserlerin kompozisyonunda yer almaktadır. Resimlerindeki nesnelere ortak sevinç ve acı duygusunu ifade eder. Sanatçının eserlerinde unutulmuş yerler ve zamanlar ve anılar özel gölge ve ışık

kullanılarak anımsatır. Her göçmenin geçmiş anıları asla unutulmaz. Nesnelerin düzeni genellikle eski bir evin duvarını veya köşesini gösterir. Bazen başka bir yerde belirli bir nesnenin rengini görmek bize göçün sevinçlerini ve üzüntülerini hatırlatır (Görsel 5).



Görsel 5. Vahed Khakdan, “Nostalji”, Tuval üzerine Yağlı boya, 2016, 120 × 160 cm, Tahran Müzayedesi

5.6. Bijan Bahadori Keşkuli

Kaşkay halkının folklor kültüründen beslenen önemli bir sanatçısı da Bijan Bahadori Keşkuli'dir. O, İran'ın modern sanat akışından çok farklı ve benzersiz bir yolda ilerleyip naif bir tarz ortaya çıkarmayı başardı. Akademik eğitimi olmayan sanatçı, doğayı kendi hocası olarak sayardı. Bahadori'nin çalışmaları sayesinde göçebe Kaşkayların derin kökleri olan göç kültürü korunmaya alındı. Onun eserlerinde çok sayıda kullanılan insan ve hayvan figürü sanki doğa ile iç içe ritmik bir uyumda tasvir edilmiştir. Şamanik inançlara kökleri dayanan bazı çalışmaları Henri Rousseau'nun eserlerini hatırlatmaktadır; ancak Bahadori'nin eserlerinde resmin hikâyesi bölümüne daha çok önem verilmiştir. O, çoğu eserinde ufuk çizgisini kompozisyonun üst tarafına taşıyarak resmin konusu olan hikâyeye daha fazla alan bırakmak istemiştir. Kullanılan renklerin parlaklığı ve kalabalık kompozisyonların tercih edilmesinin yanı sıra solu boya veya guaj boya tekniğinin de seçilmesi de, Bahadori'nin eserlerinin Şiraz Okulu minyatürlerine yakın bir benzerliğinin de olduğunu gösterir.

Bijan Bahadori Keşkuli, göçebe olarak geleneksel ve zihinsel resme, yumuşak kayaların üzerinde çizim yaparak başladı. Eserlerinde genel olarak geleneksel kültürleri taşımakta olup, etnik kimlik ve sosyal düşüncelerini ortaya koymuştur. Kompozisyonları kalabalık farklı unsurları insan, hayvan, doğa özellikleri, göç ve hareket kavramları görülmektedir. Genel olarak resim tarzı, coğrafi unsurların görsel şekil olarak resmedilmesidir. Perspektif çalışmalarında, renk atmosferini kullanması; Piter Brueghel'e ve İran minyatürlerine benzer. Büyük nesnelere yakında ve biraz daha uzaktaki nesnelere ise küçük gösterir. Form, çizgi ve renk ifadesi dışavurumcu deformasyon ile hikâye ve anlatımını esere ilk bakışta görebilirsiniz. Sanatçı eserini guaj boya ve sulu boya teknikleri ile kâğıt üzerinde farklı boyutlarda yapmıştır (Kiani, 2014: 51), (Görsel 6).



Görsel 6. Bijan Bahadori Keşkuli, “Göç”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 1986, 100 × 70 cm, Meshkinfam Müzesi, Şiraz

İnsanoğlunun yaşamsal deviniminde göçler, öncelikle yaşamsal gereksinimlerin (yiyecek, yapacak ve yakacak) temini ile başlamış ve gelişmiştir. Ekonomik nedenler, doğal afetler, savaşlar, etnik nedenler, sınırların değişmesi, uluslararası anlaşmalarla sağlanan nüfus değişimleri etkenlerin bazen biri bazen bir kaçının birlikte etkisiyle anavatanından ayrılmak veya terk etmek zorunda kalmıştır. Dış göçlerle, göç eden ülkelerdeki nüfus artışı, göç veren ülkeler nüfusunda ise azalma olmakta, ülkeler arasında ekonomik ilişkiler artmakta, kültürel açıdan ise kültürel ilişkiler gelişmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, metaforik anlamda insanoğlu, yaşama adım attığı ilk günden itibaren zorunlu ve evrensel bir göç içindedir. Göç etme eylemi, sonunda mekânla ilişkili zorunlu veya isteğe dayalı bir sosyal eylemdir. Başka bir bakış açısından ise göç, eylemin kültürel etkileri olduğu için de sanat tarihinde etkileyici olmuştur. Göç eden sanatçıların eserlerinde onun iki türlü kimliğe sahip olduğunu, zamanın ve mekânın şartlarında yani göçten önce ve sonra farklı eserler yarattığını söylemek mümkündür. Bu eserler göç eden sanatçının geldiği yeri ve göç ettiği zamanı kültürel işaretler olarak simgeler. Göç eden sanatçıların eserlerindeki kültürel imgeler, simgeler ve göndermeler bireysel ve toplu şekilde eserin katmanlarında gizlenmiştir. Göçmen sanatçıların eserlerinde, kullanılan unsurlar nostaljik anlatım, yerli unsurlar ve ortak hatıralar bulunmaktadır. Tüm bu çalışmalarda figüratif sanat biçiminde bir nevi evsizlik hüznü, kimlik bunalımı, daha iyi bir yer arayışı kullanılmıştır. Göçe neden olan olaylar; Savaş, kuraklık ve iklim değişikliğinin sonuçları, ırksal eğilimler, kentsel ve endüstriyel yaşamın sonuçları seçilmiş olan sanatçılar eserlerinde diğer sanatçılara göre daha iyi yansımıştır.

Göçmen bir sanatçının modern zamanda yarattığı eserler, hedef kültürün değişimine de neden olabilir. Sanatçı göçmen toplumun bir parçası olarak değiştiren ve yeni kültürleri ortaya getiren önemli faktörlerden biridir. Bu makale sürecinde konuyu farklı açılardan ele alan sanatçıların çalışmalarını incelemek yoluyla, günümüzün modern dünyasında çok tartışılan göç konusunun çalışmalara yeni bir ufuk açması amaçlanmıştır.

Konuyu ne kadar sınırlı tutmak istesek de, göç kavramı ve anlayışı varoluşçu bakış açısından sadece insanın fiziği göçü anlamına gelmez. Göçün farklı aşamaları,

nedenleri, egemenliği, araçları ve kendi özel dili başka şekillerde devam etmektedir. Göç, objektif ve zihinsel olarak kültür yapısının transferinde ana faktördür ve bu esnâda bir kültürün değişmesine sebep olabilir. Kültür değişmesi çizgi, renk ve moda gibi formlarda devam etmektedir. Göçün çok boyutlu anlayışları arasında kentleşme, sanayileşme olgusu ve bu olgulara bağlı olan gecekondü, yoksulluk, kölelik, cinsel ticaret, terörizm gibi temalar resimlerde ön plâna çıkmıştır.

Kaynakça

- Arisoy, D. ; Altınkurt L. (2012). “Türk Resminde Kent”. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, S33, 1-33.
- Azzam, S. Ş. ; Kevork M. (2016). *Art 21 Magazine*. http://magazine.art21.org/2016/01/21/confronting-crisis-an-interview-with-syrian-artists-tammam-azzam-sara-shamma-kevork-mourad/#.WK14g2_yjIU 21 Ocak 2016. (Erişim tarihi: 15.08.2018).
- Azimi, N. (2013). *Kentsel Sistemi ve Kentleşme Taraması*. Meşhed: Neka Yayınları.
- Bayraklı, C. (2007). *Dış Göçün Sosyo- Ekonomik Etkileri: Görece Göçmen Konutları'nda (İzmir) Yaşayan Bulgaristan Göçmenleri Örneği*. İzmir: Adnan Menderes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cankoç D.; ALTINTAŞ, O. (2016). “Bedri Rahmi Eyüboğlu- Neşet Günal- Nuri İyem- Mehmet Pesen- Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi”. *İdil*, Cilt 5, Sayı 23, 831-863.
- Dehkhoda, A. (1960). *Sözlük*. Tahran Üniversitesi Yayınları: Tahran.
- Durant, W. (1996). *Doğu, Uygarlığın Beşiği*, Birinci Kitap. (Çev. Amir Hussaine Aryanpor, Fatholla Mojtabay, Hoşange Pirnazar). Tahran: Elmi ve Farhangi Yayınları.
- Gürel, S. (2002). 21. *Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İsfahanı, R. (1995). *El Müfredat Fi Gharib el Kuran*. (Çev. Golamreza Khosravi), Tahran: Morteza Yayıncılık.
- Javadi Amoli, A. (2005). *Al-Mizan Yorumu*. Kum: Asra Yayıncılık.
- Kiani, M. (2014). *Şakayık Aşkıyla Göç: Kaşkaylarda Sanat*. (Çev. Mürsel Öztürk), Ankara: Atatürk Merkezi Yayınları.
- Marshal, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nussbaum C.; Cohen J. (2002), *For Love of Country?*. Boston: Beacon Press.
- Öner, F. K. (2016). *Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri*. Ali Tilbe ve Sonel Bosnalı (Ed.), *Çağdaş Türk Sanatında Göç Teması: Ramiz Aydın Örneği içinde* 41-54.

Çalışkan, S. (2018). “Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış”.
İdil, cilt7, Sayı 41, 39-45.

Zanjanı, H. (2013). *Göç*. Tahran: Semt Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi

Görsel 2. <https://www.sanatduvari.com/sonsuzluga-acilan-kapi-yolun-sonu-neset-gunal-ve-esaretin-bedeli/>. (Erişim tarihi: 25.07.2019).

Görsel 3. Çalışkan, S. (2018). Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış, *İdil*, cilt7, Sayı 41, s.41.

Görsel 4. <http://magazine>. (Erişim tarihi: 15.08.2018).

Görsel 5. https://panartmag.com/wp-content/uploads/2014/02/A_0005_Vector-Smart-Object.jpg. (Erişim tarihi: 27.12.2020).

Görsel 6. Meshkinfam Müzesi, Şiraz, 2013.



HİMMET GÜMRAH'IN “SOMA İÇİN” ADLI RESMİNİN SANATSAL AÇIDAN İNCELENMESİ ARTISTIC ANALYSIS OF HIMMET GÜMRAH'S WORK ENTITLED IN “FOR SOMA”

Sevgi KAYALIOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Asst. Prof. Dr., Aksaray University, Faculty of Education, Department of Fine Art

sevgikayalioglu@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9169-230X>

Atıf/Citation

Kayalıoğlu, S. (2021). “Himmet Gümrah’ın ‘Soma İçin’ Adlı Resminin Sanatsal Açıdan İncelenmesi”. *Sanat Dergisi*, (37), 154-173.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.880813>

Öz

Manisa'nın Soma ilçesindeki kömür madeninde 2014'te çıkan yangın sonucunda 301 maden işçisinin hayatını kaybetmesi, tüm Türkiye'yi derinden etkileyen ve toplumsal hafızada iz bırakan felaketlerden biri olmuştur. Bu çalışmada 21.yüzyıl çağdaş Türk ressamlarından Himmet Gümrah'ın yaşanan bu elim olayı özgün dili ve sanatsal duyarlılığı ile betimlediği “Soma İçin” adlı yapıtı, sanatsal ve estetik açıdan incelenmiştir. İncelemede, E.B. Feldman tarafından karakterize edilen Sanat Eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı olmak üzere dört safhadan oluşmaktadır. Araştırma sonunda eserdeki sanat elemanlarının resimsel bir unsur olmanın ötesinde varlık, yokluk ve ölüm gibi temalara gönderme yaptığı; özellikle sanatçıya özgü çakırdikeni formlarından her birinin aynı zamanda madencileri temsilen kullanıldığı anlaşılmıştır. Varlık ve yokluk kavramlarının sorgulanmasına bağlı olarak da yaşam döngüsü ve yaşamın devamlılığına dair bakış açısı, resmin diğer motifleri arasında sayılmıştır. Eser sembolik

Abstract

The death of 301 mineworkers as a result of a fire at the coal mine in the district of Soma in the province of Manisa in 2014 is one of the disasters that deeply affected the whole of Turkey, leaving mark on public memory. In this study, the work entitled in “For Soma” by Himmet Gümrah, one of the contemporary Turkish painters of the 21st century, described this tragic event with its original language and artistic sensibility, was examined from an artistic and aesthetic point of view. In the analysis, the method of Art Criticism characterized by E. B. Feldman was utilized. This method consists of four phases: Description, analysis, interpretation and judgment. At the end of the study, it is recognized that the art elements in the work are not only a pictorial element, but also refer to themes such as existence, nonexistence and death; each of the yellow star-thistle forms specific to the artist is also used to represent miners. Depending on the questioning of the concepts of existence and nonexistence, the perspective on the life cycle and the continuity

dilinden dolayı anlatımcılık, geometrik kurgusuna bağlı olarak biçimcilik ve yansıttığı evrensel mesajla da işlevsellik teorilerine yakın bulunmuştur. Ayrıca sanatçı, sanat biçimi açısından "bireysel" veya "geometrik-sembolist" bir üslup içerisinde değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Himmet Gümrah, Soma Faciası, Soma İçin, Sanat Eleştirisi.

of life is considered among the other motifs of the work. The work is found to be close to the theories of expressionism due to its symbolic language, formalism due to its geometric structure, and functionality due to its universal message. Finally, the style of the artist is evaluated as "individualist" or "geometric-symbolist" in terms of art style.

Key words: Himmet Gümrah, Soma Disaster, For Soma, Art Criticism.

Giriş

Sanat, tıpkı bir organizma gibi içinde var olduğu kültürden ve sosyal ortamdan bağımsız düşünülmemen bir olgudur. Yaşanan birtakım sosyolojik ve psikolojik olaylar karşısında sanatçının iç dünyasında meydana gelen travmatik sorgulamalar, onun sanatçı olmasının bir gereğidir. Aynı zamanda bu durum, sanat açısından ontolojik bir gerçekliktir.

Bireyin ve toplumların olgunlaşma sürecinde sanat, kimi zaman sanatçının kendisiyle ilişkisini pekiştiren ve olumlayan kimi zaman toplumla iletişimini sağlayan bir dil haline gelirken kimi zamansa sanatçının yapıtları aracılığıyla toplumun dili ve yükselen sesi olmuştur. Sanatçılar kendi duygu, düşünce, yaşantı ve estetik tavırlarını sanatsal bir dille akıl ve ruh süzgecinden geçirerek bunları görünür kılmaktadır. Böylece konuşan bir sanat yapıtı meydana getirilmektedir. Sanatçı, en nihayetinde toplumun en küçük yapı taşı olan bireyi ifade etmekte olduğundan toplumdan bağımsız düşünülemez. Yapıtlarının esin kaynağının ne olduğu çok önemli olmamakla beraber yaşanan herhangi bir sıradan olay dahi sanatın ortaya çıkması ve kendi hikâyesini yazması açısından bir erosa, zihinsel ve fiziksel üretim için itkisel bir güce dönüşebilir. Bu noktada kimi olaylar bireyleri etkilerken kimi olaylar ve sorunlar da yarattıkları etki itibarıyla toplumun tamamını etkileyebilirler. Zira ortak sevinçler, hüzünler ve kederler toplumun ortak dilini oluşturmakla birlikte sanatın da toplumsal dilini oluşturmaktadır. Böylece sanatçının, yani bireyin, akıl ve ruh dünyasında şekillenen duygulanımlar bireyselliğin çok ötesine geçerek toplumsal boyutta çoğullaşmaktadır.

Türk resim sanatının geçmişine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma süreciyle resim sanatındaki Batılılaşmanın eş zamanlı geliştiği görülmektedir. Osmanlı Batılılaşmasının ilk yansımalarının görüldüğü eğitim kurumlarında verilen Batılı tarzdaki resim dersleriyle de yepyeni bir sürece girilmiştir. Özellikle 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde (şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) okuyan ve bu kurumdan mezun olan öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesiyle o süreçte Avrupa'da, resim başta olmak üzere birçok sanat dalını etkileyen Empresyonizm sanat akımının etkilerinin yurdumuza taşındığı bilinen bir gerçekliktir. Avrupa'da çeşitli atölyelerde eğitim alan asker ressamlarla devam eden Batılılaşma sürecinin, 1950'lerden sonra hız kazandığı ve sanatta modernite söylemleri geliştirildiği söylenebilir. Ünlü sanat tarihçisi ve sanat yazarı Tansuğ (1995: 8-12) tarafından sanatta modernleşme ve çağdaşlaşma sürecinde çağdaş Türk resim

sanatındaki gelişmeler, 1950 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı periyoda ayrılarak değerlendirilmiştir. Ona göre 1950 sonrasında Batıyla kurulan sanatsal bağlantılar, sanatsal farklılıklar yaratma çabalarına dönüşmüş; bundan sonraki dönemde, üslup açısından daha serbest ve zengin sanatsal eğilimler ve arayışlar başlamıştır.

Farklı dönemlerde farklı sanatsal oluşumlarla belli bir anlayışın öncülüğünü yapmak isteyen sanatçılar, esasında bireysel duyularını kendilerine has üslup ve tema seçimleriyle özgür bir anlatım diline dönüştürmenin de yolunu açmıştır. 1950'lerden itibaren hızla soyut sanat akımlarının içine girilmiş; sonraki yıllarda figüratif, biçimci ve renkçi anlayışlarda çok sayıda eser verilmiştir. Belli dönemlerde tematik olarak folklorik ve yerel bir anlatım dili benimsenmiş, toplumsal konu ve sorunlar üzerinde durulmuştur. Yine Avrupa'da ortaya çıkan Kübizm, Fovizm, Fütürizm ve Ekspresyonizm gibi sanat akımları da ülkemiz sanatçılarının sanat anlayışları üzerinde izler bırakmıştır.

1950'lerden sonra başlayan özgürleşme hareketleri dünyadaki gelişmelere paralel olarak sanatçıların nesne, mekân, biçim, uzam, tema ve kavramlara yönelik sorgulamalarıyla 21. yüzyılda da devam etmektedir. Öyle ki Türkiye'de son dönemlerde, kategorize edilemeyecek kadar farklı sanatsal eğilim ve üsluba sahip resim sanatçımızın olduğundan söz etmek mümkündür. Makalede bahse konu olan Himmet Gümrah da bu sanatçılardan bir tanesi olarak değerlendirilebilir. Çağdaşları ile kıyaslandığında benimsediği farklı sanatsal diliyle dikkat çeken Himmet Gümrah'ın "Soma İçin" adlı yapıtının sanatsal açıdan incelenmesi, bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalarda, Himmet Gümrah'ın eserleriyle ilgili yazılanların sanatçının belli dönemlerde ürettiği çalışmaları üzerine genel değerlendirmeler şeklinde olduğu ve bunların da sergi kataloglarında yer aldığı anlaşılmıştır. Örneğin 2005'te İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi'nde açılan Karadeniz'den kuru pastel resim sergisi, 2011 yılında Fırça Sanat Galerisi'nde açılan sergi ve 2016'da Ankara Dünya Göz Sanat Galerisi'nde açılan sergi katalogları bunlardandır. Sanatçıyla ilgili yapılmış hiçbir akademik çalışmanın bulunmaması, bu araştırmanın en temel çıkış noktasıdır. Zira Himmet Gümrah sanatı ve üslubuyla çağdaşlarından farklılaşan, işlediği konularla günümüz problemlerine yalın dille temas edebilen, sanatı ve ismiyle literatüre girmesi gereken bir değerdir. Dolayısıyla "Soma İçin" adlı eserin incelenmesi, sanatçının hem söz konusu eserinin keşfedilmesi hem de sanatsal anlayışının ortaya çıkarılması noktasında atılan önemli bir adım olarak görülmektedir.

Himmet Gümrah ve Sanatı Üzerine

Giresun'un Şebinkarahisar ilçesi Tamzara mahallesinde 1957 senesinde dünyaya gelen sanatçı, 1976-1981 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünde lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamlamıştır. Sonraki iki yılda, 1981-1983 arasında, Kuleli Askerî Lisesi'nde Resim Öğretmeni olarak çalışmıştır. 1983'te Fırat Üniversitesi'nde öğretim elemanı olarak görev yapmaya başlayan sanatçı, bu esnada 1986-1989 arasında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Sanatta Yeterlilik" yapmıştır. 1994'e kadar Fırat Üniversitesi'nde; 1994-2008 yılları arasında Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında görev yapan sanatçı son olarak 2008-2016 yılları arasında

Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmıştır (Himmet Gümrah, 2020).



Görsel 1. Himmet Gümrah, Gülhatmi Çiçeği, 2004, kuru pastel (k.p.), 35 x 100 cm

Sanat yaşamı boyunca kuru pastel, yağlı boya ve akrilik boya gibi sanat malzemelerini kullanarak yapıtlar üreten sanatçı, 2000'lerden önce yağlı boya çalışmalarına ağırlık verirken bu tarihten sonra kuru pastelin olanaklarını keşfederek 2006'ya kadar kuru pastel tekniğiyle çalışmış; 2006'dan sonra da akrilik boyayla çalışmalarını sürdürmüştür. Öğrencilik yıllarının ardından yaptığı ilk dönem çalışmaları, daha ziyade natürmort türünde olmuştur. Onun sanatı anlayışı üzerinde "Natürmort Resmine Yeni Bir Bakış" başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasının belirleyici bir rolünün olduğunu söylemek mümkündür. Zira yaptığı inceleme, araştırma ve arayışlar onun doğal nesnelere farklı bir bakış açısı getirerek natürmortların farklı bir sanatsal dille ve tematik bütünlük anlayışı içinde yeniden kompoze edilmesini sağlamıştır. Resimlerine ön planda klasik bir natürmort anlayışı hâkimken arka planda, gizemli bir dünyaya kapı aralanmaktadır (Görsel 1 ve 2).



Görsel 2. Himmet Gümrah, Eşek Dikeni Ailesi, 2005-10, k.p., 65 x 70 cm

Sanatçının Görsel 1 ve 2'de gösterilen eserleri, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sında portre ve peyzajın bir araya getirildiği sanatsal ifade tarzını anımsatmaktadır.

Himmet Gümrah'ın eserlerinde ise farklı resim türlerinden olan peyzaj ve natürmortun bir araya getirildiği görülmektedir. Örneğin Görsel 1'de ön planda pembe gülhatmi çiçeği tüm zarafetiyle yükselirken arka planda yer alan mimari bir yapı olarak kemerin içinden beliren sisli atmosfer resme düşsel, mistik ve gizemli bir hava katmaktadır. Ayrıca bu kemer, resimde uzamsal bir etki yaratmakla beraber kemerin içinden ufka giden boşluk iki plan arasında kontrast bir etki yaratmaktadır. Benzer yaklaşıma Görsel 2'de de rastlanmaktadır. Öyle ki resmin ilgi merkezini teşkil eden eşek dikenini bitkisinin yerleştirildiği manzara, izleyende sonsuzluk hissi yaratmaktadır. Ayrıca bu resimde, alışlagelen natürmort anlayışının ötesinde arka planda gökyüzüne yer verilmiş; ufuk çizgisinin üzerinde yer alan ağaçlar ile ön planda yer alan sanat objesi arasındaki mesafenin genişliği ile resimdeki derinlik etkisini daha da pekiştirmiştir. Mona Lisa'da merkeze alınan biçim bir kadın iken Himmet Gümrah'ın eserinde bu, yerel bir nesnedir. Sanatçı bu eğilimiyle cansız olana hayat vermiş ve nesnelere özgürleştirmiştir denebilir. Esasında sanatçının bu çalışmalarında yer alan bitkiler ve çiçeklerin, izleyen üzerinde halen beslendiği topraktan yaşam bulduğuna ve toprağa sınıksız bağlandığına dair bir izlenim bıraktığı söylenebilir. Bu yönüyle sanatçının çalışmalarını modern bir peyzaj veya çağdaş bir dile sahip natürmort örnekleri olarak nitelendirmek de mümkündür.

Gümrah'ın natürmortlarında kullandığı yöresel bitkiler, ilerleyen süreçte sanatsal birimlere dönüşerek kavramsal açıdan yeni manalara yol almış; düşünsel bir anlatım ögesi haline gelmiştir. Eşek dikenini, çakırdikenini, gülhatmi çiçeği, soğan ve sarımsak çiçeği formları sanatçının en sık kullandığı sanatsal elemanlar arasında olmuştur. Bu elemanlar, her bir kompozisyonda farklı bir tasarımsal yapıya kavuşturulurken bir husus da dikkat çekmektedir. Plastik değerlerin dağılımı, kompozisyon kurguları ve anlamsal derinlik değişse de sanatın tasarım gücünü oluşturan eleman ve ilkelerin arasındaki ilişkiden hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. Bu durum, Gümrah'ın sanatçı olmasından kaynaklı sanat pratiğinin ve aynı zamanda yükseköğrenim kurumlarında çalıştığı süre boyunca “Temel Sanat Eğitimi” ya da “Temel Tasarım Eğitimi” derslerinin öğreticisi olmasının da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Zira bu hususta sanatçının şu sözlerine kulak vermek gerekir:

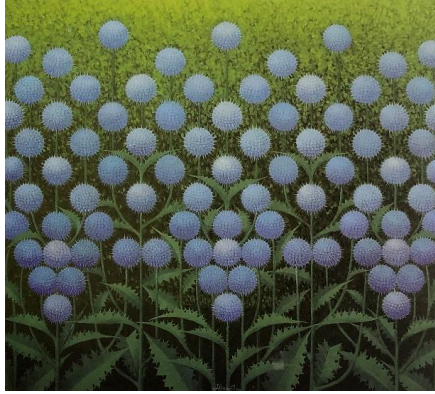
“...Yeni anlatım yöntemim, üniversitede verdiğim Temel Sanat Eğitimi dersinde sanatın temel anlatım öğelerini kavratırken yaptığım nokta düzenleme çalışmaları olacaktı. Aynı zamanda sanatın ilkelerinden en çok kullanılanı olan “Tekrar” ilkesini kullanacaktım. Neyi tekrarlayacaktım? 2005 Haziran ayında İMKB Ankara Sanat Galerisi'nde açtığım “Karadeniz'den” sergisinde sergilediğim, resimlerimde kullandığım ve doğal biçimini bozmadan kompozisyonlarıma eklediğim objelerimden aldığım birimleri doğal yapı içinde tekrarlayacaktım. Zaten doğa da tekrarlardan oluşmuştu. Benim tekrarlarım da doğanın gibi belli bir düzen içinde gelişecekti ama kendi içinde plastik farklılıkları da barındıracaktı. Ritim kaybolmayacak, armoni çeşitlendirilebildiği kadar çeşitlenecekti...” (Gümrah, 2011: 2)

Yani sanatçının 2005'ten sonraki çalışmalarında büyük ölçüde sanat nesnesi olarak benimsenen bitkisel formların hem tekrarlar yoluyla hem de boyut, mesafe ve renk ilişkilendirmeleriyle düzenlenmesi esas alınmıştır. Görsel 3, 4 ve 5 sanatçının 2005-2011 yılları arasında benimsediği sanat anlayışını yansıtmaları bakımından iyi birer örnektir. Zira görsel 3'te tel mazgalların önünde yer alan eşek dikenini bitkilerinin; görsel 4 ve 5'te soğan çiçeklerinin yüzey üzerinde tekrarlanması ve bununla beraber bu formlar

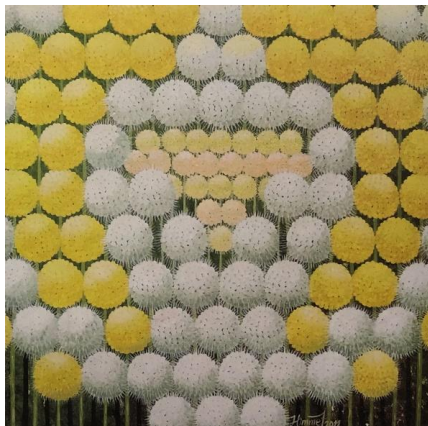
arasında büyüklük-küçüklük, yakınlık-uzaklık ve boşluk-doluluk ilişkisinin kurulması suretiyle kompozisyonda birliğin sağlandığı görülmektedir.



Görsele 3. Himmet Gümrah, Kompozisyon II (Eşekdikenleri), 2008, tuval üzerine akrilik boya (t.ü.a.b.), 81 x 100 cm



Görsele 4. Himmet Gümrah, 2008, Çakırdikenleriyle Düzenleme, t.ü.a.b.



Görsele 5. Himmet Gümrah, 2011, Sarı-Beyaz (Mini Senfoni), t.ü.a.b., 51 x 51 cm

Bu eserler aynı zamanda sanatçının 2005-2011 yılları arasında, sanatsal ifade tarzındaki yönelimi ortaya koyması açısından da önem arz etmektedir. Burada yer alan çalışmalardan hareketle sanatçının son dönem eserlerinin ifade tarzı olarak daha minimalist bir dile kavuştuğu söylenebilir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma metotlarından “Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınarak yürütülmüştür. Sanat eleştirisi, bir yapıtın; yani insan eliyle yapılmış olanın ontolojik varlığının ortaya konulmasından sonra yapıtın reel yapısının incelenmesi suretiyle anlaşılması; reel yapıyı oluşturan elemanların ardındaki gizli yapının keşfedilmesi ve tinsel yapının kavranmasıyla devam eden estetik haz alma ve kanaat oluşturma süreci olarak tanımlanabilir. Bu yöntem, E.B. Feldman tarafından 1960’ların sonu ve 70’lerin başında temellendirilmiş olup dört basamaktan oluşmaktadır. Bunlar betimleme (description), çözümlleme (formal analysis), yorumlama (interpretation) ve yargıdır (evaluation/judgment).

Feldman, bu aşamaların birbiriyle örtüştüğünü ancak temelde farklı işlemler içerdiğini söylemiştir. Bu doğrultuda söz konusu safhaların kolaydan zora doğru giden bir seyrinin olduğu, öncelikle eserdeki görsel gerçekliklere odaklanıldığı; ardından da eserin genel anlamı ve değeri hakkında çıkarımlarda bulunulduğu ifade edilmiştir. Bu aşamalardan ilki olan betimlemede, eserde görülebilen her şey not edilmekte ve bir nevi eserin envanteri çıkarılmaktadır. Betimleme aşamasının en temel sorusu “Orada ne var?” dır. Çözümlleme kısmında envanteri çıkarılan şeyler arasındaki ilişkilerin keşfedilmesi için bunların ötesine geçilmeye çalışılır. Bu aşamada formların nesnel tanımlarının ötesine geçilerek onların algılanma şekli üzerinde yoğunlaşılır. “Sanatçı ilgi merkezini nasıl yaratmıştır?”, “Renk kullanımı, resmi nasıl etkilemiştir?” gibi sorular bu aşamada sorulabilir. Yorumlama aşamasında sanat nesnesi ve görsel içeriğinin biçimsel ve duyumsal özelliklerinin, duygularımız ve zekâmız üzerindeki etkisi açıklanmaktadır. Son aşama olan yargı kısmında ise incelenen çalışmanın güçlü yönleri ortaya konularak değeri belirlenmektedir (Feldman, 1992: 487-510). Dolayısıyla betimleme ve çözümlleme safhaları, incelenen yapıtın ön yapı elemanları olarak adlandırılan ve gözle görülebilen düzeydeki renk, çizgi, biçim, valör gibi sanatsal elemanları; tekrar, birlik-bütünlük, zıtlık, ahenk gibi tasarım ilkelerini oluşturan yapısal faktörlerin incelenmesinden oluşmaktadır. Buna karşılık yorumlama safhasında, ilk iki aşamada edinilen bilgilerden hareketle eserin görünmeyen irreal; yani arka yapısı incelenmektedir. Son aşamada ise üç aşamada toplanan görsel ve tinsel veriler, birtakım sanat teorilerinden faydalanarak nihayete ulaştırılmaktadır. Yani eserden hareketle eserle ilgili bir yargıya varılmaktadır.

Araştırmanın verileri, sanat eleştirisi yöntemi kapsamında belirlenen dört safhanın her biri için esere yöneltilen temel sorular aracılığıyla toplanmıştır. Bu sorulara, birçok kaynakta farklı biçimlerde rastlamak mümkündür. Fakat araştırma kapsamındaki sorular, Feldman (1992: 487-510) tarafından kaleme alınan “Varieties Visual Experience” kitabındaki açıklamalardan hareketle oluşturulmuş ve incelemeler bu minvalde yapılmıştır. Aşamalara göre bu sorular şöyledir:

Betimleme:

- Orada ne var?
- Neler oluyor?
- Hangi renkler ve biçimler (büyük, küçük, oval, dikdörtgen, sert veya yumuşak kenarlı vb.) kullanılmıştır?
- Eserde gördüklerin hangi yönlerde (dikey, yatay, diyagonal vb.) kullanılmıştır?

Çözümleme:

- Sanatçı, ilgi merkezini nasıl yaratmıştır?
- Nesneler nasıl yerleştirilmiştir?
- Boş ve dolu alanlar nasıl düzenlenmiştir?
- Nesnelerin çevreyle ilişkisi nasıldır?
- Renkler, şekiller, yönler, dokular, boş ve dolu alanlar nasıl düzenlenmiştir?
- Renk kullanımı, resmi nasıl etkilemiştir?

Yorumlama:

- Bunların ne anlama geldiğini düşünüyorsun?
- Sanatçı ne anlatmak istiyor olabilir?
- Sanatçının anlatmak istediklerine dair ipuçları nelerdir?
- Böyle bir düzenleme yapılmasının nedeni ne olabilir?

Yargı:

- Bu bir sanat eseri olarak kabul edilebilir mi?
- Bunu sanat eseri yapan şeyler nelerdir?

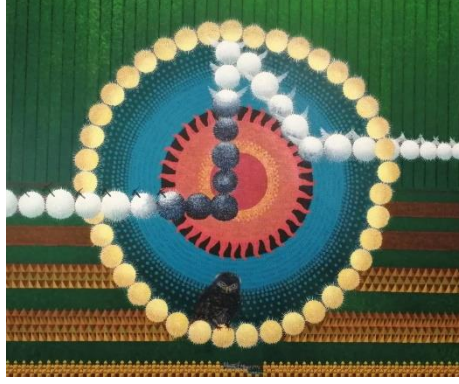
Burada yer alan sorular doğrultusunda araştırmada betimleme aşamasında eserdeki bilgi objeleri tasvir edilmiş, çözümleme aşamasında eserin biçimsel özellikleri üzerinde durulmuş, yorumlama aşamasında resmin sembolik dilinin çözümlenmeye çalışılmasıyla eserdeki görsel içerikle anlatılmak istenenler ortaya çıkarılmıştır. Yargı safhasında ise eser, estetik nitelikleri açısından dört sanat kuramı (yansıtmacılık, biçimcilik, anlatımcılık, işlevsellik) açısından analiz edilmiştir. Zira Boydaş'a (2007: 49) göre yargı aşamasında önceden toplanan gerçek, görsel ve anlatımcı veriler bu kuramlarla beraber değerlendirilmektedir.

Eleştirinin ilk üç safhası olan betimleme, çözümleme ve yorumlama aşamalarında toplanan veriler bu çalışmanın bulgular kısmında; araştırmayla ilgili sonuçları içermesi nedeniyle yargı safhasıyla ilgili veriler de sonuç kısmında sunulmuştur.

Bulgular

Eserde, merkezde iç içe geçmiş ve nokta etkisi veren eş merkezli çemberler yer almaktadır (Görsel 6). İç içe geçmiş bu çemberlerin merkezinde farklı tonları ile yer alan kırmızı alan sırasıyla siyah, mavi, yeşil ve sarı renklerden meydana gelen dairesel hareketlerle çevrelenmiştir. Kompozisyonun ortasında sarı dairesel formların oluşturduğu çemberin solundan merkeze doğru yol alan, merkezde beyazdan griye dönerek siyahlaşan, ardından yükselerek dikey bir hat oluşturup yeniden grileşip beyaza dönerek resmin sağından küçülerek çıkış yapan dairesel formlar bulunmaktadır. Bu formlardan soldakilerin üzerine siyah çekiçler, yükselerek sağ tarafa doğru gidenlere ise

beyaz kanatlar yerleştirilmiştir. Resmin arka plan ya da zemin olarak adlandırılan kısmında kullanılan yeşil rengin üzerinde, kompozisyonun üst yarısında koyu renkte ince dikey çizgiler; alt kısmında ise sarı, turuncu, yeşil ve tonlarında kalın yatay şeritler bulunmaktadır. Yine eserin alt bölümünde, dairesel sarı formların üzerine konmuş ve gözlerini izleyene yöneltmiş siyah bir baykuş yer almaktadır.



Görsel 6. Himmet Gümrâh, Soma İçin, 2014, t.ü.a.b., 100 x 120 cm., Özel Koleksiyon

Bu resim 100 x 120 cm boyutlarındadır ve tuval üzerine akrilik boya ile çalışılmıştır. Ancak resmin geneli tuval üzerine akrilik tekniği ile yapılsa da baykuş, transfer tekniği kullanılarak resme aktarılmıştır. Eserde, üçte birlik kuralın aksine kompozisyonun ağırlık noktası merkezde yoğunlaşmış ve bu durum ilk bakışta resme durağanlık etkisi vermiştir. Fakat sanatçı, kompozisyonun solunda $5/3$ 'lük; sağında ise $5/2$ 'lik kısma yatay düzlem üzerine yerleştiği beyaz dairesel formlarla merkezdeki durağanlığı tuvalin dışına taşıyarak resme hareketlilik ve sonsuzluk hissi katmayı başarmıştır. Resimde dikkatlerin merkezde toplanmasını sağlayan kırmızı (sıcak) alan, bu gücünü hem rengin titreşim kuvvetine hem de resme hâkim rengi olan yeşil renkle aralarındaki kontrastlık ilişkisine borçludur. Yeşil zemin üzerine kurgulanan kompozisyonun, birbirine eşit olan alt ve üst bölümlerinden her birine farklı bir yapı egemendir. Sözgelimi arka planda yer alan üst bölüm, birbirine paralel dikey çizgilerden oluşmakta iken alt bölümde yatay hareketlerin hâkimiyeti söz konusudur. Aynı zamanda resimde soğuk renkler, orta değerdeki tonlar ve yuvarlak biçimler baskındır.

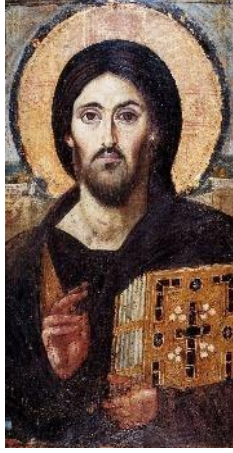
Resmin merkezinde alan kırmızı alandan sonra bu noktadan yukarıya doğru hareket eden dairesel formlar, dikkatleri sarı çembere taşımaktadır. Sarı çemberin bu görünürlük gücü, resimdeki en açık tonal değerlerden birini oluşturmasına ve köşeli bir çerçevenin içerisinde ona kontrast bir biçim olmasıyla ilgilidir. Bu durum esasında, çalışılan resim yüzeyinin sahip olduğu biçimin de eserin bir parçası olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Sarı çember, titreşim gücünden dolayı merkezinde yer alan kırmızının daha hızlı algılanmasına ve gözlerin tekrar kendi üzerinde yoğunlaşmasına yardımcı olmaktadır. Elbette bu eylemin çok hızlı bir şekilde gerçekleşmesinde, resmin solundan kompozisyona dâhil olarak sağından çıkış yapan beyaz dairesel formların da etkisi vardır. Çünkü bu formlar da resimde miktar olarak en az kullanılan en açık tonal değeri oluşturmaktadır ve bu nedenle resme hâkim olan orta değerdeki tonlar içinde

lekesel kontrastlığın yarattığı bir dikkat çekiciliğe sahiptir. Renkler ve tonal değerler arasındaki kontrastlık ilişkisi resimde dengeyi sağlarken sarı, beyaz ve siyah topraklar hem yüzeyde yan yana getirilerek tekrarlanarak hem de boyut açısından kontrastlar sağlanması suretiyle resimde birliğe ulaşılmıştır. Her ne kadar lekesel olarak ilk bakışta dikkat çekmese de baykuş imgesi, resmin geneli ziyaret edildikten sonra izleyiciyi uğurlayan bir figür olarak eserdeki yerini almıştır.

Bu eserde yer alan dairesel formlar dikkatli incelendiğinde üzerindeki dikenler fark edilmekte ve buradan hareketle söz konusu formların, sanatçının 2005 yılından sonra sanatsal anlayışı içerisinde yer alan çakırdikeni formları olduğu anlaşılmaktadır. Yani eserdeki çakırdikenlerinin sanatçının duygularını aktarmada, duyarlılığını yansıtmada, sanatsal bir düzenleme oluşturmada araç niteliği taşıyan bir sanat nesnesi haline geldiğini söylemek mümkündür.

Resmin ön yapısında yer alan bilgi objelerinin somut bir şekilde kompozisyona dâhil edilmesi, bunların anlamları üzerinde durmaya ve oradan hareketle resmin arka yapısı hakkında birtakım tahminlerde bulunmaya imkân vermektedir. Örneğin resmin solundaki beyaz dikenlerin üzerine yerleştirilen çekiçler, sağdakilerin üzerine yerleştirilen kanatlar ve sarı dikenlerin oluşturduğu büyük çemberin alt kısmına konumlandırılan baykuş kültürel ve mitolojik açıdan birçok anlam içermektedir. Kullanılan sanatsal elemanlar ve bilgi objeleri kadar bunların sahip olduğu renkler de toplumsal, kültürel, psikolojik ve teolojik açıdan farklı anlamlara gelmektedir. Ayrıca resimde yer alan dairesel formlar, yatay ve dikey hareketler, resmin alt bölümündeki yatay düzlemde yer alan üçgen birimler incelenmeye değer diğer elemanlardır. Bu nedenle resimdeki sanatsal tasarım elemanları ve ilkelerinin sembolik açıdan irdelenmesi, sanatçının sanatsal dilini anlama yolunda atılacak önemli bir adımlardan biridir. Eserde yer alan elemanlar merkezden çevreye doğru incelenecek olduğunda ilgi merkezini oluşturan ve genişleyerek en etkili sanat formu haline gelen dairesel hareketten, çember ve daire anlatısından başlamakta fayda vardır.

Bilindiği üzere çember, daire, halka ve küre denildiğinde akıllara daima aynı yuvarlak şekil gelmektedir. Dış görünüş itibarıyla birbirine benzeyen bu geometrik formlar, sembolik anlatım açısından da neredeyse benzer bir dile sahiptir. Resmin genelindeki en hâkim form olan daire başlangıç ve bitiş noktası olmadığı için genellikle tamamlanmayı, ebediyeti ve kusursuzluğu temsil etmekte; daireyle aynı sembolik ifadenin paydaşı olan küre ise cenneti ya da ruhsal evreni simgelemektedir (Wilkinson, 2018: 284). Çember tüm noktaları merkeze eşit mesafede olan yuvarlak bir şekil olarak gökyüzünü, ilkel özü, zıtların birliğini, mükemmelliği, devamlılığı ve sonsuzluğu simgelemektedir. Bu biçim, aynı zamanda dairesel forma sahip olan tekerlekle de ilişkilidir. Sembolizmde tekerlek; güneşi, yeniden başlamayı, bereketi ve dinamizmi yansıtmaktadır. Güneşe dair bir sembol olan tekerlek aynı zamanda başı ve sonu olmayan bir hareketle döndüğü için ebedi bir hareketin yerine geçmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 599). Dolayısıyla daire ve çember gibi yuvarlak formlar, sembolik açıdan çoğunlukla güneşe ve evrenin şekline benzetilmekte ve buna bağlı olarak da ilahi ve manevi temsillerde ve kutsal tasvirlerde sıklıkla kullanılmaktadır.



Görsel 7. İkona, Pantokrator İsa, 6. yüzyıl

Daire, Hıristiyanlıkta ve güneşe benzerliği nedeniyle güneşe tapan toplumlarda dini sembol olarak kullanılmıştır. Çember, halka ve disk biçimindeki hale ya da aylalar 5. yüzyıldan günümüze kadar Hıristiyan sanatında kutsal kişilerin başını çevreler ya da başında uçuşur vaziyette tasvir edilmiştir (Görsel 7- 8-9). Altın sarısı renkte ve ışıltılı bir şekilde tasvir edilen bu haleler, Hıristiyanlıkta en göz alıcı kutsallık ve azizlik sembolü olarak kullanılmıştır. Biçimsel olarak sade ve yalın bir çember olan halelerin ilham kaynağı, bulutların arasından sızan güneş ışınları ve tıpkı Greko-Romen Helios/Sol ve Apollon/Apollo gibi güneş tanrılarında bulunan taçlardır (Gibson, 2013: 198).



Görsel 8. Giotto Di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, fresko, Arena Şapeli, Padova



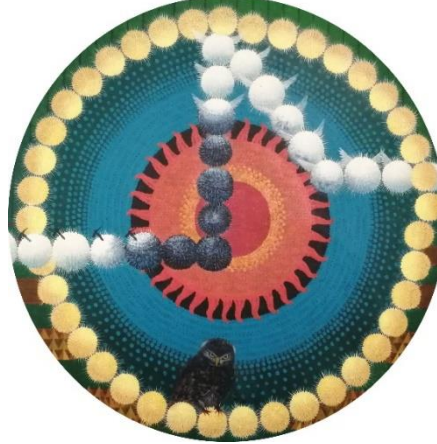
Görsel 9. Malozzo da Forlì, Melek, 1480 dolayları, bir freskodan ayrıntı, Kupferstichkabinett

Daire, kare ve üçgen gibi geometrik şekiller içerisinde sembolik olarak en kutsal sayılan şekildir ve biçim itibarıyla benzetildiği güneş ise evrenin oluşumu ve doğa üzerindeki etkisinden dolayı en güçlü tanrı olarak tapılan bir gök cismi durumundadır. Zira Mısır'ın ve diğer ilkel dinlerin en büyük tanrıları güneştir. Japon imparatorları, hâlâ, "Güneş'in oğlu" olarak adlandırılmaktadır. Mükemmel şekli dolayısıyla daire, Monoteizm'in; yani tek tanrıcılığın sembolü olarak da benimsenmiştir (Ersoy, 2000: 72). Reenkarnasyon simgesi olan "Kuyruğunu ısırarak yılan" da daire şeklindedir ve daire, doğu geleneklerinde reenkarnasyon sembolleri arasındadır. Bu anlamına istinaden eski Mısır'daki Anana papirüsünde şöyle denmiştir: "Ebediyette son yoktur. Bunun sonucu, ebediyet bir dairedir. Eğer yaşıyorsak bu, sonsuza dek sürmek zorundadır." İslami geleneklerde kelâm ve tekâmül ile ilişkilendirilen daire Hititlerde kanatlı yıldız, Alacahöyüklerde ise güneş kursu olarak bilinen metal objelerde kullanılmıştır (Salt, 2019: 93-95).

Birçok inanışta ulvi sıfatlarla ilişkilendiren, teklifi, birliği, kutsallığı, tanrıyı, tanrıya yakınlığı, maneviliği ve ruhu sembolize eden daire formu sanatçının eserindeki en hâkim formdur. Öyle ki resmin merkezinde iç içe geçen hem yatay hem dikey hem de diyagonal hareketlerle yeni anlamlara yol alan daireler/çemberler yüzeyde farklı boyutlarda, farklı renklerde ve farklı geometrik düzenlemelerle bir araya getirilmiştir. Ancak genel olarak ifade etmek gerekirse sembollerin birçok kültürde ve çok sayıda anlamının olması nedeniyle eserde yer alan formların hangi amaçla kompozisyona dâhil edildiğini anlamak için bunların, görece daha evrensel anlamlara sahip olan renk sembolizmi ile birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Başka bir anlatımla eserde dairelerin oluşturduğu sembolik anlatımın dilini anlayabilmek için bu formları sahip oldukları renklerle ve bağlamsal çerçeve içinde yorumlamak, sanatçının anlatmak istediğini anlama noktasında yol gösterici olacaktır.

Bilindiği üzere sembollerde olduğu gibi renkler de farklı toplumlar ve kültürlerde çeşitli anlamlar taşımakta; sanatçıların duygu ve düşüncelerini yansıtmaya noktasında biçimlerin yanı sıra renklerin sembolik anlatım gücünden de sıklıkla faydalanılmaktadır.

Resimlerde renk, tasarımın güçlü bir elemanı; duyguların ise tercümanıdır. Bu eserde, resmin temel ilgi alanını teşkil eden dairenin en dışındaki sarı çemberden başlanacak ve kademeli olarak merkeze doğru inilecek olduğunda sırasıyla sarı, mavi, siyah ve kırmızıya yüklenen anlamların dairenin sembolik temsiliyle pekiştirerek yorumlamanın doğru olduğu söylenebilir.



Görsel 10. Himmet Gümrah, Soma İçin (Eser detayı)

Renklerin olumlu anlamları olduğu gibi olumsuz veya bağlam içinde değerlendirildiğinde çok farklı anlatım gücüne sahip zengin bir sembolik yönü de vardır. Sanatçının eserinde merkezde yer alan dairenin en dışındaki çemberin (Görsel 10) rengi olan sarı, pek çok kimse tarafından olumlu algılansa da birçok kültürde ve içinde bulunduğu bağlam doğrultusunda olumsuz anlamlar da taşıyabilmektedir. Olumsuz yönleriyle sarı Türk destanlarında kötü ve sihir gücüne sahip ruhların, kötülük ve felaketlerin; yine Türklerde sonsuzluğa gidiyormuşçasına uzanan ve ucu bucağı olmayan bomboş ölüm çöllерinin, 11. yüzyıl ve öncesinde hastalığın ve günümüzde halen yüzdeki hastalık belirtisinin rengidir (Ögel, 1991: 479-482). Orta Çağ ikonografisinde kızıl saçlı Yahuda, sarı kıyafetler içinde tasvir edilmiş; bu renk, Yahudiler tarafından yüz kızartıcı eylemlere karışanlara gönderme yapmak amacıyla kullanılmıştır. Hıristiyanlıkta ortak suçu sembolize etmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 529). Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi ikonalarda kutsal kişilerin başlarındaki haleler genel olarak sarı renkle ifade edilmiştir (Salt, 2019: 286). Korkaklık da sarıya atfedilen olumsuz çağrışımlar arasındadır. Gençliğin sararıp solması, sonbaharın yarattığı ruh ikliminin, yok olan yaprakların hazanın ve hüznün ifade edilmesinde sarıyla özdeşleştirilerek kullanılması da bu rengin olumsuz yönünü yansıtan örnekler arasında sayılabilir. Aynı zamanda sarı güllerin, sevenler arasında ayrılık mesajı vermek için kullanıldığı da bilinmektedir.

Sarı, olumsuz yönlerine karşılık büyük ölçüde olumlu anlamlar da taşımaktadır. Örneğin tabiatın, baharın, çiçeklerin betimlenmesinde kullanılan sarı yeni Türk Edebiyatı'nda da olumlu anlamlarda kullanılmıştır. Sarının güneşle olan ilişkisinden dolayı üst düzey yöneticilerin -ilahi ve manevi ifadelerde olduğu gibi- sarıyla temsil edildiği bilinmektedir. Buna Çin'de sarının imparatorluk rengi olarak sayılmasından

dolayı yalnızca imparatorların sarı kıyafetler giyebilmesi örnek olarak gösterilmektedir (Ögel, 1991: 479). Çin'in yanı sıra Güneydoğu Asya'da sarı renk, kraliyetin sembolüdür ve bu durum imparatorların ve kraliyetin kendini güneşle denk görmesine bağlanmaktadır. Aynı zamanda parlaklığın, aydınlanmanın ve bahar çiçeklerinden dolayı yepyeni taze bir yaşamın göstergesi olarak değerlendirilmiştir (Wilkinson, 2018: 281). Bu rengin anlamını, rengin türüyle de ilişkilendirmek mümkündür. Zira bu rengin aydınlık ve açık tonları pozitif; soluk ve koyu tonları ise olumsuz mesajlar çağrıştırmaktadır.

Sanatçının bu eseri, Soma'daki maden faciasından sonra yapıldığı için sarı rengin eserde sembolik olarak olumlu bir çağrışım yapmak üzere kullanıldığını düşünmek pek de olası değildir. İlk aşamada akla gelen bu rengin Türk kültüründe kötü ruhlar, felaketler ve ölümle veya hastalıkla olan ilişkisine bağlı olarak ölüm temasıyla olan ilişkisidir. Fakat rengin oldukça canlı ve parlak bir tonda ele alınması, bu varsayımla tezat oluşturmaktadır. Elbette ki böyle bir ilişkinin olup olmadığı, resimde iç içe geçen diğer dairelerin renklerinin de bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ile anlaşılacaktır.

Sarı çemberin bir alt tabakasında yeşilden maviye evrilen bir alan bulunmaktadır. Resmin hâkim rengi olan yeşilin anlamsal açıklamalarına daha sonra değinilecektir. Öncelikle mavi rengin anlamı üzerinde durulacaktır. Denizlerin ve gökyüzünün rengi olarak bilinen mavi aynı zamanda soğuk renkler arasında yer almaktadır. Yeryüzü maddi yaşamla; gökyüzü ise manevi yaşamla ilişkilendirilebilir. Göğün manevi boyutu ifade etmesinin birden fazla gerekçesi vardır. Örneğin bunlardan biri İslamiyet inancında, öldürülmek üzere tuzağa düşürüldüğü halde Hz. İsa'nın yaratıcı tarafından göğe yükseltilmesidir. Dolayısıyla burada gök ile tanrısallık ilişkisi kurulduğu söylenebilir. Aslında dairenin taşıdığı sembolik anlatımla gökyüzünün bu anlamı arasında da bir bağ vardır. Dairenin evreni, sonsuzluğu ve kutsallığı simgelemesi yönüyle bir üst anlatıda tanrıyı işaret ettiği de söylenebilir. Bilindiği üzere Türk devletlerinden Göktürk Devleti'nin bayrağı da mavi zemin üzerine yeşil bir kurt başından oluşmaktadır. Buradaki mavinin, Göktürklerin Gök Tanrı inancına bağlı olarak tanrıyı simgelediğini söylemek mümkündür.

Mısır'ın koruyuculuğunu yapan mitolojik tanrının Amon (Amun) da göklerin tanrısı olarak nitelendirildiği için mavi bir tene sahip olduğu bilinmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 419). Yani eserde tanrısallığın ifadelerinden olan daire ile mavi rengin birlikte kullanılması, bu anlatımı pekiştirmiştir denebilir. Diğer bir yandan mavi, kendinden bir üst tabakada yer alan sarı çemberle ve iç tabakalarında bulunan siyah çember ve kırmızı daireyle birlikte de değerlendirilmelidir. Maviden sonraki tabaka olan siyah genelde ölüm, yas ve talihsizlik gibi olumsuz çağrışımlarıyla bilinmektedir. İnsanların doğaüstü güçleri kullanarak kötü niyetlerle yaptığı, çözülmesi zor ve hayatı olumsuz etkileyen büyülere "kara büyü" denildiği gibi binlerce yıldan beri kara kedilerin uğursuzluk getirdiğine inanılmıştır. Öyle ki halen, siyah kedi gördüğünde batıl davranışlar sergileyen ya da yolunu değiştiren insanlara rastlamak mümkündür.

Siyah, Eski Mısır'da hem ölümü hem de ölümün bir neticesi olarak yeniden dirilmeyi simgelemektedir. Osiris, Anubis, Ptah ve bunların yanı sıra ölüm ve yeniden dirilişle ilişkili görülen bütün tanrıların derilerinin siyah ya da yeşil olduğu

bilinmektedir. Ayrıca Tevrat'ta ölümden sonra gidilen “Şeol” adlı yer ile yeraltı cehennemleri ve karanlıklar, siyahla tanımlanmıştır. 20.yüzyılın ortasına kadar yas ayinlerinin temel unsuru olan siyah, Romalılarda matem kıyafeti olarak kabul görmüştür. Yine yeraltı dünyası ve sonsuz uyku, bu rengin uyduğu diğer anlamlardır (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 549-550). Çoğunlukla olumsuz ve kederli durumların temsilinde kullanılan bu renk, sanatçının eserinde birden fazla alanda yer almaktadır. Yeşil zemin üzerindeki dikey çizgiler, birbirini tekrar eden dairesel formdaki dikenli topların çembere temas ettikten sonra aldıkları hal ve baykuş. Bunların tümü siyahtır. Resme dikkatli bakıldığında (Görsel 11) kompozisyonun solundan resme beyaz renkte giren dikenli topların tam olarak siyah çembere değdiği anda koyulaştığı ve bu alanla teması kesildiğinde de yükselerek yeniden eski rengine döndüğü görülmektedir (Görsel 12). O zaman burada siyah dikenlerle kırmızı dairenin etrafını saran siyah çember arasında bir ilişki olduğu varsayılabilir. Çünkü değişim, iki rengin kesiştiği anda yaşanmıştır. Dolayısıyla bu anın öncesine ve sonrasına gidildiğinde beyaz rengin de siyah çemberle anlamsal açıdan bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 11. Himmet Gümrah, Soma İçin (Kompozisyonun sol kısmından eser detayı)



Görsel 12. Himmet Gümrah, Soma İçin (Kompozisyonun sağ kısmından eser detayı)

Bu bağlantıya geçmeden önce son olarak resmin tam merkezinde yer alan, magmanın iç çekirdeğine benzeyen bu alanın rengi itibariyle ilk etapta yakıcı ve yıkıcı etkisi olan ateşi anımsattığı üzerinde durulmalıdır. Bilindiği gibi kırmızı, her renk gibi tarihsel geçmişte ve evrensel açıdan farklı anlamlar taşımaktadır. Kırmızı ve tonlarının evrensel anlamları incelenecek olduğunda bu rengin ateş, kan ve yangın şeklindeki üç temel unsurla ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. Kırmızı batı sembolizminde maddi bedeni, aura renklerini, hırsı, öfkeyi (Salt, 2019: 210); aynı zamanda aşkı, tutkuyu, saldırganlığı, savaşı, cehennem ateşini, heyecanı, politik açıdan devrimi ifade etmektedir (Wilkinson, 2018: 280). Sanatçının eserinde yüksek titreşim gücüyle resme ilk bakıldığında dikkatleri üzerinde toplayan bu alan, resmin teması bağlamında “ateşin rengi” olarak yorumlanabilir. Böyle düşünüldüğünde kompozisyonun sol kısmından

giriş yapan ve sağ kısmından çıkan çakırdikeni formlarının, siyah çembere temas ettiğinde neden koyulaştığı anlaşılmalıdır. Zira çakırdikenlerine yüklenen sembolik anlamlar, sol taraftaki formlara çekiç; sağ taraftakilere ise kanat takılması suretiyle daha somut bir anlatım biçimine kavuşmuştur. Dolayısıyla tüm bu göstergeler bir arada değerlendirildiğinde çakırdikenlerinin madencileri temsil ettiği düşünülebilir. Bu durumda kırmızı dairenin, dünyanın iç çekirdeğine; bu alanın en dışında yer alan siyah çemberin ise yer kabuğuna benzerliğinden söz edilebilir.

Elbette ki sanatçının eserinde bu katmanların değişmeceli bir karşılığı vardır. Yani Gümrah'ın amacı, yaşanan bu kederli olayı dünya veya evren mecazı üzerinden kendine has sanat objeleriyle anlatmaktır denebilir. Dikkat edilirse özellikle resmin ilgi merkezini oluşturan alanla dünyanın katmanları arasında benzerlik bulunmakta; bir bütün olarak değerlendirildiğinde kor halindeki kırmızı alan magmaya, bu alanı çevreleyen siyah çember yer kabuğuna, mavi alan ise su küreye tekabül etmektedir. Yine bu ilişkiler çerçevesinde değerlendirildiğinde en dıştaki sarı çemberin de güneşle özdeşleştirildiğini söylemek mümkündür. Resmin zeminini teşkil eden yeşil renk ise dış yaşamı anlatan yeryüzü ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca yeşil, daha önce de bahsedildiği gibi ölüm tanrılarının derilerinin rengidir. Yani arka planda kullanılan hâkim renk de yaşam ve ölümü bir arada barındıran mesaj içermektedir. Bu durumda resimde içerden dışarı doğru şu dört katmanın renk veya biçimlerle sembolleştirildiği anlaşılmalıdır: Magma, yer kabuğu, su ve güneş. Evren mecazına bağlı olarak bir diğer varsayım da şu yöndedir: Ateş, toprak, su ve hava.

Tüm bu bulgular bağlamında Soma'da yaşananları hatırlamakta fayda vardır. Zira Türk toplumun son yıllarda yaşamış olduğu en önemli, en acı olaylardan bir tanesi de Soma'daki maden faciasıdır. 2014 yılının 13 Mayıs'ında Manisa'nın Soma ilçesindeki maden yatağında çıkan yangın sonucu 301 kişinin hayatını kaybettiği bu olay, Türkiye tarihinde maden ocağı felaketlerinde en fazla kaybın yaşandığı bir facia olarak kayda geçmiştir. Soma'da yaşanan elim olay, içerisinde barındırdığı insan hikâyelerinin de ötesinde Cumhuriyet döneminde ülkemizde yaşanan sanayileşme süreci ve emeğin hakkı tartışmalarının tekrar gündeme gelmesine ve sorgulanmasına vesile olmuştur. Bu noktada maden ve maden işçilerinin, sanayileşmeden bu yana verilen sermaye-emek kavgasının sembollerinden olduğunu da ifade etmek gerekir. Madencilik kendi içinde barındırdığı zorluklar, mesleğin emek yoğun oluşu, sanayileşmeyle beraber ortaya çıkan hammadde ihtiyacı, bunun çevresinde gelişen savaşlar ve bunun yarattığı acılar; emeğin kutsandığı, hak ve adaletin temalaştırıldığı ve arka planında dayanışma ve barışı salık veren tüm ideolojik ifade biçimlerinde en önemli sembollerden olmuştur.

Aydınlığın, gündüzün ve yeni bir yaşamın sarı renkle sembolize edildiği; daireye ise tanrıya yakınlaşma, sonsuzluk ve ebediyet gibi kavramların atfedildiği düşünülürse eserde tüm masumiyeti ile maden yatağına ilerleyen emekçilerin patlama sonucunda bir melek kadar duru ve saf bir şekilde ilahi aydınlığa, ruhsal âleme yaptıkları yolculuğun betimlendiği söylenebilir. Resme hâkim olan dairesel formlar yoluyla bu ebedi yolculuğun kutsandığını, ilahileştirildiğini ve yüceltildiğini söylemek de mümkündür. Aynı zamanda beyazın kefenle ve kanatların metafizik boyuttaki yaşamla olan ilişkisinden dolayı eserin sağına ölüm ve ruhaniliğin, soluna ise çakırdikeni formlarının üzerine yerleştirilen çekiçlerden dolayı yaşam ve canlılığın hâkim olduğu düşünülebilir.

Eserdeki dairesel alanın içinde, sarı çemberin üzerine yerleştirilen baykuş da resimdeki anlatımın güçlendirilmesi açısından önemlidir. Bilgelik, şans, zekâ, güzel sanatlar gibi olumlu nitelikleri temsil etse de çeşitli kültürlerde, mitolojik hikâyeler ve efsanelerde bu kuş olumsuz mesajlar içermektedir. Örneğin Klasik ve Ortaçağ edebi kaynaklarında ve dönemin sanatsal ikonografisinde olumsuz çağrışımlara sahiptir (Cohen, 2008: 207-208). Benzer şekilde Mısır hiyerogliflerinde geceyi, soğuğu ve pasifliği sembolize eden bu kuş ufkun altına inerek denizi aşan ölü güneş âlemine de atf yapmaktadır (Cirlot, 2001: 247). Avarlar, Kumuklar, Gagavuzlar, Makedonya Türkleri, Bayır Bucak Türkleri ve Suriye’de Yayladağı yöresinde yaşayan insanlar tarafından bir evin çatısına baykuş konduğunda o evden ölü çıkacağına inanılmış; benzer şekilde baykuşun ötüşü de ölümün habercisi sayılmıştır. Bu topluluklarda ve Hazar Türklerinde baykuş, uğursuz sayılan hayvanlar arasındadır (Gülakan Kaman, 2015: 1141). Anadolu’da da kötü olayların habercisi olan bu kuş sanatçının eserinde, gerçekleşecek olan felaketi sarı çemberin üzerine konarak çok önceden muştulamıştır. Bu mesaj bir bakıma resmin de en vurucu noktasını teşkil etmektedir. Öyle ki baykuş maden yataklarında alınmayan önlemleri, eksik denetlemeleri, getirimleri ve tedbirsizliği de keskin bakışlarıyla anlatarak böyle bir felaketin yaşanacağını çok önceden söylemektedir.

Bu noktaya kadar eserdeki hiçbir formun tesadüfen yerleştirilmediği anlaşılmıştır. Çok dikkat çekmese de resmin üst yarısında yer alan dikey çizgilerin de resmin hem tamamlayıcı sanat elemanı hem de yaşamı, hayatı, dinamizmi temsil eden unsur olarak tanımlanması mümkündür. Çünkü zıtlıklar, birbirini var ederler. Dolayısıyla resmin alt yarısında bulunan yatay düzlemlerle üst kısmı oluşturan dikey alanın şekil açısından olduğu gibi anlamsal açıdan da zıtlık oluşturduğu söylenebilir. Zira doğaya bakıldığında çoğunlukla canlı, yaşam enerjisi olan nesne ve figürlerin dikey pozisyonda; değişken olmayan, sabit, durağan veya yaşam belirtisi olmayanların ise yatay pozisyonda olduğu görülebilir. Uyku hali, ölüm hali, musalla taşı ve mezarlar yatay pozisyonlarından dolayı durağanlık etkisi yaratan durum ve yapılar örnek teşkil etmektedir. Bu resmin alt kısmında yer alan şeritlerin de ölümle ilişkilendirilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Özellikle en alt yatay düzlemlerde yer alan birimler mezarı andıran bir görüntü sergilemekte, bu yönüyle de ölen madencileri temsil ettiği düşüncesini güçlendirmektedir. Aynı zamanda resmin alt kısmında yer alan üç kalın şeridin üzerinde yer alan ucu yukarı bakan üçgenlerin, simyadaki dört elementten biri olan ateşi; aşağı bakanların ise suyu sembolize ettiği düşünülebilir. Ateş, resmin ilgi merkezinde magmayla ilişkilendirilen kırmızı alanla; su ise bu alanın dışında yer alan mavi katmanla özdeşleştiğine göre söz konusu üçgenlerin de bu alanlardaki anlatımı pekiştirdiği söylenebilir.

Sonuç

21.yüzyıl çağdaş Türk resim sanatçılarından Himmet Gümrah’ın 2014’te Manisa’nın Soma ilçesinde yaşanan maden faciasının ardından yaptığı “Soma İçin” adlı eserinde sanatçıya özgü çakırdikeni formlarının, eserin yapısal bütünlüğü içerisinde sanatsal eleman olarak resmin reel; sembolik anlamlar barındırması yönüyle de tinsel yapısını teşkil ettiği anlaşılmıştır. Çakırdikeni formlarının temsili anlamına karşılık baykuş imgesi, kompozisyona esas (gerçek, düz) anlamıyla yerleştirilmiştir. Sanatçı,

sembolleştirme sürecinde temsili olarak kullandığı imgelere deformasyonla ulaşmamış; bunları sadeleştirme ve minimize etme suretiyle biçimsel olarak koruma yolunu tercih etmiştir. Bir diğer anlatımla eserde madencileri temsilen değişmeceli bir anlatım ögesi olarak kullanılan dairesel formlar, esasında çakırdikeni bitkisinin baş kısmının sadeleştirilmesi elde edilmiştir.

İnceleme sonucunda sanatçının eserinde kullandığı sembollerin genel itibarıyla konu bağlamında ilişkilendirilebilir düzeyde olduğu, örneğin daire ve üçgen gibi geometrik formlara; çekiç, kanat ve baykuş gibi imgelere ve kırmızı ve siyah gibi renklere yüklenen anlamların resmin çıkış noktasını oluşturan toplumsal olayın çok da uzağında olmayan bağlantılar zincirinden meydana geldiği anlaşılmıştır. Eserde yaşam ve ölümün anlamlandırılmasında yeniden diriliş, sonsuzluk ve ebediyet kavramlarının önemli bir hareket noktasını oluşturduğu görülürken varlık ve yokluk kavramlarının sorgulanmasına bağlı olarak yaşam döngüsü ve yaşamın devamlılığına dair bakış açısı, resmin diğer motifleri arasında sayılmıştır. Eser, kompozisyonda yer alan imgelere resmin ana kurgusunu oluşturan "ölüm" temasına gönderme yapacak şekilde sembolik anlamlar yüklenmesi yönüyle *anlatımcılık*; renk bölümlerinden ve biçim düzenlemelerinden oluşan geometrik kurgusuna bağlı olarak da *biçimcilik* teorilerine yakın bulunmuştur. Ayrıca insanlığın ortak hüznünü temsil eden sosyolojik bir olayın dile getirilmesi, alın teriyle çalışan emek işçilerine yönelik evrensel bir mesaj verilmesi ve konunun sanatsal bir tavırla tenkit edilmesi yönüyle de eserin *işlevsellik* teorisine yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Bu facianın sanat yapıtına dönüşmesi aynı zamanda sanatçının gençlik yıllarında, akademide eğitim alırken yaşanan toplumsal çatışma ve sonuçlanmayan tartışmaların yıllar sonra dahi devam ettiği gerçekliğiyle yüzleşmesinin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Öyle ki son sözü biraz da sanatçıya bırakmak adına, sanatçıyla yapılan röportajda Gümrah'ın yapıtıyla ilgili sözleri şöyledir:

"Yüzyılımızın başlangıcından itibaren ülkemizde yaşanan siyasal yaşamın, politikaların sonucunda oluşan uygulamalara ve bu uygulamalara paralel olarak ortaya çıkan; toplumu ve özelden beni çok etkileyen olumsuz toplumsal olayların bir yansıması olarak oluşan bir resimdir. Soma maden faciası ve sonrası; doğadan aldığım ve bana ait olan resim objelerim, geometrik şekiller, simgesel olarak kullanılan tanıdık obje görselleri ve renk dili ile kompoze ettiğim bir sonuç resimdir." (Himmet Gümrah, 2020)

Yani bu eserle toplumdan doğan sanatın, topluma dönüşü bir kez daha gerçekleşmiştir. Ancak bu döngü, eserin özünü teşkil eden sosyal içerikten bağımsız bir şekilde yaşanmıştır. Zira her eser zaten belli bir coğrafya, dönem, kültür ve toplumsal yapı içinde var olduğu için tüm sanat yapıtlarının tabii olarak toplumsal bir aidiyet (kimlik) taşıdığını söylemek mümkündür. Bütün bunların bileşimi, sanatçının sanat anlayışının şekillenmesinde de belirleyicidir. Simonini'ye (1968) göre sanatçıların sanat anlayışları üzerinde, onların yetiştirme tarzlarının bile etkisi vardır (Simonini'den aktaran Cömert, 2008: 29). Neticede bu gerçeklik, onların üzerindeki sosyo-kültürel etkenlerden birini teşkil etmektedir. Sanat eserlerinin toplumsal bir yönünün olmasına karşılık her eserde toplumsal bir mesaj verme zorunluluğu bulunmamaktadır. Fakat bu eser, bir mesaj içermektedir. Tıpkı Alman uçakları tarafından bombalanan Guernica kentinde

yaşananlara duyarsız kalamayıp tepkisini sanatıyla dile getiren Picasso gibi. Tıpkı 1970’lerde köyden kente başlayan göçle birlikte Türk resminde bu konuda resimler yapıldığı gibi. Nuri İyem gibi, Neşet Günal gibi, İbrahim Balaban gibi. Himmet Gümrah da sanatı aracılığıyla kendi benliğini, yaşanan bu felaket karşısındaki protest duruşunu ve tavrını sanatsal bir forma büründürerek tepkisini ortaya koymuştur. Ama farklı bir dilde, farklı bir biçimde.

21.yüzyılın henüz başlarında sanat dünyasında benimsenen özgür ve bireysel anlatım dili ve farklı yönelimler sanatçının herhangi bir dönem, bir tarz veya bir grup içinde değerlendirilmesini güçleştirmektedir fakat benimsediği farklı dil ve eserlerinin sahip olduğu enerji onun konumunu zaman içinde ortaya çıkaracaktır. Ancak Himmet Gümrah’ın sanat anlayışını birkaç kelime ile nitelendirmek ve tanımlamak gerekirse bu resimde, renklere ve biçimlere sıklıkla söz hakkı verilmesinden mütevellit onun *bireysel üslupta* resimler yaptığını ya da *geometrik-sembolist* bir üsluba yakın olduğunu söylemek mümkündür. Bu araştırmayla sanatçıya doğru bir kapı açılmıştır fakat sanatçıya özgü estetik değerlerin keşfedilerek kapsamlı bir neticeye ulaşılabilmesi için sanatçının diğer eserlerinin de retrospektif bir bakış açısıyla incelenmesinde fayda vardır.

Kaynakça

- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. (Trans. Sage, J.). London: Routledge.
- Cohen, S. (2008). *Animals As Disguised Symbols in Renaissance Art*. Boston: Brill.
- Cömert, B. (2008). *Estetik*. Ankara: De-Ki Basım Yayım.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları. Bölüm I-II*. İstanbul: Zafer Matbaası.
- Feldman, E. B. (1992). *Varieties of Visual Experience*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Gardin, N. & Olorenshaw, R. (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (Çev. Akşit, B.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?* (Çev. Alpan, C.). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Gülakan Kaman, S. (2015). “Baykuş Kelimesi ve Baykuşla İlgili İnançlar Üzerine”. *Turkish Studies*, 10 (8), 1308-2140.
- Gümrah, H. (2011). *Himmet Gümrah Resim Sergisi “Geçmişin Hatırlattıkları”*. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş VI*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salt, A. (2019). *Neo-Spittitüalist Yaklaşımlarda Ezoterik Bilgiler Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wilkinson, K. (Ed.). (2018). *Semboller-İşaretler*. (Çev. Toksoy, S.). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Himmet Gümrah, Gülhatmi Çiçeği, 2004, k.p., 35 x 100 cm., Himmet Gümrah Karadeniz'den Kuru Pastel Resim Sergisi. Ankara: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi.

Görsel 2. Himmet Gümrah, Eşek Dikeni Ailesi, 2005-10, k.p., 65 x 70 cm., Himmet Gümrah Karadeniz'den Kuru Pastel Resim Sergisi. Ankara: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi.

Görsel 3. Himmet Gümrah, Kompozisyon II (Eşekdikeni), 2008, t.ü.a.b., 81 x 100 cm., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 4. Himmet Gümrah, 2008, Çakırdikenleriyle Düzenleme, t.ü.a.b., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 5. Himmet Gümrah, 2011, Sarı-Beyaz (Mini Senfoni), t.ü.a.b., 51 x 51 cm., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 6. Himmet Gümrah, Soma İçin, 2014, t.ü.a.b., 100 x 120 cm., Özel Koleksiyon.

Görsel 7. İkona, Pantokrator İsa, 6. yüzyıl.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pantokrator_%C4%B0sa. (Erişim Tarihi: 08.11.2020).

Görsel 8. Giotto Di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, Fresko, Arena Şapeli, Padova, Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. S. 203.

Görsel 9. Malozzo da Forli, Melek, 1480 dolayları, Bir freskodan ayrıntı, Kupferstichkabinett. Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. S.20.



19. YÜZYIL FRANSIZ RESİM SANATINDA MANZARA LANDSCAPE IN THE 19. CENTURY FRENCH PAINTING ART

Burcu PEHLİVAN

Dr. Öğr. Üyesi, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
Asst. Prof. Beykent University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design

pehlivan.b@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0858-0815>

Atıf/Citation

Pehlivan, B. (2021). "19. Yüzyıl Fransız Resim Sanatında Manzara". *Sanat Dergisi*, (37), 174-199.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.872125>

Öz

Resim türleri içerisinde manzara konusunun Avrupa Resim Sanatı'ndaki oluşumu ve gelişimine bakıldığında başlarda tek başına bir resim konusu olarak ele alınmadığı, ancak figürlü resimlerin arka planında yer alan bir fon vazifesi taşıdığı bilinmektedir. İlk olarak 17. Yüzyıl Flaman resim sanatında başlı başına bir resim konusu olarak işlenen manzara konusu, sonraki dönemde süreklilik göstermemiş olup, yine figürlü kompozisyonların arka planında pasif bir konumda yer almıştır. 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise İngiliz ve Alman Romantik ressamlarının resimlerinde manzara konusunun tek başına bir resim konusu olarak çalışılmaya başlandığı ve ressamların bu resimler için açık havada ön çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Bu doğrultuda 19. yüzyıla gelindiğinde Fransa'da bir grup ressam; Romantik dönem sanatçıların manzara konulu resimlerinden ve bu resimlerdeki çimenlerin parlak yeşil renginden etkilenerek tuvallerini Fransa'nın kırsal kesimlerindeki köyler ve ormanlara taşımaları ile bir açık hava ressamlığı geleneğini de başlatmışlardır. Açık havada

Abstract

When examining the formation and development of the landscape theme in the European Painting within the painting styles, it is known that it was not addressed as a painting theme at the beginning, but it served as a background of figure paintings. The theme of landscape, which was first studied as a painting theme in the 17th century Flemish painting, did not show continuity in the following period, and positioned itself a passive role in the background of figural compositions. Beginning from the second half of the 18th century, it is known that the theme of landscape has begun to be studied separately as a painting theme in the paintings of English and German Romantic painters and the painters have preliminary sketches for these paintings in the open air. Influenced by the landscape-themed paintings of the Romantic period artists and the bright green color of the grass in these paintings, a group of painters in France started plein air painting tradition by taking their canvases to rural villages and forests accordingly in France in the 19th century. These en plein air painters noticed the bright colors appearing on the

çalışan bu ressam, gün ışığının etkileri sonucunda biçimler üzerinde oluşan parlak renkleri fark etmiş ve resimlerinde bu parlak renkleri kullanmışlardır. Buna paralel olarak ışığı kaçırmamak amacı ile de hızlı davranmak zorunda kalmaları sonucunda serbest fırça sürüşleri ve kalın boya tabakaları kullanarak resimlerini oluşturmuşlardır. Bu amaç doğrultusunda bir araya gelen ressamın sayısı kısa süre içerisinde artış göstermiş ve 19. Yüzyıl Fransa'sında bir manzara ressamı topluluğu oluşmuştur. Fransız resim sanatında Barbizon Ekolü ressamı ile başlayan manzara konusuna eğilim; Realizm, Empresyonizm, Neo Empresyonizm ve Post Empresyonizm gibi sanat akımlarına mensup sanatçıların resimlerinin de temel konusunu oluşturarak 19. Yüzyıl boyunca Fransız resim sanatında bir manzara geleneğinin oluşturulması sağlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Fransız Resim Sanatı, Manzara, 19. Yüzyıl.

forms as a result of the effects of daylight and used these bright colors in their paintings. In parallel, as a result of having to act fast in order not to miss the light, they created their paintings by using free brush strokes and thick layers of paint. The number of painters who came together for this purpose increased in a short time and a landscape painters community was formed in the 19th century France. The tendency towards landscape theme in French painting which started with Barbizon School painters formed the main theme of the paintings of artists belonging to the art movements such as Realism, Impressionism, Neo Impressionism and Post Impressionism and a landscape tradition has been created in French painting throughout the 19th century.

Key words: French Painting, Landscape, 19. Century.

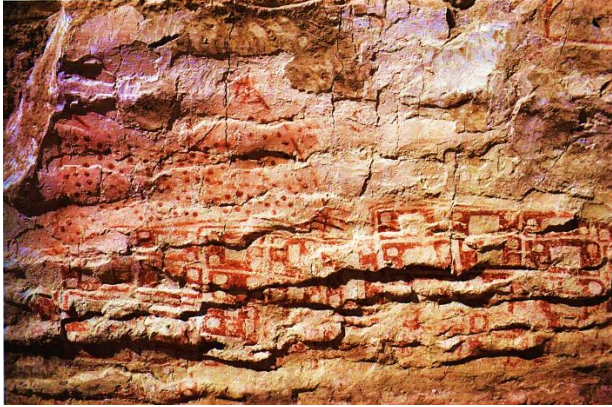
Giriş

Dünyanın hemen her yerinde resim sanatı tarihi boyunca tüm kültürler kendi gelenek ve yaşam biçimlerine bağlı olarak bir sanat anlayışına sahip olmuşlardır. Günümüz resim anlayışına temel teşkil eden gözleme, ışık-gölge ve perspektif kurallarına bağlı resim örneklerinin kaynağı ise Rönesans dönemi resim anlayışına dayanmaktadır. 14. yüzyılda İtalya'da, Floransa ve Venedik'de ortaya çıkan Rönesans resim üslubu buradan hızlı bir şekilde tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 16. yüzyıl sonlarından başlayarak 17.yüzyılda etkinliğini arttıran Barok dönem resim üslubu ise o dönemlerde günümüz Belçika ve Hollanda'sının bir arada bulunduğu Flandre bölgesinde ortaya çıkmış ve etkinlik alanını kısa sürede genişletmiştir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere sanat tarihi içerisinde sanat üsluplarının ortaya çıkışında bir ülkenin öncülük ettiği, bu ülkeler içerisinde ise özellikle bir kentin sanat merkezi konumunda olduğu anlaşılmaktadır. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise Avrupa'da sanatın merkez ülkesi Fransa, Fransa'da ise Paris kenti olmuştur. Bu döneme gelene kadar resim sanatının geçirdiği süreçler incelendiğinde, ressamın belli başlı resim türlerine yöneldikleri görülmektedir. Bu türlerin sanat tarihi içerisindeki öncelik sıralaması ise şu şekildedir; Dinsel ve tarihi konulu resimler, Portre, Janr resmi, Manzara ve Natürmort. Sıralama içerisinde sonlarda yer alan manzara konusuna resim sanatı tarihi içerisinde ressamlar tarafından başlı başına bir resim konusu olarak uzunca bir süre yer verilmemiştir. Ancak tarih içerisinde manzara resminin ilk örneklerini araştırdığımız sanat tarihçi Sezer

Tansuğ'un Anadolu topraklarındaki kazılarda ortaya çıkan ve tarih öncesi döneme ait bir manzara resminden şu sözleri ile bahsettiği görülmektedir:

“Türkiye’de Bizans öncesi eski uygarlık çağlarını, manzara ressamlığı yönünden pek irdelemesek bile, şunu söyleyebiliriz: Anadolu Neolitik Çağ araştırma kazılarından elde edilen veriler arasında dünyanın en eski figürsüz manzara resmi olarak belirlenen bir örnek ortaya çıkarılmış ve alabildiğine şematik bir stilizasyona bağlı bulunan bu örneğin Orta Anadolu’daki bir dağ ile eteğindeki bir köyün tasviri olduğu saptanmıştır.” (Tansuğ, 1997: 119)

Tarihi geçmiş 9000 yılına uzanan bu resim Çatalhöyük de bir yapının duvarına çizili olarak ortaya çıkarılmıştır. Günümüzde sönmüş durumda olan, ancak o dönemde aktif bir volkan olan Hasan Dağı’nı gösteren bu resimde, arka planda tepesinden dumanlar tüten Hasan yanardağı ve dağın eteklerindeki köy yerleşimi birarada gösterilmiş ve duvar üzerine kuşbakışı bir açıdan şematik olarak çizilmiştir. Tarih’teki insansız ilk manzara resmi olarak kabul edilen bu resim, Çatalhöyük kent planının arkasındaki Hasan Dağı’nın üzerinden tüten dumanlar ile aktif durumda, patlamaya hazır bir yanardağ olduğunu gösteren bu manzara resmi, dünyadaki ilk uyarı levhası olma özelliğini de taşımaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Hasan Yanardağı Volkanik Patlaması, Çatalhöyük, M.Ö. 9000

Dünya resim sanatı tarihi içerisine bakıldığında manzara konusunun Çin resim sanatında inanç sistemleri bağlamında köklü bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Çin sanatında M.S. 6. yüzyıldan günümüze kadar varlığını aralıksız devam ettiren manzara resmi konusu, özellikle M.S. 10. ve 11. yüzyıllardan itibaren de etkinliğini arttırarak sürdürmüştür (Görsel 2). “Manzara resminin Çincedeki karşılığı olan “shanshui” “dağ ve akarsu” anlamına gelmektedir;” (Yücel, 2019: 110). Bu bağlamda Çin manzara resimlerinde dağ ve akarsu tasvirlerinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir.



Görsel 2. Li Cheng, Balıkçıların Akşam Şarkıları

Sanat tarihçi Herbert Read, Avrupa resim sanatı tarihinde manzara ressamlığı kavramına ilk olarak Kuzey Rönesans ressamlarından Albrecht Dürer'in değindiğine dikkat çekmekte ve bu durumu şu sözleri ile açıklamaktadır: “Manzaranın resmin bir kolu olarak başlı başına değer kazanması belki de ilk defa olarak Dürer’in 1521’de Patinir’den bahsederken “*iyi manzara ressamı olan Joachim*” demesiyle başlar. (Read, 2014: 73) (Görsel 3)

Bununla birlikte resim sanatı tarihi içinde manzara konusunun çoğunlukla figürlü kompozisyonların içinde bulunduğu mekan olarak yer aldığı görülmektedir. Yine Herbert Read’in görüşü ile: “*Patinir bile konularını insana duyulan ilgiden vazgeçecek kadar kuvvetli bulmuyordu ve bu belirsiz ilgisini kuvvetlendirebilmek için resimlerine bir Meryem’le çocuk veya Mısır’a kaçıışı sokuyordu.*” (Read, 2014: 72, 73)



Görsel 3. Joachim Patinir,
Mısır’a Kaçış ve Manzara, 1515-24
Panel Üzerine Yağlıboya, 17x21cm.



Görsel 4. Aert van der Neer,
Nehirde Kış Manzarası
1660 civarı

Manzara konusunun resim türleri içerisinde başlı başına bir resim türü olarak tercih edilmesi; ilk olarak 17. yüzyılda Flandre bölgesi ressamları tarafından gerçekleştirilmişti.

“Felemenk ressamaları 17. yüzyılda kendi çevrelerini, enine boyuna ırmaklarla kesilen o dümdüz, uçsuz bucaksız toprakları “keşfettiler”. O zamana kadar manzarayı temelde düşsel arka planlar için kullanılacak bir esin kaynağı olarak görmüşlerdi. Oysa artık kolayca tanınabilen, gerçekçi sahneler betimliyordular; bunlar suyun ve gökyüzünün ya da mevsim kışsa üzeri paten kayanlarla dolu geniş buz alanlarının öne çıktığı sahnelerdi.” (Wuestman, 2012: 53) (Görsel 4)

Manzara resmi konusu Felemenkli ressamlar tarafından ön plana çıkarılarak tercih edilmesine rağmen Avrupa resim sanatında bu konu 19. yüzyıla kadar çok fazla yaygınlık göstermemiştir. 18. yüzyılın sonları ve 19. Yüzyılın başlarında İngiliz Romantik dönem ressamaları John Constable ve J.M. William Turner’ın açık havaya çıkarak doğa gözlemleri ile çizim ve suluboya eskizleri yapmaları, bu eskizlerden yola çıkarak atölyelerinde manzara türünde resimler üretmeleri, manzara konusunun Avrupa resim sanatında tercih edilen bir tür olarak ortaya çıkmasında önemli bir başlangıç oluşturmuştur. Bu bağlamda 19. yüzyıl başlarında Fransa’nın başkenti Paris’deki Salon Sergileri’nde John Constable’ın “Saman Arabası” isimli resminin sergilenmesi ve onun manzara resmi hakkındaki görüşleri bir grup Fransız genç ressamı oldukça etkilemiş ve bu etkilenme 19. yüzyıl Fransa’sında bir “açık hava ressamlığı” geleneğinin başlatıcısı olmuştur. Costable’ın manzara resmi hakkındaki görüşleri şu şekildedir: “Constable’a göre sakınılması gereken iki şey vardır: ‘Benzetmenin saçmalığı’ ve gösteriş, ‘gerçekçi aşmak gayreti’. Gereken şey ‘tabiat olayının katıksız olarak anlaşılmasıdır.’ ‘Bir şeyi anlamadan onu gerçekten göremeyiz.’ Fakat tabiatı anlamak, bu kadar kolay bir iş değildir. ‘Bir manzara ressamı tabiatta alçak gönülle dolaşmalıdır.’ Tabiatı bir bilim adamı kafasıyla değil fakat onun kadar ciddiye alarak incelemelidir.” (Read, 2014: 84) 19. yüzyıl Fransız resminde başlayan gün ışığı altında ve açık havada manzara resmi yapma eğilimine duyulan ilgi zaman içerisinde artmış ve bu eğilimde olan başka ressamların da ortaya çıkması ile bir açık hava manzara ressamları grubu oluşmuştur. İlerleyen dönemler ile birlikte gruba katılan yeni kuşaklar ile birlikte de değişen bakış açıları doğrultusunda manzara konusuna yeni açılımlar getirilmiş ve bu konu akımlar ve dönem üslupları bağlamında tekrar tekrar şekillenmiştir. 19. yüzyıl başlarında Fransız resim sanatında başlayan açık hava ressamlığının, resim sanatında görme alışkanlığına getirdiği açılımların araştırılması bu makalenin amacını oluşturmaktadır. Bununla birlikte batı anlayışına yönelik Türk resim sanatı’nda, 19. yüzyılın ikinci yarısında resim eğitimi için Paris’e gönderilen askeri okul öğrencilerinin Fransız manzara ressamlarından büyük ölçüde etkilenmeleri ve bu doğrultuda ülkeye döndüklerinde açık havada ve gün ışığı altında birebir doğa gözlemine dayalı manzara resimleri çalışmaya başlamaları ile 19. yüzyıl Fransız manzara resmi ile 19. yüzyılın sonlarında Türk resmi arasında kurulan önemli bağ da bu makalenin konusunun seçilmesinde etken olmuştur.

19. Yüzyıl’da Fransa ve Paris

19. yüzyılda Fransa; İtalya ve Flandre’dan sonra sanatın başkenti olma yolunda ilerliyordu. 1789 yılında gerçekleşen Fransız İhtilali ile birlikte Fransa’da başlayan özgürlük hareketi su halkaları gibi tüm dünyaya yayılmaya başlamıştı. Ülkelerin yönetim düzenlerinde büyük çalkantılar yaşanmasına ve değişikliklere gidilmesine sebep olan Fransız İhtilali ile birlikte toplumsal olaylarda hareketlilik artmıştı. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Fransa’da sosyal yaşam, Versailles Sarayı’ndan Paris kent merkezine kaymaya başlamıştı. 19. yüzyıl ile birlikte Paris artık Fransa’nın olduğu

kadar, tüm Avrupa'nın da sosyal ve kültürel yaşamının başkenti konumuna gelmişti. Ancak 19. yüzyılın ortalarına gelindiğine artan toplumsal ayaklanmalar, kentin karmaşık planı ve dar ara sokakları nedeni ile kontrol edilemediği için, Seine valisi Baron Haussman tarafından Paris tamamen yıkılarak, geniş bulvarlar, caddeler, sokaklar, parklar, bahçeler, pasajlar, çeşmeler ve su kemerleri ile birlikte düzenli bir kent planı doğrultusunda yeniden inşa edilmişti (Görsel 5).



Görsel 5. Camille Pissarro, Montmartre Bulvarı, 1897

Bu yeni planlama ile 19. yüzyıl Fransa'sında Paris; dönemin önde gelen ressamlarının, yazarlarının ve müzisyenlerinin ortak buluşma noktası haline gelerek bir yandan gösterişli kültürel yaşamı ile ön plana çıkarken, diğer yandan da toplumdaki sınıfsal ayrımları daha da belirgin hale getirecek bir kent plana sahip olmuştu. Bu yeni planlamaya göre kent merkezinde seçkin sınıf olan aristokratlar ile yükselen sınıf konumunda olan burjuvaziye mensup kişilerin konutları yer alırken, işçi sınıfının konutları ise kentin dış kesimlerdeki banliyölerde yer almaktaydı. Kent planlamasıyla vurgulanan bu sınıfsal ayrım ile Fransa'da yeni toplumsal olayların oluşmasının da tohumları atılmış oluyordu. Toplumun özgürlük yolunda hareket etmeye daha çok yönlendirildiği 19. yüzyıl Fransa'sında, Paris'in merkez konumda yer aldığı sanat ortamı da bir o kadar hareketliydi.

19. Yüzyıl Başlarında Fransız Resim Sanatı

Rokoko ve Neoklasisizm, sonrasında gelen ve neredeyse tüm Avrupa'yı etkisi altına alan, Romantisizm döneminde de etkin konumunu sürdüren Fransa, 19. Yüzyıl başlarına gelindiğinde tüm Avrupa'da sanatın başkenti haline gelmişti.

“Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, Fransa dehasının sürekliliğini dört büyük çığır gösterdi. Bunlar, Yeni-Klasisizm, Romantizm, Gerçekçilik ve İzlenimcilik'tir. Birbirine karşıt bir dizi tepkiden doğmuş olmalarına rağmen, tarihsel açıdan ele alındıklarında, bu çığırılar, kurmacadan doğaya, 'düşünsel kurgudan' 'duyumların saptanmasına', ideal güzellikten gözlemlenen olguya yönelen sürekli bir evrimden başka bir şey değillerdir.” (Bazin, 1998: 428)

Fransız İhtilali gibi toplumsal hareketler, Temmuz Monarşisi gibi devrimler ile meydana gelen yönetim düzeni ve toplumsal yapıdaki değişimler, buhar makinasının icadı ve Sanayi Devrimi ile birlikte iş yaşamında makinalaşmaya gidilmesi ve buna paralel olarak gelişen hız kavramı yaşamın içerisinde var olmaya başlamıştı. Birbiri ardına gerçekleşen bu toplumsal ayaklanmalar ve teknolojik gelişmeler ile yaşama giren hız kavramı sanata da farklı bakış açıları getirmişti. Bu yaşam felsefesi doğrultusunda Gotik, Rönesans, Maniyerizm, Barok ve Rokoko gibi varlığını uzun süre devam ettiren dönem üslupları yerine artık çok daha kısa süreli olarak varlık gösteren ve çoğunlukla da çıkış noktasını Fransa'nın oluşturduğu sanat akımları, yani "İzm"ler dönemi başlamıştı.

Neo-Klasisizm ve Romantisizm ile başlayan bu dönem 19. yüzyılda Realizm ve Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, Post Empresyonizm ve Sembolizm gibi sanat akımları şeklinde ilerleyecekti. Tüm bu sanat akımları biri bitip diğer başlayacak şekilde değil de, birbiri ile iç içe geçmiş olarak, hatta aynı dönemlerde bile etkinlik gösterebiliyordu. Buna ek olarak bu akımların her biri diğerine tepki olarak da ortaya çıkıyordu. Resim sanatında bir yandan devlet tarafından destek ve kabul gören tarihi ve mitolojik konulu resimler ile her zaman popülerliğini koruyan portre resimler etkinliğini sürdürürken, diğer yandan toplumda gerçekleşen günlük olayları, işçiler ve köylülerin yaşamlarını ele alan resimler de varlık gösteriyordu. Bununla birlikte bu dönemde manzara konusu da ressamın çok fazla tercih ettikleri resim konuları içerisinde yer almaya başlamıştı. Yazar Grigory Petrov (1979: 320), Fransızların ve bu dönemki Fransız resminin genel özelliklerini şu şekilde açıklamıştı:

"Yeniye karşı devamlı özlem duymak, elde edilmiş olanla yetinmemek, peşinde koşulmuş bir amaçtan sonra; daha başka amaçlar, daha başka idealler peşinde koşmak... Düşüncede ve duyguda daima hareket, değişiklik ve canlılık aramak... Her işte acele etmek; Fransız dehâsının belli başlı özelliklerinden biridir. Her Fransız'ın ruhsal varlığını dolduran bütün bu özelliklerin birleşmesiyle Fransa; yerinde duramayan bir güç kaynağı, kaynayan bir kazan ve yeni fikirlerin kaynaştığı bir ülke haline gelmekteydi. Bu nedenle de, 'bütün yeni fikir hareketlerin' in öncülüğünü yapmak için ileri atılmaktaydı. Gene aynı nedenledir ki; Fransa Güzel Sanatlar alanında da yeni yeni atılımlar yapmak için büyük çaba harcamaktaydı..." (Petrov, 1979: 320)

Avrupa Resim Sanatında Manzara Konusu

Avrupa resim sanatı tarihi içerisinde manzara konusu 17. yüzyıla kadar tek başına bir resim türü olarak yer almayıp bunun yerine yapılan figürlü kompozisyonların arka planında resmin tamamlayıcı unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. 17. yüzyıla gelindiğinde Flandre bölgesindeki (günümüzdeki Hollanda ve Belçika) resim sanatında manzara konusunun, başlı başına bir resim konusu olmaya başladığı görülmektedir. Bu başlangıç doğrultusunda, 18. yüzyıla gelindiğinde dönem üslubu olan Rokoko anlayışı çerçevesinde yapılan "Piknik" temalı resimlerde, figürleri çevreleyen (ancak önceki dönemlerden farklı olarak resimlerdeki figürlerin daha küçük bir boyutta olduğu) doğa manzaralarının, resim kurgusu içerisinde yine ikincil plana itildiği görülmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise bir yandan Rokoko resim üslubu devam ederken diğer yandan tüm Avrupa'yı etkisi altına alan Romantik üslupta manzara konusu yeniden bir atılım yaşamış, başta İngiliz ressamlar J.M. William Turner ile John Constable'ın açık

havaya çıkararak çalıştıkları eskizler doğrultusunda oluşturdukları resimleri olmak üzere, dönemin ön plana çıkan resim türlerinden olmuştur. “Yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi yapan manzara resmi ilk kez Romantik dönemde bir çevre olmaktan çıkmış ve figür resminin önüne geçmiştir.” (İnankur, 1997: 34)



Görsel 6. John Constable, Saman Arabası, 1821

1824’ de İngiliz Romantik dönem manzara sanatçılarından John Constable’ın birkaç manzara resmi, o dönem Paris sanat ortamında büyük öneme sahip olan “Salon Sergileri (Devlet Sergileri)’nde sergilenmişti (Görsel 6). Constable’ın manzara konusunu ele aldığı bu resimleri, Fransa’da o güne kadar görülen manzara resimlerinden tamamen farklı bir etkiye sahipti ve birebir doğa gözlemine dayalı olarak betimlenmişlerdi. Constable’ın doğa karşısında yaptığı eskizlerden ve bu eskizlerden yola çıkarak oluşturduğu boya resimlerinden oluşan sergide özellikle ağaçlar ve çimenlerdeki parlak yeşil renkler bir grup ressamı oldukça etkilemiş ve bu etkilenme onları resimlerini açık havada doğa karşısında çalışmaya yönlendirmişti. “Akademik ve Romantik anlayıştaki manzara resmini, şatafatlı ve yapmacık tarih ya da kahramanlık konularından uzaklaştırma ve manzara resmi sanatını yenileme isteği, XIX. yy. burjuva sanatına karşı çıkan sanatçıları bir araya getirdi.” (Barbizon Ekolü Nedir Özellikleri Nelerdir, Erişim Tarihi: 21.01.2021) “Fransa’da zaten doğayı ne Neo-Klasik ve akademik kaygılarla ne de Romantizm’in esrik hayalperest üslubuyla betimlemek istemeyen, doğrudan gözlem sonucu gerçek imgeyi doğal haliyle yansıtmak için can atan bir sanatçı kesimi vardı.” (Krausse, 2005: 64) Bu bir grup ressamın açık havada, doğa gözlemine dayalı resim yapma yönelimleri modern manzara resminin de başlangıcını oluşturmuştur. “... Fransa; resmin ve resim sanatının, evlerin loş ve boğucu havalı odalarının duvarlarından, akademilerin salonlarından, ressamların atölyelerinden kurtarılarak açığa çıkarılması teşebbüslerini teşvik etmiş ve toplum hayatına kavuşturulması çalışmalarına büyük ölçüde yardımcı olmuştur.” (Petrov, 1979: 320) Büyük şehir merkezlerinin ve endüstrinin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olan bu süreçte, insanların içinde bozulmamış doğaya karşı bir özlem de oluşmaya başlamıştı. Bu doğrultuda manzara konusu da ressamlar tarafından sıklıkla ele alınmaya başlanmıştı.

“... Romantizm ve sonrası, “doğa ilgisi, dolayısı ile” görünüyü’ye yaklaşım konusunda özel bir yer ve önem taşır. Bilindiği gibi Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi’nin düşünsel ve teknolojik alanda yarattıkları büyük değişim, diğer tüm alanlar gibi plastik sanatlar alanında da etkili olmuş ve yeni bir toplum yapısı ortaya çıkarmıştır. Bireysel özgürlük düşüncesine dayalı bu toplum yapısında “sanatçı ne dine, ne de krala bağlıdır artık. Toplum içinde bir başına kalmıştır. Bir başına kalınca da çevresine bakmaktan başka çıkar yol bulamaz. Bu çevre sanatçıya, Rilke’nin deyişi ile görmeyi öğretecektir.” (Ayan, 2014: 18-19)

Barbizon Ekolü’nde Manzara (1830-1870’ler)

Romantik resim üslubuna dâhil olan ünlü İngiliz ressam John Constable’ın doğa karşısında ve açık havada çalıştığı eskizlerden yola çıkarak oluşturduğu manzara resimlerinden etkilenecek, bu tarzda resimler üretmeye başlayan bir grup Fransız ressam, atölyelerin karanlık ve yapay ışıklı mekânlarından dışarı çıkarak, resimlerini doğa karşısında, gün ışığı altında ve doğa gözlemine dayalı çalışmaya başlamışlardı. Sanat tarihçi Germain Bazin Fransız manzara resmindeki bu açılımı şu sözler ile açıklamıştır: “Alçakbaltmanın egemenliğinden kurtulan peyzaj ressamı, Romantik dışavurumculuğa uygun düşen bir teknik bulabildiler ve bu arada işçilik konusunda Hollanda okulundan birçok şey öğrenmekten de geri kalmadılar.”(Bazin, 1998: 428). Açık havada çalışan bu ressamlar 1830’da Paris yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşmişler ve bu köyün hemen yanındaki Fontainebleau ormanlarını kendilerine çalışma mekânı olarak seçmişlerdi.

“Bir zamanlar kralların avlanma alanı olan Fontainebleau Ormanı, Paris’in otuz beş mil güneydoğusundaki Fransız manzara resminin ve fotoğrafçılığının kök saldığı yerdir. Pürüzlü ve bozulmamış haliyle bu orman doğanın en saf ve yüceltilmiş bir örneğiydi. Ayırt edici arazisi, yemyeşil ormanları, görkemli yaşlı ağaçları, heybetli kaya oluşumları ve yalın platoları ile hem ressamı hem de fotoğrafçılığı çeken zengin motifler sunuyordu. Bu orman o kadar ulusal bir gurur kaynağıydı ki bir kısmı 1861’de tarihteki ilk doğa koruma alanı olarak ayrıldı.” (In the Forest of Fontainebleau Painters and Photographers from Corot to Monet, Erişim Tarihi: 25.01.2021).

Resim çalışmalarını Fontainebleau Ormanları’nda sürdüren bu grup; Cozot, Théodore Rousseau, Dupré, J. Francois Millet, Diaz, Daubigny, Troyon adlarında yedi ressamdan oluşuyordu. Rus gazeteci ve yazar Grigory Petrov bu ressamlar grubu için şu ifadeyi kullanmıştır: “Bu sanatçılara -sonradan Pleiades- yedi ünlü yıldız topluluğu anlamına gelen ‘Süreyya’ grubu denilmiştir” (Petrov, 1979: 321,322). 1830’lu yılların başlarında bir araya gelen bu Fransız ressam grubu, sonradan Barbizon Ekolü ressamları ya da Fontainebleau Okulu gibi isimlerle anılmıştır. “Barbizon’daki Ganne Baba’nın hanında uzun süre kalan ve orada ateşli tartışmalara girişen bu ressamların en tanınmışları Daubigny, Millet, Diaz ve Dupré’ydi. Hatta bir ara bu han öylesine ilgi görmüştü ki, her ressam, orada bir süre kalmak zorunluğunu duymuş, öncü sanat öğretileri konusunda bilgi edinmek isteyenlerin oraya uğramaları alışkanlık haline gelmişti.” (Barbizon Ekolü Nedir Özellikleri Nelerdir, Erişim Tarihi: 21.01.2021). Barbizon ekolü olarak adlandırılan bu grup; resimlerini doğayı birebir gözlemleyerek, kadrallarına giren doğa parçasını hiçbir eksiltme ya da fazlalaştırma yapmadan natüralist bir anlayışla tuvallerine yansıtıyorlardı. Temellerini doğa gözlemine dayalı Antik Yunan

sanatından alan Avrupa resim sanatı anlayışında; resmi yapılan nesnelere doğru gözlemi, perspektif kurallarına uygunluğu ve ışık gölge etkisi temel kurallar olarak yer alıyordu. Özellikle iç mekânlarda ve yapay ışık altında oluşturulan portre, natüremort gibi resimlerde resmi yapılan modeli ya da objeyi birebir gözlemleyerek resimler oluşturulabiliyordu. Ancak konu manzara olunca ki zaten başlı başına bir manzara resmi geleneği uzun bir süre oluşmamıştı, doğa gözlemi sadece dış mekânda bulunma süreci ile sınırlı kalıyor, kapalı mekânlarda oluşturulan manzara resimleri de mecburi olarak kurgusal bir nitelik taşıyordu. 19. Yüzyılda Barbizon Ekolü ile başlayan açık havada çalışma geleneği, resamlara çevrelerini gökyüzünde değişen ışık etkilerine bağlı olarak gözlem yapmaları olanağını sağlamıştı. Buna bağlı olarak ressamlar doğadaki renklerin ışığa göre değiştiğini fark etmeye başlamışlardı. Bu süreçte resimlerini tamamlayana kadar günlerce aynı konumda oturarak çalışmak; bu resamları doğa karşısında yoğun bir gözlem süreci geçirmeye yönlendirmiş, ilk bakışta fark edemedikleri ayrıntıları görebilmelerini sağlamış, gördüklerini resimlerine bir an önce yansıtabilmeleri için de hızlı çalışmaya mecbur bırakmıştı. Bu mecburiyet onlara doğayı tüm canlılığı ile resmetme yetisi kazandırmıştı.

“Resim sanatının tarihi, görüntünün- ya da görmenin-tarihinden başka bir şey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. Dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin tarihidir.” (Bahr, 2015: 281).

Sanat tarihçi Nilüfer Öndin doğayı birebir yansıtan bu anlayışı şu şekilde açıklamaktadır:

“Doğadaki yaşam öyle bir yaşamdır ki, onun büyüklüğü ve azameti insanın küçüklüğü ile karşılaştırılmaz. Algılanan her şeyin arkasında, var olan her şeyin arkasında sonsuz ezeli-ebedi bir birlik vardır ki bu Tanrıdır. Bu ezeli ve ebedi birlik bize kendini içsel olarak akıl, dışsal olarak doğa şeklinde gösterir ve insan bu açılımın bir parçasıdır.” (Öndin, 2000: 4)



Görsel 7. Narcisse Diaz da Le Penna , Fontainebleau Ormanı



Görsel 8. C.H. Daubigny, Hasat, 1854

Başlarda yedi kişiden oluşan ve doğa karşısında, gün ışığı altında resimler yapan bu grup zaman içerisinde birçok ressamı da etkilemiş, gruba başka ressamların da katılması ile grup üyelerinin sayısı hızla artmıştır.



Görsel 9. C. Corot, Fontainebleau Ormanı, 1834

Grubun kurucu üyelerinden olan Camille Corot'nun manzara resmi konusunda söylediği “*Hayatta gerçekten yapmak istediğim tek şey, manzara resimleri yapmak*” (Camille Corot French Painter, Erişim Tarihi: 26.01.2021) sözü grup sanatçılarının genel anlayışını yansıtır niteliktedir. Bu anlayışla birlikte grubun diğer üyelerinden farklı olarak resimlerinde doğayı natüralist bir bakış açısı ile ele almanın yanında resimlerine şiirsel bir ifade de katan Corot “*Doğanın nesnel görüntülerine şefkatli bakışı ile manzara resminin yeni bir türünü, Fransızca'daki ismiyle 'paysage intime'i, yani 'mahrem manzara'yı yaratmıştır.*” (Krausse, 2005: 64) Barbizon Ekolü ressamları resim konularını Fontainebleau ormanları çevresinde bulduktan sonra, hayatlarının sonuna kadar kendilerini huzurlu hissettikleri bu çevrenin resimlerini yapmışlardır. Buradaki geniş düzlükler, tarlalar, büyük ağaçlar, bataklıklar, çeşme başları, dereler, ağaç altları, kayalıklar, kayalıklar üzerindeki küçük ağaçlar, otlar, çimenler, ormanda otlayan koyun ve inek sürüleri Barbizon ressamlarının resim konuları arasında olmuştur. Bu uçsuz bucaksız doğa görünümünde ise zaman zaman doğanın sonsuzluğu içerisinde neredeyse birer nokta halini almış olan insan figürlerine çeşitli işler ile uğraşırken doğanın içinde küçük birer parça olarak yer verilmiştir (Görsel 7-8-9-10-11).



Görsel 10. Henri Joseph Harpigness,
Gün Batımı'nda Manzara, 1895



Görsel 11. Constant Troyon,
Sığır ve Koyunlarla Manzara, 1852-58

Özellikle manzara konusu çerçevesinde ağaç temalı resimler bu ekol ressamları tarafından sürekli olarak tercih edilmiştir. Bu resimlerde ağaçlar bir doğa unsurundan öte, efsanevi birer şahsiyet olarak yer almaktadırlar. Ağaçlar içerisinde ise “Meşe” ağaçları grup üyeleri ve açık havada çalışan diğer gruplardaki ressamlar tarafından da tekrar tekrar resmedilmiştir. Anıtsal yapıları, boğumlu dalları, oldukça büyük

gövdelerine karşın yükseldikçe incelen dalların yoğun yaprak kümeleri arkasına gizlenmesi ile bu resimlerdeki ağaçlar doğa içerisinde herhangi birer öge olmaktan daha ileri giderek, kendilerine ait karakterleri olan, birer ağaç portresi niteliği taşımaktadırlar. (Görsel 12-13-14-15-16-17). Yazar Hermann Hesse'in ağaçlar için yaptığı şu tanım, özellikle bu resimlerdeki yaşlı meşe ağaçlarını tanımlar niteliktedir:

“Ağaçlar hep en etkileyici vaizler olmuştur benim için. Ormanlar ve korularda halklar ve aileler halinde yaşayan ağaçlara hayranım ben. Tek başına duran ağaçlara daha da hayranım. Yalnız insanlar gibidir onlar. Şu ya da bu zaaftan ötürü sıvışıp giden münzeviler gibi değil, yalnızlaşmış büyük insanlar gibi. Beethoven ve Nietzsche gibidirler. Tepelerinde uğuldar dünya, kökleri sonsuzluğa uzanır ama sonsuzlukta kaybolup gitmez, var güçleriyle tek bir şey için, onlara özgü, onlarda içkin, yasayı yerine getirmek, büyüyüp serpmek, varlıklarını ortaya koymak için çabalarlar. Hiçbir şey daha kutsal, hiçbir şey daha mükemmel değildir güzel, güçlü bir ağaçtan.” (Hesse, 2018: 11)



Görsel 12. Théodore Rousseau
Apremont Meşeleri, 1850-52



Görsel 13. Jules Dupré,
Yaşlı Meşe, 1870



Görsel 14: H. Joseph Karpigness
Yaşlı Meşe, 1895



Görsel 15: Camille Corot,
Fontainebleau: Bas-Bréau'daki Meşe Ağaçları
1832-33



Görsele 16: Gustave Courbet
Flagey'deki Meşe, 1864



Görsele 17: Claude Monet,
Bodmer Meşesi
(Fontainebleau Ormanı), 1865

Barbizon Ekolü ressamaları; bu doğa görünümünün her birini yılın çeşitli mevsimlerinde ve gün doğumundan başlayarak hava kararıp gökyüzünde ay belirene kadar tüm zaman dilimlerinde açık havada çalışarak oluşturdular. Tüm bu resimlerde ise boyayı rahat ve geniş fırça sürüşleri ile yüzeye aktardılar, doğada gün ışığında görülen renkleri de tüm parlaklığı ile resimlerine yansıtılar. “... *Ama, nesnel algılamasıyla, dış görünüşü aşarak varlıkların iç anlamına yönelen Rousseau dışında, bu sanatçıların hepsi, doğayı kendi ruhları gibi, tutku dolu, fırtınalı, tedirgin ve dramatik bir şey olarak gördüler.*” (Bazin, 1998: 438)

Gerçekçilik/Realizm’de Manzara (1840-1880’ler)

Barbizon ekolünün kurucuları içerisinde yer alan J. F. Millet zaman içerisinde ekolün natüralist/doğalcı anlayıştaki resim üslubundan uzaklaşarak, doğayı ön plana çıkararak ve yücelten manzara resimlerine, anıtsal bir şekilde resmettiği kırsal kesim köylü figürlerini de ekleyerek Fransız resminde yeni bir dönemin temellerini atıyordu. Doğanın birebir görüldüğü gibi resmedilmesi anlayışında olan natüralist/doğalcı Barbizon’lar ile yola başlayan Millet resimlerinde, gördüklerini birebir gördüğü gibi değil de, çevresindeki gerçeği, gerçeklik etkisini arttırmak amacı doğrultusunda, bazı ekleme ve çıkarmalar ile yeniden kurgulayarak yansıtmaktaydı. Millet’in bu düşüncesi ile aynı görüşü paylaşan Gustave Courbet ortak amaçları doğrultusunda, gerçeği olduğu gibi, her yönü ile topluma göstermek ve toplumun “gözünü açmak” düşüncesi ile bir araya gelerek 19. yüzyıl Fransız resim sanatında “Realizm/Gerçekçilik” akımının öncüleri olmuşlardır. Ancak Natüralizm/Doğalcılık ile Realizm/Gerçekçilik arasındaki çok ince bir çizgi olduğu için ilk bakışta bu iki anlayış arasındaki ayrımı yapmak oldukça zordur. Açık havada ve doğa karşısında manzara resmi yapma amacı ile bir araya gelen Barbizon ressamaları içerisinde yer alan Millet (Görsele 18) ve kendi doğup büyüdüğü yer olan Ornans ve çevresinin resimlerini yapan Courbet (Görsele 19) Natüralist/Doğalcı anlayışta ürettikleri manzara resimlerinden, 19. yüzyıl Fransa’sında meydana gelen toplumsal olaylar, sınıf çatışmaları ve devrimlerin de etkisi ile bu eğilimden uzaklaşarak toplumda gerçekleşen olayları tüm gerçekliği ile olduğu gibi resimlerine yansıtmak istemişlerdir. Bu ressamalar; “*Paris’in hızla modernleşen kent ve kırsal hayatını gösteren, eleştirel, anlamlı, içten, içerik açısından zengin ve yaşayan sanatın yanındadırlar.*” (19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları, Erişim Tarihi: 21.01.2021)



Görsele 18. J.F. Millet, İlkbahar
1868-73



Görsele 19. G. Courbet
Ormans Görünümü, 1850'ler

Barbizon Ekolü sanatçıları içerisinde yer alarak manzara resimleri yapan Millet resimlerinde; yaşamlarını gün boyu açık havada, tarlalarda, zor koşullarda çalışarak kazanan emekçi köylüleri ele almıştır (Görsele 20). Gün ışının figürler ve manzara üzerinde bıraktığı parlak renk etkisi ile açık havada olmanın getirdiği atmosferik etkiyi de göz ardı etmeyen Millet; vermek istediği mesaj doğrultusunda, çevresinde gerçekleşen olayları yeniden kurgulayarak resim kompozisyonlarını oluşturmuştur. Bu doğrultuda ele aldığı manzara resimlerinde, sadece manzarayı resmetmekle kalmamış, tarlada çalışan köylüleri saran atmosfer ile bütünleşmelerini de sağlayarak, figürlerin manzaranın doğal birer parçası olduklarına, düşünsel anlamda da çalıştıkları tarlaya karşı aidiyet duygusu taşıdıklarına vurgu yapmıştır. Millet, tarlada çalışan köylülerin çalışmalarını uzaktan kontrol eden toprak at üzerindeki toprak sahibi figürüne de geri planda küçük de olsa yer vererek, toplumdaki sınıf farklılığını ön plana çıkarmak istemiştir.



Görsele 20. Jean-Francois Millet, Hasatçılar, 1857



Görsele 21. Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1851



Görsel 22. G. Courbet, Fırtına, 1870 dolayları

Courbet ise yine toplumdaki sınıf ayrımını, işçi sınıfının içinde bulunduğu zor çalışma koşullarını kurgulamış olduğu büyük boyutlu resimlerinde tüm gerçekliği ile özellikle üst sınıfa rahatsız edecek şekilde vurgulamıştır (Görsel 21). Geleneksel olarak sanatçıların doğanın yıkıcı ve yok edici etkisine dikkat çekmek amacı ile fırtına ve sel gibi doğal afet konularını eserlerinde ele almaları bağlamında Courbet’de, denizde fırtına konusunu işlediği resimlerinde toplumda gerçekleşen fırtınaya göndermelerde bulunmuştur (Görsel 22). Courbet’ nin resimlerinde; *“sanat günlük yaşamın içinde sosyal gerçekliğin gösterildiği, alışılmadık ve rahatsız edici bir araca dönüşür. Figürlü resimlerindeki ideal vücut ölçülerinde olmayan, doğal davranışlarıyla iri yarı ve basit kişiler tepki toplar. Seyredene hoş duygular vermeyen gerçekçi konuları ve figürleriyle toplumsal eleştiri kavramını resme taşır.”* (19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları, Erişim Tarihi: 21.01.2021) “Ne Realistlerin, ne de İdealistlerin peşinden gidiyorum. Tek hocam doğadır” sözü ile Courbet, 1848 Devrimi sonrasında Fransız Realist okulunun temsilcisi olur. Millet ile beraber Empresyonist resamlara öncülük eden Courbet, genç resamlara “Gördüğünüzü, hissettiğinizi ve istediğinizi resmedin” telkininde bulunur.

İzlenimcilik/Empresyonizm’de Manzara (1860-1900)

19. yüzyılın ikinci yarısında makinalaşmanın yaşama getirdiği hız kavramı; bu dönemde bazı ressamın hayata bakış açılarını ve yaşam felsefelerini, buna bağlı olarak da oluşturdukları resimleri etkisi altına almıştır.



Görsel 23. P. August Renoir,
Jules Le Coeur ve Köpekleri



Görsel 24. A. Sisley,
Fontainebleau Ormanı'ndaki Kırsal
Kırsal Muhafız, 1870

Bu doğrultuda yaşamda uzun süre devam eden gerçeklik duygusu yerine, “şu an ve burada olmak” düşüncesi sanat anlayışlarına hâkim olmaya başlamıştır. Geçmiş yaşanıp bitmişti, gelecek ise henüz gelmemiştir, öyleyse yaşam içerisinde tek bir gerçek vardı, o da şu anda burada olmak. Şu an ise bir saniye sonra geçmişe dâhil oluyordu. An’da kalmak ve an’ı yaşamak 19. Yüzyılın ikinci yarısında belirmeye başlayan ve bu dönem ressamlarının da etkisi altına alan bir düşünceydi. Tüm bu düşünceler bağlamında kentin hızlı yaşamı içerisinde hayatlarını sürdüren ancak Barbizon Ekolü ressamlarının da etkisi altında kalan Calude Monet başta olmak üzere, Camille Pissarro, Alfred Sisley ve Auguste Renoir gibi bir grup genç ressam Fontainebleau ormanlarında Barbizon Ekolü ressamları ile birlikte açık havada resim yapmaya başlamıştı (Görsel 23, 24). Bununla birlikte bu ressamlar Barbizonlar ve Realistlerin yapmış olduğu açık hava resimlerinden daha farklı bir amaç doğrultusunda ilerliyorlardı. Bu fark; gün ışığının doğadaki objeler üzerinde bıraktığı anlık izlenimleri hızlıca resimlerine yansıtmaya çalışmalarıydı. Geçip giden an en hızlı şekilde onların tuvallerine yansımalıydı. “İzlenimcilik insana retinadan başka bir şey bırakmama yönünde bir çabadır. (...) İzlenimci, görünümü bozmaktan çekindiği için insanın görünümüne yaptığı katkıyı dışarda bırakır. (...) (Bahr, 2015: 283)”. Bu ressamlar aynı manzarayı gün içerisinde değişen ışığa bağlı olarak tekrar tekrar resmediyorlardı. Bu düşünce doğrultusunda Monet, Sisley, Pissarro, Renoir gibi ressamlar bir doğa görünümünün günün farklı ışık dilimlerinde çok sayıda resmini yapıyorlardı.



Görsel 25. C. Monet, Gün Doğumunda Bir İzlenim
1872-73



Görsel 26. C. Pissarro, Çit, 1872

İşığın anlık görüntüsünü yansıtmaya çalışmalarından dolayı da resimlerini hızlı fırça sürüşleri ve kalın bir boya tabakası ile oluşturuyorlar, tuvalin bazı yerlerini de hiç boyamadan bırakabiliyorlardı. Bu da resimlerinde o dönemki bakış açısına göre bitmemişlik duygusu oluşmasına neden oluyordu.

“Empresyonizm, gerçekliği iki boyutlu bir yüzeye indirmediği gibi, bu iki boyutluluk içinde onu kesin biçimlenişten yoksun, noktacılar sistemi ile resme aktarır. Diğer bir deyişle, bu akım yalnız plastiğe ve mekâna değil, aynı zamanda desene ve çizgisel olana da aldırılmaz. Resim, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini, duyuşsal çekicilikten kazanır, enerji ile yüklü duruma gelir. Kazanılan bu özellikler ise empresyonistlerin başlıca amaçlarıdır.” (Hauser, 2006: 335)

Gün ışığının anlık izlenimlerini resimlerine yansıtmaya anlayışı çerçevesinde yaptıkları bu çalışmaları dönemin Paris “Salon Sergileri” ne kabul edilmediği için “Reddedilen Salonu”nda sergileyen bu genç ressam; o yıllara kadar beğenilen ve kabul gören, atölyelerde uzun sürede, yapay ışık altında kurgulanarak oluşturulmuş mitolojik ve tarihi konulu resimler ile karşılaştırıldığında, oldukça kaba saba, bayağı ve bitmemiş resimler yaptıkları eleştirisi ile dönemin sözü geçen sanat çevreleri tarafından büyük bir tepki toplamış haksız, ağır ve yıkıcı eleştirilere maruz kalmışlardır. Yine bu eleştirel bakış açısı doğrultusunda grup üyelerinden C. Monet’in “Gün Doğumu/Bir İzlenim”(Görsel 25) isimli tablosunun isminden yola çıkılarak dönemin sanat çevresi tarafından bu genç ressam grubuna, eleştiri amacıyla Empresyonistler/İzlenimciler ismi verilmiştir.

Ancak uzaktan bakıldığında ne olduğu anlaşılan bu resimlerin gözün optik yanılmasıyla ilgili olarak, aslında doğru olarak resmedildiği, rüzgârda hareket halindeki ağaç dalları ve yapraklarının sabit olarak duramayacağı, ancak göze renk titreşimleri olarak yansiyebileceği çok sonraları kavranabilecekti. Yazar Hermann Bahr’ın tanımı ile İzlenimciler: *“(…)doğaya güvenmez, dolayısıyla onu insanileşmeden önce, hazırlıksız yakalamak ister. Görmenin ilk anına geri gider, izlenimi bizimle ilk bağlantı kurduğu anda, bizi ilk etkilediği anda, bir duyum haline gelme süreci içindeyken yakalamak ister.”* (Bahr, 2015: 283)

Empresyonistler'in Barbizon ressamlarının önderliğinde başladıkları açık havada resim yapma alışkanlığını kazanmalarında özellikle Camille Corot'nun büyük etkisi olmuştur.

“Fontainebleau ormanında çalışan Corot ve diğer peyzaj sanatçıları, İzlenimciler üzerinde sadece açık hava resmine olan bağlılıklarında değil, aynı zamanda daha parlak bir paleti benimsemelerinde de önemli bir etki oluşturmuştur. Corot, açık renkli bir zemin kullanarak resimlerine gümüşü bir ışık ve şiirsel bir his kattı. Özellikle Pissarro, kendisini Corot'un öğrencisi olarak tanımladı ve manzaralarının yatay katmanlarında, Corot'un klasik eğitiminin ve dikkatli kompozisyonlarının mirasçısı oldu.” (In the Forest of Fontainebleau Painters and Photographers from Corot to Monet, Erişim Tarihi: 25.01.2021)



Görsel 27. C. Pissarro, Karda Marly Ormanı'nda
1869



Görsel 28. A. Sisley, Port Marly'de Sel, 1872

Monet, Sisley, Pissarro, Renoir ile birlikte Manet ve Degas'nın da dahil olduğu bu grup resimlerinde günlük yaşamı ele alan konulardan, portrelere, Paris kent görünüşlerinden, doğa görünüşlerine kadar çok çeşitli konularda, anlık izlenimlerini yansıtma amacı doğrultusunda resimler üretiyorlardı. (Görsel 26-27-28)

Bu bağlamda Monet'nin gruba ismini de veren ve bir deniz manzarasının resmedildiği “Gün Doğumu/Bir İzlenim” isimli resmi ile Fontainebleau Ormanı'nından yaptığı resimler ile gelincik tarlaları ve nilüfer çiçeklerini konu edindiği resimleri manzara konusunda ele aldığı resimlerinden başlıcalarıdır. Grubun diğer üyelerinin de Fontainebleau ormanlarından yaptıkları manzara resimleri ile başlayan ve çeşitli doğa görünüşleri ve sel, kar gibi mevsimsel hava koşullarına bağlı değişen doğa görünüşlerini ele aldıkları manzara resimleri 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız manzara resminin örneklerini oluşturmaktadır

Neo-Empresyonizm ve Post-Empresyonizm’de Manzara (1880-1910)



Görsel 29. Paul Signac , 1889



Görsel 30. Gerog Seurat, 1888
Grande-Jatte Adasında Yelkenli

Bu dönem Fransız resim sanatında birbiri ile bağlantılı olarak ilerleyen sanat akımları doğrultusunda Empresyonizm’den etkilenen ancak temel aldıkları Empresyonizm düşüncesinden yola çıkarak farklı bir eğilim sergileyen Neo Empresyonistler ve Post Empresyonistler de resimlerinde çoğunlukla manzara resmine yer vermişlerdir. Neo Empresyonist ressamlar olan Seurat ve Signac’ın puantilist/noktalamacı tarz ile oluşturduğu resimlerinde manzara konusuna gerek tek başına, gerekse de figürlerin arkasındaki mekân bağlamında yer verildiği görülmektedir. (Resim 29-30)



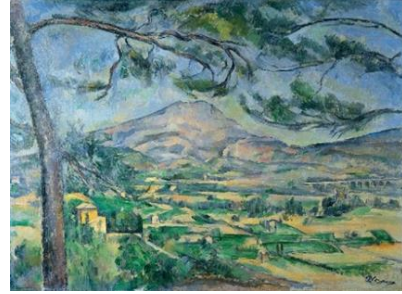
Görsel 31. V. Vongogh,
Ekin Demetleri ve Hasatçılar ile Buğday Tarlası
1888

Post-Empresyonist ressamlar içerisinde yer alan V. Vangogh, P. Gauguin ve P. Cezanne’ın da resimlerinin büyük bir çoğunluğunu açık havada çalıştıkları manzara resimleri oluşturmaktadır. Bu ressamlar içerisinde V. Vangogh Hollandalı olmasına rağmen Fransız Realist ve Empresyonist ressamlarından etkilenerek yine Fransız Post Empresyonist grup içerisinde yer aldığı için onu da Fransız manzara ressamları arasında

değerlendirmeye alıyoruz. Realist ressam Millet'nin tarlada çalışan insanları ele aldığı resimlerinden ve Empresyonist ressamların parlak renklerden oluşan açık hava resimlerinden etkilenen Van Gogh, kendi iç coşkusu da resimlerinde geniş fırça sürüşleri, kalın boya tabakası ve parlak renkler ile yansıtarak resimlerini dışavurumcu bir anlayış doğrultusunda oluşturmuştur. “*Vincent Van Gogh, kendi ifadeci tavırla içselleştirdiği resimlerini yaparken fotoğraf gerçekliği ya da doğanın bire bir görünümünü değil, kendi dünyasının resmini yapıyordu. Biçimi olduğu gibi ele almıyor kendince dönüştürdüğü gerçekliği ile resmediyordu. Bu anlamda doğayı taklitten uzaktır.*” (Tetikçi, 2010: 20) Doğa ile iç içe olmak, doğada açık havada çalışmak Van Gogh için büyü bir önem taşıyordu, “*Doğada şifalandırıcı güçler hissediyordu: 1888 Şubatında bedeni ve ruhu için daha sağlıklı bir çevre umuduyla Paris'ten ayrıldı. Son olarak kardeşi Theo'nun bebeği hastalandığında tavsiyesi Paris'ten kırsala taşınmaları yönündeydi.*” (Yıldırım, 2018: 610) Manzara resimlerinin büyük bir bölümünü Paris dışında Arles ve Anvers gibi yerlerde gerçekleştiren Van Gogh bu resimlerini çoğunlukla açık havada ve gün ışığı altında resmetmiştir (Görsel 31).



Görsel 32. P. Gauguin,
Martinik Manzarası, 1887



Görsel 33. P. Cezanne
St. Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı, 1887

Bu grup içerisinde yer alan ve bir süre Van Gogh ile Arles'de birlikte kalarak çalışmalarını sürdüren Gauguin, sonrasında bozulmamış doğa ve bozulmamış yerel insanlara ulaşma amacı ile gittiği Panama, Markiz Adaları ve Tahiti'de aradığını bulmuş ve bu çevrenin görünümleri ile buralarda yaşayan halkı model aldığı çok sayıda sembolik altyapılı resimler üretmiştir (Resim 32). “*Gauguin'in tropik ülkelere tutkusu bir yandan uygarlıktan kaçıştır, ama bir yandan da Güney Amerika'da geçirdiği çocukluğunun mutlu günlerini yeniden yakalama çabasıdır.*” (Walther, 1997: 15) Son olarak “*Doğayı kare, küp ve prizmalar olarak görüyorum*” diyerek Modern Sanatın kurucu sayılan Cezanne'da Paris yakınlarındaki Aix-en Provence'a giderek, oradaki St. Victoire Dağı'nın resimlerini yapıştı. “*Sainte-Victoire dağı, Aix'in üstündeki sert kayada olduğundan daha başka türlü- ama daha az enerjik olarak değil- oluşmaktadır ve*

yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez-resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi barındırmaktadır.” (Merleau-Ponty, 2016: 44) Açık havada ve doğrudan doğruya doğa karşısında oluşturduğu otuz kadar suluboya ve yağlıboya resimden oluşan St. Victorite dağı dizisi ile Cezanne 19. yüzyıl sonlarında Fransız açık hava manzara resimleri ile 20. yüzyıla geçiş sürecinde bir köprü oluşturmuştur (Resim 33).

Sonuç

Sonuç olarak Fransız resim sanatında manzara konusu, özellikle 19. yüzyılda büyük önem kazanmış, önceki dönemler ile karşılaştırıldığında, bu dönemden itibaren sadece figürlere bir mekân oluşturmak amacından öte, tek başına resim konusu olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Bu doğrultuda manzara resimlerinin oluşturulması sürecinde, 19. yüzyıl başlarında Fransız ressamalar yapay ışık altında çalıştıkları atölyelerinden dışarı çıkarak kendilerine çalışma mekânı ve resim konusu olarak doğayı seçmişlerdir. Ressamların doğa karşısında ve açık havada çalışmaları onlara gün ışığının etkisi ile biçimlerin renklerdeki değişimleri gözleme imkânı sağlamıştır. Bu gözlem; ressamaların doğayı uzun süre dikkatli bir şekilde inceleme, ışığın etkisi ile renklerde oluşan parlaklık ya da ışığın azalması ile oluşan matlık etkisini fark etmelerine yol açmıştır. Açık hava ressamalarının görme ve algılama konusunda bir bilinç düzeyine ulaşmaları, o döneme kadar atölyelerinin kısıtlı ışığında resimlerini oluşturan sanatçıların doğaya bakışında büyük bir açılım yaşamalarını sağlamıştır. 19. yüzyıla kadar ışık-gölge ve perspektif kurallarına uygun olarak ve gözleme dayalı resim oluşturmak Avrupa resim sanatının zaten özünü oluşturuyordu. Ancak bu gözlem kapalı mekânlarla sınırlı kalıyor, doğadan yapılan gözlem ve eskizler doğrultusunda, gerekli eklemeler ve çıkartmalar da yapılarak resimler kurgulanıyordu. Ressamlar bu süreçte resmin ihtiyacına göre renklere de istedikleri gibi müdahale edebiliyorlardı.

Fransız resim sanatında 19. yüzyılın başlarında Barbizon Ekolü ressamaları ile başlayan açık havada manzara resmi yapma geleneği, bir önceki kuşağın, sonraki gelen kuşağa öncülük etmesi ile 19. yüzyıl boyunca sürmüş ve manzara konusuna yeni açılımlar getirilmesi ile 19. yüzyıl Fransız Resim Sanatı modern manzara resminin de başlatıcısı sayılmıştır. Barbizon Ekolü ressamalarının doğacı/natüralist anlayışla sürdürdükleri çalışmaları ile başlayan bu doğa gözlemi, resmedilen manzara karşısında günler süren çalışmalar sonucunda oluşturuluyordu. Açık havada, gün ışığı altında devam eden bu çalışma sürecinde Barbizon ressamalarının çalışmaya başladıkları an'da ışık ve hava koşulları nasılsa bunu gözlemliyor, bu gözlemlerini resim bitene kadar sürdürüyor ve sonuç olarak resmedilen doğa görünümü aynı olmakla birlikte, resim bittiğindeki renkler daha çok son gözlemi yansıtıyordu. Bu bağlamda Barbizon Ekolü ressamaları doğadaki sadece bir an'ın değil an'lar toplamının resmini yapıyorlardı. Başlarda bu ekole katılan Gerçekçi/Realist ressamalar da yine açık havada manzara resimleri çalışıyorlardı, ancak onların Barbizon ressamalarından farkı, manzaralara toplumsal içerikli mesajlar bağlamında figürler ekleyerek, manzara ve figür ilişkisini yeniden kurgulamalarıydı. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde İzlenimci / Empresyonist ressamalar da yine resimlerini Barbizon Ekolü ressamalarının açık havada

ve gün ışığı altında çalışma anlayışlarının etkisi ile oluşturmaya başlamışlardı, ancak Empresyonistlerin manzara konusuna yaklaşımı Barbizon ressamlarında daha farklı bir yola doğru yönelmişti. Empresyonistler resmettikleri görünümün anlık izlenimlerini resmediyorlardı. Başladıkları resme bir süre devam ediyor, ışık değiştiğinde hemen başka bir tuvale geçerek aynı manzarayı değişen yeni ışığa göre yeni baştan resmediyorlardı. Işığı anında yakalamak için de çok hızlı ve geniş fırça sürüşleri ile çalışıyorlardı. Yani an'da olmak ve an'ı yakalamak Empresyonist ressamların sanat felsefesini oluşturuyordu.

19. yüzyılın başından aynı yüzyılın sonuna kadar Fransız resminde, manzara resmi bağlamında, geçen süreç sanat tarihinde görme alışkanlıklarının değiştirilmesi açısından büyük önem arz etmiştir. Bu bağlamda batı anlayışına yönelik Türk resim sanatında da minyatür resim geleneğinden koparak batılı anlamda ışık-gölge, perspektif ve doğa gözlemine dayalı resim oluşturmanın başlangıç sürecinde askeri okullardaki resme yetenekli gençlerin, yine askeri okullarda harita ve top çizimi öğretmek için hocalık yapabilmeleri amacı ile resim eğitimi almak üzere 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransa'ya gönderilmeleri Türk resim sanatı ile 19. yüzyıl Fransız resim sanatı arasındaki iletişimin başlangıcı olmuştur. Başta Şeker Ahmet Paşa olmak üzere askeri okul kökenli Türk öğrencilerin Barbizon Ekolü ressamlarının açık havada, doğa gözlemine dayalı resim çalışma anlayışlarından etkilenerek yurda geri döndüklerinde bu anlayış doğrultusunda resimler yapmaları 19. yüzyıl Fransız manzara resmi ile 19. yüzyıl Türk resim sanatı arasında sıkı bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Asker ressamlardan olan Şeker Ahmet Paşa'nın 1864'de resim eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmesi, burada Mekteb-i Osmani'de resim eğitimi alarak bu eğitimini Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam ettirmesi, Paris Salon sergilerine bir resminin kabul edilmesi, Uluslararası Paris Sanat Fuarında bir eserinin sergilenmesi ve Sultan Abdülaziz'in isteği ile Dolmabahçe Sarayı'nın duvarlarına asmak üzere Paris'deki Goupil Galerisi'nden Barbizon Ekolü ressamlarına ait manzara resimlerini satın alması 19. yüzyıl Fransız manzara resmi ile batı anlayışına yönelik Türk resim sanatı arasındaki bağı pekiştirmiştir. Kurulan bu bağ ile birlikte 19. yüzyılın başlangıcından sonuna kadar geçen süreç içerisinde Fransız manzara resmi konusu otuz yıl kadar geriden de olsa başta Şeker Ahmet Paşa olmak üzere diğer asker ressamlar, Hoca Ali Rıza ve 1914 Kuşağı ressamlarının açık havada, gün ışığı altında oluşturdukları manzara resimleri ile devam ettirilerek 19. yüzyıl Fransız manzara resmi ile 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Türk resim sanatına yansımalarını bulmuştur.

Kaynakça

- Ayan, A. (2014). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Görünü (Manzara)*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları 797.
- Bahr, H. (2015). *Dışavurumculuk. E. Batur içinde, Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Cilt 2. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hesse, H. (2018). *Ağaçlar*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- İnankur, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Öndin, N. (2000). "Türk Manzara Resmi". Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S2, 1-13.
- Petrov, G. (1979). *Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Bilgi Yayınları, Bilgi Dizisi: 115.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni.
- Yıldırım, C. (2018). "Vincent Van Gogh'un Sanatında Özdeşleşim ile Varılan Aşkınlık". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, S2, 604-622.
- Yücel, H. S. (2019). "Romantizmden Günümüze Soyut Ehlileşmemiş Süblim Manzara Resimleri". *Fine Arts*, S2, 108-121.
- Walther, I. F. (1997). *Gauguin*. İstanbul: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş.
- Wuestman, G. (2012). *Hollanda Sanatının Altın Çağı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

İnternet Kaynakça

19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları, <http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1280>. (Erişim Tarihi: 21.01.2021).
- Camille Corot French Painter, <https://www.britannica.com/biography/Camille-Corot>. (Erişim Tarihi: (26.01.2021).
- Barbizon Ekolü Nedir Özellikleri Nelerdir, <https://www.istanbulsanatevi.com:https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/barbizon-ekolu-nedir-ozellikleri/>. (Erişim Tarihi: 21.01.2021).

In the Forest of Fontainebleau Painters and Photographers from Corot to Monet, <https://www.nga.gov/features/slideshows/in-the-forest-of-fontainebleau.html>. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Hasan Yanardağı Volkanik Patlaması, Çatalhöyük, M.Ö. 9000, <https://ro.pinterest.com/pin/548102217132651882/>. (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Görsel 2.** Li Cheng, Balıkçıların Akşam Şarkıları, <https://www.wikiart.org/en/li-cheng/evening-songs-of-the-fishermen>. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 3.** Joachim Patinir, Mısır'a Kaçış ve Manzara, 1515-24, Panel Üzerine Yağlıboya, 17x21cm. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Joachim_Patinir_-_Landscape_with_the_Flight_into_Egypt.jpg. (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Görsel 4.** Aert van der Neer, Nehirde Kış Manzarası, 1660 civarı <https://moscow-piter.mirtesen.ru/blog/43914803396/Vyi-znali-chto-ranshe-v-hockey-igrali-7h7-Lishnego-igroka-nazyiv>. (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Görsel 5.** Camille Pissarro, Montmartre Bulvarı, 1897 https://sl.wikipedia.org/wiki/Slika:Pissarro_Camille_-_Boulevard_Montmartre_%C3%A0_Paris.jpg#/media/Slika:Pissarro_Camille_-_Boulevard_Montmartre_%C3%A0_Paris.jpg. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 6.** John Constable, Saman Arabası, 1821 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hay_Wain#/media/File:John_Constable_-_The_Hay_Wain_\(1821\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hay_Wain#/media/File:John_Constable_-_The_Hay_Wain_(1821).jpg). (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 7.** Narcisse Diaz da Le Penna, Fontainebleau Ormanı <https://www.cambiaste.com/uk/auction-0355/narcisse-diaz-de-la-pena-1807-1876-attribuito-.asp?action=reset>. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 8.** C.H. Daubigny, Hasat, 1854 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/daubigny-charles-francois/charles-francois-daubigny-hasat-10600/>. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 9.** C. Corot, Fontainebleau Ormanı, 1834 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste-Camille_Corot_-_For%C3%A0t_de_Fontainebleau_\(1834\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste-Camille_Corot_-_For%C3%A0t_de_Fontainebleau_(1834).jpg). (Erişim Tarihi: 30.01.2021).
- Görsel 10.** Henri Joseph Harpigness, Gün Batımı'nda Manzara, 1895 <https://www.christies.com/lot/lot-henri-joseph-harpignies-french-1819-1916-landscape-at-6059075/>. (Erişim Tarihi: 19.01.2021).
- Görsel 11.** Constant Troyon, Sığır ve Koyunlarla Manzara, 1852-58 https://en.wikipedia.org/wiki/Constant_Troyon#/media/File:Constant_Troyon_-_Landscape_with_Cattle_and_Sheep_-_49.6_-_Minneapolis_Institute_of_Arts.jpg. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).

- Görsel 12.** Théodore Rousseau, Apremont Meşeleri, 1850-52
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Ch%C3%AAnes_Apremont_by_Rousseau_Louvre_RF1447_n1.jpg. (Erişim Tarihi: 20.01.2021).
- Görsel 13.** Jules Dupré, Yaşlı Meşe, 1870
https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Dupr%C3%A9#/media/File:The_Oak_by_Jules_Dupr%C3%A9,_c1870.jpg. (Erişim Tarihi: 30.01.2021).
- Görsel 14.** H. Joseph Karpigness, Yaşlı Meşe, 1895
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Henri_Joseph_Harpignies_-_Le_vieux_Ch%C3%AAne.jpg. (Erişim Tarihi: 19.01.2021).
- Görsel 15.** Camille Corot, Fontainebleau: Bas-Bréau'daki, Meşe Ağaçları, 1832-33
<https://www.chegg.com/flashcards/exam-1-slides-57b80e5f-66d2-4c93-80e0-9122f3c63dfc/deck>. (Erişim Tarihi: 30.01.2021).
- Görsel 16.** Gustave Courbet, Flagey'deki Meşe, 1864
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Oak_at_Flagey#/media/File:Gustave_Courbet_-_Le_ch%C3%AAne_de_Flagey.jpg. (Erişim Tarihi: 31.01.2021).
- Görsel 17.** Calude Monet, Bodmer Meşesi , (Fontainebleau Ormanı), 1865
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Le_Chene_de_Bodmer%2C_La_Route_de_Chailly_%28Monet%29.jpg. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 18.** J.F. Millet, İlkbahar, 1868-73
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_\(II\)_-Spring_-_WGA15693.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_(II)_-Spring_-_WGA15693.jpg). (Erişim Tarihi: 28.01.2021).
- Görsel 19.** G. Courbet, Ornans Görünümü, 1850'ler
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436025>. (Erişim Tarihi: 26.01.2021).
- Görsel 20.** Jean-Francois Millet, Hasatçılar, 1857 https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Millet#/media/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg. (Erişim Tarihi: 31.01.2021).
- Görsel 21.** Gustave Courtbet, Taş Kıranlar, 1851
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg. (Erişim Tarihi: 31.01.2021).
- Görsel 22.** G. Courbet, Fırtına, 1870 dolayları
https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Gustave_Courbet_-_Waves_-_Google_Art_Project.jpg. (Erişim Tarihi: 28.01.2021).
- Görsel 23.** P. August Renoir, Jules Le Coeur ve Köpekleri
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Le_peintre_Jules_Le_Coeur_et_ses_chiens_dans_la_for%C3%AAt_de_Fontainebleau_\(1866\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Le_peintre_Jules_Le_Coeur_et_ses_chiens_dans_la_for%C3%AAt_de_Fontainebleau_(1866).jpg). (Erişim Tarihi: 25.01.2021).

- Görsel 24.** A. Sisley, Fontainebleau Ormanı'ndaki Kırsal Kırsal Muhafız, 1870 https://www.nga.gov/features/slideshows/in-the-forest-of-fontainebleau.html#slide_14. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 25.** C. Monet, Gün Doğumunda Bir İzlenim 1872-73 https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 26.** C. Pissarro, Çit, 1872 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Fence_\(Camille_Pissarro_.\)jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Fence_(Camille_Pissarro_.)jpg). (Erişim Tarihi: 26.01.2021).
- Görsel 27.** C. Pissarro, Karda Marly Ormanı'nda, 1869 <https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/entering-the-forest-of-marly-snow-effect>. (Erişim Tarihi: 30.01.2021).
- Görsel 28.** A. Sisley, Port Marly'de Sel, 1872 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66436.html>. (Erişim Tarihi: 26.01.2021).
- Görsel 29.** P. Signac, 1889 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Signac_-_Cassis,_Cap_Lombard,_Opus_196_-_Google_Art_Project.jpg. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 30.** G. Seurat, Grande-Jatte Adasında Yelkenli, 1888 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_seurat,_la_senna_alla_grande-jatte,_1888,_02_barca.jpg. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 31.** V. VonGogh, Ekin Demetleri ve Hasatçılar ile Buğday Tarlası, 1888 https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Dosya:The_Cornshocks_-_Nationalmuseum_-_18806.tif. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 32.** P. Gauguin, Martinik Manzarası, 1887 <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4941/martinique-landscape>. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).
- Görsel 33.** P. Cezanne, St. Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı, 1887 <https://www.pivada.com/paul-cezanne-buyuk-cam-agacli-sainte-victoire-dagi-1887-dolaylari>. (Erişim Tarihi: 25.01.2021).



**BİLİMKURGU FİLM TÜRÜNDE KARAKTER KİMLİKLERİNİN
İNŞASINDA BELLEK VE ZAMAN OLGULARININ KULLANIMI:
BLADE RUNNER FİMLERİ ÖRNEĞİ**
THE USE OF MEMORY AND TIME ELEMENTS IN THE CONSTRUCTION
OF CHARACTER IDENTITIES IN SCIENCE FICTION GENRE:
THE EXAMPLE OF BLADE RUNNER FILMS

Elif ÖRÜM

Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Öğrencisi

Master Student, Gaziantep University, Institute of Social Sciences, Department of Arts and Design,
orumm.elif@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4307-9954>

Özcan DEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema
Bölümü

Asst. Prof., Gaziantep University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio Television and Cinema
ozcandd@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9273-7672>

Atf/Citation

Örüm, E, Demir, Ö. (2021). "Bilimkurgu Film Türünde Karakter Kimliklerinin İnşasında Bellek ve Zaman Olgularının Kullanımı: Blade Runner Filmleri Örneği". *Sanat Dergisi*, (37), 200-214.
Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.871678>

Öz

Bilimkurgu sineması, teknoloji ve bilim kavramlarını insanlığa ve topluma ilişkin değerler bağlamında sorgulayan bir tür olarak varlığını sürdürmektedir. Tür filmlerinin genelinde olduğu gibi, sinema tarihi içerisinde toplumsal ve siyasal dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde bilimkurgu sineması da üretildiği toplumdaki ve dünyadaki değişimi temalarına dâhil etmiştir. 21.yüzyılda yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisiyle kimlik ve bellek olgularına ilişkin temalar bilimkurgu türünde kendilerine yer edinmiştir. Bilimkurgu filmlerinde bellek ve zaman kavramları ile bağlantılı temaların

Abstract

Science fiction cinema maintains its existence as a genre that questions the concepts of technology and science in the context of values related to humanity and society. As it is observed in general of genre films, science fiction cinema has included the change in the society and the world in which it is produced in the periods of social and political transformations in the history of cinema. Themes such as scientific innovations, cloning, artificial intelligence, human curiosity, finding a new living space in space or creating a new world are among the most obvious themes of science fiction

oluşturulmasında, sinematografik ilkeler ve türe özgü uyuşmalar birlikte kullanılmıştır. Bu çalışmada, bilimkurgu sinemasında kimlik inşasının bellek ve zaman kavramlarının kullanımıyla gerçekleştirilebileceği varsayımından hareket edilmiştir. İncelemeye alınan örneklem metin analizi yöntemi ile değerlendirilmiş ve bilimkurgu filmleri ile ilgili kavramsal çerçevenin oluşturulmasında literatür taraması tekniğinden yararlanılmıştır. Çalışma sonucunda, bilimkurgu filmlerinde kimlik olgusunun oluşturulmasında bellek ve zaman kavramlarından yararlanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Bilimkurgu, Tür, Kimlik, Bellek, Zaman.

cinema. The concepts of memory and time are used in the context of cinematographic principles to realize themes such as “identity” and “being human” in science fiction films. In this study, it is assumed that the construction of identity in science fiction cinema can be realized by using the concepts of memory and time. The sample movies were evaluated with textual analysis method and the conceptual framework of the study was established with literature scanning technique. As a result of the study, it was concluded that the concepts of memory and time were used to create the identity phenomenon in science fiction films.

Key words: Science Fiction, Genre, Identity, Memory, Time.

Giriş

Bilimkurgu filmleri, diğer tür filmlerinde olduğu gibi tarihsel ve sosyal değişimlerden etkilenmiştir. Bilimkurgu anlatısının incelenmesinde, senaryo yapılarının incelenmesi ve karakterlerin analiz edilmesi türe ilişkin değişimlerin ortaya konulmasında önemlidir. Film senaryosunun temel unsurları olan karakterler anlatının özneleri olarak öyküyü izleyiciye aktarmaktadır. Karakterlerin inşa süreçlerindeki faktörler bilimkurgu anlatısındaki değişimle bağlantılı olarak farklılık göstermektedir. Senaryo aşamasında, karakterlerin anlatı içerisindeki rollerinin belirlenmesinde, yaşantılarının film kronolojisi içerisinde aktarımları etkilidir. Çalışmanın problemi; “bilimkurgu sinemasında karakter kimliklerinin oluşturulmasında bellek ve zaman unsurları ne amaçla kullanılmaktadır?” sorusudur. Bu soru temelinde; “bilimkurgu türünde insan olmak nedir?” ve “insan kimliğinin oluşmasında bellek ve zaman unsurları ne kadar etkilidir?” sorularını sormak gereklidir. Çalışmanın amacı; bilimkurgu sinemasında karakterlerin kimlik inşasında zamanın ve bellek unsurlarının kullanılış biçimlerinin tespit edilmesidir. Bilimkurgu sinemasında karakterlerin oluşturulmasında zaman ve bellek unsurlarının kullanım biçiminin araştırılmasının, türün klasik anlatı sinemasına ilişkin kodlarının dönüşümünün belirlenmesi açısından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışma, otuz beş yıl ara ile yapılan iki filmin öykü ve karakterlerinin zaman ve bellek boyutundaki analizleri ile bilimkurgu türündeki tarihsel değişimin ortaya konulması kapsamında sınırlandırılmıştır.

1. Yöntem

Çalışma nitel araştırma deseniyle hazırlanmıştır. Bu kapsamda, araştırma konusu belirlenmiş; kuramsal çerçeve oluşturulmuş; veri toplama biçimi tespit edilmiş ve araştırma örnekleme oluşturulmuştur (Erdoğan, 2003: 126-127). Makalenin kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında literatür taraması tekniğinden yararlanılmıştır. Örneklemeden veri elde edilebilmesi için metin çözümlemesi tekniği kullanılmıştır.

Kuramsal çerçeve kapsamında, anlatı kavramı, anlatı türleri, bilimkurgu sineması, kimlik, zaman ve bellek kavramlarının açıklanmasında literatür taraması tekniğinden yararlanılmıştır. Bilimkurgu türünün ve klasik anlatı sinemasının temel unsurları bu bağlamda ele alınmıştır. Konu ile ilgili alanyazın taranmış ve sunulmuştur.

Makalede; bilimkurgu sinemasında “İnsan olmak nedir?” sorusuna kimlik sorunsalı çerçevesinde cevap aranmıştır. Bilimkurgu sinemasında karakter oluşturulmasında bellek ve zaman unsurlarının kullanımının analiz edilmesi için amaçlı örnekleme yöntemi ile Blade Runner (Ölüm Takibi) (Ridley Scott-1982) ve Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) (Dennis Villeneuve-2017) filmleri seçilmiştir. Çalışmanın Bulgular ve Yorum bölümünde kuramsal çerçevede belirlenen unsurların örneklemedeki filmlerde tespiti için metin analizi tekniğinden yararlanılmıştır.

2. Anlatı Kavramı ve Sinema Sanatı

Anlatı oluşturulmasında, bir olay ya da durum belirli kodlarla işlenerek hedef kitlesine ulaştırılmaktadır. Anlatı kavramını sürece bağlı olarak ele alan bu bakış açısına göre anlatı; “*Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi*” olarak ifade edilebilir. (Tuğan, 2018: 126) Anlatı, ‘kurmaca anlatı’ ve ‘kurmaca olmayan anlatı’ olmak üzere ikiye ayrılır. Umberto Eco kurmaca anlatıyı ‘yapay anlatı’, kurmaca olmayan anlatıyı ‘doğal anlatı’ olarak tanımlamıştır.

“Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırdığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır (...) Yapay anlatılar ise hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler” (Eco, 1995: 136).

Kurmaca anlatı, ‘film’ örneğinde olduğu gibi kurgulanabilen anlatılarla; kurmaca olmayan anlatı ise ‘yaşamöyküsü’ olarak aktarılan anlatılarla örneklendirilebilir. ‘Kurmaca anlatı’ (yapay anlatı) sinema sanatında sıkça kullanılan bir anlatı türüdür. Sinemada kurmaca anlatı ile izleyiciye gerçekte olmayan bir hikâye anlatılır. İzleyici anlatılan hikâyenin kurgusal olduğunu bilerek izlemeye devam eder. Klasik anlatının temelinde neden-sonuç ilişkisi vardır. Bordwell ve Thompson’a göre; anlatı birbirine neden sonuç ilişkisiyle bağlı bir olaylar zinciridir. Olaylar, belirli bir zaman ve uzam içinde gerçekleşmektedir (Bordwell, Thompson, 2008: 75). Sinemada anlatı kavramı ise; filmde zaman ve mekân kavramlarının kullanılma biçimine göre farklılık gösterir. Bundan dolayı sinemada anlatı; klasik (geleneksel) anlatı, çağdaş (modern) anlatı ve postmodern anlatı olarak üçe ayrılmaktadır.

2.1. Çağdaş Anlatı

Çağdaş (modern) anlatının temel özelliği; “*özdeşleşmeyi (mimesis) kırıp kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması, yani estetik öz bilinçliliğe ya da öz-düşümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermesidir.*” (Gürkan, Ozan, 2014: 160) Çağdaş (modern) anlatı sinemasında yabancılaşmayı temel aldığını söylemek mümkündür. “*Modern anlatı filmlerinde ortaya net bir sorun koyulsa dahi ortaya koyulan bu sorunun tartışılması esastır.*” (Günay, 2015) Çağdaş (modern) anlatı

sinemasında filmlerin kesin hatlarla belirlenmiş başlangıç ve sonuç bölümlerinin bulunmasının bir zorunluluk olmadığını söylemek mümkündür. Bundan dolayı izleyici filmi izledikten sonra düşünmeye başlar. Filmin başını ve sonunu düşünen izleyici, öykünün tamamlanmamış olduğunu hisseder.

2.2. Postmodern Anlatı

Postmodern anlatı biçimi; klasik (geleneksel) anlatı ve çağdaş (modern) anlatı biçimlerinin özelliklerini taşımaktadır. Temel olarak nostalji, geçmişe ilişkin net olmayan bulanık bir bilincin ürünü olan anılar postmodern anlatının konuları arasında yer almaktadır. Klasik anlatının zaman sınırlarını belirgin biçimde ortaya koyan izleyiciye geçmiş ve bugün arasındaki sınırları açıkça gösteren yapısı yerine postmodern anlatı karmaşık kurgu yapısıyla dikkat çekmektedir. Postmodern anlatı diğer anlatı biçimlerinden (klasik anlatı, çağdaş anlatı) alıntı yaptığı için daha karmaşık bir yapıya sahiptir. “... cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar” (Erdemir, 2009: 26).

Postmodern düşünce anlayışının sinema sanatına temel yansımaları olarak dikkat çekmektedir. Postmodern anlatı ele aldığı konular ile daha karmaşık bir yapıya sahiptir.

2.3. Klasik Anlatı

Klasik anlatıda öykü bir olay örgüsü oluşturacak biçimde geliştirilir. Klasik anlatı sinemasının en yoğun örnekleri Hollywood filmlerinde görülmektedir. Klasik anlatı sinemasının yapı biçimi olan dramatik yapının temelleri Aristoteles’in Poetikası’na uzanmaktadır. Dramatik yapı; başı, ortası ve sonu olan anlatı yapısıdır. Aristoteles’e göre dramatik yapı ile gerçeklik algısının yaratılabileceğini söylemek mümkündür. Mizansen öğeleri yardımıyla teknik düzeyde gerçek hayatın taklidi oluşturulmaya çalışılmaktadır (Demir, 2019: 570). Aristoteles’e göre dramatik yapının amacı seyirciyi katharsise ulaştırmaktır. “*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.*” (Aristoteles, 1995: 22) Dramatik yapının, gerçeklik izlenimini temel olarak aldığını söylemek mümkündür. Gerçeklik izlenimini seyirciye sunarken yanılısma tekniğini kullanır. Yanılısma; filmde geçen olay, zaman, mekân gibi kavramaların seyircinin gerçek olarak algılamasıdır. Yanılısmanın sağlanabilmesi mantıklı neden-sonuç ilişkilerine bağlıdır.

3. Klasik Anlatı ve Tür Filmleri

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre tür; “*ortak özellikleri olan bireylerin tümünü içine alan, cinslerin ayrıldığı bölümdür.*” (TDK, 2020) “*Sinema türleri dediğimizde, çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapılarının kümelenmesini anlıyoruz.*” (Özön, 2008: 191) Sinema filmleri türlere ayrılmıştır. Filmlerin kendi aralarında türlere ayrılmasının nedeni izleyicinin beğendiği türün özelliklerine göre başka filmleri izlemeye yönlendirilmesini sağlamaktır. Böylelikle izleyici ve film endüstrisi açısından filmin hangi özellikleri taşıdığını anlamak kolaylaşır. Bilimkurgu, western, melodram, komedi, müzikal ve korku sinema endüstrisinde ortaya çıkan ana türlerdir.

Western filmlerinin ikonografisinde kovboy tiplerini önemli bir öğedir. Vahşi batıya gelen burada zenginlik, mutluluk ve yeni bir hayat arayan çiftçi aileleri de western filmlerinin anlatısında önemlidir (Tüysüz, 2017: 267). Kanun adamlarının ya da dürüst kovboyların kasabalara ve dürüst insanların hayatlarına saldıran çetelerle mücadelesi westernlerin önemli temaları arasındadır. Western türü filmlerde belirgin karakterler erkeklerdir. Kadın karakterler ise sadece ev ya da barda görülmektedir.

Melodram filmleri insanı derinden etkileyecek konuları ele alır. Karakter ya iyi ya da kötüdür. Erkek karakterlerin genellikle görüldüğü mekân ise iş yerleridir. Melodram türün de dramatik yapı önemlidir. Melodram insan duygularına eğilen bir türdür. Romantik aşk ve samimi duygular önde gelen temaları arasındadır (Narozya, 2015: 673).

Komedi türü filmlerinin amacı izleyiciye eğlenceli hikâyeler anlatarak izleyiciyi eğlendirip, güldürmek olduğu söylenebilir. Komedi türünün karakterleri tiplerin şeklindedir.

Müzikal türü filmler teknolojinin gelişmesi, sesli filmler dönemine geçilmesiyle ortaya çıkan yeni bir türdür. Müzik, dans ve koreografi türün en önemli kodlarıdır.

Korku türü isminden de anlaşılacağı üzere izleyicide korku hissi uyandıran filmlerdir. Mekân olarak karanlık, ıssız ve terk edilmiş evler tercih edilir. Vampir, hayalet, cin, tuhaf yaratıklar bu türün önemli kodlarıdır. Folklor ve insanların bilinçaltındaki korkular temel konuları arasındadır (Tutar, 2015: 248).

3.1.Bilimkurgu Türü ve Sinema Tarihindeki Yeri

İnsanın sürekli olarak; ilerleyen teknolojiye ilgisi, sinemanın teknoloji ile paralel olarak birlikte hareket ediyor oluşu bilimkurgu türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Filmlerde anlatılan konular hem bilim hem de kurgunun yeniden yaratma gücüne değinir. Her geçen gün gelişen teknolojiyle birlikte bilimkurgu filmlerinin teması da değişmektedir. Bilimsel yenilikler, klonlanma, yapay zekâ, insanın uzayın bilinmezliğine olan merakı, uzayda yeni bir yaşam alanı bulma veya yeni bir dünya oluşturma gibi temalar bilimkurgu sinemasının işlediği en belirgin temalar arasındadır. Mekân olarak uzay, uzay gemileri ve gezegenler gibi yerler kullanılmaktadır. Dekor, makyaj ve kostüm türün önemli öğelerindendir.

Bilimkurgu türünün ilk örneklerinin edebiyat alanında ortaya çıkmıştır. Bilimkurgu sinemasının ilk örnekleri de edebiyat alanından uyarlanmış eserlerdir. Edebiyattan ilham aldığı konularla izleyicinin ufkunu genişletmiş ve uzaya olan merakını arttırmıştır. Bilimkurgu filmlerinin temel karakteristik özellikleri arasında uzay yolculukları, bilinmeyen gezegenler ve teknolojik araç gereçleri saymak mümkündür. Öyküler dünya, uzay ya da yabancı gezegenlerde geçebilir. Bilimsel buluşların kötüye kullanılmasından kaynaklanan sorunları ele alan bilimkurgu filmleri sıkça rastlanan örneklerdir. Zaman yolculukları, bilimsel çalışmalar ve dünya dışı varlıklarla yapılan mücadeleleri konu alan bilimkurgu filmleri türün gelişimi içerisinde gerçekleştirilen yapımlar içerikleri arasındadır. İnsanlığın dünya dışı varlıklarla iletişim kurma ihtimali ve bilimsel gelişmelerin neden olduğu değişimler bilimkurgu türünün ortaya çıkış nedenleri arasında görülmektedir. Bunun yanı sıra, bilimkurgu filmlerinin gerçekleştirildiği dönemin sosyal, kültürel ve siyasi referanslarını da barındırdığı bilinmektedir.

Bilimkurgu filmlerinin temaları arasında gelecekteki teknolojik gelişmelerin yaratacağı sorunlar da vardır. Bilimkurgu yaşayan ve gelişen bir türdür. “Çünkü elde olan verilerle bir sonraki olabilir olanlar düşünülmekte ve bilim kurgu metninin konusunu geliştirmektedir.” (Bektas, 2017: 40)

Bilimkurgu türünün ilk örnekleri sessiz sinema döneminden itibaren görülmektedir. Bilimkurgu türünün ilk örneklerinden olan Georges Melies La Voyage dans la lune (Aya Seyahat) (1902) filmi Jules Verne ile H. G. Wells’in romanlarından uyarlanmıştır. Film mizansen öğeleri ile bilimkurgu türünün ikonografisine önemli katkılarda bulunmuştur (Ünal, 2015: 118).

1930’lu yıllarda bilimkurgu sinemasında; Birinci Dünya Savaşı’nın olumsuz etkilerinin yansımaları sonucu kötümserliğin hâkim olduğu temalar öne çıkmıştır. 1930-1950 yılları arası savaşın ve ekonomik krizin de etkisiyle sinema sektörü etkilenmiş. Bu dönemlerde film üretimlerinde azalmalar yaşanmış ve düşük bütçeli filmler çekilmiştir.

Bilimkurgu türünün geliştiği temaları ve ikonografisi bağlamında olgunlaştığı 1950’li yıllar ve öncesinde yaşanan savaş, siyasi mücadele ve teknolojik gelişmeler tür için önemli kaynakları teşkil etmiştir (Demir, 2020: 142). 1950’li yıllarda İkinci Dünya Savaşı sonrası ise bilimkurgu sinemasının üretiminin arttığı ve işlediği temaların nükleer savaş gibi konular olduğunu söylemek mümkündür.

Bilimsel rekabetin yoğun olduğu 1960’lı yıllarda çekilen en önemli film yönetmenliğini Stanley Kubrick’in üstlendiği 2001: A Space Odyssey (Uzay Yolu Macerası-1968) bilimkurgu sineması için dönüm noktası sayılabilecek bir filmidir (Güral, 2013: 65). 1970’li yıllara ise görsel efektlerin daha fazla kullanıldığı bir dönemdir. 1977 ise George Lucas’ın yönetmenliğini yaptığı Star Wars (Yıldız Savaşları -1977) seri filmi ile bilimkurgu sinemasını da büyük yankı uyandırmıştır.

1980’li yıllar ise bilimkurgu sinemasının en verimli yıllarıdır. Steven Spielberg’in 10 yaşındaki Ellitto’nun uzaydan gelen yabancıyla kurduğu ilişkiyi anlatan ‘E.T.’ (1982) filmi ile dönemin hasılat rekoruna ulaşmıştır. Ayrıca Steven Spielberg ‘E.T.’ filmiyle her yaşta seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Yine dönemin önemli filmlerinden Robert Zemeckis’in yönetmenliğini yaptığı Back To The Future (Geleceğe Dönüş-1 1985, Geleceğe Dönüş-2 1989, Geleceğe Dönüş-3 1990) üçlemesi zaman içinde yolculuk temasının işlendiği popüler yapımlardandır.

Robotların ve yapay zekânın konu edildiği bilimkurgu filmleri 1980’li yıllarda işlenen temalardandır. Cyberpunk olarak adlandırılan bu alt türün en önemli örneği Ridley Scott’ın yönetmenliğini üstlendiği Blade Runner (Bıçak Sırtı) (1982) filmidir. 1990’lı yıllara gelindiğinde teknolojinin gelişmesi, görsel efektlerin gerçeğe yakın görüntüler vermesi, olmayan mekânların ve yaratıkların tasarlanması gibi yenilikler bilimkurgu sinemasının konularını genişletmiştir. Dönemin en çok ses getiren filmi ise Larry ve Andy Wachowski kardeşlerin yönettiği ‘Matrix’ (1999) olmuştur. 2000’li yıllara baktığımızda bilimkurgu türü her dönemde olduğu gibi gelişen, değişen dünyadan etkilenerek örnekler vermiştir. Bu dönemin en ilgi çeken ve büyük bütçeli yapımı Christopher Nolan’ın yönetmenliğini yaptığı ‘Inception’ (2010) ve ‘Interstellar’ (2014) filmleri olmuştur.

4.Bilimkurgu Türü ve Kimlik Olgusu

“Kimlik, insanların kendilerini tanımlarken veya açıklarken dış dünyaya karşı öne sürdükleri ve kendilerini ‘ötekiler’ den ayırt etmek için kullandıkları bir araçtır. Derrida’nın da vurguladığı gibi kimlikler ancak kendi farklılıklarıyla var olabilir ve bir anlamda her kimlik ötekidir.” (Akt. Osmanoglu, 2016: 89) Başka bir tanıma göre kimlik; “Psikolojide kimliği nitelemeye en sık kullanılan ‘benlik’ kavramı bireyin ‘kim olduğunu’ açıklar ve bireyin diğerleriyle/ötekilerle ilişkisi içinde şekil alır, onlarla olan ilişkilerimiz doğrultusunda şekillenir.” (Dabbağoğlu, 2014: 11)

Kimliğin iki temel öğeden oluştuğunu söylenebilir. Birincisi kimlik ve kültür arasındaki bağdan oluşmaktadır. Bireyin içinde yaşadığı kültür, kimliğinin oluşumunu etkiler. İkincisi kimlik ve bellek arasındaki bağdır. Kültürün de bellek yoluyla aktarıldığını ve kimliğin oluşmasının da bellek ile gerçekleşeceğini söylemek mümkündür. İnsan kimliği onun geçmişine ve olayları algılama biçimine bağlı olarak şekillenmektedir (Ulusal, Doğan, 2018: 1044). Yani kültür, bellek-bilinç ve kimlik birbiriyle ilişkili bir şekilde biçimlenmektedir. Düşünme ve dil yardımıyla varlıklarını sürdürmektedirler. “Her iki edimsellik alanıyla (düşünme ve dil) özne, şimdide var olur ama yine bu edimsellikler aracılığıyla, bir yandan şimdinin öncesi olarak geçmişe, öte yandan şimdinin sonrası olarak da geleceğe yayılır.” (Çotuksöken, 2002: 156)

Kimlik kavramının sinema alanındaki yansımaları değerlendirildiğinde bellek unsuru ile birlikte ele alındığını gözlemlemek mümkündür. Sinemada bellek olgusu öncelikli olarak kimlik ve onun toplumsal olarak yeniden inşasına odaklanmaktadır (Türlü, 2019: 69). Kimliğin inşası hatıralar ve hatırlamalarla mümkündür. Bu da bellek süreçleri yoluyla gerçekleşebilecektir. 21.yüzyılda yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisiyle kimlik ve bellek olguları bilimkurgu türünde yer edinmiştir. Bilimsel yenilikler, klonlama, yapay zekâ, insanın uzayın bilinmezliğine olan merakı, uzayda yeni bir yaşam alanı bulma veya yeni bir dünya oluşturma gibi temalar bilimkurgu sinemasının işlediği en belirgin temalar arasındadır. Bilimkurgu türü kimlik temasını bellek ve zaman kavramları üzerinden ilişkilendirerek izleyiciye sunmaktadır. Örneğin, Blade Runner filmlerinde klonlara kimlik kazandırmak için protez bir bellek kullanılır. Çünkü fiziksel olarak insan görünümüne sahip olmak kimlik sahibi olmaları için yeterli değildir. Bunun için de klonlara yapay anılar yükleyerek protez bellek oluşturulur. Böylece kimlik, bellek yoluyla inşa edilir.

4.1.Bilimkurgu Türünde Zaman

Zaman; bir iş ya da oluşun, bir eylemin içinde geçmekte olduğu, geçtiği ya da geçeceği süredir (TDK, 2020). Gerçek hayattaki ‘zaman’ geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman; yaşamış, yaşanan ve yaşanacak olan olarak tanımlanabilir. Fakat gerçek hayattaki zaman kavramı sinema sanatında aynı şekilde kullanılmaz. Kurmacayı ‘gerçek’ olandan ayıran olgulardan biri de zamanın kullanımıdır. Zamanın gerçek hayatta olduğu gibi sinema sanatında da kullanıldığı şekliyle bir karşılığı vardır. Sinema sanatında ‘filmsel zaman’ olarak tanımlanır. Sinema; izleyicileri daha önce yaşamış oldukları geçmiş zamana ya da daha önce hiç görmedikleri ve yaşamadıkları bir zamana götürebilir. Sinema kurgu tekniği ile zamanı yeniden yaratabilmektedir. Daha önce çekilmiş görüntüleri kurgu yolu ile kesip birleştirmesiyle izleyici filmdeki zamanı bir

bütün olarak görür. Gerçek hayatta zaman; durdurulamaz, daralamaz, geriye veya ileri bir zamana gidemez. Sinema sanatında ise ‘zaman’ durdurulabilir, daraltılabilir, geriye veya ileriye gidebilir. Geçmişte yaşanmış bir savaşın süresi bir yıl ise sinema bunu bir saatlik zaman içine sığdırarak izleyiciye sunar. “*Zaman gibi filmsel uzay da film yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar.*” (Hakman, 2008: 23)

Klasik anlatıda ise zaman ve uzam kullanımı kurgu tekniği yardımıyla yapılır. “Yönetmenin filme yaklaşımını yansıtmamasını sağlamaktadır. Görüntülerin öncesinde ya da sonrasında hangi görüntülerin geldiği, görüntünün perdede kalma süresi, ses ve müzik kullanımı filmin anlamını belirleyebilmekte ya da değiştirebilmektedir” (Demir, 2019: 574-575). Klasik anlatının temel ilkeleri olan olay örgüsü ve nedensellik ilişkileri doğrultusunda parça parça olan görüntüler mantıklı bir sıralama ile birleştirilir. Klasik anlatı sinemacılarının kullandığı kurgu tekniği ise devamlılık kurgusudur. Devamlılık kurgusu tekniği ile izleyicide gerçekmiş hissi uyandırılır. “*Klasik anlatı filmlerinde kesmeler görünmezdir ve görüntüler devamlılık içinde akıyormuş duygusu verirler.*” (Barnwell, 2015: 172) Klasik anlatı sinemasında; devamlılık kurgusu izleyicinin filmle özdeşleşmesini sağlayıp “katharsis”e ulaşmasını amaçlar. Klasik anlatı sinemasının zamanı; devamlılık kurgu tekniği ile kronolojik bir sıra içerisinde kullandığını söylemek mümkündür. Zamanda yapılan atlamalar, ileri ya da geri dönüşler gibi oynamalar klasik anlatıda kronolojik bir bağ ile neden sonuç ilişkisi içerisinde olmalıdır.

4.2. Bilimkurgu Türünde Bellek

“*Bütün canlılar biyolojik ve sosyal anlamda bir belleğe sahiptir. İnsan belleğinin özelliği deneyimleri kaydetmesi, bilinçli çağrışımlar kurması, dil oluşturması, geçmişini bilmesi, saklaması, anlatması ve yazmasıdır.*” (Akt. Ulusal, Doğan, 2018: 1039). Sinema belleği canlı tutan önemli bir kitle iletişim aracıdır. Sinemanın öznesi konumundaki belleğin bugünün şartları doğrultusunda ‘protez belleği’ inşa ettiğini söylemek mümkündür. Sinema ve teknolojinin paralel olarak hareket etmeleri birbirlerini geliştirip ileri taşımalarını sağlamıştır. Bu bağlamda gelişen teknolojiyi konu alan bilimkurgu filmlerinin protez belleği inşa etmelerinde kimlik unsuru önemlidir. “*Protez anılar, kişinin yaşanmış tecrübesinin dışında ortaya çıkmış ve o kişinin hafızasındakiler kitle kültürü teknolojileri ile alınıp takılmıştır. Dolayısıyla, protez hafıza fikri, anıların bu anıların sürdüğü kimliklerin yaşanmış sosyal bağlam tarafından mutlaka ve esasen şekillendirildiği fikrini reddeder.*” (Landsberg, 2004: 18-19). Sinema, protez bellek kavramının bir unsuru olduğu gibi; sergilendiği bir ortam da olmuştur. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan ‘Blade Runner (Ölüm Takibi) (Ridley Scott-1982) ve Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) (Dennis Villeneuve-2017) bilimkurgu filmlerinde de protez bellek kavramının karakterler aracılığıyla işlendiğini söylemek mümkündür.

5. Bulgular ve Yorum

Blade Runner filmlerinin yönetmenlerinin filmlere kendi biçimleri bağlamında getirdikleri içerik ve biçim özelliklerinin tespit edilmesi aşamasında yönetmenlerin mesleki geçmişlerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Yönetmenlerin farklı kuşaklardan ve coğrafyalardan yetişen isimler olmaları proje kapsamında yapımın bütünlüğünün

sürdürülmesine engel olmamıştır. Bununla birlikte; Denis Villeneuve'un bilimkurgu türüne etki eden psikolojik derinliğe sahip, kimlik ve bellek kavramlarına dayanan sinema anlayışı, *Arrival* (Geliş) (2016) ve *Blade Runner 2049* (Bıçak Sırtı) (2017) gibi örneklerde görüldüğü gibi 1980'li yılların bilimkurgu anlayışından farklılaşmıştır. Filmler, kimlik ve insan olmak kavramlarının otuz yıllık bir süreçte nasıl değiştiğini de göstermektedir. *Blade Runner 2049* filminin ilk *Blade Runner* (1982) filmiyle biçim ve içerik açılarından bağlantılı olduğu ancak; ilk filmin dolaşıma soktuğu insan olmak, kimlik bellek ve zaman kavramlarını 2000'li yılların başlangıcından itibaren gelişen biçimiyle yorumladığını söylemek mümkündür.

1982 yapımı *Blade Runner* (Ölüm Takibi) filminin yönetmeni Ridley Scott; 30 Kasım 1937'de İngiltere'de doğmuştur. Meslek hayatının ilk yıllarında BBC için dizi yönetmenliği yapmıştır. 1982 yılında yönetmenliğini üstlendiği film ile o güne kadar çekilmiş en önemli bilimkurgu filminden birine imza atmıştır. Yapım, 2007'de Amerikan Film Enstitüsü'nün 100 Yıl... 100 Film listesinin 10. yıldönümü sürümüne giren 100 film arasından 97. olmuştur (Wikipedia.com, 2020).

2017 yapımı *Blade Runner 2049* (Bıçak Sırtı) filminin yönetmeni Dennis Villeneuve, 3 Ekim 1967 tarihinde Kanada'nın Québec kentinde doğmuştur. Dennis Villeneuve kariyerine kısa filmler çekerek başlamıştır. Bilimkurgu türünde psikolojik atmosfer ve dramatik altyapı bağlamında zengin eserler ortaya koymuştur. *Arrival* (Geliş) (2016) ve *Blade Runner 2049* (Bıçak Sırtı) (2017) filmlerini bu yapımlara örnek göstermek mümkündür. Dennis Villeneuve'un Cannes, Oscar, British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), Toronto Uluslararası Film Festivali (TIFF), Venedik film festivali gibi ödül adaylıkları bulunmaktadır (IMDb, 2020).

Farklı çevrelerden ve sinema anlayışlarından geldikleri görülen Dennis Villeneuve ve Ridley Scott, *Blade Runner 2049* filminin yapımında birlikte hareket etmiştir. Dennis Villeneuve, Ridley Scott ile yaptığı görüşmeler sonrasında *Blade Runner* (1982) filminin evreni ve sinematografik öğeleri ile bağlantısını sürdürmüştür. Bu durum bir tercih değil; *Blade Runner 2049* filminin yapımcılarından birisi olan aynı zamanda *Blade Runner* (1982) filminin de yönetmenliği yapmış olan Ridley Scott'ın bir istediğidir. Dennis Villeneuve, kendisi ile yapılan röportajlarında Ridley Scott ile filmin yapım sürecinde görüşmeler yaptığını ve tavsiyeler aldığını belirtmiştir. Ridley Scott, Dennis Villeneuve'un ilk filmdeki atmosferi devam ettirmesini istemiştir. Teknolojik gelişmelerle filmin yapımında yeni olanaklar elde edildiğini vurgulayan Scott, Villeneuve'un tüm bu olanakları kendi biçimiyle bütünleştirme sorumluluğunu üstlendiğini vurgulamıştır.

Yönetmenliğini Ridley Scott'ın üstlendiği *Blade Runner* (Ölüm Takibi-1982) filmin ana karakterleri Rick Deckard, Roy Batty ve Rachael'dir. Philip K. Dick'in 'Do Androids Dream of Electric Sheep?' (Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?) romanından uyarlanan *Blade Runner* (Ölüm Takibi) (1982) filmi 2019 yılının Los Angeles'ında geçmektedir. Dünya artık dünya dışı kolonilere göç etme imkânı olmayan insanların yaşadığı bir yerdir. Genetik mühendisliği gelişmiş ve insana birebir benzeyen androidler üretilmiştir. Androidlerin üretilme amaçları ise dünya dışı kolonileşmede insanlara yardımcı olmalarıdır. Fakat insanlara sorun yaratmamaları için hem dünyaya

girişleri yasaktır hem dört yıllık bir ömür biçilmiştir. Android modelinin en gelişmiş olanı Nexus-6 tipi androidler kendilerine biçilen ömrün uzatılması için yaratıcıları Dr. Eldon Tyrell ile görüşmeye dünyaya gelirler. Dünyaya gelmeleri yasak olan Nexus-6 tipi androidleri öldürmek için ‘Blade Runner’ adı verilen avcılardan Deckard görevlendirilmiştir. Fakat Tyrell Şirketi’nin son modelleri olan Nexus-6 tipi android modellerini insandan ayırt etmek çok zordur. Bu nedenle, insan ve android ayırımı yapabilmek için Voight-Kampff testi yapılır. Voight-Kampff testi sırasında sorulan soruların yarattığı duygusal etkiler gözlemlenerek insan mı yoksa android mi olduğu tespit edilir. Testin doğasından anlaşılabilceği üzere replikalardan beklenen duygusuz bir biçimde kendilerine verilen görevleri yerine getirmeleridir. Ancak, yaşadıkları olaylar ve onların belleklerinde bıraktığı izlerin açıkça kişilik kazanmalarını sağladığı gözükmemektedir. Replikaların bellekleri iler şekillenen kişiliklerini ortaya çıkması onları bireyler haline getirmiştir. Bu nedenle kendileri için takdir edilen zamanda ölme fikrini sorgulamaya başlamışlardır. Artık zihinlerine ekilen anıların yerine onların kimliklerini ortaya çıkaran kendi anılarına göre kişilikleri gelişmektedir.

Deckard bilgi almak için androidlerin yaratıcısı olan şirket sahibi Dr. Eldon Tyrell ile görüşmeye gider. Deckard Voight-Kampff testini ilk olarak Dr. Eldon Tyrell’in asistanı olan Rachel üzerinde dener. Kendini insan zanneden Rachel’in android olduğunu tespit edilir. Androidlerin kendi varlıklarına inanmaları için belleklerine anılar yerleştirilmiştir. Bu nedenle Rachel bir geçmişi olduğunu ve insan olduğunu düşünüp Deckard’ın evine gider. Deckard’a çocukluk fotoğrafını gösterir. Fakat çocukluk anılarını anlatmadan Deckard’ın anlatması sonucu Rachel onun android olduğuna inanır. Rachel’in belleğine yerleştirilen anılar Dr. Eldon Tyrell’in yeğenine aittir.

Deckard Nexus-6 tipi androidlerden biri olan Leon’u araştırırken bir fotoğraf bulur. Fotoğrafı sesle kontrol edilebilen ve 3 boyutlu bir sahnede geziyormuş gibi hareket sağlayan cihaz ile Nexus-6 androidlerinden biri Zhora’nın da yerini tespit eder. Zhora’nı bulmaya giden Derkard’ı da Leon öldürmeye gelir. Rachel Derkard’ın hayatını kurtarır ve Leon’u öldürür. Rachel ve Derkard arasından bir yakınlık başlar. Hayatta kalan Nexus-6 androidleri Roy ve Pris Dr. Eldon Tyrell’a ulaşabilmek için genetik mühendisi J.F. Sebastian’dan yardım isterler. J.F. Sebastian Roy’u Dr. Eldon Tyrell’in evine götürür. Daha uzun bir ömürlerinin olmasını isteyen Roy, sorular sormaya başlar. İsteddiği soruların cevabını alamayan Roy Dr. Eldon Tyrell’i öldürür. Derkard, Sebastian’ın evinde kalan Pris’i bulur ve öldürür. Nexus-6 tipi androidlerden sadece Roy kalmıştır. Roy sevgilisi olan Pris’in öldüğünü görür. Roy ve Deckard arasında bir kovalamaca başlar. Çatıdan düşmek üzere olan Deckard’ı Roy kurtarır. Yaşam süresi dolan Roy ölür. Android olduğunu öğrendikten sonra Tyrell şirketinden kaçan Rachel’in de ismi ölüm listesine eklenmiştir. Rachel ile duygusal yakınlık yaşayan Deckard onu öldürmez. Beraber şehirden kaçma kararı alırlar ve film son bulur.

Yönetmenliğini Denis Villeneuve’in üstlendiği Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) filmi Blade Runner (Ölüm Takibi) (1982) filminin devamı olarak çekilmiştir. Filmde, Blade Runner (Ölüm Takibi – Ridley Scott) filminin otuz yıl sonrası anlatılmaktadır. Filmler, Philip K. Dick’in ‘Do Androids Dream of Electric Sheep?’ (Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?) romanından uyarlanmıştır. Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) filminin ana karakterleri K, Rick Deckard, Joi, Niander Wallace, Dr. Ana Stelline

ve Luv'dur. Her şeyin makineleştiği bir dünyada artık insan ve android ayrımı yapmak daha da zorlaşmıştır. Genetik mühendisliği ürünü olan androidlerin isyan etmesi sonucu ortadan kaldırılıp üretimleri durdurulmuştur. Fakat android üretimi yapan Tyler şirketini satın alan Wallace, uzun ömürlü yeni androidler (replikalar) piyasa sürmüştür. Yeni androidlerden biri olan polis memuru K kendi türünden eski kaçak androidleri yok etmek için görevlendirilmiştir. Eski kaçak androidlerden birini yok etmek için gittiği yerde, ağacın altında bulunduğu bilgilerle bir android ile bir insanın çocuk sahibi olduğunu öğrenir. K'nın bundan sonraki görevi de bu özel çocuğu bulup yok etmektir. Wallace da özel çocuğun peşine düşer.

İnsana bire bir benzeyen androidlerin belleklerine anılar yerleştirilmektedir. Memur K özel çocuğu bulmaya çalışırken elde ettiği ipuçları ile kendi anıları örtüşünce özel çocuğun kendisi olduğunu düşünür. Verileri kontrol eder ve aynı tarihte, aynı DNA'lara sahip bir kız çocuğu ve bir erkek çocuğun olduğunu öğrenir. Bu bilgiye göre çocuklardan biri androidtir. Yetimhanede bulunduğu tahta at ve anılarının birbiriyle örtüşmesi sonucu özel çocuğun kendisi olduğuna emin olmak için anı üreten Stellite'nin yanına gider. Anılarının gerçek olduğunu öğrenir. K hologram sevgilisi olan Joi'ye gerçek olduğunu anlatır. "Gerçeksen gerçek bir ismin olmalı" der ve K'ya Joe diye seslenmeye başlar. Joe K androidlerin itaat testini geçemeyince işinden uzaklaştırılır. Luv (Wallace'nin asistanı) babasını bulmaya karar veren Joe K'yı takip eder. Deckard ve Joe K'ya saldıran Luv, Deckard'ı kaçıtır. Joe K'yı da muhalif androidler kurtarır. Freysa Joe K'ya özel çocuğun kız olduğunu söyler. Joe K diğer kopya olan çocuğun kendisi olduğunu öğrenir. Wallace'a Deckard'dan çocuğu ile ilgili bilgi almak için Rachael'in kopyasını çıkarır karşısına. Deckard ise Rachael'in gözlerinin yeşil olduğunu söyleyerek gerçekliğin bir parçası olduğunu anlar. Joe K, Luv'u öldürerek Deckard'ı kurtarır ve kızının yanına götürür. Deckard'ın kızı yani özel çocuk anı üreten Stellite'dir. Joe K, Deckard ve kızını kavuşturur. İnsan olmadığının farkına vararak Joe K karlar üzerine uzanır ve film son bulur.

Blade Runner filmlerinin evreninde kronolojik süreç içerisinde yaşanan olaylar karakterlerin belleğini oluşturmakta ve onların kimliklerini inşa etmektedir. Bu bağlamda, filmlerdeki karakterlerin kimliklerini oluşturan zaman ve bellek unsurlarını iki karakter üzerinden incelemek mümkündür. Filmlerde hikâyenin çıkış noktası Tyrell şirketinin insana bire bir benzeyen androidler üretmesidir. Androidlere yüklenmiş protez bellekler, androidlerin kısa yaşam ömürleri ile birleşerek kimlik tasarımında değişime sebep olmaktadır. Bu değişim ise insanlara hizmet etmek için yaratılmış olan androidlerin bu kimlik özelliklerinden vazgeçmesiyle sonuçlanır. Nexus-6 tipi bir android olan Roy karakterinde kimliğin yeniden tasarlanması ve Memur K karakterinde ise anıların zaman ve bellek üzerindeki duygusal etkisi bağlamında kimlik tasarımı anlatılmaktadır.

Nexus-6 tipi androidlere biçilen ömür dört yıldır. Roy'un yaşadığı kısa süre içerisinde elde ettiği deneyimleriyle belleği gelişir. Gelişen belleğin yardımıyla Roy, kendisine verilen kimliği yeniden tasarlar. Ömrünün dört yıldan daha uzun olmasını istemesi ve insanlara kölelik etmek istemeyişi onun kendine yeni bir kimlik tasarlamasının sonucudur. Yaşadığı süre boyunca gördüğü, deneyimlediği tüm anılar Roy'da bir bellek oluşturmuştur. Bu değişimle birlikte yaşama dair tutumu değişen Roy, kendisini tasarlayan şirketin düşüncesinden bağımsız yeni bir kimlik oluşturur. Şirketin

tasarladığı kimlik ile yaşama arzusunun gerçekleşmesinin mümkün olmadığını anlayan Roy ömrünün sonuna geldiğinde kendi hayatını özetleyen monoloğunda; “*Siz insanların aklının almayacağı şeyler gördüm. Orion’un yamaçlarında yanan hücum gemileri, Tannhauser geçidinin yakınında karanlıkta parıldayan C-ışınlarını seyrettim. Tüm o anlar zamanla kaybolacaklar, tıpkı yağmurdaki gözyaşları gibi. Ölmek... Zamanı*”. Der (Scott, 1982). Bu sözler ile yaşanmış zamanın belleği geliştirdiğini, gelişen belleğin kendisini sentetik olmayan insanlardan “daha insan” kıldığını vurgulamıştır. Roy, açıkça kendisini diğer insanlardan daha insan kılan özelliğinin onlardan çok şeye tanıklık etmesi olduğunu vurgulamaktadır. Öyleyse, insan olmak daha çok hatırlamakla mümkündür. Roy, anıları ile daha üstün bir kişilik kazanmış diğer insanlardan farkını ortaya koymuştur. Başka bir deyişle, insan olmayı sağlayan bellektir ve onu inşa eden zamandır. Roy öldüğünde tüm bu gerçeklik kaybolacaktır.

Otuz yıl sonrasına gelindiğinde Tyrell şirketinin üretmiş olduğu androidler (replikalar) artık daha gelişmiştir. Bu androidlerden biri olan Memur K için tasarlanan kimlik ise eski androidleri kullanım süresi sonrasında “emekliye ayran” San Francisco Polis Departmanında görevli bir polis memurudur. Belleğindeki anıların gerçek olmadığını düşünen K bulduğu tahta at ve onun tetiklediği anılar ile kendi kimliği üzerine yeniden düşünür. Bulduğu kanıtlar yardımıyla bir android ile bir insan birlikteliğinden doğan özel bir çocuğun olduğunu öğrenir. Bu çocuğun da kendisi ile ortak anıları olduğunu anlar. K, eğer bu anıların kendisine ait olduğunu kanıtlarsa gerçek bir insan olduğunu anlayacaktır. K’nın kişiliğinde bireyin kendisine verdiği değer ölçüsünün onun anılarında yattığını gözlemek mümkündür. K, anıları sayesinde gerçek bir insan olduğuna ve diğer insanlardan da özel olduğuna inanmaktadır. Kimliğin inşasında bireyin kendisine atfettiği değer önemi ve bu değer de anılar ve bireye aktarılan hatırlardan kaynaklandığını görmek mümkündür. Bireyin öznel değeri anılarında ve belleğinde gizlidir.

Araştırmalarının sonucunda özel çocuğun kendisi olmadığını öğrenir. Sadece bu çocuğun gerçek anılarının kendisine de yüklendiğini ve bu yüzden kendisini özel çocuk olarak hissettiğini anlar. Androidleri yaratan şirket tarafından bu özel çocuğu öldürmesi emri verildiğinde ise bunu yapamayacağını farkına varır. Çünkü her ne kadar başka birisinin anılarına sahip olsa da o kişi yaşadığı sürece kendisinin de anılarının kaynağının gerçekliği devam edecektir. Anıların sahibi özel çocuk Dr. Ana Stelline’dir. Görevi gereği Stelline öldürmesi gerekmektedir. Fakat yok olmak pahasına da olsa Stelline ve babasını (Deckard) kavuşturur. K bu davranışı ile anıların zaman ve bellek üzerindeki duygusal etkisi sonucunda insana dair bir eylem gerçekleştirmiştir. K her ne kadar bir android olsa da belleğine yüklenmiş olan anıların gerçek olması onu insana ait bir duygusal eyleme sevk ettiğini söylemek mümkündür. Otuz beş yıl ara ile çekilen iki filmin analizlerinde zaman ve bellek unsurlarının kullanımı açısından gözlemlenen farklılıklar türün değişimi bağlamında değerlendirilmiştir.

Sonuç

Sinemanın bilim ve teknoloji temalarına ilgisi bilimkurgu türünün ortaya çıkması üzerinde etkili olmuştur. Tür filmlerinin genelinde olduğu gibi bilimkurgu türü de toplumsal ve siyasi dönüşümlerin yaşandığı dönemleri, bu dönemlerde yaşanan

değişimleri temalarına dâhil etmiştir. Yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisiyle kimlik ve bellek olguları bilimkurgu türünde yer edinmiştir. Kimlik temasının işlenmesinde, bellek ve zaman kavramlarının sinematografik ilkeler ile bilimkurgu türüne özgü uyarılar bağlamında kullanılmaktadır. Çalışmada, bilimkurgu sinemasının kimlik inşasını bellek ve zaman kavramlarını kullanarak gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda örnekleme alınan Blade Runner (Ölüm Takibi-1982) ve Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) filmlerinde kimlik unsurunun oluşumunda zaman ve bellek kavramlarından yararlanıldığını söylemek mümkündür.

Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) (Dennis Villeneuve-2017) ilk filmin özelliklerine sadık kalmıştır. Dennis Villeneuve'ün ilk filme özgün atmosferi teknolojik gelişmeler ile sinematografik bağlamda yenileyerek sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Otuz beş yıl ara ile yapılan iki filmde de kimliğin oluşumunda zaman ve bellek unsurlarından yararlanıldığı görülmektedir. Blade Runner filmlerinde 'insan olmak' nedir? Bu soru çerçevesinde kimlik unsuru ele alınmıştır. Kimliğin inşasının zaman ve bellek kavramları ile oluştuğu tespit edilmiştir. İnsanı androidlerden ayıran şeyin yaşanmış gerçek anıların olmasıdır. Anılar yaşanılan zaman ile oluşmaktadır. Yaşanılan zaman boyunca anıların hatırlanması ise belleği oluşturur. Bellek ile geçmişin anımsanması ile birey kimliğini oluşturur. Blade Runner (Ölüm Takibi) (1982) filminin Roy karakteri bakıldığında dört yıllık bir zamanda oluşan anılar ile kimliğini oluşturduğu görülmektedir. Blade Runner 2049 (Bıçak Sırtı) (2017) filminde ise K karakteri üzerinde bellekteki anıların gerçek yaşanmış anılar olması ile kimliğin oluşacağı anlatılmıştır. Bu bağlamda, bilimkurgu sineması açısından örneklem alınan Blade Runner filmlerinde kimlik olgusunun oluşturulmasında zaman ve bellek kavramlarından yararlanıldığı görülmüştür.

Kaynakça

- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Brodwell ,D., Thompson, K. (2008). *Film Art An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Barnwell, J. (2015). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev. Gülelgül Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bektaş, E. H. (2017). "Sinema ve mekân ilişkisi açısından bilim kurgu filmlerine bir bakış". *Mimarlık ve Yaşam*, 2(2), 201-218.
- Çotuksöken, B. (2002). *Felsefe: Özne – Söylem*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Demir, Ö. (2019). "Christopher Nolan Sinemasında Klasik Anlatı Tekniklerinin Kullanımı: Inception Filmi Örneği". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Antalya: S32. 568-588.
- Dabbağoğlu, F. İ. (2014). *Yavuz Turgul Sinemasında "Kimlik" Sorunsalı*. Master's thesis. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Demir, Ö. (2020). “Bilimkurgu türünde yapısal kavramlar ve değişim Arrival Filmi örneği”. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 136-154.
- Erdemir, F. (2009). “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, İstanbul University Faculty of Communication Journal, S35, 21-40.
- Erdoğan, İ. (2003). *Pozitivist Metodoloji*. Ankara: Erk Yayınları.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Güral, U. (2013). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Detay Yayıncılık.
- Ozan, R., Gürkan, H. (2014), “Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü”. *Global Media Journal. İstanbul: S8. 154-184*.
- Günay, Ö. L. (2015). “Geleneksel Anlatı ve Modern Sinema Anlatısı: The Mummy (Mumya) ve Amour (Aşk) Filmlerinin Dramaturjik Çözümlemeleri”. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi 4 Kongre Kitabı*. 399-408.
- Hakman, C. (2008). *Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation Of American Remembrance In The Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Narozya, A. (2015). “Mar Bayciev Dramatürjisinde Melodram Türünün Poetikası”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 4(2), 667-683.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). “Türk Sinemasında Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma”. *Marmara İletişim Dergisi*, İstanbul: S.25. 77-98.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* (Film). Amerika Birleşik Devletleri: Warner Bros.
- Türlü, S. (2019). *Güncel Sanat Pratiği Olarak Kimliği İnşa Etmek*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tüysüz, D. (2017). “Amerikan Uygarlığı Kuruluş Mitinin İnşası Bağlamında Western Filmlerinde Ceza Ve Adalet Anlayışı”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (1), 266-280.
- Tutar, C. (2015). “Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-Kültürel Bir Bakış”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(2), 247-274.
- Tuğan, N. H. (2018). “Günümüz Sinemasında Geleneksel Anlatı: Marslı (2015-Ridley

- Scott) Filminin Dramatik Yapısı”. *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, 20(1), 125-147.
- Ulusal, D., ve Doğan, M. C. (2018). “Sinemada Protez Belleğin Oluşumu: “Border Cafe” Filmi Üzerinden Bir İnceleme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(61), 1039-1054.
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Villeneuve, D. (Yönetmen). (2017). *Blade Runner 2049* (Film). Amerika Birleşik Devletleri: Alcon Entertainment.
- Zaman. (2019). Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 18 Eylül 2020).

İnternet Kaynakça

- Internet Movie Database (IMDb). Denis Villeneuve. (IMDb.com.inc) Internet Movie Database: https://www.imdb.com/name/nm0898288/bio?ref_=nm_ql_1. (Erişim Tarihi: 18.09.2020).
- Tür. (2019). Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 18 Eylül 2020).
- V, F, Marquis. Denis Villeneuve Says Ridley Scott Warned Him Before Making Blade Runner 2049. <https://www.ctvnews.ca/entertainment/denis-villeneuve-says-ridley-scott-warned-him-before-making-blade-runner-2049-1.3611257>. (Erişim Tarihi: 18.09.2020).
- Wikipedia. Bıçak Sırtı. https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C4%B1%C3%A7ak_S%C4%B1rt%C4%B1. (Erişim Tarihi: 18.09.2020).



ŞEMSE İKONOĞRAFİSİ İÇİN BİR ÖNERİ A SUGGESTION FOR ICONOGRAPHY OF SUNBURST

S. Alp AKÇAGÜNER

Doktora Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sistemantik Felsefe
PhD Student, İstanbul Medeniyet University, Institute of Graduate Studies, Systematic Philosophy

alp.akcaguner@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7333-7291>

Atf/Citation

Akçagüner, S. (2021). “Şemse İkonografisi İçin Bir Öneri”. *Sanat Dergisi*, (37), 215-238.
Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.794403>

Öz

Ernst Cassirer'e göre insan etkinliği sadece düşünmeyi değil tinselliği de içerdiğinden, insanın akıllı hayvan olarak değil, sembolleştiren hayvan olarak tanımlanması gerekir. İnsanın kültüre sahip olmasının nedeni de sembollerle düşünebilmesidir. Özellikle kutsala yönelik geleneksel sanatlarda ise sanatçının öznel tercihlerinden daha belirleyici olan, gelenekte bulunan sembolik anlatımların kullanımınıdır. Bu çalışmanın amacı, Türk İslam Sanatlarında aynı isimle ama değişik form ve türlerde karşılaşılan “Şemse” formunun nasıl bir düşünme şekli ile ortaya çıktığını ve anlatımının ne olabileceğini felsefe, tarih ve sanatın bakış açılarından ikonografik yöntemle değerlendirerek açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Kadim Türk kültüründe önemli bir otorite ve aydınlatma sembolü olarak güneş içeriğine de sahip olan şemsenin, özellikle İslam'ın yayılma dönemindeki Kur'an-ı Kerim'lerin cilt kapaklarında kullanıldığı kitabı, bilgiyi ve “Nur” u yansıtan bir sembol olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Şemse formunun tüm içeriği mitik ve dini bir düşünce ışığında ele alındığında, şemse sembolizmi; Yaradan'ın Nur'u, kozmosun düzenleyicisi, bilginin

Abstract

According to Ernst Cassirer, since human activity includes not only thinking but also spirituality, man should be defined not as an intelligent animal, but as a symbolizing animal. The reason why man have culture is that man can think with symbols. Especially in traditional arts for the sacred, the use of symbolic expressions found in tradition is more determinant than the artist's subjective preferences. The aim of this research is to rationalize how the sunburst motif (şemse), which we encounter in Turkish Islamic Arts with the same name but in different forms and genres, emerged and what its expression could be by evaluating it with iconographic method from the perspectives of philosophy, history and art. It is understood that the sunburst, which has the sun content as an important authority and illumination symbol in ancient Turkish culture, is seen as a symbol that reflects the book, knowledge and "Nur" (light), especially when used on the covers of the Qur'an in the period of Islam's spread. When the whole content of the sunburst form is considered in the light of a mythical and religious thought, the sunburst symbolism is; The Light of the Creator, the organizer of the cosmos, the source of knowledge and the

kaynağı ve tevhit ilkesidir. İlk kez kitap sanatlarında ortaya çıkan bu formun, daha sonra bu sembolizmine uygun olarak ya da deforme edilerek, teknik ve estetik amaçlar içinde birçok sanat uygulamasında kullanıldığı düşünülebilir.

Anahtar kelimeler: Şemse, Sembolizm, Türk İslam Sanatı, Cilt Sanatı, İkonografi.

principle of “Tawhid” (oneness). It can be thought that this form, which first appeared in bookbinding arts, was later used in many art applications for technical and aesthetic purposes, in accordance with this symbolism or by being deformed.

Key words: Şemse, Symbolism, Turkish Islamic Art, Bookbinding, Iconography.

Giriş

“Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne” (<https://sozluk.gov.tr/sembol>) (Erişim Tarihi: 09.12.2020) olarak tanımlanan *sembol*, görsel sanatlarda çokça kullanılmaktadır. Ancak sembol Cassirer için bu sözlük anlamından farklı bir şey ifade eder. 20. yüzyılda kültürü öğelerine göre belirleme ve açıklama konusundaki, felsefi kuramcılardan biri olan Ernst Cassirer (Özlem, 2008: 172), *İnsan Üstüne Bir Deneme* adlı eserinin birinci bölümünü “İnsan nedir?” (Cassirer, 1944: 15) sorusuna ayırır. Cassirer’in *Sembolik Formlar Felsefesi*’ne göre insan sembollerle düşünür ve sadece akıllı olmak insanın tüm yaşam alanını kapsayabilecek genişlikte olmadığından, insan *akıllı hayvan (animal rationale)* olarak değil, *sembolleştiren hayvan (animal symbolicum)* olarak tanımlanmalıdır (Cassirer, 1944: 44). Cassirer’e göre insan tarih boyunca, mitik, dinsel, sanatsal, bilimsel gibi farklı düşünme biçimlerine sahip olmuştur ve nesnelere verilen anlamlar da bu düşünce biçimlerine göre değişmiştir. Semboller nesneyi aynen yansıtan tasarımlar değildirler, tarihseldirler, sembolün her kuruluşu insana dünyaya yeni bir bakış penceresi açar. Böylece mit, din, sanat ya da bilim ile nesneye bakış, farklı zamanlarda farklı kavrayışlara neden olur. Semboller aracılığı ile anlam dünyasının sınırlarını kaldırılması, insan ufkunun genişlemesini sağlar ve kültürü yapan da budur. Cassirer’in sembolik formlar felsefesine yakınlığı ile bilinen sanat tarihçisi Panofsky de, bir sanat eserinin ikonoloji araştırması sırasında, saf formlar, motifler, imgeler, hikâyeler ve alegorileri, Cassirer’in tanımladığı sembolik değerler olarak kavrayarak eseri yorumlar (Panofsky, 1972: 8).

“Şemse”, Klasik Türk İslam Sanatlarında cilt sanatları, tezhip, çini, halı/kilim, kalemişi gibi birçok uygulamada karşılaşılan bir formdur. Ancak farklı alanlarda ve uygulamalarda kullanılan ve *güneşe benzediği için şemse olarak adlandırılan motif* (1) şeklinde yapılan genelleme, şemsenin ne tür bir düşünmenin sonucu sembolleştiğini göz ardı ederek, bu motifin hemen her şekil ve amaç için kullanılabilmesi gibi bir yanlışlığa neden olabilir. Bu çalışmada, ilk kez cilt kapaklarında ortaya çıktığı düşünülen bir formu şemse formu olarak kabul ederek, bir arketip olarak şemsenin kökeninin ne olabileceği yorumlanmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, farklı sanatlardaki şemse formları karşılaştırılmış, şemse sembolizmine, yani asıl anlam tabakasına ulaşmak için de Panofsky’nin ikonografik yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada bu sembolizme ulaşmak için öncelikle ikonografi, güneş sembolizmi ve İslam Sanatının ne olabileceği değerlendirilecektir. Sonraki aşamada Türk İslam Sanatlarında kullanılan şemse

örnekleri değerlendirilerek, felsefe, tarih ve sanat ışığında şemse sembolizmi ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

İkonografi

İkonoloji ve ikonografi çoğunlukla birbiri yerine kullanılsa da ikonografi temelde bir temsildeki tekil anlatıyı, ikonoloji ise ikonografik anlatılardan yola çıkarak temsildeki anlatı bütünlüğünü elde etme çabası olarak tanımlanabilir. Daha teknik bir tanımlama da şu şekilde yapılabilir;

“İkonoloji: icon [grekçe eikon,eikono veya ikon, ikono: imaj] + logy [bilgi,bilim]: sembolik sanatın (ortaçağ kilisesindeki türde sembolik sanatın) veya sanata özgü sembolizmin tahlili, tarihi ya da analizi: ikonlar veya ikonografi (iconography — Grekçesi eikonographie —: icon + graphein [çizmek, yazmak] : bir konunun resim ya da başka görsel temsillerle ortaya konulması; bir konuyu ortaya koyan veya bir konuyla ilgili resimler ya da diğer temsiller) hakkında inceleme.” (W. J. T. Mitchell, 2005: 8)

Panofsky'nin ikonografi yöntemine göre bir imgedeki araştırma üç tabaka üstünden yapılır. İlk tabaka doğal anlamların, ikinci tabaka uzlaşım anlamların çalışması iken, üçüncü tabaka içsel, asıl anlamın araştırıldığı ve simgesel değerler dünyasının inşa edildiği bir sentezdir. Bu sentezde insan zihninin temel eğilimlerinin özgül temalar ve kavramlarla ifade edilmiş tarzındaki tarihsellik de göz önünde bulundurulur (Panofsky, 1972: 15).

Sanat nesnelерinin ikonografik yorumlarına Batı Sanat tarihinde çokça rastlanılsa da, Türk sanat tarihindeki imgelerin tam bir ikonografik kaynağını gösteren çalışmalar bulunmamaktadır. Buna karşın imgelerin kullanıldıkları döneme yönelik bir kavramsal alt yapıya sahip olmaları gerektiği dile getirilmektedir (Peker, 1998: 29). Geleneksel Türk İslam Sanatının anikonik (2) doğası, ikonografik nesneleri çoğunlukla motifler ya da formlar olarak göstermektedir. Bu motif ya da formlar, üretildikleri dönemin düşünce şekline göre bir anlam yüklenmiş olarak ortaya çıkar. Ancak kullanımları salt estetik, tarihsel ya da öznel nedenlerle de olabilir; bu nedenle bu çalışma bir arketip üstünden ve bir anlam içerildiğini düşünülen kullanımlar için geçerlidir.

Güneş Sembolizmi

Eski Türk toplumlarında güneş kelimesinin karşılığı “Kün” olup (Kaşgarlı, 1986: 26), güneşe tapınma Türklerde çok eskiye dayanmaktadır (Roux, 2011: 94). M.Ö. I. Binyılda Proto-Türklerin baş bayrağında güneşin gözükmesi (Esin, 2003: 59), Gök Tanrı'dan kut alan Göktürk Kağanı'nın güneşe benzetilmesi de (Esin, 2003: 75) güneşe ayrıca kutsallık ve ideallik gibi bir sembolizm atfedildiğini göstermektedir. Maniheizm gibi sistemli bir dini ilk kabul eden Uygur Türklerinde bile, Uygur kağanlarının bazıları "Kün Tengri'de kut bulmuş" lakabını alarak doğrudan doğruya güneşe benzetilmektedir (Ögel, 1995: 169).

Kutadgu-Bilig'deki Türk kozmolojisinde güneş Satürn, Jüpiter ve Mars'tan sonra dördüncü sırada gösterilmektedir (Ögel, 1995: 191). İlk Müslüman Türk devlet sayılan Karahanlılar (Hakanlı) sikkelerinde köşeli yıldız veya güneş motifi bulunmaktadır (Esin, 2003:103). Anadolu Selçukluları döneminde ise, Anadolu'da ilk olarak; II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kestirdiği sikkelerde aslan- güneş (Şir-i Hurşid) tasvirli kompozisyon (sultan) kullanılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Dinar, II. Keyhüsrev, Konya, H. 638, Ön Yüz: Çift Aslan ve Güneş Tasviri.

Astrolojide de aslan burcu ile güneş özdeşleşmektedir, her ikisi de güç, yeğlilik, duygu, namus, öfke, acıma, incelik niteliklerine sahiptirler. Osmanlılarda da. II Mehmet, I Selim, II Selim, III Murad'ın kestirdikleri sikkelerde gül-güneş, eğik güneş sembolleri bulunur (Esin, 2003: 106).

Türk asıllı olduğu iddia edilen Fârâbî'nin kozmolojisine göre, yeryüzü merkezde bulunur, bunun üzerinde de felekler yer alır ve güneş bu hiyerarşinin merkezinde, dördüncü katmanda tam ortada bulunur. İbnü'l-Arabî güneş için “*Kalbu'l Âlem*” (âlemin kalbi) tanımını kullanmıştır. (Peker, 2017: 27). Güneş, Osmanlı'da da göksel bir nesne olarak yedi gezegen içinde dördüncü sırada yani tam ortada yer almıştır (And, 2008: 350). Türk Sanat tarihine yönelik, bu çalışmada başvuru olan, Oktay Aslanapa, Emel Esin, Metin And, Ali Uzay Peker gibi yazarların eserlerinde güneş motifinin tarihi boyunca Türk sanatlarında kullanılmış olduğu görülebilir. Farklı şekillerdeki güneş motifi tarih boyunca; kutluk, otorite, güç, aydınlatma, adalet, iyilik, yol gösterici gibi sembolizmlere sahip olmuştur.

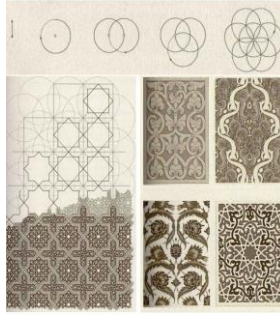
Türklerin Anadolu'ya yolculuğu sırasında ilişkide buldukları bir başka kültür olan İran kültüründe Zerdüştlük öncesi etkin din olan Mitraizmde; Mitra güneş tanrısıdır. Zerdüştlüğün yaratıcı tanrısı Ahura Mazda da ilk insan olan Gayomartan'ı *güneş kadar parlak ve güzel* olarak yaratmıştır (https://www.ancient.eu/Ancient_Persian_Mythology/) (11.07.2020). İslam öncesi dönemde Semitik coğrafyada da güneş en önemli tanrılardan biridir. *Shamash* (3), güneş tanrısıdır, Ay ve Venüs ile beraber ilahi üçlüyü oluştururlar. İslam öncesi Arapların Güneş Tanrısı olan *Shams* Türkler de olduğu gibi dişil bir tanrıdır ve adaleti sağlar. “Shamash ışınları ile karanlığın ve kötülüğün üstesinden gelir; adalet ve eşitlik sağlayarak tanrıların ve insanların yargıçı olur” (<https://www.britannica.com/topic/Shamash>) (11/07/2020).

Bu verilerle, Türklerin kendi öz kültürleri sayılabilecek bozkır kültüründen sonra batıya olan göçlerinde karşılaşım etkileşimde buldukları kültürlerde ve İslam Medeniyetinde de bir güneş sembolizmi ile karşılaştıkları görülmektedir. Böylece Türk kültürü içinde güneşin yol gösterici, aydınlatıcı, kutluk, güzellik, adaleti sağlayan, hayat veren, iyilik sembolizmine sahip olduğu düşünülebilir.

İslam Sanatı

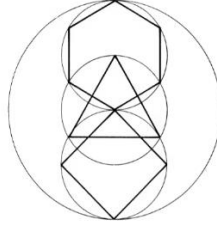
İslam Sanatının ne olduğu ya da nelerin İslam sanatı içinde yer aldığı oldukça tartışmalıdır. Ancak yine de üç farklı görüş olduğu öne sürülebilir. Bunların ilki İslam Sanatının Allah'ın anılması yani bir zikir olduğu; ikincisi İslam'ın bir yaşam tarzı olup İslam Sanatının bu yaşam tarzının dile getirilmesi olduğu; üçüncüsü de İslam Sanatının evrensel sanatın bir parçası olup bu çerçevede değerlendirilebileceğidir (Simonson, 2011: 9). İslam coğrafyasında Hristiyan sanatına yön veren Ekümenik Kilise gibi bir yapı bulunmadığından İslam Sanatının tümüne yönelik bir manifesto bulunmaz. Buna rağmen, İslam Sanatının ne olduğu sorusuna ne yanıt verilirse verilsin, İslam Sanatında özellikle Tevhit ilkesi (Taşpınar, 2017: 163) yanında anikonizm ve buna bağlı geometrik ya da stilize bir tasvirle hep karşılaşılmaktadır.

İslam Sanatında hüsn-ü hat dışında, süslemelerde iki önemli ve karakteristik yapı vardır; geometrik unsurlarla planın harmonik ve simetrik bölünerek girift bir yapıyla sonsuzluk ve heryerdelik (*omnipresence*) hissi uyandırma ve stilize dallar, yapraklar, goncalar ve çiçekler ya da rûmi motiflerle organik yaşam ve ritmin tasviri (Sutton, 2007: 1). Ayrıca sarmal formlar güneşin yıllık dönüşlerini ve sürekliliği de gösterir. Her iki karakteristik yapı da, sadece sonsuzluğun sembolü olan dairelerden yola çıkarak elde edilebilirken (Görsel 2), zaman da geleneksel olarak sonsuzluğun bir akışı olarak yine daire ile gösterilir (Sutton, 2007: 2). Daire aynı zamanda tevhidin yani *Bir*'in de ilkesi olarak da düşünülebilir.



Görsel 2. Daireden üretilen Geometrik formlar.

Geometrik anlatıya basit bir örnek olarak Görsel 3'teki şekil verilebilir. Birliği ifade eden büyük bir daire içinde kare, üçgen ve altıgen. Küçük bir daire içinde yer alan kare dünya ya da yaratımdaki dört unsur olan toprak, su, hava ve ateşi temsil eder. Bir daire içindeki üçgen bilen-bilinen- bilme eylemini gösteren ya da özne-nesne- bilme olarak üçlü doğaya sahip olan insandır. Bir çember içinde mükemmelliğin sembolü olan altıgen -her bir kenarın uzunluğu onu çevreleyen dairenin yarıçapıdır- cenneti ve yaratımı anlatır (Critchlow, 1976: 150). Bu dörtlü sembolde yaratıcı, dünya, insan ve yaratım ile insanın maddi âleminden manevi âleme olan yönelimi sembolize edilir ve daire hem her unsurda hem de bütünde göze çarpmaktadır.



Görsel 3. Kare, üçgen ve altıgen ile oluşan bir sembolizm.

Benzer anlatılara kültürel miras ve dönemin dünya kavrayışına yönelik anlamlandırmanın da eklenmesiyle mimaride de sıklıkla rastlanır. Örneğin Anadolu Selçuklu sanatının ve mimarisinin, kültürel geçmiş, tevhit ve geometrik sunum yanında, dönemin düşünsel zeminini hazırlayan Sühreverdî ve İbn ü'l Arabinin kozmolojisi temelinde varlık bulduğu gibi bir düşünce öne sürülebilir (Görsel 4).



Görsel 4. Karatay Medresesi (1251). Kubbede yedi felek dizisi, Kubbenin kendisi aslında gökkubbeyi temsil eder.

“Selçuklu mimarisine baktığımız [sic] zaman, mesela Konya'daki İnce Minareli Medrese: dört yöne hâkim dört duvarın şekillendirdiği bir küp, pendantsifler ki içlerinde üçgenler yer almakta, buna yelpaze pendantsif deniyor. Bu üçgenler daireye yani küresel kubbeye götürüyor. Aslında bu temel kozmolojik motiflerin temsil edilmesi Timaeus Diyalogunda Platon'un “evrenin simgesi küre, dört unsurun simgesi üçgen, yeryüzünün simgesi küp” anlayışıyla uyumludur... Işık güneş tarafından sağlanır. Güneş-Tanrı'nın ışığını yansıtır... Dolayısıyla yukarıdan gelen ışık çok önemli bir semgeselliğe sahip [sic]. O yüzden Selçuklu mekânları genellikle kapalı, penceresiz, sadece yukarıdan ışık alan, zengin bir göksel ışık sembolizmi içinde “Nur”u yansıtan mekânlardır.” (Peker, 2017: 29)

Şemse Tanımı ve Çalışmada Belirlenen Şemse Formu

“Adı Arapça şems'ten (güneş) gelen şemse cilt sanatı, tezhip, minyatür, çini, porselen, cam, halı, kumaş, oymacılık, malakârî, edirnekârî gibi sanatlarda ve mimaride çokça kullanılan yuvarlak ve beyzî (elips) bir motiftir” (Bozkurt, 2010: 38-518).

Şemseyi bu tanımla ya da Yılmaz Özcan (1990: 2) gibi birçok yazarca motif olarak nitelenmek mümkün gözükse de, şemse tek bir motife indirgenemeyeceğinden ve içeriğindeki başka motiflerle bir kompozisyon şeklinde olduğundan, kapalı form ya da kompozisyon olarak adlandırmak daha doğru gözükmektedir. Şemse isminin tarihsel olarak ilk kullanımına bir mücevher olarak rastlanılmaktadır. Halife Mütevekkil-Alellah'tan (822~861) itibaren her yıl Irak'tan Harem'e götürülüp Zilhiccenin 6. günü Kâbe duvarına asılıp, tevriye günü kaldırılan, Abbâsiler ile Fâtîmîler'de hükümrânlık alâmeti olarak kullanılan bir mücevhere şemse adı verilirdi (Bozkurt, 2010: 38-518). Ancak şemsenin buradaki biçimi daha çok *rozet* ya da *madalyon* şeklindedir ve bir kolyede çeşitli büyüklükte unsurlar dizilmişse, ortalarındaki en büyük parçaya da şemse denir (Bilgin, 2013: 43-369). Nitekim ileride değinileceği gibi, şemse olarak adlandırılan bazı formlar madalyon ya da rozet olarak da adlandırılabilir. Yine de, tarihsel-etimolojik olarak bakıldığında; şemse bir hükümdarlık, otorite ve değerlilik işaretidir, öte yandan, etimolojik olarak da güneş ile ilgilidir.

Bu çalışmayı yapan yazarlarca İslam Sanatlarında ilk kez cilt sanatlarında kullanıldığı düşünülen ve bu çalışmadaki klasik şemse formu olarak belirlenen formun (Görsel 5) ilk iki tabakasına ait ikonografik yorum şu şekilde yapılmaktadır;



Görsel 5. Klasik Şemse Formu

Doğal anlam tabakası: Şemse formu oval ya da daire şeklinde büyükçe bir madalyon ile çoğunlukla bu madalyonun her iki dikey eksenine yerleştirilmiş iki küçük motiften oluşur. Yuvarlak ya da oval madalyonun dış kenarlarından, izdüşümü formun merkezine düşen küçük çizgiler çıkmaktadır. Bazı madalyonların kenarları sürekli bazılarısı ise dendanlıdır. Formun içinde karmaşık yapılı, birbirine döngüsel hatlarla bağlı küçük motifler bulunmaktadır. Formun genelinde bir simetri bulunur.

Uzlaşım sal anlam tabakası: Şemse formu güneşe benzer şekilde yuvarlak ya da oval kapalı bir dış madalyondan oluşmaktadır. Madalyonun altından ve üstünden rümi tepelik motifleri benzeri, *salbek* adı verilen iki küçük motif daha çıkmaktadır. Madalyonun dış kenarlarından, simetrik ve düzenli aralıklı, güneş ışığını anımsatan *tığ* adı verilen küçük çizgiler çıkmaktadır. Madalyonun içinde döngüsel bir formda, dallar üstüne

yerleştirilmiş penç, hatayı gibi bitkisel (stilize çiçek) motifler yer almaktadır. Bazı şemse formlarında ise içteki motifler yine döngüsel olmak üzere rûmi (islîmi), Çin bulutu ya da geometrik motifler olabileceği gibi bazı formlarda bu motiflerin beraberce kullanımına da rastlanılmaktadır (4). Dendanlı şemseler, dalga ya da ışın yayılımı benzeri bir hareket hissi uyandırmaktadır. Şemsenin bütününde bir simetri görülmektedir, örneğin şemsenin, saat yönünün 12-3 arasındaki ¼ lük bir paftasının dikey ve yatay düzlemde simetrisi üstünden yapılandığı gözlemlenebilir. Tanımı yapılan bu form, Ebru Alparslan tarafından yapılan *Türk Cilt Sanatında “Soğuk Şemse” Tekniği ve Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan “Soğuk Şemse” Ciltler Üzerine Bir Araştırma* isimli çalışmadaki şemse örneklerine de tam olarak uymaktadır (2018, 193-206).

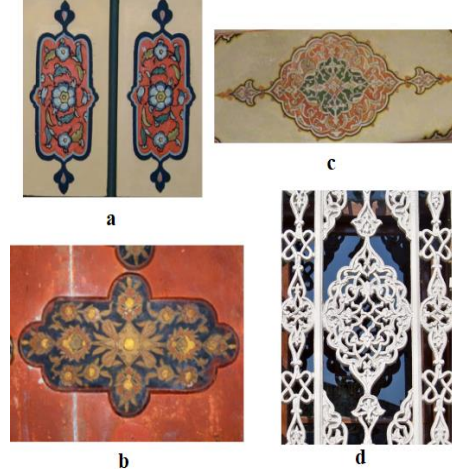
Şemse formunun belki de en tipik özelliği, geometrik, rûmi, stilize çiçek ya da Çin bulutları gibi motiflerin hep sarmal, sürekli, devinimli bir şekilde bulunmasıdır. Çiçekler cennet bahçelerini, ritmi, gelişmeyi ve büyümeyi çağrıştırırken; bitkisel formlar, rûmiler ya da Çin bulutlarının sarmal dönüşleri sonsuzluğu, yaşam ve döngüyü işaret eder gibidir. Tüm bu anlatım da daire ya da elips şeklinde kapalı bir hat tarafından sanki onlar aydınlatmışçasına kapsamaktadır. Adeta güneşin canlıları besleyip büyümesi ve onları görünür kılmayı anlatılmaktadır. Şemse formunun bu durumda tüm içeriğiyle beraber değerlendirilirse; aydınlatıcı bir etki altındaki kozmosu sembolize ettiği yorumunda bulunulabilir. Aydınlatıcı ve otoriter *Bir* gücün ne olduğu sorusunun yanıtı da izleyen bölümde İslam Sanatında şemsenin kullanım yerleri üzerinden yorumlanmaya çalışılacaktır.

Türk İslam Sanatlarında Şemse

İslam Sanatlarında en çok mimari yapıların iç ve dış süslemelerinde ve dokuma ürünlerinde karşılaşılan madalyon formundaki süsleme unsurları genel olarak şemse adı ile anılmaktadır. Örneğin *İznik Çinilerinde Şemse Formu* isimli çalışmada yazar bu formdan sanat tarihçilerinin madalyon olarak da söz ettiğini bildirirse de (Bakır, T. S., 2010: 95) çinili yapılardaki değişik formları şemse olarak adlandırmaktadır. Formun çok değişik şekillerde karşılaşıması nedeni ile formu önce çevre düzeni ve iç düzen şeklinde iki gruba ayırmakta, daha sonra da bu grupları da alt gruplara ayırmaktadır. Böylece çok geniş bir form aralığı elde edildiğinden şemse formu belirlenememektedir. Ayrıca yazarın kullandığı görsellerdeki şemse formları da bu çalışmada yukarıda belirtilen şemse formuna uymamaktadır. Sonuç bölümünde de yazar "Başlı başına bir bezeme ögesi olan bu motif aynı zamanda şemalarının oluşumunda çini desenlerinin estetik ve teknik sorunlarının aşılmasında önemli bir görev üstlenmiştir" yorumuyla formun belli bir sembolizm gözetmekten çok salt süsleme unsuru olarak ve değişik şekillerde kullanılmış olduğunu belirtmektedir.

Benzer şekilde, Osmanlı mimari yapılarında kullanılan değişik süslemelerdeki şemse kullanımına yönelik bir yüksek lisans tezinde kullanılan görsellerdeki tüm madalyonlar da şemse olarak adlandırılmıştır (Akturan: 2013: 141). Oysa yazarın şemse olarak adlandırdığı formların bazıları, bu çalışmada yukarıda kabul edilen şemse tanımına uymamaktadır. Yavuz Sultan Selim Camii müezzin mahfili tavanındaki kalemişi madalyon (Görsel 6a) ve Üsküdar Atik Valide Camii yan mahfil tavanındaki kalemişi madalyon (Görsel 6b) oval ya da daire olarak kapalı formda belirlenen şemse tanımına uymamaktadır. Öte yandan Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi kapı açıklığı

tavanı (Görsel 6c) ve her ne kadar bu çalışmanın döneminin dışında kalsa da Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii pencere parmaklıkları (Görsel 6d) şemse tanımına uymaktadır.



Görsel 6. a)Yavuz Sultan Selim Camisi müezzin mahfili tavanı., b) Ayasofya Haziresi II. Selim Türbesi kapı açıklığı tavanı c) Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi kapı açıklığı tavanı d) Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi pencere parmaklıkları.

Bu çalışmanın başında, şemseye yönelik çalışmalarda, *tüm madalyonlar için şemse tanımı kolaylıkla kullanılabilir* gibi bir kabulün, üstesinden gelinmesi gereken bir konu olduğuna dikkat çekilmiştir. Buna karşın, örneğin, *İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları* isimli tez çalışmasında (Dirim, 2010: 46) 123 madalyonun tamamı şemse olarak adlandırılarak incelenmiştir.



Görsel 7. a)Rüstem Paşa Camii Mihrabı b) Selimiye Camii Hünkâr mahfili, c) III. Mustafa Türbesi, ulama çini panodan d) Selimiye Camii, mihrap sofası.

Şemselerin ayrımı için de; kullanılan motif (rûmi, bulut v.b.), salbek olup olmaması, simetriteri, dendan yapıları, zemin renklerine göre bir sınıflandırmaya gitmiştir. Ancak bu kadar geniş ve form olarak değil içerik olarak yapılan bir sınıflama,

çalışmamızın konusu olan şemse motifinin sembolizmini bulmaya yardımcı olmamaktadır. Sitare Turan Bakır gibi ama çok daha ayrıntılı bir sınıflama ile şemse sınıflaması yapılmaya çalışılmıştır. Bu kadar geniş ve form olarak değil içerik olarak yapılan bir sınıflama da yine bu uygulamalarda sembolik değil estetik ya da teknik kaygıların ön planda olduğunu düşündürmektedir. Çini örneklerinin bulunduğu Rüstem Paşa Camii mihrabındaki form (Görsel 7a) açıkça bir vazodan çıkan çiçeklerdir; bir yaşam ve doğa belirimi olsa da çiçeklerin bir döngüselligi yoktur, formun kendisi sonsuzluk çağrıştıran elips formunda değildir ne de aydınlatıcı bir etkisi vardır. Selimiye Cami hünkâr mahfili örneği (Görsel 7b) yine bir döngüsellik içermeyen beş adet çiçek motifinden oluşmaktadır, III. Mustafa Türbesi, ulama çini panodaki (Görsel 7c) dendanlı form son derece keskin olup formun elipsliğini (sonsuzluğunu) gölgelerken bitki motifi yine döngüsel değildir. Selimiye Camii mihrap sofası formunda (Görsel 7d) bir döngüsellik olsa da formun ortasında yer alan rûmi motif ikinci ve belirgin bir motif olup sanki tüm tasarım bunu vurgulamak içindir.

Buna karşın özellikle Beylikler dönemi ve Türkmen devletleri mimari eserlerindeki süslemelerde bu çalışmada kabul edilen şemse formuna uygun şemse uygulamaları bulunmaktadır. 1321 tarihli Birgi Ulu Camii pencere kanatlarındaki ahşap oyma şemse, bu çalışmada belirlenen forma uymaktadır. Cilt sanatlarına yaptıkları katkı ile de bilinen Türkmen devletlerinden Akkoyunlu dönemine tarihlenen ve Şeyh İbrahim Safi'nin oğlu Şeyh Cüneyt'in isteği üzerine Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan tarafından 15.yüzyılın ortalarında yaptırıldığı düşünülen Diyarbakır Safa Camii şemse uygulamaları çok ilgi çekicidir. Minarede yer alan taş oyma şemse (Görsel 8) den başka, mihrapta bulunan şemse uygulamaları da bu çalışmada belirlenen forma uymaktadır. Bu caminin mimarisinin araştırıldığı bir çalışmada da Safa Camii'nin taş süslemeleri ile aynı dönemin kitap süslemeleri arasındaki benzerliğe dikkat çekilerek, bu işlemlerin cilt kapağının taşta uygulanmış hali olduğu ve bu uygulamaların cilt kapağı süslemelerinden kaynaklandığı yorumunda bulunmaktadır (Maraşlı, 2013: 88).



Görsel 8. Diyarbakır Parlı Safa Camii minaresindeki şemse.

Cilt Sanatı ve Şemse

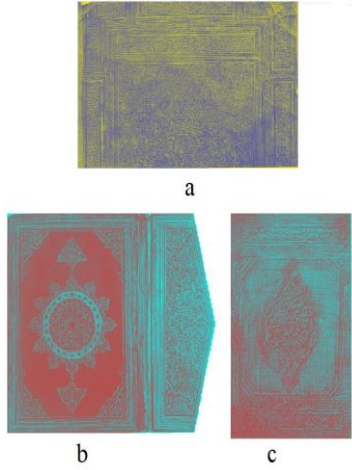
“Cilt; Arapça deri anlamına gelip, bu isim, genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılması sebebiyle verilmiştir” (Arıtan, 1993: 7-551). Kur'an-

ı Kerim'in Hz. Osman döneminde çoğaltılıp belli bölgelere gönderilmiş olmasından yola çıkarak, M.S. 655 sonrasında en azından bu mushafları bir araya getirmek için bazı çözümler bulunmuş olması gerektiği düşünülebilir. İslam'ın hızla yayılması ve Beytül-Hikme'nin kurulması ile M.S. 800 lerden sonra hem Ku'ran-ı Kerim hem de diğer yazılı eserlerin çoğaltılması gerekmiştir. Türk cilt sanatında ilk uygulama ise, Uygurlar tarafından yazılı kâğıtların bir araya getirilmesi ile ortaya çıkmıştır (Çığ, 1971: 6, Binark, 1975: 1). Saim Arıtan IX. yüzyılda Halife Mu'tasım Billâh (833-842)' döneminde Sâmarrâ'da Uygur Türkleri tarafından yapılan ciltlerden söz etmektedir (Arıtan, 2010: 179). Uygurların Türk bozkır kültüründen tevarüs ettikleri güneş gibi sembolleri yaptıkları işlere taşımış oldukları ileri sürülebilir. İslam sonrası Türklere ait ilk bilinen cilt örneğinin de Tolunoğulları (868-905) zamanına ait olduğu belirtilmektedir (Arıtan, 2010: 179). Bu örnek ve 1100 lerde Gazneliler'e ait olan cilt görsellerinde kapak üstünde yuvarlak şemse yer almaktadır (Arıtan, 2010: 185-186). Yukarıda da değinildiği gibi şemse formunun cilt sanatlarından kaynaklandığı düşünüldüğünden, Anadolu Selçuklular, Memlûklüler, Anadolu Beylikleri- özellikle Karamanoğulları-, Türkmen devletleri ve Osmanlı dönemi yazma eser cilt kapaklarında şemse formuna çok sık rastlanılmaktadır.

Ciltlerin kullanıldığı kitapların en önemli kullanıcıları öncelikle medreseler daha sonra da saraydır. Medreselerin tarihleri de cilt sanatı konusunda bilgi verebilir. Bilinen en erken tarihli Türk medresesi Karahanlı Tamgaç Han'ın 1066 tarihli medresesidir. Daha sonra 1067'den itibaren kurulmaya başlanılan Selçuklu Nizamiye medreseleri gelir. Anadolu Selçuklularının ilk medresesi de Karatay medresesi sayılmaktadır (1251) (Bozkurt, 2003: 28-338). Demek ki kabaca 850'lerde Uygurlular ile başlayan kitap yapımı aynı kültür altyapısına sahip farklı Türk devletlerince 1251' e kadar medreseler üzerinden de taşınmış olabilir. Özgün Anadolu Selçuklu cilt kapağı olarak tanımlanabilecek Saadetin Köpek medresesinde üretilmiş şemseli bir Kur'an-ı Kerim ve bir Mesnevi ise 1278 tarihlidir (Raby, Tanındı, 1993: 3). O halde Türklerin bozkır kültüründe sahip olduğu güneş sembolizmi mitik ve dini bir düşünce ile kitap üretimi üzerinden çağlar boyunca taşınıp Anadolu Selçuklularına kadar gelmiş olabilir. Ayrıca İran, Arap ve İslam kültürlerinde kullanılan güneşin benzer sembolizmi de bu sembolizmin kaybolmamasına yardımcı olmuş olabilir.

Ciltlerin bu devletlerdeki benzerliğine Sami Arıtan'da dikkat çekmektedir (2010: 180). Arıtan'a göre Anadolu Selçuklu cildi olan 1154 tarihli *Kitâbü'l - Ğaribeyn fi'l - Kur'ân ve'l - Hadîs* ön kapağında soğuk şemse formuna sahiptir (010: 187). Eğer bu cilt gerçekten ilk orijinal cilt olarak alınır(5), Memlûk ciltlerinin de bir prototipidir. Memlûk ciltleri Anadolu Selçuklu ciltlerine benzemekle beraber bazı küçük farklılıklar barındırır (6). Anadolu'nun Moğol istilası sonrası cilt geleneği Karamanoğulları ile devam eder. Karamanoğulları (Görsel 9 a-c.2) ve Niğde, Ankara gibi bölgelerde üretilen ciltlerin şemse yapısındaki devamlılık gözlenebilir (Raby, Tanındı, 1993: 8). Aynı tarihsel dönemlerde, daha sonra cilt sanatı ve şemse yapısını etkileyecek olan Herat üslubunun belki de çekirdeğini oluşturacak Ahmet Celayir'in (1382~1410) sarayında bir üslup gelişir. Timur'un işgali sonrası bu üslup ustaları, başka bölgelerden de toplanan sanat ustaları ile beraber özellikle Baysungur Mirza tarafından 1421'de Herat'ta bir araya getirilirler ve Herat Okulu kurulur. Avrupa'daki *scriptum*'lar benzeri çalışan bu

okul çok sayıda ve belirgin bir üslup ile üretim yaparak belki de II. Mehmet zamanında 1460'da kurulacak olan nakkaşhanenin bir örneğini oluşturur.



Görsel 9. a) Konya üretimi 1315 Kur'an kapağı, Karamanoğlu, b) Memlük kitap kabı 14. YY. c) Konya 15. YY ortaları kitap kabı. (renklendirme yapılmıştır)

Temelinde Türk tarzının olduğu ama İran ve Moğol etkili bir akımın yaratıcısı olarak tanımlanabilecek bu okulun üretimlerinde, renk ve altın kullanımı artar, hatta şemse içlerinde hayvan ve insan figürleri belirir (Görsel 10).

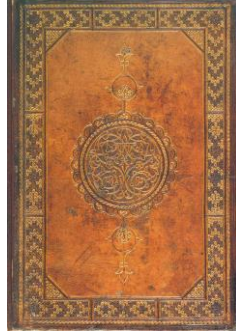


Görsel 10. Nizami Hamsa, Herat işi, 1449-1450, Şemse içinde karşılıklı uçan iki Anka kuşu bulunmaktadır.

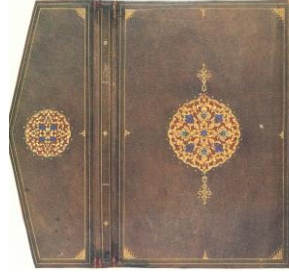
Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletleri de Türk cilt sanatının devamını sağlarken özellikle Herat Okulu ve Anadolu Selçuklu geleneği arasında bir köprü oluşturarak bu sanatı Osmanlı cilt sanatına taşımış olmalıdırlar (Maraşlı, 2013: 78). Anadolu Selçuklu geleneğinde şemse içinde çokça kullanılan geometrik motifler, bu iki Türkmen devletinin cilt uygulamalarında, belki de Herat okulunun etkisi ile yerini daha çok bitkisel motiflere bırakmaya başlar. Osmanlı cilt sanatında şemsenin dış formu ve renk kullanımı Herat Okulu ile benzer olsa da tezyinatta anikonik, rûmi, bitkisel form ve az da olsa geometrik motifler kullanılır. Türk İslam Sanatında cilt kapaklarında kullanılan şemsenin yapılış şekli ya da tezyinat türüne göre Gömme Şemse, Soğuk Şemse,

Mülevven Şemse, Müşebbek Şemse, Yekşah Şemse gibi farklı tipleri bulunsa da şemsenin genel formu ve tezyinat unsurlarında büyük değişiklikler görülmez (Özcan, 1990: 3).

Çok sayıda özgün örnekleri bulunan Osmanlı Cilt sanatı, Anadolu Selçuklu, Memlûk ve Herat izleri taşır, ancak özellikle II. Mehmet döneminde nakkaşhanenin etkisi ile kendi özgün üslubunu geliştirmiştir (Görsel 11-12). Başlarda yuvarlak ve salbeksiz olan şemseler daha sonra ovalleşir ve salbekler eklenir. Bu değişimin nedeni de araştırmaya değer bir konu olsa da, şemsenin süreklilik oluşturan yapısı ovallik ile korunurken içeriğinde önemli bir değişiklik bulunmamaktadır.



Görsel 11. Al- balkhi Atlası cilt kapağı 1450ler.



Görsel 12. Abdülkadir al-Maraghi nin Makaşid al-Alhan müzik kitabı cilt kapağı 1435.

Mitik bir düşünce kalıntısı olarak güneşe benzerliği ile otorite ve kut sembolizmi de içeren şemse formunun sürekliliğinde, Anadolu Selçuklu sultanları, Timur ve elbette II Mehmet gibi sanata sahip çıkan yöneticilerin dünya görüşlerinin yanında otoritelerini de sanat aracılığı ile yayma düşüncesi etkili olmuş olabilir.

İlk vahiy *Oku* idi, Aydınlan. *Nur*, Kur'an'da sıkça geçen bir sözcüktür, Allah'ın Nur'unun yüceliğine çokça değinilmektedir. Nur'dan uzak düşme karanlıkta kalmaktır. Nur, aydınlık- karanlık, bilgi-cehalet, iman-inkâr, doğru-yanlış arasındaki zıtlığı gösterir. Gazali, Allah'ın kalbine attığı Nur ile hakikate ulaştığını söyler.

Nur'un kaynağı ise kutsal kitap olan Kur'an-ı Kerim'dir. Bu nedenle Kur'an-ı Kerim Müslümanların hayatında hep çok özel bir yer tutmuştur. Abdestsiz el sürülmez, bel altında tutulmaz. Böylesine önemsenen Kur'an bu nedenle de en güzel, en değerli tezyinatı hak eder. Serlevhalar, sure başları ve elbette cilt kapakları çok değerli ve özenli

tezyinata sahiptirler. Şemse formu eğer önceki dönemde güneşin düzen verici bir aydınlanmasına gönderimde bulunuyorsa, İslam dönemi ile birlikte şemse de içerilen güneş sembolizmi, aydınlanmanın kaynağı olan Kur'an kaplarındaki kullanımında "Nur" içeriğine dönüşmüş olmalıdır.

İslam toplumunda bilginin çok önemsenmesi nedeniyle hem yazarlar hem de eserleri çok itibar görmüştür. Her kitap el ile yazılırdı, özgündü ve çok değerliydi ve birer bilgi yani nur kaynağıydı. Medreselerde skolastik bir biçimde yapılan eğitimde kitaplar zaten son derece kısıtlı ve değerlidir. Bu kitapların ciltlerinde kullanılan ya da tercih edilen sembolizmin mücellide değil, kitap sahibine ait olması gerekir. Çünkü kitaplar ya ısmarlanırdı ya da belli bir kişiye – elbette onun beğenisine uygun olarak- atfedilirdi. Kur'an-ı Kerim dışındaki diğer tür kitaplarda da şemse ve tezyinat bulunurdu ve bunlar büyük olasılık mücellidin öznel tercihi değil müellife aitti ve Nur sembolizmi içeriyordu.

Bir kitap ele alındığında karşılaşılan ilk şey kitabın kapağıdır. Kitabın kapağında, içeriğinin bir isim ile değil de görsel ile anlatılması bu içeriği kitap her alındığında doğrudan hatırlatır. Örneğin Thomas Hobbes'un 1651 basımlı *Leviathan* kitabının kapağında Hobbes'un tüm felsefesi yansıtılmaktadır (Görsel 13). Sağ kolunda kilise, papa, tanrı gazabı, ilahi-dünyasal yargı, yani göksel krallık ve sol taraftaki kolunda, derebeyleri, yerel otorite, silah ve silah gücü ile sağlanan adalet yani dünyevi krallık bulunur. Tüm bunların üstünde de bunları birleştiren ve vücudu insanların bir araya gelmesi ile oluşmuş Leviathan bulunur.



Görsel 13. Leviathan T. Hobbes,1651.

Ama eğer aktarım anikonik olarak yapılacaksa o zaman sembollerin karşılığı olarak sadece şemse gibi formlar kullanılmalıdır. Güneş gibi kapalı bir form oluşturan, Nur'u, otoriteyi, tevhide, yaşamı ve sürekliliği temsil eden şemse ile bir inanç özeti elde edilebilir. Buradaki sembolizm de yine diğer sanatlarda olduğu gibi ilkesini Kur'an-ı Kerim den alır (Taşpınar, 2017: 163). Bu araştırmayı yapan araştırmacıların düşüncesine göre, Türk İslam ciltlerinde de anlatım tam da böyle yapılmıştır. Üstelik bu anlatım hem ulemaya hem de sıradan halka yöneliktir. Ulema buradaki sembolizm ile batını inanç dâhil, Kur'an'ı her eline aldığına ya da baktığına inancını tazeler, unutmaz. Sıradan halkın inancını tazelemek için ise sadece bir görsel yeterli olabilir. Yaradan'ın Nur'u,

kozmosun düzenleyicisi, bilginin kaynağı ve tevhit ilkesi *şemse* formu ile gösterilir. Diğer sembollerde olduğu gibi bu form bir parola gibidir, içten ve kesin anlamı için bir akıl yürütmeye gerek yoktur (Mülayim, 2008: 29).

Bu çalışmanın konusu olmayıp ayrı bir çalışmada değerlendirilmesi gereken bir nokta da motiflerdeki renk sembolizmidir. Motiflerin bir sembolizmi olduğu gibi renklerin de bir sembolizmi vardır. Bu çalışmada sadece tek bir renge, altın rengine kısaca değinilecektir. Bilindiği gibi altının tezyinatta kullanılma nedenlerinden ilki değeridir. Diğerleri de güneşin -ışığın- ve padişahın simgesi olmasıdır. Gök cisimleri mitolojisinde güneş astroloji haritasının ortasında renk olarak altınla ve tahtına oturmuş padişah ile sembolize edilir, bazen altına da *şems* denilir (And, 2008: 357). Yine II. Mehmet'e ithaf edilen bir başka kitabın *şemsesinde* bu altın kullanımı kolaylıkla izlenebilir (Görsel 14). Ayrıca cilt kapaklarında *şemse* hemen her zaman altın ile tezyin edilmiştir.



Görsel 14. Slm. Kütüp. Kitab-ı tezkiretü'l evliya, F.Attar, II. Mehmet'e ithaf. (Algaç, 1994).

Bu yorumlardan sonra *şemse* formunun cilt sanatlarındaki uygulamalarının örnekleri serimlenebilir. Bu örneklerden de görülebileceği gibi başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, yazma eserlerin cilt kapaklarında sıklıkla yukarıda tanımlanmış olan *şemse* formu kullanılmıştır. Türkiye Yazma Eserler Kurumu'nun ülkemize dağılmış birçok yazma eser kütüphanesindeki koleksiyonlarında bulunan örneklerle ulaşmak için, bu kütüphanelerle yapılan yazışmalar sonucunda elde edilen *şemse* formuna sahip cilt kapaklarının dijital örnekleri izleyen bölümde bulunmaktadır. Ancak herhangi bir yazma eser kütüphanesi ya da 12-17. yüzyıllar cilt örneklerinin sergilendiği bir müzede de çalışmada belirlenmiş olan *şemse* formu gözlemlenebilir. Yazışmalar dışında, dijital örneklerin yetersiz olduğu durumlarda internet kaynaklarına başvurulmuştur.

Konya Mevlâna ve Yusuf Ağa Koleksiyonlarında özellikle Anadolu Selçuklu dönemine ait cilt kapakları bulunmaktadır. Cilt kapaklarında daha çok geometrik unsurların kullanıldığı bu örneklerde hem yuvarlak hem de oval madalyonlar bulunmaktadır. Madalyon içinde ise geometrik ve döngüsel motifler yer alır. 14. yüzyıla tarihlenen bu cilt kapaklarında *şemseler* henüz doğal görünümünü kaybetmemiş güneşe benzetilebilir (Görsel 15). Az sayıda da olsa Mühr-i Süleyman ya da yıldız bezeli ciltler vardır (Görsel 15 4993 Arka kapak). Ayrı bir sembolizmi olan bu form çoğunlukla Hz. Süleyman'ın cinleri kontrol ettiği sembol olarak da bilinir (Sutton, 2007: 2).



Görsel 15. Konya Mevlana ve Yusuf Ağa Koleksiyonu Anadolu Selçuklu cilt kapakları.



Görsel 16. Süleymaniye yazma Eserler Küt. Şemseli cilt kapakları kapakları.

Yine çok sayıda örneğin bulunduğu İstanbul Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, kütüphane hizmetinin yanında bünyesinde barındırdığı Kitap Şifahanesi ile tarihi ciltlerin restorasyonunu yapmaktadır ve envanterinde çok sayıda şemseli yazma cilt kapağı bulunmaktadır (9.12.2020 tarihi itibarı ile toplam 88026 adet yazma eser bulunmaktadır). Soğuk, alttan ayırma, üstten ayırma, mülevven gibi çok farklı tipte şemse örnekli cilt kapaklarının bulunduğu kütüphanede incelenen şemse formlarının büyük çoğunluğu, bu çalışmada belirlenmiş olan şemse formuna uymaktadır (Görsel 16 a-b-c-d)

I. Murat'ın Sancak Beyi olan İnebey'in vakfiyesinin de olduğu Bursa İnebey Kütüphanesinde 8886 yazma kitabı oluşturan koleksiyonlardan biri olan Ulu Cami Koleksiyonu'nda da çok sayıda cilt kapağı şemseli yazma eser bulunmaktadır. Belki de



Görsel 18. Beyazıt Kütüphanesi Kur'an-ı Kerim ciltleri.

İstanbul'a uzak olması nedeniyle çok fazla restorasyona uğramadığı düşünülebilecek eserlerin dijital kopyalarına kütüphane ile yapılmış yazışmalarla erişilmiş olup, bu dijital kopyalardan çözünürlüğü yeterli bulunanlar bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Farklı yapım teknikli şemselerin (soğuk, mülevven, alttan ayırma vb.) tümü de bu çalışmada belirlenen şemse formuna uymaktadır (Görsel 17.).



Görsel 17. Bursa İnebey Kütüphanesi şemseli ciltleri ve şemse detayları.

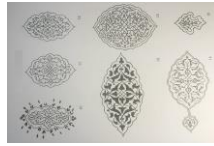
Araştırma yapılan bir başka kütüphane de yine Türkiye Yazma Eserler Kurumu'na bağlı Beyazıt Devlet Kütüphanesi'dir. Bu kütüphanede özellikle şemse cilt kapaklı yazma Kur'an-ı Kerim'ler bulunmaktadır. Kütüphane yetkilileri ile yapılan görüşmeler sonucu elde edilen şemseli cilt kapaklarından çözünürlüğü uygun olanlar bu çalışmaya dâhil edilmiştir (Görsel 18). Bu eserlerin görsel incelenmesinde de şemselerin çalışmada belirlenmiş olan şemse formuna uygun olduğu görülmüştür.

Özetle, değişik yazma eser kütüphanelerindeki yazma eserlerin şemseli cilt kapakları genel olarak belli bir şemse formunda bulunmaktadır ve bu form çalışmada belirlenen şemse formuna uygundur. Buna karşın çini, tezhip ya da kalem işi gibi sanatlarda kullanılan ve şemse olarak adlandırılan madalyonlar çok farklı tip ve özelliklerde olup bunların hepsini tek bir form altına almak mümkün gözükmemektedir.

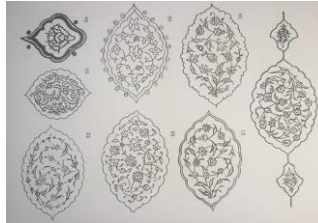
Sonuç

Belirli bir motif ya da formun sembolik anlamına yönelik bir çalışmada benzer öğelerin aynı isim altında toplanması amaca hizmet edemez. Sembolizm belli bir kaynaktan çıkmış olduğundan, öncelikle bu kaynağın bulunması ve arketipin tanımlanması gerekir. Bu arketip bir sembolizme sahip olmakla beraber benzerleri öznel, estetik kaygılarla üretilmiş ve tarihsel değişikliğe uğramış olabilir. Türk İslam Sanatında belli bir formu olan kompozisyonlara madalyon, madalyonların belli bir form ve kompozisyona sahip olan türüne de şemse adının verilmesinin doğru bir sınıflama olacağı düşünülebilir. Bu araştırmada özellikle cilt kapaklarından elde edilen verilere göre; şemse formu yukarıda belirlendiği gibi yuvarlak ya da oval kapalı bir madalyon içinde rûmi, bitkisel, bulut ya da geometrik motiflerin beraber ya da bağımsızca sonsuzluk çağrıştıran bir kompozisyonudur.

Şemsenin Arapça karşılığı Türklerin tarihi boyunca sembolik anlamlar yükledikleri güneştir ve form bir güneşe benzemektedir. Ancak şemse bu benzerliğin dışında daha geniş bir içeriğe sahip olarak gözükmektedir. Özellikle Kur'an-ı Kerim cilt kapakları, Kur'an-ı Kerim'i, onun Nur'unu, otoritesi ve yaşam vericiliğini anlatan bir sembole ihtiyaç duyarlar. Yukarıda tanımlanan şemse formunun tüm içeriği mitik ve dini bir düşünce ışığında ele alındığında, şemse sembolizmi; Yaradan'ın Nur'u, kozmosun düzenleyicisi, bilginin kaynağı ve tevhit ilkesidir. Nur, otorite, hayat vericilik, tevhit; güneşi çağrıştıran yuvarlak ya da elips madalyon ile verilmektedir. Madalyon içindeki rûmi, bitkisel ya da geometrik motiflerin beraber ya da bağımsızca bir kompozisyon olarak kullanımı da aydınlanma ve güneşe tabi olan yaşam, süreklilik ve kozmosu işaret eder. Bunun yanı sıra, Kur'an-ı Kerim dışındaki diğer yazma kitaplar da aydınlanmanın kaynağıdır ve onlar da bu tezeyyatı hak ederler. Bu nedenle form ve sembolizmi verilen şemsenin, benzer şekillerde ilkin yazılı eserlerin cilt kapaklarında görüldüğü yorumu yapılabilir. Bu durumda, şemsenin (Görsel 6, 19 a,b deki gibi örneklerdeki formlarda) cilt kapaklarında yukarıdaki sembolizmine uygun olarak kullanılmış olduğu önerilebilir.



Görsel 19a. Şemse çizimleri, rûmi desenli.



Görsel 19b. Şemse çizimleri, bitkisel desenli.

Ne yazık ki cilt kapakları mimari ya da seramik eserler gibi uzun süre dayanacak şekilde yapılamazlar. Hem kullanılan malzemeler hem de buldukları ortam fiziksel yıpranmaya çok daha açık olduğundan günümüze kalan Tolunoğullarından önceki tarihli cilt kapak örnekleri bulunmamaktadır. Bu nedenle şemsenin ilk olarak cilt kapaklarında ortaya çıkıp çıkmadığını belirlemek olanaksız gözükmektedir. Ancak, şemse bu çalışmada ve başka yazarlar tarafından da düşünüldüğü gibi ilk olarak cilt kapaklarında ortaya çıktıysa (Bakır, 2010: 97), kökeni yukarıda belirttiği bir sembolizmden kaynaklanıyor olmalıdır. Bunun yanında sanat uygulamalarının özellikle saray tarafından belirlendiği birçok yazar tarafından dile getirilmiştir ve değişik bölgelerde tezhip, çini, taş işçiliği gibi alanlarda aynı motifler kullanılabilir (Tanındı, 1999: 11-105, Derman, 199: 11-199). Büyük olasılıkla nakkaşhanenin belirlediği üslubun bu bölgelerde şemselere de kullanılması sağlanmıştır. Bu durumda, şemsenin belirtilen sembolizme bağlı olarak ya da olmadan, estetik tercih, öznel kaygı, ya da zamanın estetik tercihlerine göre aynı form altında ya da deforme edilerek varlığını koruduğu düşünülebilir. Bu tür uygulamalarda da, şemse formunun kullanımının artık sembolizmin kaynağı olan dini-mitik bir düşünceden değil, bir bezeme ögesi, belli estetik ve teknik sorunların aşılması için, bilimsel bir düşünceden kaynaklandığı yorumu yapılabilir.

Son Notlar

- (1) Şemse için kullanılan Güneşe benzediği için şemse olarak adlandırılan motif tanımı birçok çalışmada izlenebilir. Örneklemler için bkz: (Binark, 1975:10, Özcan, 1990:2, Bakır, 2010: 96) v.b.
- (2) Tam olarak temsili değil sembolik ya da imalı olan, benzerlik olarak yapılmamış veya tasarlanmamış. İdol ya da şekil içermeyen (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/aniconic>) (Erişim Tarihi: 07/08/2020). Buckhard'a göre İslam dini mimarisinde anikonizm ya da ikonasızcılık; ikonalara yer verilmemesi Tanrı ile insan arasında hiçbir varlığın yer alamayacağını ifade eder. Sanatta; imgeyi yapanın, yaptığı imgenin büyüünden kendini kurtaramaması, insanın her şeyden önce gelen değerini düşürmektedir (Taşpınar, 2017: 171).
- (3) Akkadça, Arapçadaki Şems sözcüğünün etimolojik kökeni
- (4) Bu çalışmadaki görsellerde yer alan, değişik alanlarda kullanılmış şemselere bu içerik kolayca görülebilir. Burada değinilmesi gereken bir başka konu da şemse sembolizminin belli bir tarihsel dönem içinde değerlendirilme gereğidir. Bu çalışma için bu dönem Anadolu Selçuklu Devleti olgun dönemi olan 11.Y.Y. ile Osmanlı İmparatorluğunun Klasik dönem sonu olarak tanımlanabilecek 18. Y.Y. arasındadır. Bu dönem dışında örneğin Türk İslam Sanatında Barok ya da Rokoko üslupların kullanıldığı geç dönemde şemse formu içinde natüralist motifler hatta doğrudan portrelerin bulunduğu örneklerle rastlanmaktadır.
- (5) Cilt kapaklarını tarihlemek gerçekten sorunlu bir iştir. Cilt kapakları çoğunlukla kapladıkları yazma eser üzerinde belirtilmiş istinsah tarihi üzerinden tarihlendirilirler. Ancak bu cildin bu yazmaya ait olup olmadığı, bir restorasyon geçirip geçirmediği ya da yazma eserin başka bir yerde mi ciltlenmiş olduğu sorularının açığa çıkarılması gerekir. Ancak tüm bu sorular yanıtlandıktan sonra – ki bu oldukça güçtür- cildin bu yazmaya ait olduğu ve tarihlendirilmesi yapılabilir. Bu nedenle bu çalışmada cilt kapaklarının tarihleri

belirtilmemiş, hataya yer bırakmayacağı düşünülen geniş bir tarih aralığındaki cilt kapakları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

- (6) Raby ve Tanındı'ya göre her iki cilt türünde de şemseler benzerdir, ancak Memlûk cildinde ya kapak tamamen geometrik şekillerle ya da bitkisel formlarla işlenir (ancak bu daha sonra terk edilir ortada motifler tercih edilir) ya da orta ve köşe işlemleri yapılır ki bu durumda da köşebentler şemsenin parçaları şeklinde olur (Görsel: 8b).

Kaynakça

- Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı.
- Algaç, Ş. Fatih (1994). *Dönemi Kitap Sanatında Sayfa tasarımı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi A.B.D.
- Alparslan, E. (2018). “Soğuk Şemse’ Tekniği ve Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan ‘Soğuk Şemse’ Ciltler Üzerine Bir Araştırma”. *Ulak Bilge*, 6 (21), 193-206.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arıtan, A. S. (2010). “Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San’atı’nın Tarih İçindeki Gelişimi”. *İstem* 8, 15, 169 – 192.
- Arıtan, A. S. (1993). “Ciltçilik”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c.7. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 551-557.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakır, T. S. (2010). “İznik Çinilerinde ‘Şemse’ Formu”. *Sanat Dergisi*, 0 (7) , 96-104
- Bilgin, O. (2013). “Yazma”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 43. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 2013, 369-373.
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Dayanışma Vakfı.
- Bozkurt, N. (2003). “Medrese”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 28. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 323-327.
- Bozkurt, N. (2010). “Şemse”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 38. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 518.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man*. New York: Doubleday ve Company, Inc.
- Cığ, K. (1971). *Türk Kitap Kapları*. İstanbul: Yapı ve Kredi bankası A.Ş.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns An Analytical And Cosmological Approach*. London: Keith Hames and Hudson.

- Derman, Ç. (1999). “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. 11, Kültür Sanat. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 108-119.
- Dirim, R. (2010). *İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kocabalçık Yayınevi.
- Kaşgarlı, M. (1986). *Divanü Lûgat-it Türk*. (Besim Atalay). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt I.
- Maraşlı, S. (2013).” 15. Yüzyıl Kitap Cildlerindeki Süsleme Tasarımlarının Mimari Süslemelere Etkisi (Diyarbakır Safa Parlı Camii Işığında)”. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 5 (3), 75-94.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*. (çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Mülayim, S. (2008). *Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Kişisel yayım.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Cilt. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, Y. (1990). *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özlem, D. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*. Colorado: Westview Press.
- Peker, U. A. (1998). “Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam”. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-37.
- Peker, U A. “Selçuklu Mimarisi'nde Anlam”. *Kayseri Büsüm Şehir Akademi 2017 Bahar Dönemi Konferansı*. 9 Aralık 2017.
- Raby, J., Tanındı, Z. (1993). “Turkish bookbinding in the 15th Century”, *The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (çev. Musa Yaşar Sağlam). İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Simonson, L. H. (2011). *What does Islamic Art mean for Islam*. Yüksek Lisans Tezi. Portland: Reed College Felsefe, Din, Psikoloji ve Dilbilim Bölümü.
- Sutton, D. (2007). *Islamic Design A Genius for geometry*. Withhshire, England: The Cromwell Press.
- Tanıncı, Z. (1999). “Osmanlı Sanatında Cilt”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. C.11, Kültür Sanat. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 103-107.

Taşpınar, İ. (2017). “Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm”. *Milel ve Nihal*, 14 (2), 160-174.

Teoman, B. (2018). “Konya Darplı Anadolu Selçuklu Sikkeleri”. *İpek Yolu Dergisi*, I, Yeni İpek Yolu dergisi Özel Sayı, 147-166.

Uzun, M. İ. (1998). “Hilye”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 38. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 44-47.

İnternet Kaynakça

Mitra, Antik Pers Mitolojisi. https://www.ancient.eu/Ancient_Persian_Mythology/. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).

Sembol/simge, TDK sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).

Shamash. <https://www.britannica.com/topic/Shamash>. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Anadolu Selçuklu Güneş Sembollü Sikkeler. Teoman, B. (2018). “Konya Darplı Anadolu Selçuklu Sikkeleri”. *İpek Yolu Dergisi*, I, Yeni İpek Yolu dergisi Özel Sayı. S. 157.

Görsel 2. Daireden Üretilen Formlar. Sutton, D. (2007). *Islamic Design A Genius for geometry*, Withhshire, England: The Cromwell Press. S. 2, 9, 15.

Görsel 3. Geometrik Sembolik Şekiller. Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns An Analytical And Cosmological Approach*. London: Keith Hames And Hudson. S.150.

Görsel 4. Karatay Medresesi Kubbesi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Karatay_Medresesi#/media/Dosya:Karatay_medresesi.jpg. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).

Görsel 5. Klasik Şemse Formu. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). *Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions. S. 159.

Görsel 6a. Yavuz Sultan Selim Camisi Müezzın Mahfilı Tavanı. Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S.131.

Görsel 6b. Üsküdar Atık Valide Camisi Yan Mahfil Tavanı, Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 140.

Görsel 6c. Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi Kapı Açıklığı Tavanı. Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 141.

- Görsel 6d.** Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi Pencere Parmaklıkları. Akturan, B. (2013). Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 79.
- Görsel 7a.** Rüstem Paşa Camii Mihrab. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S.46.
- Görsel 7b.** Selimiye Camii Hünkâr Mahfili. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 81.
- Görsel 7c)** III. Mustafa Türbesi, Ulama Çini Panodan. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 124.
- Görsel 7d.** Selimiye Camii, Mihrap Sofası. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 71.
- Görsel 8.** Diyarbakır Parlı Safa Camii Minaresindeki Taş Şemse İşleme https://s3.us-east-1.amazonaws.com/media.archnet.org/system/media_contents/contents/129056/original/IAA141120.jpg?150775292392. (Erişim Tarihi: 08.12.2020)¹.
- Görsel 9a.** Konya üretimi 1315, Kur'an ön kapağı. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 4.
- Görsel 9b.** Memlûk kitap kabı 14. YY. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 14.
- Görsel 9c.** Konya 15. YY Ortaları kitap kabı. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 8.
- Görsel 10.** Khamsa (Quintet) of Nizami Metropolitan Museum <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446541>. (Erişim Tarihi:11.08.2020).
- Görsel 11.** Al- Balkhi Atlası Kitabı cilt kapağı 1450 ler. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 115.
- Görsel 12.** Abdülkadir al-Maraghi'nin Makaşid al-Alhan Müzik Kitabı cilt kapağı 1435. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 135.

¹ Maraşlı'nın çalışmasındaki minare görseli yeterli çözünürlükte olmadığından aynı minarenin internet kaynaklı bir görseline başvurulmuştur.

- Görsel 13.** Thomas Hobbes Leviathan 1651, kitap kabı. [https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan_\(Hobbes_book\)#/media/File:Leviathan_by_Thomas_Hobbes.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan_(Hobbes_book)#/media/File:Leviathan_by_Thomas_Hobbes.jpg). (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Görsel 14.** Süleymaniye Kütüphanesi. Kitab-ı Tezkiretül Evliya, F.Attar, II. Mehmet’e ithaf. Algaç, Ş. Fatih (1994). Dönemi Kitap Sanatında Sayfa Tasarımı. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi A.B.D. Katalog, resim no: 50.
- Görsel 15.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Konya Mevlana ve Yusuf Ağa Koleksiyonları Anad. Sel. Cilt kapakları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 16a.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/FATIH4130002k.jpg>. (Erişim tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16b.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_4.jpg (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16c.** Türkiye yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_5.jpg. (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16d.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_8.jpg. (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 17.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Bursa İnebey Kütüphanesi Şemseli Ciltleri ve Şemse Detayları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 18.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Beyazıt Kütüphanesi Kur’an-ı Kerim Cilt Kapakları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 19a.** Şemse Çizimleri, Rûmi Desenli. Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. S. 13.
- Görsel 19b.** Şemse Çizimleri, Bitkisel Desenli. Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. S. 21.

Teşekkür: Bünyelerinde bulunan şemse görsellerine ulaşmamı sağlayan, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Bursa İnebey Kütüphanesi, Beyazıt Kütüphanesi, Konya Mevlana kütüphanesi çalışanlarına ilgileri için çok teşekkür ederim.



GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN GALERİ ORTAMI BAĞLAMINDA MEKÂN-DOĞA ETKİLEŞİMİ CHANGING THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART GALLERY SPACE ENVIRONMENT-NATURE INTERACTIONS

Esra ERTUĞRUL TOMSUK

Arş. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Resim Anasanat Dalı

RA., Çankırı Karatekin University, Art Design and Architecture Faculty, Department of Painting
ertugrulesra@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4426-2710>

Banu YÜCEL

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Görsel Sanatlar Bölümü

RA., Ankara Hacı Bayram Veli, University, Art and Design Faculty, Department of Visual Art
banu.yucel@hbv.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9859-7890>

Atıf/Citation

Ertuğrul Tomsuk, E, Yücel, B. (2021). “Günümüz Sanatında Değişen Galerî Ortamı Bağlamında Mekân-Doğa Etkileşimi”. *Sanat Dergisi*, (37), 239-261.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.872081>

Öz

Sanat, ilkel dönemden günümüze kadarki zaman dilimi içinde toplumsal olaylardan da etkilenecek şekilde sürekli bir değişim içindedir. Sanatla birlikte, sanatın sergileme biçimleri de aynı doğrultuda değişmiştir.

Galerî mekânının geleneksel sergileme biçimleri, piyasayla kurduğu ilişki, dayatmacı estetik kuralları ve mükemmeliyetçi duvarları postmodernizm ile eleştirilen ve sanatçılar tarafından dönüştürülen bir mekân haline gelmiştir.

1960’larda sanat alanında yaşanan bu tepkisel kırılmaların sonucunda ortaya çıkan Arazi Sanatı bu anlayışın bir simgesi haline gelmiştir. Sanatçılar galerî mekânlarından uzaklaşarak atölyelerini doğaya taşıyarak

Abstract

Art, from the primitive period to the present, is in a constant change, also affected by social events. Along with the art, the exhibition forms of art have also changed in the same direction.

The traditional exhibition forms of the gallery space, its relationship with the market, its imposing aesthetic rules and perfectionist walls have become a space that has been criticized by postmodernism and transformed by artists.

Land Art, which emerged as a result of these reactive breaks in the field of art in the 1960s, has become a symbol of this understanding. The artists moved away from the gallery spaces and moved their

geniş arazi parçalarını, zaman zaman da doğada bulunan malzemelerle galeri mekânını düzenlemişlerdir.

Bu süreçte doğa-sanat-mekân iç içe geçmiş, geçirdiği evrimleşme süreci ile beyaz küp yeni bir mecraaya dönüşmüştür. Günümüzde gerçekleştirilen mekânın duvarlarını iten ve mekândan taşan ve doğa güçleri ile ortak çalışarak, meydan okuyan işler ile sanatçılar; sanatın neliği, bir sanat sergisinin ne olabileceği ve bir sanat kurumunun ne kadar ileri gitmeye hazır olduğu gibi sorulara dair sınırları zorlayan cevaplar aramışlardır.

Bu çalışmada; sanat, tarihsel süreçte galeri mekânının değişimi ve sanat kurumları ile sanatçı ilişkisi irdelenmiş, geleneksel galeri algısıyla bir hesaplaşmaya giren sanatçıların süreç içerisindeki sınırları zorlayan eylemleri güncel işler üzerinden örneklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Doğa, Sanat, Mekân, Arazi Sanatı, Galeri.

workshops to the nature, organizing the vast pieces of land, and sometimes the gallery space with materials found in nature.

In this process, nature-art-space intertwined, and the white cube turned into a new medium with its evolutionary process. Artists who push the walls of the space realized today and overflow from the place and work in partnership with the forces of nature, with their challenging works; They sought boundary-pushing answers to questions such as what art is, what an art exhibition could be, and how far an art institution is ready to go.

In this study; Art, the change of the gallery space in the historical process and the relationship between art institutions and the artist are examined, and the actions of the artists who have come to terms with the traditional gallery perception pushing the boundaries in the process are exemplified through current works.

Key words: Nature, Art, Place, Land Art, Gallery.

Giriş

Günümüz sanatının en büyük özelliği birçok disiplinin iç içe geçmiş olmasıdır. Bu durumda modernizmin en çok önem verdiği özerklik kavramına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Güncel sanatta artık tek bir disiplin değil, disiplinlerarasılık söz konusudur. Modernizmin tanımladığı sanat nesnesi, 1960'lerden sonra değişim göstererek sanatçıyı yeni bir yola sürüklemiştir. Sanatçı artık üretiminde mekânı da düşünmek durumundadır. Çünkü postmodernizmde, sanat nesnesinin tamamlayıcısı izleyicidir ve bu doğrultuda sanatçı izleyici ile sanat nesnesini buluşturacağı mekânı da düşünmek durumundadır.

21. yüzyılda sanatçı, 1950 sonrasında itibaren, galeri mekânı ve izleyici ekseninde yeni bir algı yaratmayı hedeflemiştir. Galeri mekânına yüklenen belli başlı görevleri ters yüz edip, yeni bir görme biçimi sağlamış ve sıra dışı bir yorumlama kültürü meydana gelmiştir. Bu dönemin sanatını, izleyici tamamen hissederek deneyimlemektedir ve bu deneyimi yine sanatın kendi evinde; sanat galerisinde yaşamaktadır.

Postmodernizm, modernizmin yüce mekânının dokunulmazlığına karşı tepki göstererek, daha önce bir sanat galerisi içerisinde düşünülemeyecek olan her şeyi yerleştirmiştir. Araştırmanın bölümlerinde, galeri mekânının dönüşüm evreleri araştırılmış ve doğa ile mekânı bir arada sunan sanatçılar incelenmiştir.

Arketipik Geleneğin Yıkımı: Çerçeveyi Aşmak

İnsanın en başta av ve büyü törenleri aracılığı ile sanatla kurduğu bağın ardından, dini ritüellere dönüşen üretimi ve Paleolitik çağlarda göçebe olarak varlığını sürdürürken, su kenarlarına yerleşerek uygarlıklara dönüşümü, Antik Yunan'dan Ortaçağ'a kadar olan süreci sanat yapıtının konumlanmasında önemli dönüm noktalarıdır. Bu dönemlerde el becerisi ile değerlendirilen sanat yapıtı, dini ya da siyasi otoritelerin himayesi altına girmiştir. Sanat yapıtı herhangi bir mekâna ihtiyaç duymamıştır çünkü sanat yapıtı olarak algılanan mekânın kendisidir o dönemlerde. Mimari en önemli sanat yapıtı olarak kabul görmüştür. Her ne kadar dönemi içerisinde resim ve heykel disiplinleri sanat yapıtı yerine mimariyi tamamlayan bir zanaat nesnesi olarak görülse de mekân odaklı sanat yapıtının ilk örneklerini oluştururlar. Kiliseyi ya da sarayı tamamlayan bir işlevi vardır resim ve heykel sanatının. Rönesans döneminin yeniliklerinden biri, bu döneme kadar zanaat olarak algılanan disiplinlerin sanat yapıtı olarak değişim göstermesidir.

15-16. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan kapitalist ekonomi çerçevesindeki girişimler ve siyasi rejimler, yeni bir kültürel zihniyet ve sanatsal himaye düzeni ortaya çıkarmış, bu dönemde beliren burjuva sınıfının himayesine giren sanat, sekülerleşme ve özerkleşme dönemine de girmiştir (Yücel, 2012: 4). Sanat yapıtının zanaattan ayrılması, birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Sergileme biçimleri hakkında kafa yorulmaya başlanmıştır.

Yine aynı yüzyılda ortaya çıkan sergileme, teşhir kültürü ve sanat tarihi inşası ile sanat, zanaattan ayrılmış, farklı bir kimlik edinerek özerkleşmiştir. Bu dönemde müze kurumunun başlangıcı olarak kabul edilen koleksiyonlar, sistemli bir toplama ve biriktirme eylemi olarak şekillenmeye başlamıştır (Yücel, 2012: 4-5).

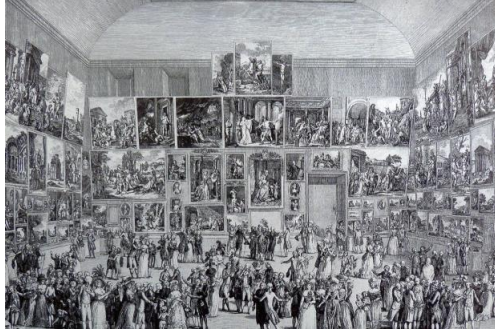
Sanatçının özgür düşünmeye başlamasının ilk dönemi Rönesans dönemi olmuştur. Sanatçı artık sipariş almak yerine kendi konusunu seçme özgürlüğüne erişmesi 1789 Fransız İhtilali sonrasına denk gelir. Bu gelişme, sanat yapıtına bakış açısını da değiştirmeye başlamıştır. Sanat nesnesine sahip olma belirli bir statüye sahip olma durumu ile eş değer olmaya başlamıştır. Bu sebeple görkemli sarayların belli odaları sergi salonlarına dönüştürülmüş, sanat simsarları ve alıcılar bu odalarda karşı karşıya gelmeye başlamışlardır. Ayrıca saraylara sıradan insanların herhangi bir sebeple girmesi mümkün değildir. Sanat nesnesini görebilen kesim, zengin ve ayrıcalıklı insanlardır.

Müzecilik Batı toplumunda koleksiyonların kamulaştırılmasıyla 18. yüzyılda gerçekleştirilmiş, bu yüzyılın sonlarına doğru görkemli hanedanlıkların göstergesi olarak sergilenmeye başlanan kraliyet koleksiyonları halka açılmaya başlanmıştır (...) Koleksiyonların kamuya açılmasıyla kurumsallaşmaya başlayan müzeler önce Avrupa'da, daha sonra 19. Ve 20. yüzyıl boyunca Amerikan müzelerinin de katılmasıyla Batı'da yaygınlaşmış ve giderek hızlanan bir değişim süreci içinde olmuşlardır (Yücel, 2012: 5).

19. yüzyılla birlikte müzeler, kültürel mirasın en önemli kurumu haline gelmeye başlamıştır. Kültür mirasın korunması, sergilenmesi ve toplumun müzeler aracılığı ile

bilgilendirilmesi söz konusu olmuştur. Bir mirasın korunmasına yönelik olan müze kurumu ve sanat yapıtlarını sergileme alanı olan galeri mekânı; 20. yüzyıla birlikte, sanata olan bakış açılarının da değişimi ile kutsal bir mekân anlayışı kadar yüceltirilmiştir.

19. yüzyıldaki sergi salonları, günümüzde algıladığımız galeri mekânlarındaki düzenlemelerden oldukça farklı sergileme anlayışlarına sahiptir. “Aslında Salon, kendi döneminin estetiğine uygun olarak, galerinin ne olduğunu tanımlayan mekândır. Galeri, duvarlarına resim asılan yerdir. Duvarın bir estetiği yoktur, iki bacaklılar için bir gereksinimden ibarettir sonuçta” (O’Doherty, 2010: 33). Resimlerin o dönemde duvara asılmış olması yeterlidir. Döneme ait resimlerde, tavandan yere kadar olan alana gelişigüzel asılmış resimlerin olduğu görülmektedir. “Büyükçe resimler (belli mesafeden bakmak daha kolay olacaktır) izleyicilerin daha iyi görebilmesi için hafifçe aşağı eğimli asılmıştır; ‘en iyi’ resimler tam ortada, izleyicinin göz hizasındadır; küçük resimler alttadır. En başarılı sergi, bir santimetresi bile boşa harcanmamış, adeta mozaik gibi işlenmiş duvarlardan ibarettir (O’Doherty, 2010: 33).



Görsel 1. Pietro Antonio Martini Resim ve Heykel Sergisi 1787.

Şüphesiz bu yığın halindeki sergileme biçimi, modernizm ile birlikte değişim göstermiştir. Modernizm ile birlikte sanat yapıtı, kendisinin sergileneceği alanı da değiştirmeye başlamıştır. Bu değişimin kesin kayıtlı bir tarihi olmasa bile, bu duruma kafa yoran ilk isimlerden birinin Courbet olduğu söylenebilir.

“Bir sanatçının radikal bir biçimde kendi mekânını oluşturarak resimlerini astığı ilk modern olay ise sanırım, Courbet’in 1855 Sergisi’nin hemen dışında gerçekleştirdiği tek kişilik Salon des Refusées’dır (...) Pek şaşırtıcı bir şey yapmadığı kanısındayım ama yine de vurgulamak gerekir ki bir modern sanatçı (ki kendisi ilk modern sanatçı olarak nitelediğimiz kişidir) ilk kez kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir.” (O’Doherty, 2010: 41)

Courbet’in bu sergisiyle sanat yönetimini radikal bir değişikliğe uğratması, galeri mekânının günümüz anlayışına dönüşmesinde bir dönüm noktasıdır. Sanatçının yapıtının algılanmasında, sergileme biçiminin de önemli olduğu gerçeği gün yüzüne çıkmıştır. Galeri mekânı yığın halinden sıyrılıp yavaş yavaş sessizleşmeye ve boşalmaya başlamıştır. Bu sessiz galeri mekânı, modernizm ile birlikte, içine

girildiğinde belli kurallara sahip, izleyicinin kendisini oraya ait hissetmediği bir ortama dönüşmüştür. Galeri mekânına ait olan tek şey sanat yapıtıdır.

İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O’Doherty’nin 1970’lerde tartışmaya açtığı “beyaz küp” olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unuttuk kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir (O’Doherty, 2010: 15). Müze ve modern sanat galerilerine bir eleştiri niteliğinde olan “beyaz küp” kavramı, postmodernist anlayışın getirilerinden biridir. Sanatın toplumdan kopuk, dokunulmaz ve yabancılaştırılan kalıplaşmış bir mekânda bulunması, postmodern sürecin şiddetle karşı çıktığı durumlardan biridir. Postmodernizme göre, sanat yapıtının, gündelik hayatla iç içe olması gereksiniminin yanı sıra, sergilendiği mekânın da izleyicisi ile arasında bir mesafe olmamalıdır.

Modernizm ise Postmodernizmin aksine; görsel olanın temsilini her şeyin üstünde tutmaktadır. Görme ediminin de gerçekleşeceği mekân da özel kılınmalıdır. Modernizme göre sanat yapıtını anlamak, belli bir algıya sahip olunmasını gerektirir ve sanat yapıtına ulaşmak kolay olmamalıdır. “Mekân kavramı, Modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlam olarak ele alınmıştır” (Yücel, 2012: 10). Bu sebeple sergileme mekânı, Modernizm için önemli bir ortamdır. İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden uzaklaştırılmıştır (O’Doherty, 2010: 30). Bir sanat galerisinin içinde bulunmak ilk başta tedirgin edici bir durumdur ve o mekânın belli başlı kuralları vardır; sessiz olmak, sanat yapıtlarına belli bir mesafeden bakmak vs.

“Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da “beyaz küp”, günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan “modern sanat galerisi” nin başlıca simgesidir. O’Doherty’nin işaret ettiği gibi, “biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle sık bir tasarımı buluşturan” modern sanat galerisi, “benzersiz bir estetik mekân” olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has “kabuğu”dur.” (O’Doherty, 2010: 15)

Modernizm için sanat yapıtı dokunulmaz, ulaşılmaz ve yüce bir nesnedir. Dolayısıyla bu kadar anlam yüklediği nesnenin barınacağı mekân da aynı derecede dokunulmaz olmalıdır. Müze ve sanat galerilerine yüklediği anlam, sanat nesnesine yüklediği anlamla eş değer hale gelmektedir. Modernistlerin bu bakış açısında yaşanan ilk kırılma, sanat nesnesinin değişim göstermesiyle yaşanmıştır.

1920’li yıllardan 70’lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim üçgeninin yeni bir tanrıyla da beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır (O’Doherty, 2010: 109). Öncelikle sanatçılar resimlerinde, geçmişten gelen büyük bir gelenek olan çerçeveyi dışlayarak, galeri duvarlarına yeni bir yorum getirmişlerdir. Boyasal Alan ressamlarının neredeyse galeri duvarları ölçüsünde olan devasa tuvallerinin çerçevesiz olması sergileme biçimlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir.



Görsel 2. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950–51. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 242.2 × 541.7 cm.

Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel “bütünselliğin” yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgü resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir (Antmen, 2008: 148). Boyasal Alan sanatçıları, devasa boyutlarda yaptıkları resimlerle bir bakıma tuvale kafa tutarlar. Greenberg’e göre “bu sanatçılarda renk belli bir alanı ya da düzlemi doldurma işlevinden kurtulup bağımsızlık kazanmıştır ve yalnızca kendisini savunur” (Germaner, 1997: 36). Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi (Atakan, 2008: 20). Soyut Dışavurumcu ressamların tek çabası biçim olarak resmin varlığıdır. Harol Rusenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün “dünyanın değişmesini değil, tuvalinin bir dünya olması”nı ister hale geldiğini savunmuştur (Antmen, 2008: 148). Soyut Dışavurumculuk sanat yapıtı ve mekân arasındaki hesaplaşmanın ilk örneklerindedir. Geleneksel resim anlayışının olmazsa olmaz sergileme biçimi olan çerçeveyi yok etmesi bunun kanıtlarından biridir.

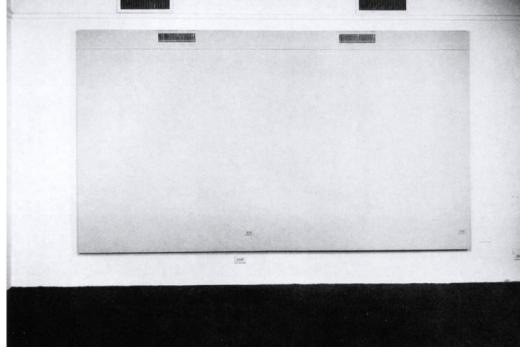
“Çerçevenin düşüşiyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaj, resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş, homojen mekân, galerinin her bir köşesine kolayca sızmaya başlamıştır. “Sanat” dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır. Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olmayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sarmalayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüştürmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka şey konan bir şey haline gelmiştir.” (O’Doherty, 2010: 109)

Çerçeve ve resim ilişkisi, duvar ve resim ilişkisi gibi kaygıların sorgulanmaya başladığı dönemde, geleneksel tuval biçimleri de şekil değiştirmiştir. “Stella’nın 1960 yılında Castelli’nin galerisinde açtığı sergideki U-, T- ve L-şekilli tuvaleri, yerden

tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını “geliştirerek” kullanmıştır” (O’Doherty, 2010: 48). Bu sergi, modernist sergileme biçimlerini kökten değiştiren nitelikte bir sergi olmuştur. Sanat yapıtının kendisi kadar, hatta onun da önüne geçen sergileme biçimi söz konusudur.

Stella’nın dışında galeri mekânı ile bir hesaplaşmaya giren sanatçılardan biri de William Anastasi olmuştur.

“William Anastasi’nin New York Dwan Galerisi’nde 1965’te açtığı bir sergi, duruma ilişkin bir yorumdur. Galeriye boşken fotoğraflayan Anastasi, duvarın aşağıdan yukarı, soldan sağa parametrelerini çıkarmış, elektrik prizlerinin yerini ve ortadaki geniş boşluğu görmüş, sonra bütün bu verileri duvardan biraz daha küçük bir tuvalin üzerine serigrafı baskıyla asmıştır. Duvarı o duvarın imgesiyle kaplamak, sanat yapıtını modernizmin özünde yer alan meseleleri içeren yüzeye, duvarın kapladığı alana taşımıştır.” (O’Doherty, 2010: 51)



Görsel 3. William Anastasi, ‘Batı Duvarı, Dwan Main Galeri’, 1966, Tuval üzerine fotoğraf baskısı. Sergi Görünümü ‘Six Sites’, Virginia Dwan Gallery, New York, 1967.

Anastasi’nin bu sergisi, galeri mekânının sergilenen yapıtla eş değer tutulmasına en iyi örnektir. Tabi Anastasi’den önce mekânı ön planda tutarak sanat üreten birçok sanatçı, galeri mekânının dönüşümünü hızlandırmıştır.

1960’lı yıllar, sanat yapıtının dönüşüme uğradığı ve dolayısıyla sergileme biçimlerinin de değişim gösterdiği yıllardır. Enstelasyonların, performansların, arazi sanatının başrol oynamaya başladığı dönemdir. Sanat galerilerine getirilen eleştiriler, sanat yapıtları üzerinde sürmüş ve dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Hatta sanat yapıtı olarak galeri mekânının bizzat kendisini kullanmışlar ve eleştirilerine farklı bir boyut kazandırmışlardır.

Bir sanat yapıtı olarak galeri mekânını dönüştüren isimlerden biri Yves Klein’dir. “Klein, 1958’in Nisan ayında, Boşluk’la (Le Vide) monokromun ötesine, saf cisimsizliğe geçer. “Sergi”si için Galerie Iris Clert’i tamamen boşaltıp, boş alanı kendi manevi değerleriyle “aşılacak” beyaz badana yapar” (Fineberg, 2014: 210).

“Amerikalı sanatçı Micheal Asher 1960’larda ve 70’lerde galeri mekânlarını duvarlarla böldüğü ve “beyaz küp” etkisini ter yüz etmek için mekânların boyasını kazıdığı enstelasyonlarının yanı sıra bazen de galeri duvarlarını yıkarak büroyu (ya da

sistemi) görünür kıldığı enstelasyonlar gerçekleştirmiştir” (O’Doherty, 2010: 20). Tıpkı Broodthaers veya Daniel Buren gibi, Micheal Asher’in tavrı da nesnelere üretmeyi değil, fakat bir sergi süresince (bir müze veya tarihi bir mimari birimse) sokulmasıyla bu uzama parazit oluşturmayı hedefler. Sanat eserinin sunulmasına destek olan yapı böylece sanatçının eseri olur (Gintz, 2010: 52).

Sanat yapıtının değişmesiyle birlikte, sergileme biçimleri de değişim göstermiştir. “Greenberg’e göre sanatın sergileme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş, salt parasal değeriyle sınırlı nesne olmaktan, daha geniş bir sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgeler. Müzelerin günümüzde kamusal birer mekân olarak sanat üretiminde araçsal bir konuma gelişi, hiç kuşkusuz bu sürecin devamıdır” (O’Doherty, 2010: 27). Bu sürecin öncesinde birçok sanatçı “bireysel sanat eserlerini belli bir düzende bir araya getiren ganimetler gibi, müzeleri de egemen ideolojiye uygun türdeş bir estetik söylemin yararına bu eserleri tanıtan bir aygıt gibi görme eğilimi”ni (Gintz, 2010: 52) yıkmaya yönelik sanat yapıtları üretmeye başlamışlardır.

Modernist müzecilik anlayışına kafa tutmaya yönelik yapıt üreten sanatçıların başında Minimalistler gelmektedir. Minimalist sanatçılar resimden çok heykel üzerinde durarak, mekân içinde geometrik formlarla çözümlenmelere girmişlerdir. Carl Andre, biçim, mekân ve izleyici arasında bir iletişim kurarak yapıtlar üretmeye başlamıştır. Devasa boyutlarda oluşturduğu demir heykelleri ile “çevre mekânı küçültüp sıkıştırarak seyirciye doğrudan bir biçim ilişkisi kurar” (Germaner, 1997: 43). Andre çalışmalarında mekânın yatay ve dikey düzlemi içerisinde bir sorgulamaya girmiştir. Sanat yapıtı sergilenen mekâna göre şekil almıştır. Mekâna göre yapıtların şekillenmesi bu dönem için önemli ve yeni bir durumdur. Müze ya da galeri anlayışının, sanat yapıtlarını tanıtan bir araç olarak görülmesi durumuna tepki niteliğindedir. Mekâna göre şekillenen sanat yapıtı o ana aittir. “Modernist biçimci anlayışların bir devam gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı ters yüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini “sahneleştiren” çeşitli örneklerle 1960’larda ‘beyaz küp’ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır” (O’Doherty, 2010: 16).



Görsel 4. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 Ateş Tuğlası

Yatay konumdaki Kaldıraç adlı düzenlemesi Carl Andre'nin ilk önemli işidir. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı (Yılmaz, 2006: 204). İşin sergileneceği mekânın duvarlarından ziyade tabanına yönelmiş olan Carl Andre 'beyaz küp'ün genel geçer kurallarına karşı ilk başkaldıran isimlerden biridir.

Bu işi yapmaktaki düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir:

“Brancus,'un Sınırsız Sütun'unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu” (Yılmaz, 2006: 205). İzleyicinin ilgisini duvarlardan tabana kaydırma bir karşı duruştur. Hem galeri mekânının şeklini hem de izleyicinin bir sanat yapıtı karşısındaki fiziksel duruşunu değiştirmiştir. Belki de ilk kez izleyicinin gözü, yere doğru yönelmiştir. Sanat nesnesi ve içinde bulunduğu mekânın bir bütün olduğunu izleyiciye hissettirme durumu oluşmuştur. Bu durumu O'Doherty şu şekilde özetlemiştir:

“Ancak Minimalist yapıtların 'mekâna özgüllüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir” (O'Doherty, 2010: 16).

Mekân ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin önemi, sanatın içine hazır nesnenin girmesi ile başlamıştır. Postmodernizm; herhangi bir endüstriyel ürünü bir sanat galerisinde sanat nesnesine dönüştürebilir, yine aynı ürün bir mağaza vitrininde herkesin satın alabileceği sıradan bir ürün de olabilir. Burada nesneyi sıradan bir işlevsel ürün haline getirenle, aynı nesneyi sanat yapıtına dönüştüren mekânın kendisidir. Bu durumu benzer bir şekilde Daniel Buren şu şekilde örneklendirmiştir:

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmekek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırında sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmekek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmekeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını -herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?” (O'Doherty, 2010: 18)

Postmodernizmde sanat, nesne olmanın ötesinde düşünceyle ön plandadır. Bu düşüncenin var olabileceği, şekle bürünebileceği mekân *her yer* ve *her şey* olabilir. Sanat yapıtının düşünce aracılığı ile *her şeye* dönüşmesi modernizm anlayışına olan bir

tepkidir. Modernizmin kutsallaştırdığı galeriler ya da müzelerde *her şey* sergilenemez, sergilenemeyen *her şey* satılamaz, satın alınamaz.

“Temiz galeri duvarı, o son derece kendine özgü kırılğan doğasının evrimleşme sürecinde saflığını yitirmiş bir üründür. Ticareti ve estetiği, sanatçıyı ve izleyiciyi, etiği ve menfaati kapsar” (O’Doherty, 2010: 100). Postmodernizm de estetik algıdan ticareti arındırma, sanatçı ve izleyici arasında var olan mesafeyi azaltma, etiği ve menfaati sanatın çıkarına göre şekillendirme amacıyla yola çıkmıştır. Bu sebeple üretimini, alınıp satılamayacak bir nesneye dönüştürme niyetindedir.

1960’lardan itibaren sanatın ticari oluşumuna tepki olarak galeri mekânında kullandıkları malzemelerle dikkat çeken diğer bir akım da Arte Povera olmuştur.

“Arte Povera terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlara mal olmuş; Celant’ın 1969 tarihli “Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat” başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur (...) Celant’a göre yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır” (Antmen, 2008: 213). Bu akımın sanatçıları 20. yy sanatına çok farklı bakış açıları kazandırmışlardır. Çalışmalarında kullandıkları atık malzemelerin (cam, gazete vs) yanı sıra, sanat galerilerinin içine canlı hayvanlardan canlı bitkilere kadar sanat yapıtı olarak yerleştirmişlerdir.

“Temellerini Burri’nin, Fontana’nın ve Manzoni’nin çalışmalarından alan Jannis Kounellis ve Mario Merz gibi sanatçılar, sanat deneyimini daha dolaysız biçimde gerçek ve aynı zamanda bireyi doğaya daha yakından bağlayan bir hale getirme girişiminde bulunmuşlardır. 1969’da Kounellis Roma’daki Galleria L’Attico’nun duvarlarına, tıpkı resimlerde gibi eşit aralıklarla sıralanmış on bir canlı at bağladı. Bu sergide sanatçının anlatmak istediği şey, bir sanat yapıtının aşkın olmadığı, ancak yaşamın herhangi bir biçimine benzediği: düşünce içeren bir kimlik.” (Fineberg, 2014: 317)

Müzelerin en genel işlevi, bir sanat yapıtına ev sahipliği yaparak onu korumaktır. İçinde bulundurduğu sanat eserleri artık müzenin malıdır. Müzeye ait olan bu sanat yapıtlarının anlamlandırabilmenin en bilinen yolu, kendisinden önce yapılmış olan sanat yapıtları ile kıyaslanarak okumaya çalışmaktır. “Yetmişli yılların sonunda, Marcel Broodthaers ve Daniel Buren gibi sanatçılar kendilerini bu anlayışı yıkmaya adanmışlar. Broodthaers, kendini bir müze müdürünün yerine koyarak, kültürel imler ve amblemler için yapısal bir okuma öneren müzelik enstelasyonlar yaratırken, Buren’de değişmez bir veriye dönüştürdüğü resimsel bir motife ulaşmayı hedefliyordu. Her iki sanatçının eleştirel çalışmaları, geriye yazılı ya da fotoğraflı bir dizi belgeden başka bir iz bırakmayan geçici sergilerde yer alıyordu” (Gintz, 2010: 53). Minimalizm ve Arte Povera sanatçıları her ne kadar sanatsal problemleri birbirlerinden farklı olsada, sanat tarihine benzer düzeyde yeni bir ifade anlayışı katmışlardır. Modernizmin gururla savunduğu sanatın kalıcı olma durumuna, sanat nesnesinin sadece izleyici ile karşılaştığı anla sınırlayarak, büyük bir keyifle saldırmışlardır. Germaner bu durumu: “Carl Andre’nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek kavram dünyasında kalırlar” ifadesiyle örneklendirmiştir (Germaner, 1997: 43). Bu kalıcı

olmama durumu; sanat piyasasına getirilen sert bir eleştiridir. Sanat yapıtının gelip geçici olma kaygısı, sanat nesnesinin metalaşmasına en büyük engel olmuştur.

Mekânın Özgürleşmesi: Yapıtlaşan Yeryüzü

1960'lar, bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, galeri mekânının tiranlığını elinden alma eylemleriyle doludur. Sanat eserinin müzeyle ve piyasayla kurduğu ilişki, bu eylemler ile sanatla yaşam arasındaki duvarın devrimci bir tavırla yıkılması sonucunda değişime uğramaya başlamıştır.

Sanatın metalaşma sorunu ve izleyici ile yapıt arasındaki farklı etkileşim arayışları yeni birtakım pratiklerin gelişmesine vesile olmuştur. Galeri mekânının sınırlayıcı steril bir çerçeve oluşuna itiraz, müze fonksiyonlarının sorgulanması, sanat dünyasının hegemonyası altına alan ekonomik sistem işleyişinin eleştirilmesi, sanatın nesnel değerini reddederek anti-kapitalist bir düşünce biçimine dönüşmüş ve alternatif arayışlara sebep olmuştur. Bu süreçte galeri mekânına bakışın ve yüklenen anlamın sorgulanması, sanatçıların farklı denemelerine yol açmış, galeri mekânının bozumuna yönelik eylemler gerçekleştirilmiştir.

“Celant, *Arte Povera* (Yoksul Sanat) adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtiyordu” (Yılmaz, 2006: 249). Her ne kadar bu durum sanatçının doğaya karşı sergilediği tutumla ilişkili olsa da sanatın meta olarak sunulmasına yönelik bir başkaldırı niteliği de taşımaktaydı.

Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız şeylerdi. Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil doğayla birlikte yaşamaktı (Yılmaz, 2006: 249). Sanat yapıtında kullanılan malzeme değişimi ile birçok kapı aralanmıştır. Doğanın kendisi başlı başına sanatçı için bir sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Bu duruma en çarpıcı örnek Jannis Kounellis'in canlı atları sergilemesidir. “Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir” (Yılmaz, 2006: 250).



Görsel 5. Jannis Kounellis'in 1968, Roma Attiko Galerisi, 12 At

1960'lı ve 70'li yılların başkaldırılarıyla geçtiği bir dönemde sanatçıların tepkisiz kalması düşünülemezdi ve ürettikleri yapıtlarla, piyasaya olan başkaldırıları zirveye

çıkarmaktaydılar. Galeri mekânına doğanın ta kendisinin birebir taşınması, sanat nesnesini piyasanın elinden çekip almaya yönelik bir durumdur aynı zamanda. Galeri mekânının içinde sergiledikleri ‘doğal’ yapıtların yanı sıra, sanat nesnesini dışarıya taşıyarak bu konudaki tepkilerini farklı yollarla da olsa sürdürmüşlerdir.

“Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.” (Antmen, 2008: 252-253)

Dönemin radikal ifade biçimlerinden biri olarak Arazi Sanatı 70’lerin başında Amerika’da ortaya çıkmış, mekânla kurulan bu saplantılı ilişkiyi ve beyaz küpün hegemonyasını sorgulayan yapıbozumcu anlayışın bir simgesi haline gelmiştir. Dönemin mevcut toplumsal değerleri ve sanatsal pratikleri içinde, tüm bakış açılarını sorgulayarak, modernizmin dayatmalarına karşı konvansiyonel malzemenin sınırları zorlayan bir reaksiyona dönüşmüştür.

Bu hareket, sanat eserinin alınıp satılabilen ticari bir meta olmasına ve yerleşik sanat tarihinin kutsal mekânları olan galeri ve müzelere karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Bu başkaldırı ile sanatçılar galeri mekânlarını terk edip işlerini doğada, insanlardan uzakta, uçsuz bucaksız çöllerde, geniş arazilerde, göllerde veya maden ocaklarında yer aldığı mekânla da etkileşimli gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar endüstriye ve onun mabedi olan sanat kurumlarına karşı; doğa ve insanı koyarak aralarındaki ilişkiyi tartışarak yeniden yorumlamışlardır. “Sanatçılar yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960’lardan itibaren ‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır” (Antmen, 2008: 251).

Bu durumda sanatın biçimi alışlagelmiş nesne-meta statüsünden çıkarak süreç, malzeme ve doğa alanına kaymıştır. Doğanın kendisi bir malzeme haline dönüşürken, doğanın güçleri de çalışmaların belirleyici birer elemanı haline gelmiş, alışlagelmiş plastik dilin olanakları genişletilmiştir. Norbert Lynton doğayı gündemine alan bu anlayış için “Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir. İnsanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; yirminci yüzyıl kentinin belirgin özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; maddiyata, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan çarpıcı birer tepkidir” (Lynton, 2015: 323) demiştir.

Galeri sisteminin dışında gelişen bu tip pratikler, Beyaz Küp’ü bütünüyle dışlamamıştır. Sanat çalışmalarının bazıları dışarıda ve o mekânda üretilmiş, bazıları ise doğada bulunan malzemelerin yani "dışarıda olanın" sergi mekânında sergilenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Seyircinin zaman zaman eserle buluşmak için aktif bir rol üstlenerek çalışmanın sergilendiği yerle bir etkileşime girmesi beklenmiştir. Ama çoğunlukla doğada müdahale yoluyla gerçekleştirilen büyük boyutlu işlerin seyirciyle

buluşması; fotoğraf, kayıt, harita gibi yöntemlerle gerçekleşmiştir. Bu anlamda arazi sanatında galeri mekânına kafa tutarak kendini dışarı atan sanatçı, zaman zaman bu mekâna ihtiyaç duymuş, fakat mekânı aracı olarak konumlandırarak yeni bir anlam yüklemiştir.

“Ekim 1968’de New York’da Dwan Galerisi’nde gerçekleştirilen “Earth Works” (Yeryüzü işleri) karma sergisi kısa süre sonra sergiye de ismini veren Yeryüzü İşleri ya da Yeryüzü Sanatı ya da Arazi Sanatı gibi çeşitli lakaplarla anılacak olan gevşek bir eğilimin ilk tezahürü idi. Gelecekte olacaklara zemin oluşturacak olan bu sergiye Robert Smithson, Walter De Maria, Denise Openhaim, Micheal Heizer gibi günümüzde bu meydan okurcasına çığır açan sanat üretme biçimi ile ilişkilendirilen birçok sanatçı yer almıştı. Onların yanı sıra, en eski çevre heykellerinden bazılarının yaratıcısı ve gruptaki kimi kişileri için bir baba figürü sayılabilecek eski Bauhause sanatçısı Herbert Bayer de katılmıştı. Bunlar ve diğer birtakım kişiler özellikle Nancy Holt ve James Turrell daha sonra Arazi Sanatı’nın en bilindik örneklerini vermek üzere New Mexico, Arizona, Utah ve başka yerlerin çöllerinde mekâna özgü anıtsal ölçekli formlar üretmek için bir yerden diğerine muazzem miktarlarda toprak, kaya, mineral ve insan yapımı nesnelere taşındılar. Bunların birçoğu için birincil dürtü, modernizmin “beyaz küp” ünden uzaklaşabilmek için, bir yandan da hem doğrudan hem de mecazi olarak “doğaya geri dönme” arzusu bu sanatçıları kapalı mekânlardan dışarıya çıkmaya ve tabiata yönelmeye itti ve bu çoğunlukla günün çevresel endişelerine bir tepkinin sonucuydu.” (Brown, 2014: 11)

Akımın öncülerinden Michael Heizer’in “Double Negative” (1969) adlı çalışması bilinen en ünlü örneklerdendir. Heizer, Nevada çölünde kanyonun karşılıklı kenarları üzerinde belirlediği iki alanı dinamiklerle patlatarak buradan çıkan toprağı (yaklaşık 240 bin ton) kanyondan aşağıya dökmüş, böylelikle iki negatif alan (dikdörtgen prizma biçimde) oluşturmuş ve bu çalışma bir heykel olarak izleyiciye sunulmuştu. Yapıt, sanatçı doğanın müdahalesine izin verdiği için zamanla fiziksel değişime uğrar. Heizer ziyaretçilerin burada bir tam gün geçirmelerini istemiştir. Alana özgü olan bu heykel izleyicinin zihnindeki heykel anlayışını yıkar. “İzleyici bir yapının içerisinden geçiyormuş gibi heykelin içinden geçebilir; böylelikle heykel ile mimarlık arasında da bir ilişki kurulmuş olur” (Kastner, Wallis, 1998: 29).



Görsel 6. Michael Heizer .“Double Negative”. Nevada. 1969.

Robert Smithson'ın Spiral Jetty (1970) adlı çalışması, Günümüzde hala ziyarete açıktır ve gölde bulunan bir bakteri ve yosun çeşidi sayesinde zaman zaman kırmızı ve pembe renge dönüşmektedir. Kıydan göle doğru uzanan ve saat yönünün tersine dönen Spiral Jetty, kıydan toplanan 6.000 tonluk bazalt, çakıl, tuz ve kum benzeri malzemeden oluşturulmuştur. Yıl içinde su seviyesindeki değişim Spiral Jetty üzerinde biriken tuz miktarını belirler ve bu değişim yapının görünümünde farklılığa yol açar.



Görsel 7. Robert Smithson. Spiral Dalgakıran. Utah. 1970.

“Arazi sanatı örneklerini mekân ve mekân-dışı olmak üzere ikiye ayıran Smithson, böylece arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstelasyonları birbirinden ayırmıştır” (Antmen, 2008: 254). Dışarıda üretilen projeler ve dışarıya ait malzemelerle içeride üretilen şeklindeki bu her iki üretim sürecinde de galerinin rolünü, konveksiyonel malzeme kullanımını ve sanat dünyasında hegomanya kuran ekonomik sistem işleyişini sorulamaya devam eder.



Görsel 8. Robert Smithson. Ayna/Tuz İşleri. Chicago. 1976.

1966'da New Jersey'de terk edilmiş sanayi sitelerine ve taş ocaklarına düzenli yolculuklar yapmaya başlar. Bu yolculuklar sonucu 1967'de “Non - Site / Yer Olmayan Yerler” projesini olgunlaştırır ve hayata geçirir. Smithson, ‘içerisi / dışarı, yer / yer olmayan’ kavramları arasında bir diyalog alanı oluşturmuştur (Kastner, Wallis, 1998: 22). Dış gerçeklikten topladığı taş, toprak, çakıl benzeri malzemeleri,

dışarıya ait kuşbakışı fotoğraflar ve topografik haritalar ile birlikte galeri mekânında, dış gerçekliğin krokisini andıran kutuların içinde galeri mekânında sergilemişlerdir.



Görsel 9. Robert Smithson. Non-site. New Jersey. 1968.

Smithson, Lumatan'a 1969'da yaptığı yolculuk esnasında yer olan ve olmayan parçalar onu tamamıyla meşgul etmişti. Passae adlı bir şehire yaptığı ziyarette, çamurun içine gömülmüş entropik kuvvetlerle ilgili verilerden örnekler seçer. Bunları galeriye gönderir ve buldukları yeri işaret eden üç boyutlu soyut bir harita içinde gösterir. New Jersey Franklin'de yer olmayanlarda yaptığı gibi, kasalar içindeki, veri örnekleriyle üç boyutlu haritada gösterilen şehrin özel bir bölümünü karşı karşıya getirir (Karavit, 2008: 51).

Akımı öncülerinden İngiliz Richard Long'un eserlerinde heykel geleneksel kaidesinden kurtulmuş, harekete ve yeni bir düşünceye dönüşmüştür. Sanatsal bir pratik olarak, keşif amaçlı doğa yolculukları yapmıştır. Doğaya bıraktığı izleri fotoğraf ve video ile belgeleyen Long, dışarıyı ve içerisi arasındaki ilişkiyi sorgulayan önemli temsilcilerden biri olmuştur. Doğada gerçekleştirdiği iz bırakma eylemleri yanında doğaya ait öğeleri galeri mekânında düzenleyerek, mekânla doğa etkileşimini sıkça kullanmıştır.



Görsel 10. Richard Long. Taş Daire. Malaga. 1985.

Walter de Maria'nın 1977'de Dia Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği 197 metre karelik bir mekânda 300 kilo toprakla yapılan enstelasyonu 'New York Toprak Odası' nın ilki 1968'de Almanya'nın Münih kentinde, ikinci ise 1974'de Almanya'nın Darmstadt kentinde ki Hessisches Landes Museum'da kurulmuştur ve üçüncüsü hala izlenebilmektedir. (Walter De Maria: The New York Earth Room Poster, t.y., Erişim Tarihi: 22.01.2021). Doğaya ait olanın galeri mekânında sergilemesine dair verilebilecek en iyi örneklerinden biridir.

Sanatçı, tonlarca toprakla dolu bu oda ile zamanın tüm testlerine karşı dayanmış ve aynı kalmayı başarmış bir sığınak yaratmıştır. Kalabalık şehrin binalarından birinde bir dairenin içini tamamen oraya ait olmayan toprakla doldurarak tuhaf bir gerçeklik sunmaktadır. Hala izleyiciye açık olan sergi, seyircilere hiçbir açıklama yapmamayı seçmiş, sıradanlığın anıtsallığa dönüştüğü, sanatsal ve doğal ihtişamın iç içe geçtiği bir deneyim halini almıştır. New York Yeryüzü Odası, şehrin en uzun ömürlü kalıcı kurulumlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 11. Walter De Maria, New York Toprak odası, 1977, New York

Doğa -Sanat -Mekân Bağlamında; Beyaz Küp'ün İstilas

2014'de 'Riverbed / Nehir Yatağı' isimli proje ile dev bir nehir yatağını Louisiana Modern Sanatlar Müzesi'nin içine taşımıştır. İzleyicinin, Beyaz Küp içinde nehir yatağının gerçekliğini deneyimlemesini sağlamıştır. Serginin ana eseri, galerinin güney kanadı boyunca tek bir genişlemeyle açılan dev bir manzara olan "nehir yatağı"dır. Bir kaya yüzeyi zeminleri tarayarak, iç kısımdan dolanan bir su akışı için bir arazi yaratmıştır (Quddus, Erişim Tarihi: 24.01.2021).

Müzelerle ilgili geleneksel davranış ve düşünce beklentilerinden kaçınan Eliasson, manzaranın boşluğu aracılığıyla yüzeysel bilgileri ortadan kaldırmış, doğanın sanatı dönüştürücü etkisine vurgu yapmıştır. Geleneksel galeri duvarı algısını tersine çevirerek tertemiz bırakılan duvarlara karşılık mekânın, galerinin de bulunduğu çevreye özgü yer örtüsünü içeriye taşımıştır. Seyirciyi bekleyen estetik deneyim, zemindeki ve duvardaki arasındaki karşılaşmadan daha fazlası olarak çok boyutlu bir düşünce ve çağrışım alanına dönüşmüş, izleyicinin deneyimlerini ve algılarını dönüştürmeyi amaçlamıştır.



Görsel 12. Olafur Eliasson, Riverbed (Nehir Yatağı), 2014, Danimarka.

Nehir yatağı ve kayalık toprakla tamamlanmış, engebeli bir şekilde büyüleyici bir manzarayı yeniden yaratan sanatçı, müzenin anlamını ve deneyimini ve sanatçı, mekân ve izleyici arasındaki ilişkinin karmaşıklığını sorgulamıştır. Eliasson, mekânda yaşama sürecini, ziyaretçiyi manzarayı keşfetmeye teşvik etmiştir. Yapay bir manzara yaratan sanatçı, ilkel bir özgürlük duygusu uyandırmıştır.

2018 Venedik Bienali'ndeki Avustralya Pavyonu'nun Onarım teması Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects işbirliği içinde yaratılan, Güney Doğu Avustralya'dan 60'tan fazla çimen çeşidi sunan canlı bir enstalasyon olan "Grasslands Repair". Pavyonun zeminini bu bitkilerle kaplayarak, özellikle Avustralya'nın ekolojik açıdan hassas peyzajı ve Yerliler için arazinin kültürel önemi açısından mimari ve doğal çevre arasındaki ilişkiyi araştırmıştır (Repair: Australian Pavilion at the Venice Biennale 2018, Erişim Tarihi: 23.01.2021).



Görsel 13. Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects, 2018, Venedik



Görsel 14. Per Krsitian Nygard, Not Red But Green (Kırmızı Değil Ama Yeşil), 2014, Oslo

Norveçli sanatçı Per Krsitian Nygard, Oslo'daki No place isimli galeriyi çimenlerle doldurarak, mekânın sınırlarını ve olanaklarını zorlayan bir düzenlemeyle modern zaman insanının doğadan kopuşuna dikkat çekmiştir (Mair, Erişim Tarihi: 25.01.2021). Olası olmayan manzarayı mimari çevreye bir antitez olarak inşa etmiş ve bir aşamada beyaz galeri duvarlarının kenarlarında büyüyor gibi görünen ve kapı girişinden itibaren sanki bulunduğu yere sığmamış da dışarı doğru taşmış gibi bir görüntü oluşturan toprak ve çimenlerle alanı düzenlemiştir. Bölgeye özgü seçilen çimenler, sergi sonuna kadar içeride bulunan organik alanın üzerini daha net bir şekilde kaplamaya devam etmiş; nemli bir yetiştirme ortamı sağlanarak galeri mekânını iten ve ele geçiren bir canlı organizmaya dönüşmüştür. Mekân, özünde her şeyin yanlış olduğu ancak bir yandan da doğru hissettiren bir alana dönüşmüştür.



Görsel 15. Fabian Knecht, İzolasyon, 2019, Almanya

Fabian Knecht'in Almanya'da gerçekleştirdiği "izolasyon" isimli yerleşmesi, gerçek doğayı yakalamak ve el değmemiş manzarayı iç mekâna dönüştürmek için inşa edilmiştir. Düzenleme, galeri alanını dolduran beyaz floresan aydınlatması ile doğayı keşfetmenin pitoresk cazibesi ile mekâna özgü yapaylığın çelişkili deneyimi yaşatmayı amaçlamıştır. Çevresinden bağlamsızlaştırılan bu küçük toprak parçası, kendi çağrışımlarını, arzularını ve endişelerini, manzarayı izole ederek nesneleştirmiştir.

“Sen” Urs Fischer tarafından 2007 yılında Gavin Brown’ın kurumsal galerisi için oluşturulmuş etkileyici bir enstalasyondur. Beyaz sergi duvarları ile sanatçının zeminde açtığı büyük delik arasındaki zıtlık, dışavurumcu bir tavırla seyirciyi ele geçirmeyi amaçlamıştır (Urs Fischer ve You, Erişim Tarihi: 27.01.2021)

New York’ta yer alan galerinin bozulmamış beyaz duvarları arasına yaklaşık 12 x 9 m ölçülerinde, tüm zeminini kaplayan bir krater kazılmıştır.



Görsel 16. Urs Fischer, You (Sen), 2007, New York.



Görsel 17. Urs Fischer, You (Sen), 2007, New York.

Uçurum ziyaretçileri hâkimiyeti altına alarak ve odayı ele geçirmiştir. Zengin bir deneyim sunan düzenleme, enerjiyle uyumsuzluklarla doludur. Bir sanat eseri olarak boş galeri tarihine başkaldırı gibidir.



Görsel 18. Rune Bosse, the Trail or Time Between Trees (Ağaçlar Arası Yol veya Zaman), Kopenhag, 2019

Sanat ve doğa arasındaki arayüzde; ekolojik süreçler, canlı organizmaların karşılıklı ilişkileri üzerine deneyler ve araştırmalar yoluyla, zaman, mekân, ilişkiler gibi temalarla çalışan Rune Bosse, bu sergide bir sanat sergisinin ne olabileceği ve bir sanat kurumunun ne kadar ileri gitmeye hazır olduğunun sınırlarına meydan okumuştur.

Sergi, sanat ve doğa arasında bir yerde, ormana bir saygı duruşu, doğanın dönüştürücü ve yönetilemez güçlerine karşı duyulan hayranlıkla iç içe bir deneyim sunmuştur. Organik yaşam, yenilenme ve çürümenin birbirine bağlı olduğu bir ilişkide karşılıklı olarak sürekliliği; modernizmin kutsal mekânları olan beyaz küp algısına zıtlık oluşturarak buluşturmuştur.

Sonuç

Sanatın sergileme biçimleri, sanat nesnesi ile aynı doğrultuda değişim ve gelişim göstermiştir. Sanatçılar özellikle 1950'den sonra, sanat işlerini alınıp satılamayacak bir forma dönüştürmeye başlayarak sergileme biçimlerini de değişime uğratmışlardır. Sanatçı, modernizmin yarattığı galeri anlayışının dokunulmaz duvarları ile bir hesaplaşma içine girmiştir. Geçmişten günümüze sanatçının temiz galeri duvarıyla girdiği mücadelenin günümüzde nihayet galibi sanat eseri olmuştur. Alternatif arayışlar ile gerçekleştirilen eylemler sayesinde, sanatla yaşam arasındaki duvarın yıkılması sonucunda galeri mekânı değişime uğramıştır. Geçmişte statükonun simgesi olan galeriler, iyi hissettiren ortamlarda tüketilen sanat keyfi biçimine boğulduğumuz bir yer iken, zaman içinde evrilerek günümüzde esere göre şekillenmeye başlamıştır. İzleyiciyle farklı etkileşim türlerini deneyen sanatçılar mekânı bir laboratuvar gibi kullanmış, doğanın kendisi bir malzeme haline dönüşürken, doğanın güçleri de çalışmaların belirleyici birer elemanı haline gelmiştir.

Bu süreç, bizi çevreden ve mekânın üzerimize gelen ağırlığından kopararak; farklı, kaba, itici, doğal, tuhaf gibi özellikleri de içine alarak yeni bir bakış açısı ithal etmiş ve galerinin fiziksel ve simgesel sınırlarının zorlandığı bir "istila" ya dönüşmüştür.

Dönüşen galeri mekânı, sanat eserinin içinde ve çevresinde özgürce hareket edebilmenin alışılmadık deneyimini sunmuş; mekâna özgüllük öne

çıkarak, alışlagelmiş plastik dilin olanakları genişletilmiştir. Sanatsal pratik artık, sıradanlığın anıtsallığa dönüştüğü, sanatsal olanla doğal ihtişamın iç içe geçtiği, mekânla doğa etkileşimini vurgulayan ve temiz galeri duvarlarından dışarı taşan bir deneyim haline gelmiştir.

Bu çalışma literatür tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Günümüz sanatında, galeri mekânının doğa ile kurduğu ilişkiye odaklanan işler üzerinden oluşturularak, galeri mekânı ve doğa etkileşimi üzerine çalışan araştırmacılara güncel örnekler sunan bir kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre GÖRGÜ, Yiğit ADAM). İstanbul: Lal Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev. Simber ATAY ESKİER, Görül Erinç YILMAZ). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. (Çev. Muna Cedden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Karavit, C. (2008). *Yeryüzü Sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık
- Kastner, J., Wallis B. (1998). *Land and Environmental Art*. Paperback Phaldon Press.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul Kültür Üniversitesi. İstanbul: Yazın Basın Yayın Matbaacılık.

İnternet Kaynakça

- Walter De Maria: The New York Earth Room Poster, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>. (Erişim Tarihi: 22.01.2021).

Repair: Australian Pavilion at the Venice Biennale 2018.
<https://www.archdaily.com/895631/repair-australian-pavilion-at-the-venice-biennale-2018>. (Erişim Tarihi: 23.01.2021).

Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum, Quddus
<https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum>. (Erişim Tarihi: 24.01.2021).

Per Kristian Nygård crams a grassy valley into an Oslo gallery, Mair,2014.
<https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>. (Erişim Tarihi: 25.02.2021).

Urs Fischer & You – The giant \$250,000 hole <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Pietro Antonio Martini Resim ve Heykel Sergisi 1787
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_du_Louvre_1787.jpg. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 2. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950–51. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 242.2× 541.7 cm <https://www.moma.org/collection/works/79250>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 3. William Anastasi, ‘Batı Duvarı, Dwan Main Galeri’, 1966, Tuval üzerine fotoğraf baskısı. Sergi Görünümü ‘Six Sites’, Virginia Dwan Gallery, New York, 1967.<https://documentassion.tumblr.com/post/61189511676>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 4. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 ateş tuğlası.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_\(1966\)#/media/File:Carl_Andre_Lever_1966_137_firebricks_11.4_x_22.5_x_883.9_cm_horizontal.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_(1966)#/media/File:Carl_Andre_Lever_1966_137_firebricks_11.4_x_22.5_x_883.9_cm_horizontal.jpg). (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 5. Jannis Kounellis’in 1968, Roma Attiko Galerisi, 12 At
<https://www.kitaptansanattan.com/arte-povera-hareketini-atesleyen-12-at/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 6. Michael Heizer. “Double Negative”. Nevada. 1969.
<https://www.flickrriver.com/photos/85264217@N04/7841453560/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 7. Robert Smithson. Spiral Dalgakıran. Utah. 1970.
<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-186-arazi-sanati-toprak-sanati-ekolojik-sanat/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

- Görsel 8.** Robert Smithson. Ayna/Tuz İşleri. Chicago. 1976. <https://renaissancesociety.org/exhibitions/288/robert-smithson-mirror-salt-works/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 9.** Robert Smithson. Non-site. New Jersey. 1968. <https://kangyy1.wordpress.com/2014/10/28/robert-smithson-non-site/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 10.** Richad Long. Taş Daire. Malaga. 1985. <https://ichi.pro/tr/uzun-bir-yuruyusu-paylasmak-73605829735917>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 11.** Walter De Maria, New York Toprak odası, 1977, New York <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-masterpiece-involved-filling-apartment-140-tons-dirt>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 12.** Olafur Eliasson, Riverbed (Nehir Yatağı), 2014, Danimarka. <https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 13.** Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects, 2018, Venedik <https://www.facebook.com/StefanoBoeriArchitetti/posts/venicediary-flash-forward-homofaber2018grasslands-repair-is-the-interpretation-o/2318363794846290/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 14.** Per Krsitian Nygard, Not Red But Green (Kırmızı Değil Ama Yeşil), 2014, Oslo <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 15.** Fabian Knecht, İzolasyon, 2019, Almanya <https://www.designboom.com/art/isolation-fabian-knecht-great-indoors-buckow-germany-09-22-19/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 16.** Urs Fischer – You (Sen), 2007, New York <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 17.** Urs Fischer – You (Sen), 2007, New York <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 18.** Rune Bosse, the Trail or Time Between Trees (Ağaçlar Arası Yol veya Zaman), Kopenhag, 2019 <https://overgaden.org/udstilling/solo/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).



**ANKARA MİLLİ KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 3838 ENVANTER
NUMARALI EL YAZMASI ESERİN
KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ***
EXAMINATION OF THE MANUSCRIPT INVENTORY NUMBERED 3838,
WHICH PRESERVED IN THE NATIONAL LIBRARY OF ANKARA,
IN TERMS OF BOOK ARTS

Mine DİLBER

Arş. Gör. Dr. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Research Assistant. Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Traditional Turkish Arts

mdilber@kastamonu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6000-7915>

Atf/Citation

Dilber, M. (2021), “Ankara Milli Kütüphanesi’nde Bulunan 3838 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi”. *Sanat Dergisi*, (37), 262-276.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.867138>

Öz

Yüzyıllar öncesine dayanan bir geçmişe sahip dini, ilmi, edebi konulu birçok el yazması eser, bilimsel, tarihi ve kültürel açıdan içinde barındırdıkları önemli bilgilerin yanı sıra sanatsal değere sahip olmaları yönüyle de nadir eser olma hususunda önem arz etmektedir. Hattatlar tarafından kaleme alınan bu yapıtlar, el yazması eser olma özelliğine de sahiptir. Geçmişin izlerini taşıyan ve günümüze kadar gelebilmiş olan bu nadide kültür varlıkları, kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda uygun ortam şartlarının sağlanmaya çalışılmasıyla koruma altına alınmakta, bu kuruluşlar tarafından hem günümüz

Abstract

Many manuscripts on religious, scientific and literary themes with a history dating back centuries are important for being rare works in that they have artistic value as well as important information they contain. These works, written by calligraphers, also have the feature of being handwritten works. These precious cultural assets, which bear the traces of the past and have survived to the present day, carry out many studies at the point of providing suitable environment conditions in libraries, museums and private collections, offering them to the service of future researchers and transferring them to future generations by these organizations.

* Bu makale yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Dilber, M. (2013). Ankara Milli Kütüphanesi’nde Bulunan Bazı El Yazması Eserlerin Tezyinat Bakımından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

araştırmacılarının hizmetine sunulup hem de gelecek kuşaklara aktarımı noktasında birçok çalışma yürütülmektedir. Bu nadide eserler arasında yer alan ve Ankara Milli Kütüphane bünyesinde bulunan 06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı ve Külliyyat adlı eser 16. yüzyıla ait klasik örnekleri yansıması ve 17. yüzyıl Osmanlı sanatının, tezhip, cilt ve ebru örneklerini barındırması bakımından önemlidir. El yazması eserde yer alan cilt, tezhip ve ebru numuneleri analiz edilerek, cilt ve tezhip desenlerinin çizimleri yapıp, dönemsel sanat özellikleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: El Yazması, Tezhip, Cilt, Ebru.

The work named Külliyyat with inventory number 06 Mil Yz A 3838, which is among these rare works and is located in the Ankara National Library, is important in terms of reflecting the classical examples of the 16th century and containing examples of illumination, bindings and marbling of the 17th century Ottoman art. The volumes, gilding and marbling samples included in the manuscript were analyzed, drawings of the skin and gilding decorations were made and periodical art features were tried to be revealed.

Key words: Manuscript, Illumination, Binding, Marbling.

Giriş

Kil tabletlerden papirüse, deriden kâğıda el yazması eserler dini, ilmi ve edebi konuları bakımından sadece bilimsel ve kültürel açıdan değil aynı zamanda sanat yönüyle de önem arz etmektedir. İlk olarak müellifler tarafından kaleme alınan, müstensihler tarafından ise istinsahı yapılan bu nadide yazma eserler farklı dönemlerde üretilmiş aynı eserin birkaç nüshasından oluşabilmekte ve ait oldukları dönemin kültürel ve sanatsal özelliklerini de yansıtmakla birlikte, kendi dönemlerine ışık tutarak sonraki dönemler için de örnek teşkil etmektedir.

Çalışma kapsamına alınan ve Aydın-ili'nden olması hasebiyle Rûşeni mahlasıyla anılan, asıl adı Ömer, lakabı Dede, künyesi Ali İbnü binti Umur Bey olarak bilinen Rûşeni Dede Ömer Aydınî (Uzun, 1994: 81) tarafından ilk olarak kaleme alınan, asıl adı İbrahim olan aynı zamanda Cevrî, Cevrî Çelebi, Cevrî Dede olarak anılan ve ta'lik ustası (Ayan, 1993: 460) olarak bilinen hattat Cevrî tarafından, 1030 (1620) tarihinde istinsahı yapılan Külliyyat isimli eser 06 Mil Yz A 3838 envanter numarasına kayıtlıdır ve Ankara Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen el yazması eser içerisinde cilt, ebru ve tezhip sanatları bakımından önemli örnekleri barındırmaktadır.

06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı el yazması eserin tarihlendirildiği 17. yüzyılın ilk yarısında üretilen cilt süslemeleri incelendiğinde genellikle 16. yüzyılın devamı niteliği taşıyan örneklerle karşılaşmakta, 16. yüzyılda üretilmiş olan ciltlerde olduğu gibi süslemenin uygulandığı alanda kimi zaman zemin ve motiflere sarı ve yeşil olmak üzere iki renk altın sürüldüğü kimi zaman ise sadece motiflere altın sürülerek zeminin deri renginde bırakıldığı görülmektedir (Özcan, 1993: 243). Ayrıca şemseler elips ve salbekli olmakla birlikte şemse, salbek ve köşebentten oluşan kompozisyonlar bordürle (pervaz) çevrelenmiştir. Bezemeler hançer yaprağı, hatai grubu motifler ve baskın şekilde bulut motifi kullanılarak saz üslubunda ya da simetrik tasarlanmış desenlerden oluşmaktadır. Salbek içine iri bir hatayinin yerleştirildiği dikkat

çekmektedir (Balkanal, 2002: 342). 16. yüzyılın ikinci yarısında Kara Memi tarafından uygulanmaya başlanan yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle tasarlanan şükufe tarzı süslemeler de 17. yüzyıl cilt bezemelerinde kullanılmaya devam etmiştir (Atasoy, 2011: 159-160).

17. yüzyılın ilk yarısında ebru sanatı özelliklerine bakıldığında bu döneme ait 1017 H. (1608) yılında yazılan Tertib-i Risâle-i Ebrî adlı bir eserden bahsedilmektedir. Eserde o tarihte ebruya, kâğıt boyamaya ve âhârleme (cilalama) usullerine dair bilinenlerin bir araya getirildiği ifade edilmektedir. Tertib-i Risâle-i Ebrî adlı eserde yer alan Şebek lakabıyla anılan ebru sanatçısı Mehmet Efendidir (Derman, 1977: 26). Sanatçıya ait ebruların bulunduğu 1595 tarihli Hadikatü's-Süedâ yazmasında Şebek'e ait ebruların zeminde kullanıldığı, bu eserle birlikte Gûy u Cevgân adlı eserde de zemin olarak kullanılan ebruların sulu bir astar üzerine alınmış "Tarz-ı Kadîm" ebrular oldukları ifade edilmektedir. Aradan bir asır geçmeden yapılmış olan Şebek Mehmed Efendi ebrularında ise bir yandan ebru suyunun ayarının düzgün yapıldığı, diğer yandan ise artık basit de olsa taramalara geçildiği belirtilmektedir (Gülgen, 2016: 156). 17. yüzyıla ait ebru sanatına dair bilgiler sınırlıdır.

17. yüzyıl tezhip sanatı açısından değerlendirildiğinde bu yüzyılın ilk yarısı önceki dönemlerin devamı niteliğinde olup klasik üslupta yapılan tezhibin yanı sıra 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan saz yolu üslubunun 17. yüzyılın başlarına kadar yapılmaya devam edildiği, altın ve muhtelif renklerle sulandırılarak ya da blok boyanan aynı zamanda mürekkeple tahrir çekilen halkar ve şikaf çalışmalarının yapıldığı görülmektedir (Mahir, 2009: 379). 16. yüzyılın ortalarından itibaren Kara Memi'nin tezhip sanatına getirdiği yeni akımla görülmeye başlanan yarı üsluplaştırılmış motifler, 17. yüzyılda kendine has bir karakter kazanıp natüralist görünüme dönüşen ve tonlamalı boyanıp tahrirlenerek şükufe adı verilen bir süsleme çeşidi olarak devam etmiştir (Duran, 2009: 406). Karamemi tarafından yapılan halkârlarda gözlemlenen en önemli özellik tezhip sanatı uygulamalarında çok önemsenen kuralların bu örneklerde fazla dikkate alınmadığıdır.

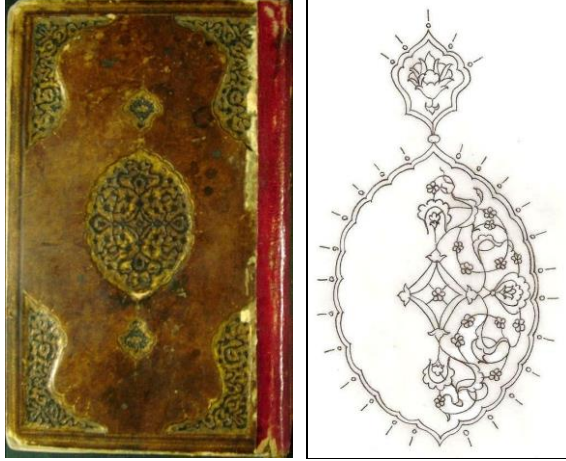
El Yazması Eserin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi

Rûşeni Dede Ömer Aydınî'nin kaleme aldığı, Cevrî tarafından ise istinsahı yapılan 06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı eser, 180x11-125x71 mm. ölçülerine sahip olup, 165 sayfa ve her sayfası 15 satırdan oluşmaktadır. Krem rengi saykallı ince âbâdi kâğıt üzerine talik hatla yazılan eser edebî konulu olup, 1b-39b'de Miskin-nâme, 39b-41a'da Silsile-nâme, 41b-65a'da Çoban-nâme, 65b-100a'da Ney-nâme, 100b-103b'de Kalem mesnevisi, 104b-151a'da Divan, 152b-165b'de bir mesnevi vardır. Divan, 13 kaside, 4 terci-i bend, 9 muhammes, 55 gazel, 109 rubai, 4 lügaz, 1 mesnevi, 1 kıta ve 4 müfreden oluşmaktadır. Eserin 1b, 41b, 65b, 100b, 104b, sayfalarında başlık tezhibi, 152b sayfasında fasıl başı tezhibi, 161b sayfasında ise koltuk tezhibi yer almaktadır. Ayrıca 1b ve 2a sayfalarında yazı etrafına yapılmış halkâr süslemesi bulunmaktadır. Kütüphane kayıtlarından el yazması eserin Feride Ekol tarafından satın alındığı yönünde bilgiye ulaşılmıştır².

06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı el yazması eser sırtı bordo, kapakları kahverengi meşin bir kap içerisinde (Görsel 1, Çizim 1). Alt ve üst kapaktaki

süsleme aynıdır. Şemse, salbek ve köşebentlerdeki süsleme alttan ayırma mülevven cilt tekniğiyle yapılmış, zeminleri altınla boyanmış, motifler ise siyah deriyle yapılmıştır. Süslemelerde bulut motifinin yanı sıra helezonlar ve yapraklarla birlikte penç motifi kullanılmıştır. Salbeklerde ise sadece tek bir hatayî motifinden oluşan bir süsleme yer almaktadır. Şemse beyzi formda olup etrafı dendanlarla sınırlandırılmıştır.

Cildin dış kenarlarına doğru altın renginde kuzular çekilmiştir. Cildin miklebi olduğu anlaşılıyor fakat elde mevcut değildir, sertabı ve sırt kısmı yıpranmıştır.



Görsel 1. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, Cildin Alt Kapağı.

Çizim 1. Mine DİLBER

Kitabın kabının iç kısmında bordo meşin bir cilt üzerine altınla renklendirilen geometrik cilt süslemesi uygulanmış, dış kısımlarına altınla boyalı kuzu çekilmiştir. Ebru yan kâğıdı olarak ifade edilen karşı sayfada ise, açık mavi zemin üzerine kırmızı ve sarı renklerle yapılan hatip ebrusu uygulanmıştır (Görsel 2).



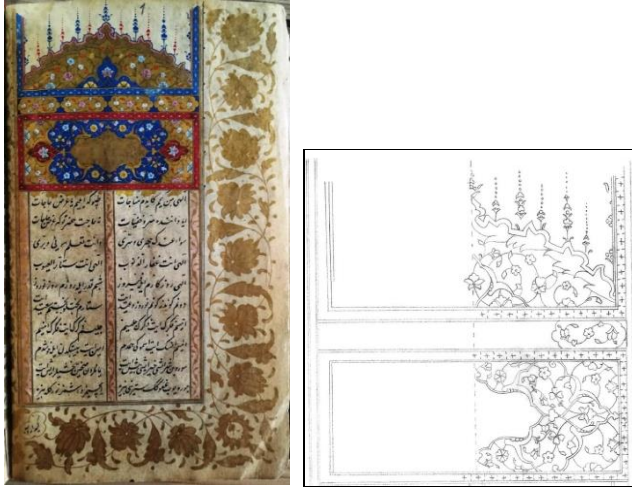
Görsel 2. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, Kitabın Kabının İç Kısmı

Eserin 1b sayfasında başlık tezhibi, 1b ve 2a sayfasında ise halkar süslemesi yer almaktadır (Görsel 3, Çizim 2). 1b ve 2a sayfasında yer alan süslemenin yazı alanı ve tezhibi, altınla boyanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrelenmiştir. Yazı alanı, aralarına altınla çift kuzu çekilmek suretiyle iki kısma ayrılmıştır. Bu çift kuzu arasında altınla boyanmış, tek iplik üzerine yapılan gonca motifi ve basit yapraklardan oluşan serbest olarak tasarlanmış bir kompozisyon yer almaktadır.

El yazması eserin 1b sayfasında metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda uygulanmış başlık tezhibi bulunmaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki tac kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı ve maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı altınla boyanan ayırma rumî motifiyle sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise altınla boyanmış ayırma rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış, içi kırmızıyla, dışında kalan zeminin bir kısmı altınla diğer kısmı da lacivertle renklendirilmiştir. Desen $\frac{1}{4}$ oranında yerleştirilmiştir. Süslemede altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumî motifiyle birlikte sarı, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifi yer almaktadır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde mavi, turuncu ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Başlık tezhibinin dikdörtgen alan ve tac kısmı arasında bir bordür yer almaktadır. Bu bordür dendanlarla sınırlandırılmış, içi altınla sıvanmış, tek iplik üzerine pembe ve beyaz renklerle penç ve gonca motifi uygulanan, helezonların uç kısımlarındaki yaprakların sülyenle boyandığı bir kompozisyon bulunan paftalara ayrılmıştır. Bu paftaların dışında kalan alan zemini ise lacivertle renklendirilmiştir.

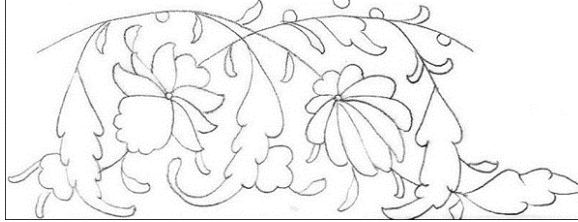
Başlık tezhibinin üst kısmında ise tac tezhibi bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen $\frac{1}{2}$ oranında yerleştirilmiştir. İç kısmına ayırma rumî motifiyle zemin ayrımı yapılmış, zemini lacivertle, dışında kalan bölüm ise altınla boyanmıştır. Tac tezhibinde altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumî motifiyle birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri yer almaktadır. Helezonların uç kısmında yer alan yapraklar sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Başlık tezhibi, deseni sınırlayan altınla boyanmış açık hançer yaprağı formundaki dendanların üzerine pembe ve kobalt mavi renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak ve gonca motifinden oluşan, kobalt mavi ve kırmızıyla renklendirilen tığlarla sonlandırılmıştır.



Görsel 3. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 2a.

Çizim 2. Mine DİLBER

El yazması eserin 1b ve 2a sayfasında yazı alanının etrafını çevreleyen, altınla sulandırılmış, çift iplik üzerine çıkma, hatayî, sırtına yarım formda penç motifi yapılmış hançer yaprağı ve gonca motifinden oluşan halkâr deseni yer almaktadır (Çizim 3).



Çizim 3. Mine DİLBER

El yazması eserin 41b sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır (Görsel 4, Çizim 4). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla boyanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrenmiştir.

Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda uygulanmış başlık tezhibi bulunmaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki tac kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı ve maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürlerle çevrenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı altınla boyanan ayırma rumî motifleriyle sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise altınla boyanmış ayırma rumî motifleriyle zemin ayırımı yapılmış, içi altınla, dışında kalan alan ise lacivertle renklendirilmiştir. Desen ½ oranında yerleştirilmiştir. Süsleme altınla boyanmış yaprak ve helezonlarla birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motiflerinden oluşmaktadır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin

üzerinde mavi, turuncu ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise başlık tezhibinin tac kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında yerleştirilmiştir. İç kısmına ayırma rumî motifleriyle zemin ayırımı yapılmış, zemini lacivertle, dışımda kalan bölüm ise altınla boyanmıştır. Tac tezhibinde, altınla boyanmış helezonlarla birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmında yer alan yapraklar sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Başlık tezhibi, deseni sınırlandıran altın ve pembeyle boyanmış dendanların üzerine kobalt mavi renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak ve gonca motifinden oluşan, kobalt mavi ve kırmızıyla renklendirilen tığlarla sonlandırılmıştır.



Görsel 4. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 41b (HPTTPS-1).

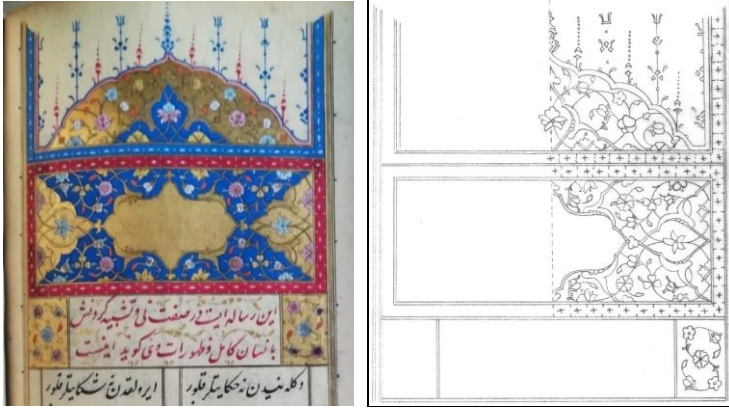
Çizim 4. Mine DİLBER

El yazması eserin 65b sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır (Görsel 5, Çizim 5). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrelenmiştir. Yazı alanı, aralarına altınla çift kuzu çekilmek suretiyle iki kısma ayrılmıştır. Metin kısmının üst tarafında yer alan dikdörtgen alanın sağ ve sol köşesine koltuk tezhibi yapılmış, orta kısmına ise kırmızı mürekkeple 2 satırlık yazı yazılmıştır. Yazının etrafına altınla boyanmış tek iplik üzerinde basit yaprak ve gonca motifinden oluşan serbest kompozisyon uygulanmıştır. Bu alandaki koltuk tezhibi altın zemin üzerine tek iplikli, beyaz, mavi ve pembe renklerle boyanmış penç ve gonca motifinin yer aldığı “s” kıvrımından oluşan ters simetrik olarak tasarlanmış bir kompozisyondan oluşmaktadır.

Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formunda uygulanmış başlık tezhibi bulunmaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki tac kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı ve maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki başlık alanı altınla boyanan ayırma rumî motifleriyle sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise altınla boyanmış ayırma rumî motifleriyle zemin

ayırımı yapılmış, içi altınla, dışında kalan alan ise lacivertle renklendirilmiştir. Desen $\frac{1}{4}$ oranında yerleştirilmiştir. Başlık tezhibi, altınla boyanmış helezonlarla birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motiflerinden oluşmaktadır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde mavi, turuncu ve mor renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise başlık tezhibinin tac kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen $\frac{1}{2}$ oranında yerleştirilmiştir. İç kısmına ayırma rumî motifleriyle zemin ayırımı yapılmış, zemini lacivertle, dışında kalan alan ise altınla boyanmıştır. Tac tezhibinde altınla boyanmış helezonla birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmında yer alan yapraklar sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca helezonların üzerinde sülyenle boyanmış basit yaprakların açık olarak tasarlandığı görülmektedir. Başlık tezhibi, deseni sınırlayan pembeyle boyanmış dendanların üzerine lacivert renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, gonca motifi ve geometrik şekilden oluşan, kobalt mavi ve kırmızıyla renklendirilen tığlarla sonlandırılmıştır.



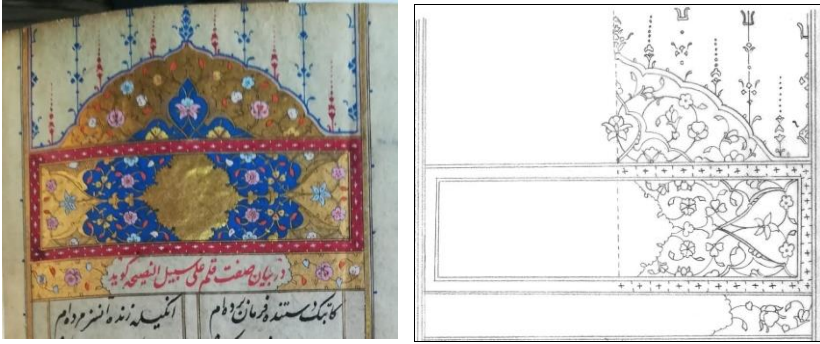
Görsel 5. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 65b

Çizim 5. Mine DİLBER

El yazması eserin 100b sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır (Görsel 6, Çizim 6). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla boyanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrelenmiştir. Yazı alanı aralarına altınla çift kuzu çekilmek suretiyle iki kısma ayrılmıştır. Metin kısmının üst tarafında yer alan dikdörtgen alanın sağ ve sol köşesine koltuk tezhibi yapılmış, orta kısmına ise kırmızı mürekkeple yazı yazılmıştır. Bu alandaki koltuk tezhibi altın zemin üzerine tek iplikli, beyaz ve pembe renkle boyanmış gonca motifinin yer aldığı serbest kompozisyondan oluşmaktadır. Altınla boyanmış helezonların uç kısımlarındaki yapraklar sülyenle boyanmıştır. Dal üzerine yerleştirilen ve açık olarak tasarlanan basit yapraklar ise beyazla renklendirilmiştir.

Metnin üst kısmında dikdörtgen formda tasarlanmış başlık tezhibi bulunmaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki tac kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini kırmızı ve maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki yazı alanı uç kısımlarında tepelikleri olan dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise altınla boyanmış ayırma rumî motifleriyle zemin ayrımı yapılmış, içi altınla, diğer dışında kalan alan ise lacivertle boyanmıştır. Desen ¼ oranında yerleştirilmiştir. Başlık tezhibinde, altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumî motifleriyle birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde mavi, turuncu ve mor renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise başlık tezhibinin tac kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında yerleştirilmiştir. İç kısmına ayırma rumî motifleriyle zemin ayrımı yapılmış, zemini lacivertle, dışında kalan bölüm ise altınla boyanmıştır. Tac tezhibinde, altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumî motifleriyle birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmında yer alan yapraklar sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca helezonların üzerinde beyaz renkte boyanmış ve açık formda tasarlanmış basit yapraklar bulunmaktadır. Başlık tezhibi, deseni sınırlandıran altın ve pembeyle boyanmış dendanların üzerine kobalt mavi renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, gonca motifi ve geometrik şekilden oluşan, kobalt mavi ve kırmızıyla renklendirilen tığlarla sonlandırılmıştır.



Görsel 6. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 100b.

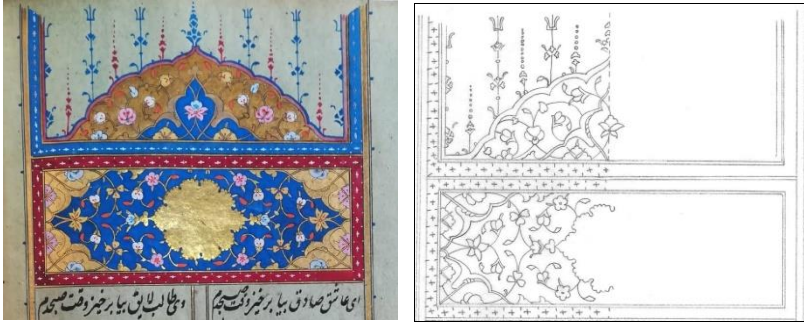
Çizim 6. Mine DİLBER

El yazması eserin 104b sayfasında başlık tezhibi yer almaktadır (Görsel 7, çizim 7). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrelenmiştir. Yazı alanı, aralarına altınla çift kuzu çekilmek suretiyle iki kısma ayrılmıştır.

Metnin üst kısmında yatay dikdörtgen formda tasarlanmış başlık tezhibi bulunmaktadır. Bu bölüm ve üzerindeki tac kısmı, altınla boyanmış kuzu ve zemini

kırmızı ve maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürlerle çevrelenmiştir. Bu bölümün içindeki başlık alanı uç kısımlarında tepelikleri olan dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise köşelerde altınla boyanmış ayırma rumî motifiyle zemin ayırımı yapılmış, içi altınla, dışında kalan alan ise lacivertle renklendirilmiştir. Desen ¼ oranında yerleştirilmiştir. Başlık tezhibinde altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumi motifiyle birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle renklendirilmiştir. Motiflerin üzerinde kahverengi, mavi, turuncu ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.

Dikdörtgen alanın üst tarafında yer alan bordürün üst kısmında ise başlık tezhibinin tac kısmı bulunmaktadır. Bu kısımdaki desen ½ oranında yerleştirilmiştir. İç kısmına ayırma rumî motifiyle zemin ayırımı yapılmış, zemini lacivertle, dışında kalan bölüm ise altınla boyanmıştır. Tac tezhibinde altınla boyanmış helezonlar ve ayırma rumi motifiyle birlikte sarı, mavi, pembe ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmında yer alan yapraklar sülyenle boyanmıştır. Motiflerin üzerinde kademe yapılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Ayrıca helezonların üzerinde beyaz renkte boyanmış açık formda tasarlanan basit yapraklar bulunmaktadır. Başlık tezhibi, deseni sınırlandıran pembeyle boyanmış dendanların üzerine kobalt mavi renkle havalı tahrir çekilerek, negatif tarzda yaprak, gonca motifi ve geometrik şekilden oluşan kobalt mavi ve kırmızı renkte tığlarla sonlandırılmıştır.



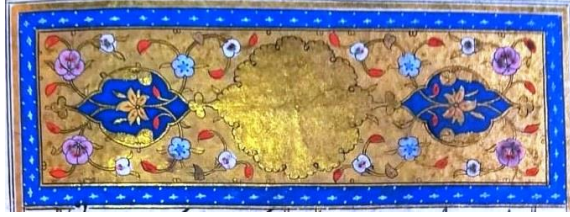
Görsel 7. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 104b

Çizim 7. Mine DİLBER

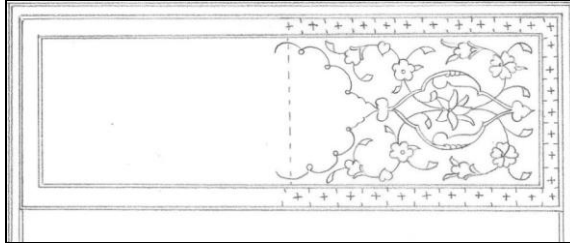
El yazması eserin 152b sayfasında fasıl başı tezhibi bulunmaktadır (Görsel 8, çizim 8). Bu sayfanın yazı alanı ve tezhibi altınla sıvanmış cetvel ve zemin renginde bırakılmış kuzularla çevrelenmiştir. Yazı alanı, aralarına altınla çift kuzu çekilmek suretiyle iki kısma ayrılmıştır.

Metnin üst kısmında yer alan fasıl başı tezhibi yatay dikdörtgen formundadır. Bu bölüm altınla boyanmış kuzu ve zemini maviyle renklendirilmiş, üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürle çevrelenmiştir. Fasıl başı tezhibinin içindeki yazı alanı uç kısımlarında tepelikleri olan dendanla sınırlandırılmış, zemini altınla boyanıp içi boş bırakılmıştır. Dışında kalan alanda ise dendanların sağ ve sol kısımlarında yer alan tepeliklerden çıkarılmış ve altınla boyanmış rumî motifiyle

zemin ayrımı yapılmış, içi altınla, diğer kısmı da lacivrtle renklendirilmiştir. Desen ¼ oranında yerleştirilmiştir. Fasil başı tezhibinde, altınla boyanmış helezonlar ve rumi motifiyle birlikte sarı, pembe, mavi ve beyazla renklendirilmiş penç ve gonca motifleri kullanılmıştır. Helezonların uç kısmındaki yapraklar ise sülyenle boyanmıştır. Ayrıca helezonların üzerinde beyaz renkte boyanmış ve açık formda tasarlanmış basit yapraklar bulunmaktadır. Motiflerin üzerine mor, mavi, turuncu, kahverengi ve pembe renklerle kademe yapılarak desene hareketlilik kazandırılmıştır.



Görsel 8. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 152b



Çizim 8. Mine DİLBER

El yazması eserin 161b sayfasında, etrafı kırmızı zemin üzerine beyaz renkle birbirini kesen ve düz çizgilerin yapıldığı dar bordürle çevrelenmiş koltuk tezhibi yer almaktadır (Görsel 9). Koltuk tezhibi altın zemin üzerine altınla boyanmış helezonlarla birlikte tek iplik üzerinde yeşil ve sarıyla renklendirilen penç ve gonca motiflerinin yer aldığı bir kompozisyonun oluşmaktadır. Koltuk tezhibinin alt kısmında da yine bir koltuk tezhibi bulunmaktadır. Bu süslemede kâğıt renginde bırakılmış zemin üzerine altınla boyanmış helezonlar ve yaprakla birlikte penç ve gonca motifinden oluşan “s” kıvrımıyla ters simetrik olarak tasarlanmış bir kompozisyon yer almaktadır.



Görsel 9. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 161b

06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı eser içerisinde cilt, hat, ebru, ve tezhip sanatına dair numuneler yer almaktadır. Kitap sanatlarında uygulanan süslemelerde kullanılan stilize edilmiş bitkisel ve hayvansal motifler ile diğer bezeme elemanlarıyla

oluşturulan kompozisyonların belli kuralları bulunmaktadır. Stilize edilmiş bitkisel motifler kendi ekseninde bir şema oluşturur ve hayvansal motif olan rumi motifiyle, bulut motifiyle ve yardımcı eleman olan dendanlarla aynı eksen üzerinde yer almazlar. Dendandan, rumiden yahut bulut motifinden stilize edilmiş motif çıkmaz. Ayrıca stilize edilmiş bitkisel motiflerle oluşturulan kompozisyon kuralları mevcuttur. Motifler arasında yer alan penç motifi, doğada yer alan bir bitkinin tepeden görüntüsü olarak tasarlanmış olmasından dolayı her iki tarafından dal yönü belirlenebilmektedir. Fakat hatayi ve gonca motifleri yine doğada bulunan bir bitkinin dikine kesiti olarak tasarlandığı için dallar tek yönlüdür ve motifin çanak kısmından girer üst taç yaprak kısmından çıkar. Dönemlere ait kitap sanatlarında yer alan bezemeler incelendiğinde genellikle bu kurallar çerçevesinde tasarımlar uygulandığı açıktır. Fakat Kanuni Sultan Süleyman döneminde 16. yüzyılın ikinci yarısında Tebrizden Sürgün gelme Şahkulu'nun (Derman ve Duran, 2010: 283) öğrencisi, Sultan Süleyman Han nakkaşhanesinin üstadı, asıl adı Mehmet Çelebi, mahlası Kara Memi (Duran, 2001: 362) olan ve bu isimle anılan müzehhip tarafından ortaya konulan eserleri arasında yer alan ve önemli bir yere sahip olan Muhibbî Divânı'nda uygulanan süslemelerin kompozisyon düzenlerinde, bahsettiğimiz kuralların dışına çıkıldığı görülmektedir. Rumi motifinden bitkisel motiflerin çıktığı, hatayi motifinin aksi yönünde dal dönüşleri yapıldığı, ayrıca yine Kara Memi tarafından Osmanlı süsleme sanatına kazandırılan yarı üsluplaştırılmış motiflerinde aynı kuralsızlıkla diğer bezeme elemanlarıyla bir arada kullanıldığı açıktır. Çalışmaya konu olan el yazması eserin tezhip bezemeleri analiz edildiğinde Kara Memi'nin eserlerinde yer yer uyguladığı kuralsız düzen incelenen eserin 1b, 100b ve 104b sayfasında yer alan başlık tezhibinde, ayrıca 1b ve 2a sayfasında bulunan halkâr uygulamasında karşımıza çıkmaktadır. El yazması eserin 1b, 100b ve 104b sayfasında yer alan başlık tezhibinde uygulanan kompozisyonda aynı yönde tasarlanması gereken gonca motiflerinin zıt yönde kurgulandığı görülmektedir (Görsel 10-11-12). Eserin 1b ve 2a sayfasında yer alan halkâr süslemesinde ise hatayi ve gonca motifiyle yine iki gonca motifinin zıt yönünde dal dönüşü yapıldığı dikkati çekmektedir (Görsel 13). Kara Memi'nin yaptığı çalışmalarda karşımıza çıkan kuralsız düzenin (Görsel 14), bu eserde de uygulandığı görülmektedir.



Görsel 10-11-12. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 100b, 104b, Detay



Görsel 13. Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 2a, Detay



Görsel 14. Muhibbi Divanı 250a varağı

Sonuç

Çalışma kapsamında incelenen 06 Mil Yz A 3838 envanter numaralı el yazması eser Ankara Milli Kütüphane’de yer alan yazmalar koleksiyonu bölümünde muhafaza edilmektedir. Envanter kayıtlarından edinilen bilgi dâhilinde 17. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen ve Rüşeni Dede Ömer Aydınî tarafından kaleme alınan, Cevrî tarafından ise istinsahı yapılan el yazması Miskin-nâme, Silsile-nâme, Çoban-nâme, Ney-nâme, Kalem mesnevisi, Divan ve bir mesnevi, Divanda yer alan 13 kaside, 4 terci-i bend, 9 muhammes, 55 gazel, 109 rubai, 4 lügaz, 1 mesnevi, 1 kıta ve 4 müfreden oluşan çalışmaların yer aldığı Külliyyat adlı eserdir.

17. yüzyıl cilt, tezhip, ebru ve hat özelliklerini yansıtan örneklerin yer aldığı el yazması eserin mücellidi, müzehhibi ve ebru sanatçısı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

El yazması eser, 180x11-125x71 mm. ölçülerine sahip ve kahverengi deriden yapılan alt kapak, üst kapak, bordo renk deriyle yapılmış sırt ve sertabtır. Eserin miklebinin de var olduğu anlaşılıyor fakat elde mevcut değildir. Dolayısıyla miklebinde süslemenin var olup olmadığı ve varsa nasıl bir süsleme uygulandığı hususunda bir görüş belirtilememiştir. Eserin kabının üzerinde alttan ayırma mülemma şemse cilt tekniğiyle yapılan bir süsleme yer almaktadır. Cildin üzerindeki şemse ve köşebentlerde kullanılan süslemede bulut motifinin hâkim olduğu, salbeklerde ise tek bir hatâyî motifinin yer aldığı, bundan dolayı klasik Osmanlı cildi özelliklerini yansıttığı görülmektedir.

Kitabın kabının iç kısmında yan kâğıdı olarak uygulanan ebruların tekniği doğrultusunda, el yazmasının üretildiği tarihte, hatip ebru tekniğinin uygulandığı anlaşılmaktadır. Aynı dönemde üretilmiş farklı el yazmalarında da görülen bu uygulama 17. yüzyılda Osmanlı ebru sanatının, günümüzde, bir önceki yüzyıla göre daha fazla örnekle temsil edilmesi bakımından önemlidir.

El yazması eserin cilt süslemesi, başlık tezhibi ve halkar deseni, fasıl başı tezhibi ve koltuk tezhibi yer almaktadır. Eserin süslemesinde bulut, hatayî, penç, gonca ve ayırma rumi motifleriyle açık hançer yaprağı, basit yapraklar ve dendanlar kullanılmıştır. Süslemelerin tasarım özellikleri değerlendirildiğinde, oluşturulan kompozisyon ve kullanılan motifler açısından, cilt, tezhip ve halkâr uygulamalarının klasik üslup özelliği taşıdığı; 1b, 100b ve 104b sayfasında yer alan başlık tezhibinde, ayrıca 1b ve 2a sayfasında bulunan halkâr uygulamasında Kara Memî’nin bazı çalışmalarında görülen kuralsız dal giriş çıkışlarına benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir.

El yazması eserde yer alan süslemeler tasarımı, uygulama tekniği ve işçiliği açısından değerlendirildiğinde 16. yüzyıla ait klasik örnekleri yansıttığı söylenebilir.

Son Notlar

- (1) <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>

Kaynakça

- Atasoy, N. (2016). *Kara Memi*. İstanbul: Masa yayınları.
- Ayan, H. (1993). “Cevrî İbrâhim Çelebi”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: C.7. 460-461.
- Balkanal, Z. (2002). “Bilgi ve Sanatı Kaplayan sanat: ciltçilik”. *Türkler Ansiklopedisi*. Ankara: C.XII. 341-349.
- Derman, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Derman, F. Ç. Duran, G. (2010). “Şahkulu”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: C.38. 283-284.
- Dilber, M. (2013). *Ankara Milli Kütüphanesi’nde Bulunan Bazı El Yazması Eserlerin Tezyinat İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duran, G. (2001). “Kara Memi”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: C.24. 362-363.
- Duran, G. (2009). “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gülgen, H. (2016). “Türk Ebru Tarihi’nde Ustalar ve Üslup Değişimi”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S25, 153-183.
- Mahir, B. (2009). “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, A. R. (1993). “Osmanlılarda Kitap Sanatları. Osmanlılarda Cilt”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. İstanbul: C.V. 239-251.
- Uzun, İ. (1994) “Dede Ömer Rüşeni”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: C.9. 81-83.

İnternet Kaynakça

- Külliyât. <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, Kitabın Alt Kapağı, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 2.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, Kitabın Kabının İç Kısmı, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).

- Görsel 3.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 2a, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 4.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 41b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 5.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 65b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 6.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 100b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 7.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 104b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 8.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 152b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 9.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 168b, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 10-11-12.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 100b, 104b, Detay, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 13.** Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 3838, 1b, 2a, Detay, <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/kulliyat/607>. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).
- Görsel 14.** Muhibbî Dîvânı 250a varağı, Atasoy, N. (2016). Kara Memi. İstanbul: Masa Yayınları.



THE EFFECT OF A PROPOSED PROGRAM BASED ON FELDMAN'S METHOD OF ART CRITICISM IN ART EDUCATION SANAT EĞİTİMİNDE FELDMAN'IN SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE DAYALI ÖNERİLEN BİR PROGRAMIN ETKİSİ

Mowafaq ALSAGGAR

Doçent, Yarmouk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü
Associate Prof., Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Art
alsagar@yu.edu.jo

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2854-2093>

Taiesir TUBAISHAT

Dr. Öğr. Üyesi, Yarmouk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Görsel Sanatlar Bölümü
Assistant Prof., Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Art
taysir@yu.edu.jo

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7795-7829>

Atf/Citation

Alsaggar, M, Tubaishat, T. (2021). "The Effect of a Proposed Program Based on Feldman's Method of Art Criticism in Art Education". *Sanat Dergisi*, (37), 277-295.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.812701>

Abstract

The aim of the current study is to investigate the effect of a proposed educational program based on Feldman's Method of Art Criticism on developing the study sample's critical performance. To achieve the purpose of the study, the researcher developed a visual test of (14) items distributed on four dimensions (Description, Formal Analysis, Interpretation and Judgment) measuring the sample's critical performance. The study sample consisted of (70) students, selected using convenient sampling method from Dahyat Prince Hassan Elementary School for Boys in the first semester of 2019-2020 academic year. The sample of the study were divided into two groups selected randomly; The

Öz

Bu çalışmanın amacı, Feldman'ın Sanat Eleştirisi Yöntemi'ne dayanan önerilen bir eğitim programının, çalışma örneğinin eleştirel performansını geliştirme üzerindeki etkisini araştırmaktır. Araştırmacı, araştırmanın amacına ulaşmak için, numunenin kritik performansını ölçen dört boyuta (Açıklama, Biçimsel Analiz, Yorumlama ve Yargı) dağıtılmış (14) maddeden oluşan görsel bir test geliştirdi. Araştırmanın örneklemini, 2019-2020 eğitim-öğretim yılının ilk yarısında Dahyat Prens Hassan Erkek İlköğretim Okulu'ndan uygun örnekleme yöntemiyle seçilen (70) öğrenci oluşturdu. Araştırma örneklemini rastgele iki gruba ayırdı; 33 öğrenciden oluşan deney grubu ve (37) öğrenciden

experimental group, consisting of (33) students; And the control group, consisting of (37) students. The results of study revealed a statistically significant differences in the total and individual test dimensions (Description, Formal Analysis, Interpretation and judgment) between the performance of the two study groups, in favor of experimental group members. The study recommends the application of this proposed educational program in developing student's critical performance.

Key words: Educational Program, Feldman's Critical Method, Critical Performance.

Introduction

According to Feldman (1982: 79), if a person can cleverly think and talk about an artwork, then surely he/she would enjoy art better. Thus, this critical method is an attempt to renew and modify the pattern of addressing a work of art. Based on the inductive description, it seeks the enhancement of art, as well as the stimulation of critical thinking and analysis of artworks. This would, in turn, help individuals to meditate, imagine and create ideas based on the critical experiences acquired from the application of this method, and to properly plan the implementation of the work. Furthermore, this method is considered a new attempt towards expanding the notion of art and supporting the Art Education course with the aesthetics and knowledge of Plastic Art, and the achievements of international artists. Therefore, this interactive discussion-based experience would keep us pace with the development of the educational process towards thinking, exploration, research and analysis; due to being based on the practice as a means of interaction between teacher and the student receiving the information; since the latter has the responsibility of analytical research to link information with the social milieu.

1. Feldman's Method of Art Criticism

Several research and studies in the educational field believed that critical thinking is a form of evaluative thinking, requiring students to make specific judgments about an artwork. Before addressing Feldman's method of art criticism, we need to be aware of all observations and remarks made in this field, especially the proposed questions. the lack of critical thinking among students in general, and students of Art Education in particular, has become a widespread phenomenon. This phenomenon can be seen in the practical domain of this study, as the researchers noticed a gap between the employed teaching methods and the educational outcomes.

Though, before attempting drawing, students need to be trained on the visual experiences and be aware of the critical principles and methods responsible for shaping student's personality through the activation of their inductive and meditative ability of

oluşan kontrol grubu. Çalışma sonuçları, deney grubu üyeleri lehine iki çalışma grubunun performansı arasında toplam ve bireysel test boyutlarında (Açıklama, Biçimsel Analiz, Yorumlama ve yargı) istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar ortaya koymuştur. Çalışma, önerilen bu eğitim programının öğrencinin kritik performansını geliştirmede uygulanmasını önermektedir.

Anahtar kelimeler: Eğitim Programı, Feldman'ın Eleştirel Yöntemi, Kritik Performans.

an artwork, as this is the sound basis for achieving advancement in a world of knowledge. To achieve this, a close connection between “Feldman’s method” and the teaching methods used in art education courses must be established, due to being the cornerstone of building an educational class based on thinking, describing, analyzing and finally making judgments. Although it was difficult to teach the Art Criticism course for elementary school students, there is a possibility to apply Feldman's method as a practical activity during the artistic activity course. This method was applied to a group of Jordanian, Syrian and British students, during the implementation of an art project held recently (2006-2008) by the British Council in Amman; the Department of Arts at Abdul Hameed Shoman Foundation; Adham Ismail Center in Damascus; and Tate Gallery in London. This critical method proved its effectiveness in enhancing students' willingness to practice art, in encouraging them to engage in dialogues and discussions. Despite Feldman's method key role in activating imaginative and reflective skills associated with critical thinking, it is necessary to train the student on engaging the process of criticism through organizing educational trips and visits to art galleries. This would have a positive effect on the applicability of Feldman's method of critical performance as a supplement for the creative process. In addition to providing them with basic knowledge related to art history and color theories, the application of this method requires students to artists at the same time, so that they would be able to better engage and participate in the dialogues and discussions based on an enlightened understanding of criticism basis. Linking both Feldman’s method of art criticism and the practical aspects of artistic activity courses helps students on how to think properly, and how to use their mental processes before practicing drawing and coloring. It also enhances students' artistic cultural experience, and stimulates their critical thinking, affecting therefore their problem-solving skills in several aspects.

Messersmith conducted a study entitled "The Effects of Feldman's Art Criticism Model On the Sophistication of Writing in the Visual Arts." This study aimed to examine writing samples among high school students in the context of the use of the ELA (English Language Arts) criteria and the Edmund Feldman Art Criticism Model. The evaluation paper was divided into two parts: Questions 1 to 18 were questions based on visual understanding, and questions 19 to 30 were based on an interpretation of the meaning, and both were variable. There was one pre-test and two post-tests. The purpose of this study is to determine whether Feldman's art criticism model has an influence on the development of writing in the visual arts curriculum. Using the standalone sample t-test, these results indicate that there is no significant difference in the means in pretest #1 and post-test #2 for questions 1-18. Questions 19-30 on the pretest showed statistically significant differences in the mean $p < .05$ (Messersmith, 2018: 95).

Blackmon conducted a study entitled “The Nature and Importance of Art Criticism and Its Educational Applications for k-12 Teachers." The aim of the study is to follow the studied methods of criticism and create my own methods of criticism to be used in the technical education classroom from kindergarten to the twelfth grade. The main part of my research will deal with the following methods of criticism: (1) the Feldman method, (2) the Brody method, (3) the Lankford method, (4) the Anderson

method, (5) feminism, the conversation method, (6) modernism, and (7) postmodernism. My research will seek to understand the nature, importance, and educational applications of art criticism in art classes from kindergarten through twelfth grade. In conjunction with examining these styles and their corresponding stages, I will be able to synthesize three modes of criticism for use in the classroom: formalism, expressionism and the medium (Blackmon, 2015: 5). Wulf talks about the importance of simulation in the pedagogical process, as Wolf speaks of Feldman's method in that it "differentiated between the representational and existential form of the simulation points in the same direction," meaning that the imitation side is still linked to the given reality. "Thus, artistic photography is not a repetition of reality only," but also his representation in a simulated way is the artist's inner imaginary world, independent of the original (Wulf, 2014: 165).

A study of Haddad (1993: 6-8), in the field of art criticism, asserts that the key function of art is to make a change in society. Haddad agrees with some researchers that Feldman's method of artistic criticism is similar to other methods in terms of its reliance on the steps of art criticism (Description, Formal Analysis, Interpretation and Judgment), but with a slight difference in its content. Haddad (1993: 8), also reports that Feldman's method employs analysis for the sake of description and employs on interpretation for the sake of judgment. Cromer (1990: 53) describes the history of art criticism, since the beginning of the 20th century, as being based on Utilitarianism; i.e. they played the mediating role in buying and selling artworks, and a role in paving the way for the Formal Theory later.

1.1. Activating Feldman's Model of Art Criticism in art education and its role in enhancing students' ability to appreciate artworks.

In the fields of plastic art criticism and visual arts, Feldman is considered one of the most prominent American researchers. He developed an inductive systematic critical methodology based on dialogue and discussion, aiming to enhance the viewers' aesthetic sense. Although this method is based on the deduction, description, analysis, interpretation, and then the evaluation of an artwork, explaining any artistic work must be based on discussion to reveal its meanings, clarify their importance and then ask several questions to pass a descriptive judgment for this work, based on a systematic sequence from easiest to hardest, and the specified part to the whole.

After that, there is a process of reading and analyzing the artwork in terms of linking its early elements with colors and general form; i.e., joining both the part with the whole and confirming the themes, purpose and message it conveys. The process of evaluation here must be objective and unbiased. Surely, this methodology would contribute to stimulating critical thinking throughout holding public discussions addressing the artwork. Furthermore, students also need to be familiar with the history of art, art criticism and practical artistic activities to enhance their aesthetic sense and shaping their critical, conversational personality. This method is also characterized by following a gradual fashion from the easiest to the hardest and from the whole to the part (Belcoure, 2010: 99-102).

The researchers believe that Feldman's Model of Art Criticism is a largely philosophical method, as it follows the method of asking questions with precise ramifications within the artistic framework of the work and the artist in order to make a final judgment. It begins with the descriptive process, which is based on several questions, including the name of the artist and the date of the creation of the work? But it did not seem to occur to Feldman that there are many artworks of unknown origin in terms of name and history, or a group of artists may participate in the creation of a single piece, as in Islamic art, which is characterized as mainly collective art, and it may sometimes be without a title, in addition to the disclosure process. Determining the components and materials of a work may be marred by a kind of vague guess, which is sometimes based on the conclusions of studies of historians and writers to come up with a descriptive formula for a work, which may raise doubts about the validity of a description. As for the stage of work analysis, it is a long stage and requires that the critic be well-versed in fields of art history, aesthetics and even psychology. Thus, this method may not be suitable for application in the field of public education, as it requires a deep specialization and a focused analytical reading of the contents of a work. The third step of this method is the stage of interpretation, which is like someone trying to solve a puzzle based on metaphysical myths, because there are optical illusions in many works of art, or works may be conceptual, compositional, and digital art. All this must generate a conclusion interpreting the artist's message based on asking several questions. As such, it may not be suitable for contemporary art in which electronic devices and the virtual world interfere (Hedayat, 2014: 25). Therefore, researchers believe that this method is somewhat outdated and requires reformulation in order to suit the development of digital art. It must be revived to encompass the new to keep pace with the era in which technological progress is accelerating at all levels, including the visual arts. There are even some electronic applications based on Feldman's Model of Art Criticism that carry out all the stages using data that are pre-programmed, to provide a judgment on the value of a work with infinite accuracy and complete objectivity that is far from guesswork and conclusion.

2. Study Plan

2.1. The Problem of the study

The problem of the current study is based on formulating an educational program to teach students the methods of artistic criticism that depends mainly on Feldman's critical method, contributing therefore to the enhancement of critical thinking skills among students of primary schools in general, and students of art education course in particular. Thus, it would enrich and enhance the level of the teaching methods and educational outcomes, through activating the deductive skills and reflecting on the artwork, and through motivating students to analyze and take notes about the work to be discussed afterwards. The study problem focuses on answering the main question, which is: "Is there any statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the individual domain of the critical performance test and the total score in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism)?"

The following null hypothesis stemmed from the question:

"there is no statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the individual domain of the critical performance test and the total score in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism".

The Importance of the Study

The importance of the current study stems from its attempt to address Feldman's critical method and its effect on enhancing critical thinking skill among students of primary schools in general, and students of art education in particular. Therefore, addressing such an issue meets the following needs:

1. The need for art students and those interested in the field of art criticism to get acquainted with the various topics and methods that employ art criticism in art education course as stated in the current study.
2. It provides an opportunity for broad knowledge and philosophical horizons related to employing art criticism in art education.

2.2. Objectives of the study:

The present study aims to:

1. Determining art criticism methods that can be applied in art education.
2. Highlighting the multiplicity of art criticism methods and applications in art education.

2.3. Methodology

The researchers employed a semi-experimental design based on a visual test and the application of the proposed program on primary school students (8th, 9th and 10th grades). The sample of the study was divided into two groups: an experimental group of (33) students selected from Dahiyat Prince Hasan Elementary School for Boys, in Amman, during the academic year (2019-2020 AD); and a control sample of (37) students selected from several schools in Amman.

2.4. Instruments of the Study:

2.4.1. First: A proposed program based on Feldman's critical method

Adopting a systematic, inductive methodology based on dialogue and discussion, the researchers developed an educational program based on Feldman's method of art criticism, with the aim of enhancing students' aesthetic sense. Although this method is based on the deduction, description, analysis, interpretation, and then the evaluation of an artwork, explaining any artistic work must be based on discussion to reveal its meanings, clarify their importance and then ask several questions to pass a descriptive judgment for this work, based on a systematic sequence from easiest to hardest, and the specified part to the whole. After that, there is a process of reading and analyzing the artwork in terms of linking its early elements with colors and general

form; i.e., joining both the part with the whole and confirming the themes, purpose and message it conveys. The process of evaluation here must be objective and unbiased. Surely, this methodology would contribute to stimulating critical thinking throughout holding public discussions addressing the artwork. Furthermore, students also need to be familiar with the history of art, art criticism and practical artistic activities to enhance their aesthetic sense and shaping their critical, conversational personality. This method is also characterized by following a gradual fashion from the easiest to the hardest and from the whole to the part, and vice versa, based on four steps as follows (Emery, 2002: 35).

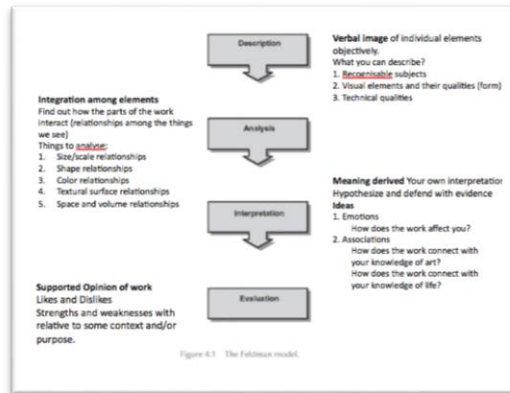


FIG. 1. Feldman's Model of Art Criticism (SEC3AEP, n.d.). <https://sites.google.com/site/nyghsec3aep/writing-about-art>

1. Description

Feldman defines “*Description*” as a procedure of making a list containing the components of an art work; i.e., to identify the visible components (Carney, 1994: 14). This step is the first step in Feldman's method of art criticism, during which all the visual components of an artwork are identified and determined. It also includes recording all observations about these elements; i.e., what is important and remarkable at first glance, or anything having an expressive connotation related to artist’s intended meaning, taking into account not to describe an artwork as a bad or good.

In case of failure to obtain information related to the names of the most important formal components, shapes and elements of an artwork, the historians of art and artistic history and anyone who knew the work can be asked for help in order to come up with a clear idea related to the artist’s intended meaning he/she wants to convey through his work (Qazzaz, 2001: 67). However, there are some exceptions especially for the Islamic art, since it is a collective decorative art, conveys mainly a religious utilitarian message, indicating it is free of subjectivity and privacy of the artistic product. In such case the background and name of the drawer remains unknown due to the aforementioned considerations. On the other hand, we can clearly see all the descriptive details of Greek and Roman artworks, and the modern European artworks as well. The viewer can read the artist's name and the date of the works. Therefore, the description process can be summarized into two basic steps:

Step 1: It is the stage of gathering general information about the components of an artwork and its creator.

Step 2: It is a stage of describing the specificity and the essence of that work in a clearer and more explicit way, taking into account the importance of identifying the intended meanings of the visual and formal components and symbols, without rushing to pass judgment about the aesthetic value of an artwork. Furthermore, there is a need for individuals to be acquainted with to know technology and the material used in the production of an artwork.

2. Formal Analysis

In this phase we try to reveal the message of the work, with the attention to the cohesion between elements and shapes together, in order to reveal the constituent nature of the art subject, the modality of broaching the subject in term of style and technique used in painting, and by noticing the elements' synthetic relationship and the artistic influence that every element left in the viewer. Additionally, the system followed in painting the work must be determined, as it leads us to define the content that summarizes the aspects of the work. Feldman defines criticism as "A method of gathering evidence to Interpret and judge the artwork", this shows that the reviewer must have an extensive knowledge of art history, aesthetics, and color theories, to be able to express the sensory conceiving through elicit ideas from the meanings in the painting, and based on this the basic purpose of the work is inferred.

3. Interpretation

The third phase in Feldman's Model of Art Criticism. Interpretation is the process of clarifying and translating the meanings of the work by explaining its elements with a well-considered logical guess concerning the whole and possible meaning from the painter expressive message, and what he was thinking, this can be done through the visual perceptions conceiving of the art scene and the cohesion between the elements of the work in general. This phase is considered one of the hardest and most important phases in criticism; as it gives an explanation based on the visual facts and information gathered concerning the work (Qazzaz, 2001: 35).

4. Judgment

The final phase in Feldman's Model of Art Criticism, where the work is judged to give it a certain value (the work has a value or not). After analyzing the questions is finished, we need to compare the work with the other works of the same artist according to special criteria for sentencing the criticism judgment. In this phase, before sentencing, we have to take into account attributing that the work to the greatest number of similar works and this is called historical models. The sentencing process got to be based on expertise of the painter as well; as the accumulation of this experience will take place in parallel with the production abundance, which has a role in the value of the work related to the artist's privacy.

2.4.2. Pre-Post-Test

The test included the following five paintings:

1. Girl with a Mandolin (Fanny Tellier), 1910, by Picasso

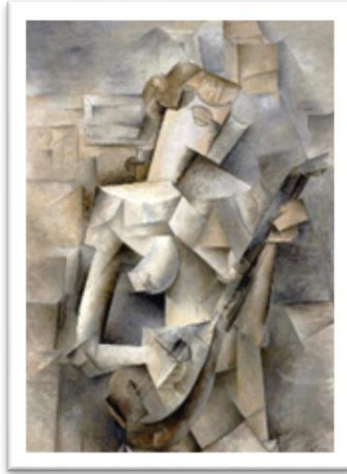


FIG. 2. Pablo Picasso, 1910, Girl with a Mandolin (Fanny Tellier), oil on canvas, 100.3 x 73.6 cm, Museum of Modern Art New York..<https://www.moma.org/collection/works/80430>

2. The Fifer, by Edouard Manet, 1870



FIG. 3. The Fifer or Young Flautist is a painting by French painter Édouard Manet, made in 1866<https://santhatela.com.br/edouard-manet/manet-o-tocador-de-pifaro/>

3. The Scream, by Edvard Munch, 1893

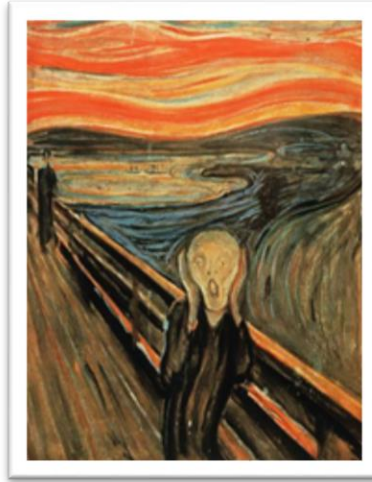


FIG. 4. The Scream is the popular name given to a composition created by Norwegian Expressionist artist Edvard Munch in 1893 <https://www.artsy.net/artwork/edvard-munch-the-scream>

4. The Starry Night, Vincent van Gogh, 1889



FIG.5. The Starry Night is an oil on canvas painting by Dutch Post-Impressionist painter Vincent van Gogh <https://www.gettyimages.ae/photos/vincent-van-gogh>

5. The Persistence of Memory, by Salvador Dali, 1931

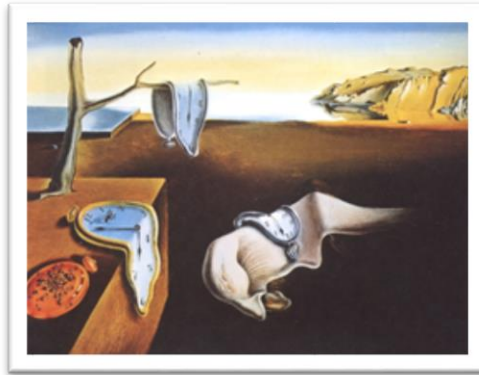


FIG. 6. Salvador Dalí. (Spanish, 1904-1989). The Persistence of Memory. 1931. Oil on canvas
https://www.moma.org/learn/moma_learning/salvador-dali-the-persistence-of-memory-1931/

After that, students criticize these works according to Feldman's Model of Art Criticism, by answering the questions included in the test as follow:

1- Description

- a. What is the artist's name? Does he have an artistic history?
- b. What is the name of the work? When and where it was painted?
- c. What are the place and the date of the work?
- d. What are the measurements and size of the work and the materials used in painting it?
- e. What can you see in the work? (Precise description of visual work elements such as trees, sky, the elements of the cues movement, line, and light, and what your explanation? After that, describe the technical artistic traits used in painting the work).

2- Formal Analysis

- a. How the lines were painted, noting their sizes, motor symmetry and revealing similarities?
- b. What are the focal points in the work (Personal, scene, motor)?
- c. Are there language-indicative symbols (letters, inscriptions) and what's the relationship between them?

3- Interpretation

- a. What is the criticism formula used in criticizing the work (Tragic, hideous, comic)?
- b. Is the work reminding us with another art work similar in term of subject and idea?
- c. What is the cohesion between the ideas of this work with other similar events in the world?

4- Judgment

- a. What are the characteristics and features of the work which enable us to make a judgment if the work has a value or not?

- b. What are the criteria that can be followed in the process of assisting the viewer in sentencing the work?
- c. Is the work original?

2.5. Equivalence between the Study Groups in the Critical Performance Pre-Test in Art Education

In order to examine the equivalence between the study groups in critical performance pre-test in art education, total means and standard deviations were calculated for the study sample performance on the critical performance test in art education according to the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism) as shown in table (1).

| Educational Program Used | Means | Std. Devi. |
|--|-------|------------|
| Traditional Program | 15.05 | 3.46 |
| Proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 15.42 | 7.05 |

Table 1. Total Means and Standard Deviations of the Study Sample Pre-Performance on the Items of Critical Performance Test According to the Used Educational Program

Table (1) shows that there is an apparent difference between the total mean scores of the study sample pre-performance on the test items according to the used educational program. In order to define the statistical significance of the apparent difference T-Test for Two Independent Samples was used, as shown in table (2).

| Educational Program Used | Mean | Std. Devi. | T | df | Sig. |
|--|-------|------------|--------|----|-------|
| Traditional Program | 15.05 | 3.46 | -0.284 | 68 | 0.778 |
| Proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 15.42 | 7.05 | | | |

Table 2. Results of T-Test for Two Independent Samples to Compare Total Means of the Study Sample Pre-Performance on the Items of Critical Performance Test According to the Used Educational Program

It can be noted from table (2) that T value for the used educational program was (-0.284, Sig. = 0.778) which is more than ($\alpha = 0.05$), and this shows that there is no statistically significant difference in the total score of the performance of the two groups on the items of critical performance test in art education. Therefore, it could be concluded that the two groups were equivalent.

3. Variables of the Study

The study addressed the following independent and dependent variables:

- Independent variable: The used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism)

- Dependent variable: Includes the total score of the domains of critical performance test, and is expressed by the students' performance on the test items total score, and on the items of each domain of the test (description, formal analysis, interpretation, and judgment).

3.1. Statistical Analysis

To answer the study, question the total observed means, standard deviations, and modified means for the study groups' (Experimental, Control) performance on the critical performance test were calculated. To define the differences significance between the post means according to the used educational program, ANCOVA was used. Furthermore, means, standard deviations, and modified means were calculated for the study groups' performance on each domain of the test individually, and the significance difference between the means score according to the used educational program were calculated. MANCOVA and Eta Square were calculated to define the effect size of the used educational program.

4. Results of the Study

First Question: "Is there any statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the individual domain of the critical performance test and the total score in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism)?"

The following null hypothesis stemmed from the question:

"There is no statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the individual domain of the critical performance test and the total score in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism)".

To answer this question and to investigate the hypothesis; there is a need to verify the significance of the difference mean scores of the performance of the study sample in each individual domain of the critical performance test and the total score, in light of the used educational program.

- Performance on each of the individual domains of critical performance test

Means and standard deviations were calculated for the pre and post-performance of the study sample and the modified post-performance on each domain of the critical performance test in art education (description, formal analysis, interpretation, and judgment) according to the used educational program, as shown in table (3).

| Level | Educational Program Used | Pre-Performance | | Post-Performance | | Modified Post-Performance | |
|-----------------|--|-----------------|------|------------------|------|---------------------------|------|
| Description | Traditional Program | 4.41 | 2.19 | 4.32 | 2.06 | 4.34 | 0.39 |
| | proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 4.12 | 2.36 | 19.27 | 2.59 | 19.25 | 0.41 |
| Formal Analysis | Traditional Program | 3.89 | 1.52 | 4.68 | 1.49 | 4.68 | 0.25 |
| | proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 4.09 | 2.48 | 12.00 | 1.71 | 12.00 | 0.27 |
| Interpretation | Traditional Program | 3.51 | 1.24 | 4.73 | 1.28 | 4.72 | 0.23 |
| | proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 3.88 | 2.70 | 12.09 | 1.61 | 12.10 | 0.24 |
| Judgment | Traditional Program | 3.24 | 1.28 | 4.92 | 1.28 | 4.92 | 0.21 |
| | proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 3.33 | 1.59 | 12.36 | 1.37 | 12.37 | 0.22 |

Table 3. Means and Standard Deviations for the Pre and Post-Performance of the Study Sample and the Modified Post-Performance on Each Domain of the Critical Performance Test in Art Education according to the Used Educational Program

Table (3) shows that there are statistically significant differences between the pre and post-means score for the performance of the experimental group who was taught using the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism, and statistically significant differences between the post-means scores for the performance of the study groups (Experimental, control).

In order to define the statistical significance for the post-apparent differences according to the used educational program after neutralizing the pre-differences in the performance of the study groups on each domain of the critical performance test in art education (description, formal analysis, interpretation, and judgment); One-Way MANCOVA was used, as shown in table (4).

| Source of Variance | Domain | Total Squares | df | Means Average | F | Sig. | Effect Size |
|----------------------------------|-----------------|---------------|----|---------------|-------|-------|-------------|
| Covariance (Pre-Description) | Description | 0.055 | 1 | 0.055 | 0.010 | 0.921 | |
| | Formal Analysis | 0.536 | 1 | 0.536 | 0.228 | 0.634 | |
| | Interpretation | 0.095 | 1 | 0.095 | 0.049 | 0.825 | |
| | Judgment | 0.066 | 1 | 0.066 | 0.041 | 0.840 | |
| Covariance (Pre-formal Analysis) | Description | 4.344 | 1 | 4.344 | 0.779 | 0.381 | |
| | Formal Analysis | 17.623 | 1 | 17.623 | 7.504 | 0.008 | |
| | Interpretation | 9.281 | 1 | 9.281 | 4.831 | 0.032 | |
| | Judgment | 9.769 | 1 | 9.769 | 6.036 | 0.017 | |
| Covariance (Pre-Interpretation) | Description | 0.582 | 1 | 0.582 | 0.104 | 0.748 | |
| | Formal Analysis | 6.889 | 1 | 6.889 | 2.934 | 0.092 | |
| | Interpretation | 3.220 | 1 | 3.220 | 1.676 | 0.200 | |

| | | | | | | | |
|--|-----------------|-----------------|-----------|----------|-----------------|--------------|--------------|
| | Judgment | 4.216 | 1 | 4.216 | 2.605 | 0.111 | |
| Covariance (Pre- Judgment) | Description | 0.603 | 1 | 0.603 | 0.108 | 0.743 | |
| | Formal Analysis | 0.226 | 1 | 0.226 | 0.096 | 0.757 | |
| | Interpretation | 0.984 | 1 | 0.984 | 0.512 | 0.477 | |
| | Judgment | 0.001 | 1 | 0.001 | 0.001 | 0.981 | |
| The Used Educational Program Hotelling's Trace=18.209 Sig. = 0.000* | Description | 3779.164 | 1 | 3779.164 | 677.631* | 0.000 | 0.914 |
| | Formal Analysis | 910.056 | 1 | 910.056 | 387.526* | 0.000 | 0.858 |
| | Interpretation | 926.261 | 1 | 926.261 | 482.165* | 0.000 | 0.883 |
| | Judgment | 943.669 | 1 | 943.669 | 583.007* | 0.000 | 0.901 |
| Error | Description | 356.930 | 64 | 5.577 | | | |
| | Formal Analysis | 150.296 | 64 | 2.348 | | | |
| | Interpretation | 122.947 | 64 | 1.921 | | | |
| | Judgment | 103.592 | 64 | 1.619 | | | |
| Total | Description | 4264.343 | 69 | | | | |
| | Formal Analysis | 1109.843 | 69 | | | | |
| | Interpretation | 1087.200 | 69 | | | | |
| | Judgment | 1085.143 | 69 | | | | |

* Significant at ($\alpha = 0.05$)

Table 4. One-Way MANCOVA for the Mean Scores of the Study Sample Post-Performance on each Domain of the Critical Performance test in Art Education according to the Used Educational Program

By reviewing table (4) it can be noted that the significance values for the used educational program and the domains (description, formal analysis, interpretation, judgment) were less than ($\alpha = 0.05$). Therefore, the first null hypothesis rejected and the alternative hypothesis accepted which states: "there is a statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the individual domain of the critical performance test in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism).

By reviewing mean scores it can be noted that the statistically significant difference in favor of the experimental group who was taught using the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism, where the modified mean scores more than the modified mean scores for the performance of the control group who was taught using the traditional program. Furthermore, effect size was calculated using Eta Square; it values for the domains of critical performance test in art education were (description = 0.914, formal analysis = 0.858, interpretation = 0.883, judgment = 0.901) respectively, and this means that (91.4%, 85.8%, 88.3%, 90.1%) of the variance (improvement) in the post-performance of the study sample on each domain of the critical performance test in art education (description, formal analysis, interpretation, judgment) was due to the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism. The proposed tutorial based on Feldman's critical method. Benjamin Constant indicated that understanding and appreciating artistic works is mainly due to artistic and aesthetic practices and reading artworks that in turn are reflected on the

connoisseur of those works, which makes him aware of the arts, whether those arts are visual, kinetic, or other (Gladston, 2015: 17).

- Total Performance on the domains of critical performance test

Means and standard deviations were calculated for the pre and post-performance of the study sample and the modified post-performance on the total performance on the domains of critical performance test according to the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism), as shown in table (5).

| Educational Program Used | Pre-Performance | | Post-Performance | | | |
|--|-----------------|------------|------------------|------------|---------------|------------|
| | Mean | Std. Devi. | Mean | Std. Devi. | Modified Mean | Std. Error |
| Traditional program | 15.05 | 3.46 | 18.65 | 4.22 | 18.67 | 0.79 |
| proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism | 15.42 | 7.05 | 55.73 | 5.42 | 55.70 | 0.84 |

Table 5. Means and Standard Deviations for the Pre and Post-Performance of the Study Sample and the Modified Post-Performance on the Total Performance on the Domains of Critical Performance Test according to the Used Educational Program

Table (5) shows that there is an apparent difference between the pre and post-mean scores for the performance of the experimental group who was taught using the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism, and an apparent difference between the post-mean scores for the performance of the study groups (Experimental, Control). To identify the statistical significance for the post-apparent differences according to the used educational program, and after neutralizing the pre-differences in the performance of the study groups on the total performance on the domains of the critical performance; One-Way ANCOVA was used, as shown in table (6).

| Source of Variance | Total Squares | df | Means Average | F | Sig. | Effect Size |
|--------------------------|---------------|----|---------------|------------------|--------------|--------------|
| Pre-Test (Covariance) | 27.434 | 1 | 27.434 | 1.183 | 0.281 | |
| Educational Program Used | 23896.870 | 1 | 23896.870 | 1030.605* | 0.000 | 0.939 |
| Error | 1553.544 | 67 | 23.187 | | | |
| Total | 25561.843 | 69 | | | | |

* Significant at ($\alpha = 0.05$)

Table 6. Results of One-Way ANCOVA for the Means Scores of the Post-Performance of the Study Sample on the Total Performance of the Domains of Critical Performance Test according to the used educational Program

The previous table shows that the value of the significance for the used educational program is (0.000) which is less than ($\alpha = 0.05$). Therefore, the second null hypothesis rejected and the alternative hypothesis accepted which states: "there is a statistically significant difference at ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the performance of the study sample in each of the total performance of the domains of the critical performance test in light of the used educational program (Traditional program, proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism).

Conclusion

By reviewing mean scores it can be noted that the statistically significant difference in favor of the experimental group who was taught using the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism, where the modified mean scores more than the modified mean scores for the performance of the control group who was taught using the traditional program. Furthermore, effect size was calculated using Eta Square; it values was (0.939), which means that (93.9%) of the variance (improvement) in the post-performance of the study sample on the total performance of each domain of the critical performance test was due to the proposed program to implement Feldman's Model of Art Criticism.

This result shows the ability of the educational program to achieve its educational goals and it is recommended to use it in the educational process. Gehlen pointed out that teachers must bear in mind the multiplicity of criticism methods and understand that some of them may be more appropriate than others in certain educational conditions (Wulf, 2007: 47). As for Stolnitz, we can devote the teaching of aesthetic criticism by examining the relationship between critical philosophy and aesthetics. Therefore, it considers that the philosophy of criticism tests the concepts that form the basis of individuals' thinking and their reactions to art (Smith, 1991: 76-78). Hamblen discusses a group of researchers who have found some social benefits of studying criticism and artistic appreciation within art education. The most prominent of these benefits are: in an aesthetically-open audience in light of cognitive development, and aesthetic education through talking about art in the field of artistic education and perception. The largest of the social and historical contents conveyed to us by artistic works include the development of the emotional sense of feeling, the development of the emotional sense of feeling, and the development of visual capabilities for the appropriate choice of what the human needs in the fields of industrial and architectural production (Hamblen, 1987: Published Online: 28.12.2015).

References

- Belcoure, J. (2010). *Viewing and Talking About Art*. ARE6049: Spring.
- Blackmon, T. (2015). *The Nature and Importance of Art Criticism and Its Educational Applications for k-12 Teachers*. Florida: University of Central Florida Orlando.
- Carney, J. D. (1994). A Historical Theory of Art Criticism. *The Journal of Aesthetic Education*, 28(1), 13-29.

- Cromer, J. (1990). *History, Theory, and Practice of Art Criticism in Art Education*. USA: Natl Art Education Assn.
- Emery, L. (2002). *Teaching Art in a Postmodern World: Theories, Teacher Reflections and Interpretive Frameworks*. Australia: Common Ground.
- Feldman, E. (1994). *Practical art criticism*. USA: Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Gladston, P. (2015). *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations, 2007-2014*. Berlin: Springer.
- Haddad, Z. (1993). *Research in Art Criticism*. Lebanon: Dar Al-Manhal.
- Hamblen, K. A. (1987 Published online: 28 Dec 2015). Hamblen (1986) mentions about a group of researchers some social benefits of studying criticism and artistic appreciation within art education. The most prominent of these benefits are: In an aesthetically-open audience in light of cognitive development. *Studies in Art Education*, 28(2), 68-78.
- Hedayat, M. (2014). *Conceptualizing Art Criticism and Art Education for Effective Practice*. Saarbrücken: Lap lambert academic.
- Messersmith, R. (2018). *The Effects of Feldman's Art Criticism Model On the Sophistication of Writing in the Visual Arts*. Kansas: University of Kansas.
- Qazzaz, T. (2001). *The Nature of Contemporary Art Criticism*. Saudi Arabia: Saudi Press. Saudi Arabia.
- Smith, R. A. (1991). *Aesthetics and Arts Education*. Illinois: University of Illinois Press.
- Wulf, C. (2014). *Bilder des Menschen Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Wulf, C. a. (2007). *Concepts of Aesthetic Education*. Münster: Waxmann Verlag.

Visual References

- FIG. 1.** Feldman's Model of Art Criticism(SEC3AEP, n.d). <https://sites.google.com/site/nyghsec3aep/writing-about-art>. (It was referenced on 25.09.2020).
- FIG. 2.** Pablo Picasso, 1910, Girl with a Mandolin (Fanny Tellier), oil on canvas, 100.3 x 73.6 cm, Museum of Modern Art New York. <https://www.moma.org/collection/works/80430>. (It was referenced on 08.09.2020).
- FIG.3.** The Fifer or Young Flautist is a painting by French painter Édouard Manet, made in 1866 <https://santhatela.com.br/edouard-manet/manet-o-tocador-de-pifaro/>. (It was referenced on 09.09.2020).
- FIG. 4.** The Scream is the popular name given to a composition created by Norwegian Expressionist artist Edvard Munch in 1893

<https://www.artsy.net/artwork/edvard-munch-the-scream>. (It was referenced on 05.10.2020).

FIG. 5. The Starry Night is an oil on canvas painting by Dutch Post-Impressionist painter Vincent van Gogh <https://www.gettyimages.ae/photos/vincent-van-gogh>. (It was referenced on 05.10.2020).

FIG. 6. Salvador Dalí. (Spanish, 1904-1989). The Persistence of Memory. 1931. Oil on canvas https://www.moma.org/learn/moma_learning/salvador-dali-the-persistence-of-memory-1931/. (It was referenced on 05.09.2020).



GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR: AÇIK HAVADA EĞİTİM*

NEW APPROACHES IN VISUAL ARTS TEACHING: OUTDOOR TRAINING

Ceylan SEBİK GÜNDÜZ

Arş. Gör. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Res. Assistant Dr. Ondokuz Mayıs University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting
ceylan.sebik@omu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5723-5124>

Ayşe Dilek KIRATLI

Profesör, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Professor, Anadolu University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education
aderkara@anadolu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6514-9330>

Atıf/Citation

Sebik Gündüz, C. (2021). “Görsel Sanatlar Öğretiminde Yeni Yaklaşımlar: Açık Havada Eğitim”.
Sanat Dergisi, (37), 296-316.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.863165>

Öz

Görsel sanatlar öğretiminde yeni yaklaşımlar çerçevesinde ele alınan bu çalışmada Açık Havada Eğitim (AHE) modeli nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılarak çalışılmıştır. Açık Havada Eğitim Etkinliklerinde (AHEE); açık alanların programlanmış bir eğitim dizgesinde kullanımı ile bireyin bilişsel, duyuşsal ve edimsel düzeyini yükseltilmesi amaçlanmaktadır. AHEE ile yapılandırılmış bir Görsel Sanatlar Dersi'nde öğrencilerin; aktif liderlik, takım çalışması, akran ilişkileri, çevresel farkındalık gibi özellikleri geliştirmeye teşvik edilebileceği öngörülmektedir. Açık havada eğitim

Abstract

This study in which handled within the framework of new approaches in visual arts education, the outdoor training (OT) model was studied by using the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods. In Outdoor Education Activities (OTA); It is aimed to increase the cognitive, affective and operant level of the individual with the use of open spaces in a programmed educational system. In a Visual Arts Class structured with OTA, students; It is predicted that it can be encouraged to develop characteristics such as active leadership, teamwork, peer relations, environmental awareness. The outdoor training activity can be used for almost any area thanks to its

* Bu makale birinci yazarın “Ortaokul Görsel Sanatlar Dersinde Açık Hava Eğitim Uygulamaları: Bir Durum Çalışması” adlı doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

etkinliği, tematik olması ve farklı konu alanlarının keşiftirebilmesi sayesinde hemen hemen her alan için kullanılabilir. Sınıfın dışında, doğal ortamlarda gerçekleştirilen AHEE birçok disiplinde olduğu gibi sanat eğitimi için de farklı bir alternatif bir model oluşturabileceği düşünülmektedir. Sanat eğitimi duyuların duygularla iletişimi aracılığıyla ortaya çıkan yaratıcı ifade gücünü besler niteliktedir. Bu bağlamda öğrenciler ancak yaparak, yaşayarak öğrenme paradigması doğrultusunda duyular yardımıyla aktif bir şekilde aldıkları bilgiyi yapılandırır ve bütünleştirebilirler. AHE yaklaşımı rastlantısal deneyimlere açık bir öğrenme ve öğretme süreci içermektedir. Bu durumda AHEE'nin Görsel Sanatlar Dersi için sunacağı rastlantısal deneyimlerin, öğrenme sürecine yansımaları olumlu ve olumsuz yönleriyle tartışılması faydalı olacaktır.

Anahtar kelimeler: Görsel Sanatlar Öğretimi, Aktif Öğrenme, Açık Havada Eğitim, Sanat Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar.

thematic nature and the ability to cross different subject areas. It is thought that OTA, which is performed outside the classroom, in natural environments, can create a different alternative model for art education as in many disciplines. Art education fosters the creative expression power that emerges through the communication of the senses with emotions. A, students can only structure and integrate the information they actively receive with the help of their senses in line with the paradigm of learning by doing and experiencing. OTA approach includes a learning and teaching process open to random experiences. In this case, it is predicted that it will be beneficial to discuss the reflection of the random experiences that OTA will provide for the Visual Arts Lesson with the positive and negative aspects of the learning process.

Key words: Outdoor Education, Visual Arts Teaching, Active Learning, New Approaches in Art Education.

Giriş

Çağın gereklerine göre revize edilmiş eğitim programları, çağcıl ve geleceğe dönük yeni değerler üretirler. Böylece eğitim, bilgi ve beceri kazandırmanın yanı sıra nitelikli değerler üreterek, yeni ve eski değerleri bağdaştırmak sorumluluğunu da taşımaktadır (Varış, 1991: 5). Günümüz toplumlarının gereksinim duyduğu bu niteliklere sahip insan tipini yetiştirebilmek için bilgiyi ve değerleri yineleyen bir döndü içinde kullanan bireyler yerine; çoğulcu yaşamın farklı ilişkilerini anlamlandırabilen, yeni düşüncelere açık, düşünce üretebilen, araştırmacı ve sorgulayıcı bireylerin topluma kazandırılması gerekmektedir. Diğer bir deyişle, bireylerin yalnızca akıl varlığı olarak değil; düşünsel algısal ve duygusal açıdan bir bütün olarak gelişmesi anlayışı ön plana çıkmaktadır. Bu durum; eğitim yoluyla bireylere bu niteliklerin kazandırılması noktasında önemli disiplinlerden biri olan sanat eğitimi kavramını gündeme getirmektedir.

Sanat eğitiminin başat alanlarından biri olan görsel sanatlar için öğrenme süreci, bir bakıma yaratıcı etkinlik süreci olarak adlandırılabilir. Yaratıcılığın toplumların çağdaş gelişmelerine, bugünkü statü ve olanaklarına kavuşmasındaki önemi tartışılmaz bir gerçektir. İnsanlığı bir ileri basamağa götüren buluşlar, keşifler ve yenilikler, kuşkusuz önceden kazanılmış bilgi ve becerilerin yaratıcılıkla yeniden değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır (Ayaydın, Vural, Tuna ve Gökay Yılmaz, 2011: 172). Toplum açısından en önemli kavramlardan biri olan yaratıcılık, yetinin

doğuştan getirilip geliştirildiği bir tür var olanı yeniden okuma sürecidir. Sanatçılar için yaratıcı süreç her ne ise her yaş kademesindeki insan için de aynıdır. Sanat eğitmeni ve sanat öğretmeni bu yaratıcı süreçte öğretici, eğitici, yol gösterici ve aynı zamanda araştırmacıdır (Kırışoğlu, 2014: 11). Sanat eğitiminde öğrenme süreci; bilgi, araştırma, tasarlama, yaratı ve ürün basamaklarından oluşmaktadır. Her yaratıcı eylemde düşünsel, duygusal, sezgisel boyutlarda görsel kuramsal teknik bilgi temeldir (Kırışoğlu, 2014: 11). Sanat eğitiminde yaratıcılık süreci bağlamında Wallace'ın yaratıcılık sınıflandırması kullanılmaktadır. Wallace'a göre yaratıcılık süreci dört aşamadan oluşmaktadır. Bu bağlamda ilk sırayı hazırlık aşaması almaktadır. Burada sorun ya da gerçekleştirilmek istenen durum saptanmaktadır. Aynı zamanda çözümde kullanılacak malzemelerin toplandığı evredir. İkinci aşama kuluçka evresidir. Bu evrede sorun zihinde irdelenmektedir. Kısacası zihinsel süreçlerin gerçekleştiği evre de denebilir. Üçüncü evre de aydınlanmadır. Düşüncenin zihinde doğmaya başladığı evredir. Bu evrede yaratıcı kişi problemin çözümünü birden kavrar, yeni fikir ve kavramlar oluşturur. Son evre, gerçekleşme diğer adıyla doğrulama evresidir. Bu evre ise aydınlanma evresinde ortaya çıkan fikrin ya da ürünün; malzemeye yazıya ya da sese dönüşümüne olanak veren bir takım etkinlikler bütünüdür (Bilir, 1979; San, 1983; Üstündağ, 2002; Artut, 2006, Akt. Ayaydın vd. 2011: 173).

Görsel sanatlar eğitimi ve öğretiminin disiplinler arası bir konu alanı olduğu bulunmaktadır. Burada dikkat çekilen en temel vurgu, sanat eğitiminin kendi konu alanı dâhilinde olan kazanımların göz ardı edilmeksizin uygulanması yönündedir. Buyurgan ve Buyurgan'a (2012: 11) göre nitelikli bir sanat eğitimi programı ile öğrenciler soyut duygu ve düşüncelerini ifade edebilirler. Bu bağlamda sanat eğitiminin salt öğretmen anlatısı ile konu başlığı verilip uygulanması şeklinde gerçekleşen sığ boyuttan ayrılması gerektiği düşünülmektedir. Görsel sanatlar öğretimi sürecinde çocuğun kendini özgürce ifade edebildiği bir ortam sağlanmalıdır. Topluluklara aktif şekilde katılan, eleştirel düşünme yeteneğine sahip, kendini motive edebilen, sorun çözen bireyler yetiştirmek için bunu örnek alarak destekleyen bir eğitim sistemine ve eğitim yaklaşımlarına sahip olunması gerekmektedir (Itin, 1999: 94). Öğrencilere faydalı olmak açısından öğrenmede deneyimler merak ve ilham uyandırılmalıdır.

Dewey'in deneysel öğrenme vurgusu onu öğrencilerin dünyadan soyutlanmak yerine dünya ile etkileşim içinde olması gerektiğini önermeye itmiştir. Sınıfın öğrenmenin gündelik yaşama entegre olmadığı bir ortam yarattığını ve bu tür öğrenmenin eğitimi deneyimden ayırdığını belirlemiştir. Gerçek eğitimin öğrencilerin çevreleriyle etkileşim içinde olduğunda gerçekleşeceğine inanmıştır (Dewey, 1897: 77). *“Öğretmenler, öğrencileri gerçek hayatta öğrenmeye zorlayarak, toplumun yaratıcı ve üretken üyeleri olarak yaşamaya hazırlarlar. Öğrencilerin bu deneyimlerinin eğitim açısından gelişmelerini desteklemesi gerekir. Ayrıca gelecekteki deneyimler için de olumlu bir algı oluşturmaları gereklidir”* (Dewey, 1938: 80).

Sanat eğitiminde amaç, ne öğrencilere salt teorik bilgiye dayalı kurallar öğretmek, ne de sanatın zanaat yönüyle ilgili el becerileri kazandırmaktır. Asıl amaç gözleme dayanan düşünme eğitimi yapmak ve doğa-yaşam-sanat bütünselliği içinde çocuğu eğitmektir. Bu eğitim yaklaşımında uygulanabilecek modellerden biri de Açık Hava

Eğitimidir. Bu bağlamda sanat eğitimi Açık Havada Eğitim ile paralel kazanımları önelemektedir.

Görsel Sanatlar Öğretiminde Yeni Yaklaşımlar

Toplumlar, yeni kuşaklara bir yandan kültürünü aktarmak, bir yandan da yeni kuşakların kendi kültürünü geliştirmesini amaçlamaktadır. Bilginin nasıl oluştuğu ve varlığı konusundaki paradigmalardan değiştiği yeni eğitim dizgesinde insandan insana, insandan doğaya ve insandan topluma bir iletişim ağı ile diyaloga dönük bir yaklaşım benimsenmektedir. Çalışkan ve Karadağ'a (2014: 65) göre insanın diğer insanlarla etkileşimi sonucu toplumsallaşma süreci başlar ve insan doğa ile etkileşimi sonucunda kültürel boyutta gelişir. Geleceğin toplum yapısının oluşturulmasında görsel sanatlar dersine büyük sorumluluk düşmektedir.

21. yüzyıl güncel sanat ve söylemleri ile birlikte sanat eğitiminde yeni kavramlar ve buna bağlı olarak yeni uygulamalar gündeme gelmiştir. Bu kavramlar doğrudan ya da dolaylı olarak sanat eğitimi programlarına da yansımaktadır. Yeni yaklaşımlarda programlar, öğrencinin sanat ve görsel sanat kültürünü, kendi öz düşünsel varlığı ile irdelemesine olanak veren bir yapıya bürünmüştür (Kırışoğlu, 2014: 11). Yeni paradigmalarda birlikte öğreten ve öğrenen arasındaki bağıntı da yeniden anlamlandırılmaktadır. Buna koşut olarak, çağdaş toplumların yenilikçi bireyler yetiştirme konusunda yenilikçi eğitim modellerinden yararlanma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda görsel sanatlar öğretiminde yeni yaklaşımlar kapsamında tavsiye edilmekte olan programlardan biri de aktif öğrenmeyi tetikleyen Açık Havada Eğitim modelidir. “*Günümüze kadar yapılan birçok çalışma açık alan aktivitelerinin, kişisel farkındalık, öz benlik, iletişim ve takım çalışması gibi çeşitli becerilerin ortaya çıkması ve gelişimi için olumlu etkiler yarattığı belirtilmektedir*” (Attarian, 2005: 9). Bu modelde öğretim yapılırken öğrenen açısından üç adımlık bir öğrenme sürecinin işlediği söylenir: İlk süreç, öğreten ile bakış açılarını değiştirip kıyaslayarak öğrenenin kendi görüşünü yapılandırmasını sağlamasıdır. İkinci olarak, kendi bakış açısı ile var olan teorik verileri kıyaslayıp, kendi görüşünü yeniden yapılandırılmasıdır. Son adım ise yansıtma sürecidir; yeni anlayışlar elde etmek için var olan ve süreç içinde geliştirilmiş kişisel ve sosyal yapıları bozup yeniden oluşturulmasıdır (Higgins ve Nicol, 2002: 92).

Açık Hava Eğitimi yaşamın doğrudan içinde geçmesi nedeniyle çocuğun yoğun bir yansıtma süreci geçirmesine fırsat sunmaktadır. Yansıtma süreci, ayrıca, edinilen deneyimin bilgiye dönüşmesi açısından gerçekten gerekli olan bir süreçtir (Dahlgren ve Szczepanski, 1998: 7). Öğrenci ihtiyaçlarına odaklanarak seçilmiş uygun açık hava eğitim aktiviteleri onların entelektüel, fiziksel, duygusal, estetik ve ruhsal zekâlarının gelişmesinde önemlidir (Higgins ve Nicol, 2002: 92). Yer temelli öğrenmeye dayanan açık havada eğitim içerisinde anılan bu süreç, yerel toplum ve çevrenin kullanımına dayalı olup, dil, matematik, sosyal bilgiler, fen ve program dâhilindeki diğer dersleri öğretmek için bir başlangıç noktasıdır. Bu metotta amaç, öğrencilerin soyut kavramları daha somut bir yolla anlamalarını ve konunun ekolojik, kültürel, sosyal, tarihi ve fiziksel açıdan ilişkilerinin farkında olmalarını sağlamaktır ve öğrenme her türlü coğrafi koşulda gerçekleştirilebilir. Aktiviteler ve yerler arasında ayırt edici bağlantılar vardır; yer aktiviteyi yaratır (Dahlgren ve Szczepanski, 1998: 7). Bir öğretmen okul bahçesini ya da

bir parkı tercih edebileceksen, bir başkası daha yabani bir alanı, bir kırsalı tercih edebilir. Burada önemli olan öğrencinin tüm duyularını kullanabilmesi sağlanmalıdır. Bir olayı anlamak için ne kadar duyu aktifse, olay çocuk tarafından o kadar derinlemesine anlaşılacaktır (Higgins ve Nicol, 2002: 91). Benzer bir söylemi olan sanat eğitiminde de bireyin kendi öznel evrenini tanıması da ancak kendi dışındaki evreni tanımasıyla olasıdır. Kişinin sanatsal düşünce yoluyla kazandığı deneyimler, kendini anlatmada önemli bir araç olarak görülmektedir (Ayaydın, 2011: 35).

Görsel sanatlar öğretim programı, görsel sanatlar alanında bilgi ve beceri kazandırmanın yanında öğrencilerin yeni bilgi ve çözümler üretmeyi alışkanlık haline getirmelerini amaçlamaktadır. Bu nedenle görsel sanatlar öğretim programında öğrenciler bütün eğitim etkinliklerine etkin olarak katılan, öğretmenler ise onların kendini geliştirmesinde rehber ve yol gösterici konumundadır (Pekşersoy ve Yıldırım, 2008: 14). Sanat eğitimi özü itibarıyla uygulama sürecine dayalı bir öğretim süreci içermektedir. Burada temel amaç geleneksel görsel sanatlar öğretimini tanımlayan bir malzemeye müdahale sürecini içeren uygulamaların dışında gerçekleştirilebilir etkinliklere değinmektedir. Fakat gerek ders saatlerinin kısıtlılığı gerekse öğretmenlerin genelde düz anlatım yönetimi tercih etmeleri sonucunda bu sayılan yöntemlerin kullanıldığını söylemek pek mümkün değildir.

Görsel sanatlar öğretimi kılavuzunda kullanılması önerilen tekniklerde aktif öğrenme yaklaşımında olduğu gibi öğrencilerin karşılaştıkları sorunlara bireysel ya da grup olarak yaratıcı çözümler üretmeleri üzerine kurgulanmıştır. Fakat görsel sanatlar öğretiminde süreç sonucunda gerçekleştirmesi gereken bir ürün üzerinden yapılan değerlendirmeler bulunmaktadır. Öğrencinin aktifliğini önceleyen aktif öğrenme yaklaşımına dayalı etkinliklerde ise üründen ziyade süreç ve paylaşım önemsenmektedir. Bu evrede çocuklara uygun yöntem, malzeme ve mekân imkânı sağlanmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Açıkgöz'e (2014: 127) göre öğretim malzemelerinin nasıl kullanılacağı öğretimsel işlerin nasıl örgütleneceği öğrenme düzeyi ve öğrenme süreci gibi tekniklere bağlıdır. Bu bağlamda öğrenci aktifliğinde geçen bir süreç içeren bu yaklaşımda temel tekniklerden biri olarak işbirlikli öğrenme tekniği tercih edilmektedir.

AHEE'nin dayandığı aktif eğitim yaklaşımında; gerek görsel sanatlar eğitimi, gerekse farklı konu alanları için baz alınan temel hareket noktası az ve kolay bulunabilecek malzemeyle uygulanabilecek tekniklerin tercih edilmesidir. Aktif öğrenme sürecine yönelik bu uygulamaların geneline bakıldığında yaratıcı ifade gücüne yönelik olduğu görülmektedir. Kırıçoğlu'na (2014: 38) göre uygulamalı çalışmalarda anlamlı bir sonuca doğru yaratıcı sürecin etkin kılınması önemlidir. Uygulamalı çalışmaya yönelik bir konunun sınıfa sunulması, öğrencinin güdülenmesi, araç-gereç seçiminde onlara özgürlük tanınması ve öğrencinin sanat üzerine düşünmesinin okul dışında da sürmesinin sağlanması, sanatsal yaratıcı sürecin vazgeçilmez evreleridir.

Sonuç olarak etkinlik temelli sanat eğitimi uygulamaları öğrencilerin başta eleştirel bilinç olmak üzere, ifade becerisi kazanmalarını ve öğrendiklerini içselleştirmelerini sağlayacağı düşünülmektedir. Bu süreçte gerçekleştirdikleri yansıtma ve aktarma teknikleriyle kalıcı öğrenme ve yaratıcılığı geliştirici bir kanal olarak farklı

düşüncelerden faydalanma başlıklarında olumlu öğrenme çıktıları edinileceği düşünülmektedir.

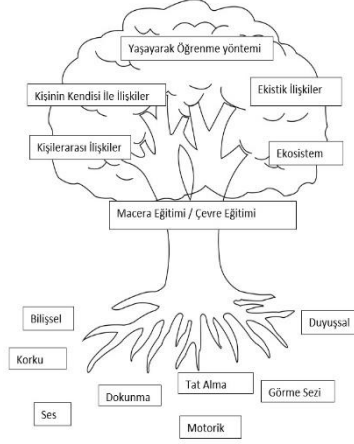
Açık Havada Eğitim ve Açık Alan Eğitimleri

Açık havada eğitim (AHE) tarih boyunca çok çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Reformcular, sınıfların dışındaki ortamlarda aktif olma duygusunu ileten tireli şekilde yazılan out-door (dışarıda / açık alanda) ya da out-of-doors (açık havada) terimlerini kullanmışlardır (Quay ve Seaman, 2013: 5). AHE'nin pek çok tanımı olsa da en kapsamlı olanı Ford'un (1986: 87) : "Açık hava eğitimi dışarıda, dışarı hakkında ve dışarıya yönelik eğitimidir." şeklindeki açıklamasıdır. Ford'un bu tanımı aynı zamanda açık hava eğitiminin yeri, konusu ve amacı hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda Ford dışarıda ifadesi için AHE ile öğretilecek konuyla doğrudan temas etme durumuna ve katılımcılar arasında etkileşimin gelişeceğine vurgu yapmıştır. Dışarı hakkında ifadesi için ise doğal çevre konusunda farkındalık düzeyinin ilk elden gelişmesini sağlayacağını savunmuştur. AHE'yi diğer eğitim türlerinden ayıran özelliklerden en önemlisi fiziki ortamdır. Açık havada eğitim terimi, çoğu eğitim ortamlarından farklı bir yeri ifade eder. Açık havadaki çevreyi bir eğitim yeri olarak kullanmak, yalnızca çeşitli öğrenme fırsatlarını kolaylaştırmakla kalmaz ayrıca uzmanlaşmış bilgi ve becerilerin kullanılması anlamına da gelir. Bu anlayışa göre AHEE, yalnız kamp programlarına dayandırılmaktan sıyrılıp açık hava hakkında bilgi ve becerilerin çok kapsamlı programlar olarak verilmesini içerecek şekilde genişletilmelidir (Gilbertson, Bates, McLaughlin ve Ewert, 2005: 5).

Açık Hava Eğitimi için temel hedefler öğretmenlerin öğrencilerinin ders veya ünite sonuna kadar neyi başarmasını istediklerine dair net açıklamalardır. Bu şekilde, söz konusu hedefler öğretmenlere kılavuzluk eder. Örneğin, öğretmen eleştirel düşünce hedefine sahipse, bu öğretmen öğrencilerden bir konu hakkında ilgili bilgileri analiz edebilmelerinin ve bir terim için kendi tanımlarını oluşturmalarını isteyecektir. Bu yüzden öğretmen kendi öğretim tarzını öğrencileri eleştirel düşünce becerilerini öğrenmeye itecek şekilde uyarlar. Eleştirel düşünce becerileri öğrencilerin öğretim şekline yön verir. Programlarda hedeflerin temel ve ikincil hedefler şeklinde sınıflandırılması gerektiği savunulmaktadır (Stiehl ve Parker, 2007: 63-67).

Priest (1986: 13) AHE'yi her türlü eğitim biçimini içeren bir şemsiye olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla AHEE bir şemsiye olarak düşünüldüğünde bu çatı macera eğitimi ve çevre eğitimi konularını da kapsamaktadır. Ayrıca Priest (1986:13), AHE'nin öğrencilerin öğrenme beklentilerinden, kişiler arası büyüme arayışına ve sosyal ilişkiler kurmaya kadar pek çok unsuru değiştirdiğini ve geliştirdiğini ifade etmiştir. Buna ek olarak, açık havada eğitimin doğal dünyayı ve insanları anlayarak onların yeryüzü ile kurdukları ilişkileri kapsadığını savunmaktadır (Gilbertson, 2005: 4). Başka bir açıdan bakıldığında Priest AHE ile öğrenme yöntemi için deneyimsel, süreci için duyuşsal ve konusu için ilişkişel şekilde tanımlamalar yapmıştır (Priest, 1990: 157). Görsel 1.' de görüldüğü üzere Priest'in bir ağaç şekliyle aktardığı ve yapısını baş-gövde-kök düzleminde kısımlara ayırdığı AHEE'de çevre ve insan ilişkileri ağacın baş kısmını, macera ve çevre eğitimi gövdesini duyuşsal, bilişsel ve devinişsel öğrenme alanları ise ağacın kökleri olarak karakterize etmiştir. Görsel 1.'de yer alan bu metaforik gruplamayı, ağaç dallarına benzeterek uygulayan Priest genel hatları ile iki gruba ayırdığı şemasında

bir tarafta macera eğitimi varken diğer tarafta ekosistem ve ekistik ilişkileri kapsayan çevre eğitimi vardır.



Görsel 1. Priest'in Açık Hava Eğitimi Modeli

Görsel 1.'den de anlaşılacağı üzere yaparak yaşayarak öğrenme süreci bir ağaca benzetilmiş ve temel iki dalını macera ve çevre eğitimi olarak ayırmıştır. Macera eğitimi içerisinde tanımlanan ilişkiler şu şekildedir; kişiler arasındaki ilişkilerde iletişim, işbirliği, güven, çatışma çözümü, problem çözme gibi unsurları içerir. Kişinin kendi ile olan ilişkileri; bireyin kendi kendisiyle olan ilişkisinde benlik kavramı, öz güven, öz yeterlilik gibi psikolojik süreçleri içerir. Ekosistemle olan ilişkiler; ekolojik sistemde yaşayan organizmaların yaşam ağı, besin zinciri ve enerji piramidi gibi temel biyolojik kavramları içerir. Ekistik ilişkiler; çevredeki doğal kaynaklar ile toplum arasındaki etkileşimin nasıl ve ne şekilde olacağını ifade eder (Dinç, 2006: 17). Açık alan eğitimi, yaşantısal eğitimin bir parçası olarak betimlenmiş, fiziksel ve mental gelişim için kullanılan bir araç olduğu vurgulanmıştır.

Açık Havada Eğitimin Tarihsel Gelişimi

AHE'ye tarihsel perspektiften bakıldığında başlangıç noktası olarak, 1830'lu yıllar gösterilmektedir. Bu tarih AHE çalışmalarının henüz başladığı dönemleri ifade etmektedir. Bir yanıyla çevre farkındalığına diğer yanıyla rehabilitasyon amacına dayanan, yaparak-yaşayarak öğrenmeyi benimseyen AHE gerçek tanım ve amacından farklı bir ihtiyaçla, 1900'lü yılların başlarında bir eğitim terimi ve hareketi olarak gündeme gelmiştir. Tüberküloz ve diğer hastalıklardan etkilenen çocukların sağlığını iyileştirmek için tasarlanan açık hava veya açık alan okulları olarak ilk kez A.B.D.' de varlık göstermiştir (Quay ve Seaman, 2013: 5). Bunun yanı sıra AHE zaman içerisinde bireysel ve grup gelişimlerinde, insan-insan ve insan-çevre bağıntısı kullanılarak farklı disiplinlere uyarlanabilen bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.

Yaparak-yaşayarak öğrenme uygulamalarının vurgulandığı bireysel ve grup çalışmalarını içeren AHE'nin ilk örnekleri Kurt Hahn tarafından oluşturulmuştur. 1960'lara gelindiğinde eğitimde alternatif çeşitlerinin çoğaldığı bu yıllar AHE'nin

dönüm noktası olan yıllar olmuştur. Bu yıllarda A.B.D.’de kurulan “Colorado Outward Bound” okulu, genç bireylerin doğada rehabilite edilmesi amacıyla faaliyetlerine başlamıştır. 1960’lı yıllar boyunca ivme kazanan çevre konusu, koruma eğitime ve çevre eğitime zemin hazırlamıştır. Açık hava için çevre olarak artan anlam, çevreyle ilgili bilginin, açık hava eğitiminde asıl konu olabilme ihtimalini artırmıştır. “Outward Bound” ismi bir gemide evden uzağa, açık denizlere, maceraya yapılan yolculuk manasında kullanılmıştır. Kurt Hahn tarafından oluşturulan okulların temeli dört ana direk üzerine oturtuluyor; fiziksel olarak iyi olma, öz disiplin, zanaatkarlık ve hizmet. Kendi misyonlarını; insanların, alışık olunmayan bir çevrede kendileri, diğerleri ve canlı çevrelerine faydalı olmak adına potansiyellerini keşfetmek ve geliştirmelerine, oluşturulmuş zorluklar vasıtası ile yardımcı olmak olarak belirtmişlerdir (Kenzie, 2003: 23). Hahn’ın okulları dört anahtar üzerine geliştirilmiştir; Açık alanda yapılmalı, katılımcıların kendi iç güçlerini keşfetmesini ve farkına varmasına yardımcı olacak şekilde oluşturulmalı, aktiviteler katılımcıların iş görecekları çevreyi yansıtmalı, doğası gereği tehlikeli sayılan ve ilk üç maddedeki temaları sağlayan macera aktivitelerinden oluşmalıdır (Anonymous, 1995: 20).

Ford başta olmak üzere bazı kuramcılar bu akademik alanın, açık hava/çevre eğitimi olarak adlandırılmasını savunmuşlardır. İlerleyen süreçte bu model gençlerin ilgilerine hitap etmenin bir yolu olarak tanıtılan yeni bir ilerici girişim, konunun damıtıldığı ve doğayla ilgili önemli bilgi olarak kodlandığı geleneksel disiplinlere dönüştürülmüştür. “Maceraya Projesi” 1971’den itibaren açık havada eğitimlerde yeni bir dalga yaratmıştır. Oluşan bu etkiyi: “Macerayı evinize getiriyoruz.” şeklindeki yola çıkış sloganı ile perçinlemişlerdir. Bu çerçevede macerayı, çeşitli yaratıcı grup oyunları ve ip aktiviteleri ile hiç alışık olunmayan çevreden, alışık olunan çevreye taşımak gibi bir yol izlenmiştir. 1970’lerden 1980’lerin başlarına kadar şirketlerin çalışanlarına zorlu şartlarla mücadelede tecrübe kazandırmanın yanı sıra psikolojik ve sosyal yeteneklerini geliştirmek amacıyla farklı formatlarda uygulamaları mevcuttur (Özen, 2010: 38).

1980’lerden günümüz kadar geçen konjonktüre bakıldığında ise AHE’nin etkin bir eğitim ve geliştirme aracı olarak yaşayarak öğrenme felsefesi ile oluşturulan programlar alternatif eğitim yöntemlerinin arasında sıkça kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Buna göre gerek şirketlerin gerekse eğitim kurumlarının AHE’yi esas eğitimleri destekleyici ya da doğrudan eğitimin kendisi olarak gerçekleştirilmektedir. Böylece AHE’nin yola çıkış amacı olan öz güven, diyalog becerileri geliştirme ve öz saygı ile empati kavramlarının içi doldurulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla AHE başlangıç söyleminden ve eyleminden farklı olarak bugün, birçok alan ve birçok disipline entegre olarak varlığını sürdürmektedir. Ayrıca bu model, statik hayatın getirdiği sorunlardan kaçış noktası gibi görülerek eğlenirken öğrenme hissiyle gün geçtikçe önemli düzeyde ilgi gördüğü düşünülmektedir.

Açık Havada Eğitimin Kuramsal Temelleri

Açık hava eğitimi kapsamında tüm ilgili eğitim kuramları arasında birden fazla ortak tema tespit edilmiştir. Bu temaların benzerliği Açık Hava Eğitiminin önemli bir unsuru olduklarını belirtmektedir. Bu ortak temalar şunlardır:

1. Dışarıda: Açık hava öğrencilere sınıfta ve gerçek yaşam senaryolarında kullanabilecekleri teknik ve sosyal becerileri elde etme fırsatı veren benzersiz bir öğrenme ortamıdır (Deane ve Harré, 2014: 293-308; Gair, 1997: 65, Akt. Steihl ve Parker, 2007: 63). Dışarı olmak kavramı öğrencileri teknik beceriler ve sosyal beceriler konusunda geliştirmektedir.

A)Dışarı olmak kavramı teknik beceriler şunları içerir:

- (a) Hayatta kalma becerileri
- (b) Yön bulma becerileri
- (c) Sığınak geliştirme becerileri

B)Dışarıda olmak öğrencileri sosyal becerilerini geliştirmeye de iter. Bu sosyal beceriler şunları içerir:

- (a) liderlik
- (b) problem çözme
- (c) iletişim becerileri

2. Disiplinlerarası eğitim: Sentezlenen literatürün büyük bölümünde ortaya çıkan ortak tema disiplinlerarası eğitimidir (Bogan, 1973: 3, Disinger: 1985: 59, Akt. Proudman, 1995: 240). Disiplinlerarası eğitim "öğrencilerin bilgi tabanlarını anlamaya başladığı ve iki veya daha fazla disiplinde düşünme yöntemleri edinerek bunları yeni bir anlayış oluşturmak için entegre ettiği bir süreç" olarak tanımlanır (Shroff, 2011: 1). Disiplinlerarası eğitimin bir diğer önemli unsuru öğrencilere sadece doğru cevabı vermek yerine nasıl doğru cevaba ulaşacaklarını öğretmektir (Joplin, 1995: 18).

3. Konular birbirinden bağımsız olarak öğretilmez: Bunun yerine aralarındaki ilişki bariz olacak şekilde öğretilir (Parkin, 1998: 275). Konular arasında bu bağlantıları oluşturmak farklı kara kütleleri arasında köprü inşa etmek gibidir. Köprü farklı kavramlarını birleştirir ve böylece iki benzersiz fikir arasında bir bağlantı oluşturur (Klein, 1990: 7).

4. Uygulamalı öğrenme: Uygulamalı öğrenme deneyimsel eğitimin kalbidir ve aynı zamanda diğer ilgili eğitim kuramlarında da bulunan bir kavramdır. En temel anlayışla, uygulamalı öğrenme yaparak öğrenmedir (Adkins ve Simmons, 2002; Ford, 1981: 75, Akt. Itin 1999: 91) "Öğrenen kişinin doğrudan deneyimlerden bilgi, beceri ve değer edindiği bir süreç" olarak tanımlar. Dolayısıyla öğrenme çalışma kitaplarının dışına çıkar. Örneğin, öğrenciler bölgedeki çiftçilerle konuşarak yerel tarım topluluğuyla bağlantı kurar. Öğrenciler kendi bahçelerini oluşturmaya başlarken bu bilgileri kullanabilirler (Parr ve Trexler, 2011: 172). Bu tür öğrenmenin önemli olmasının sebebi öğrencileri anlamlı ve uygulanabilir bir şekilde öğrenmeye zorlamasıdır (Adkins ve Simmons, 2002: 3, Akt. Martin ve Leberman, 2005: 45). Yerel tarım topluluğunu öğrenen öğrenciler bu bilgiyi etrafındakilerle etkileşime girerek anlamlı ve uygulanabilir hale getirebilirler (Chapman, 1995: 236). Uygulamalı öğrenme tüm ilgili eğitim kuramları açısından önemlidir çünkü ders verme veya çalışma kitaplarını okuma gibi sadece geleneksel didaktik yöntemlerle öğrenmekten daha özgün ve anlamlıdır.

AHE'yi tam olarak karşılamayan fakat uygulama esaslarına göre bu kuramla karıştırılan benzer kuramlar mevcuttur. Bu kuramlar: çevre eğitimi, deneyimsel eğitim, açık havada macera eğitimi, macera eğitimidir. Doğrudan olmasa da dolaylı olarak AHE ile benzerlik taşıyan bu kuramların kendine has farklı bir tanımı vardır (Robbins, 2015:

12). Dolayısıyla ortaya çıkan karışıklığı gidermek için AHE'ye benzeyen diğer kuramlara açıklık getirmek faydalı olacaktır. Bu doğrultuda kuramlar arasındaki ortak ve farklı temalar Tablo 1.'de gösterilmiştir.

| Farklı Temalar | Ortak Temalar |
|---------------------------------------|---|
| a) Eleştirel düşünme becerileri | a) Açık havada olmak |
| b) Öğrenci liderliğinde öğrenme | b) Disiplinler arası öğretim |
| c) Zorlu faaliyetler ve ilişkili risk | c) Uygulamalı öğrenmeye zemin hazırlama |
| d) Bakir doğa | |

Tablo 1. Açık Havada Eğitim İle İlgili Eğitim Kuramlarına Yönelik Ortak Ve Farklı Temalar

Tablo 1.'e temel hedeflerdeki ortak temalar açısından bakıldığında, tüm eğitim kuramlarını kapsayan ortak temalar bulunmamaktadır. Görüldüğü üzere bahsi geçen kuramların tamamının AHE ile yakından ilgili olmasına rağmen tüm kuramlara yayılan tek bir tema yoktur. Bütün kuramlarda ortaya çıkan ortak temalar: çevresel farkındalık yaratmak, öğrenci ilişkileri inşa etmek ve öz farkındalık için ilham vermektir (Robbins, 2015: 24). Birinci madde olan “Çevresel Farkındalık” teması AHE'nin vazgeçilmez unsurlarından biridir. Çevresel farkındalık sayesinde, öğrenciler çevreyle olan bağlantılarını fark ettikleri zaman çevresel sorunlar hakkında eleştirel düşünebilir ve olası çözümler sentezleyebilirler. Öğrencilerin olası çözümlerin çevresel sorunlar için sentezlenmesi ve olumlu çevresel davranışa sahip olmaları sürekli olarak değişim halinde olan bir dünya için kritik öneme sahiptir. Bu nedenle çevresel açıdan farkındalığa sahip bireylerin oluşturulması AHE'nin vazgeçilmez temel hedefidir (Robbins, 2015: 36). Temalara temel hedefler açısından yaklaşıldığında çevre eğitimi hariç diğer kuramlarda birden çok ortak hedef ortaya çıkmaktadır. Bu eğitim kuramları ve temalar arasındaki bağlantı Tablo 2.'de gösterilmektedir.

| Temel Hedefler | Deneyimsel Eğitim | Çevre Eğitimi | Açık Havada Macera Eğitimi/Macera Eğitimi | Açık Hava Eğitimi |
|-------------------------------|-------------------|---------------|---|-------------------|
| Çevresel Farkındalık Yaratmak | | √ | √ | √ |
| Öğrenci İlişkileri İnşa Etmek | √ | √ | √ | √ |
| Öz Farkındalık Telkin | √ | √ | √ | √ |

Tablo 2. Açık Hava İle İlgili Eğitim Kuramları ve Temel Hedefler Arasındaki İlişki

Tablo 2.'den de anlaşılacağı üzere evrensel farkındalık yaratma hedefi bütün kuramlar için vazgeçilmezken, deneyimsel eğitim için gerekli bir hedef değildir. Adkins ve Simmons'e (2002: 3) göre; açık hava eğitmenleri başlarda deneyimsel eğitimi, açık havada öğrenme şekli olarak kabul etmişlerdir. Bu bağlamda Ford deneyimsel eğitimi yaparak-yaşayarak öğrenme veya deneyim olarak adlandırmış ve AHE'nin özellikle de öğrenmenin deneyimler yoluyla gerçekleştiğinde deneyimsel olarak görülebileceğini

belirtmiştir. Deneyimsel eğitimde temel hedef düşünsel süreçler ve bu süreçleri gerçekleştiren kişiler arası ilişkilerdir. Çevre ve AHE arasındaki ilişki bağlamında ortaya çıkan farklı ve ortak temel hedefler Tablo 3.'de görülmektedir.

| Farklı Temel Hedefler | Ortak Temel Hedefler |
|---|-------------------------------------|
| a) Motivasyon ve aktif vatandaşlar yaratmak | a) Çevresel farkındalık oluşturmak |
| b) Kişisel gelişim ilhamı vermek | b) Öğrenci ilişkileri inşa etmek |
| c) Topluluk bilinci geliştirmek | c) Öz farkındalık için ilham vermek |

Tablo 3. Açık Havada Eğitim İle Çevre Eğitimi Arasındaki İlişki

AHE ile çevre eğitimi arasındaki ortak hedeflerden en önemlisi *öğrenci ilişkileri inşa etmektir*. AHE'nin ana dayanaklarının; işbirlikli, grup ve takım çalışmaları olduğu düşünüldüğünde, akran ilişkileri ve dayanışmanın önemi daha fazla gün yüzüne çıkmaktadır. Öğrenci ilişkileri inşa etmek öğrenciler birlikte çalıştığında geliştirilen sosyal beceriler nedeniyle kritik öneme sahip bir temel hedefdir. Başkalarına saygı duymak ve başkalarına karşı duyarlı olmak hem sınıf içinde hem de dışında dikkatli öğrenciler yaratır (Robbins, 2015: 36). İyi kurulan ilişkiler sayesinde öğrenciler arasında empati duygusunu kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. İşbirlikli çalışmanın ön koşulu olan takım çalışması da öğrenci ilişkileri oluşturmanın başka bir yönüdür. Takım çalışmasını öğrenmek, başkalarıyla daha fazla işbirliği içinde çalışma konusunda öğrencilere yardımcı olmaktadır. Ayrıca sınıf içinde ve dışında daha etkili ve verimli çalışmayı sağlamaktadır (Robbins, 2015: 36). Bu sayede sosyal beceriler gelişmekte ve gelişen sosyal becerilerle çoklu düşünceye saygıya dayalı ders ortamları oluşmaktadır.

Karma hedefler açısından bakıldığında ortaya çıkan üç temadan sonuncusu “Öz farkındalık için ilham verme” temasıdır. Öz farkındalık sadece bireye değil sosyal ilişkilere de yardım eden bir beceridir. Öğrencilerden geliştirmeleri beklenen liderlik becerileri başta güçlüklere karşı gruplar halinde çalışmakla ilintili becerilerdir. Görevleri bağımsız şekilde veya bir grupla yerine getirmek için kitlenin zayıf ve güçlü yönleri ile ihtiyaçlarını bilmek önemlidir. Kişisel gelişim öğrencilere kendilerini daha iyi anlamaları ve grup içinde daha etkili olmaları konusunda kendilerine yardımcı olmaktadır (Robbins, 2015: 37).

Sonuç olarak AHE, adından da anlaşılacağı üzere “dışarıda olmak” ile ilgili bir anlam içermektedir. Bu durumun doğal çağrışımı, açık havada eğitimi çevre eğitimiyle karışmaya elverişli bir durum yaratmaktadır. Bunun yanı sıra Deneyimsel eğitimin bahsedilen iki kuramla ilişkisinde belirgin bir ayırım söz konusudur. Bu sorun temelinde Adkins ve Simmons (2002: 3) Eğitimi, deneyimsel eğitim ve çevre eğitimi: yakınsak mı yoksa uzaksak yaklaşım mı? Adlı makalede açık hava eğitimi, çevre eğitiminin doğrudan öncülü olarak tanımlanmış olup açık alan eğitiminin çevreyi öğrenme dışında konuları da içerebileceğini ifade etmişlerdir. Bu bağlamda deneyimsel eğitimin, genelde açık hava ortamlarında geçen ancak bireylerin yaparak-yaşayarak öğrenebileceği her yerde gerçekleştirilebileceği vurgulanmıştır.

Açık Havada Eğitimin Eğitsel Temelleri

Öğrenme sosyal bir süreçtir (Açıkgöz, 2001: 55). Dolayısıyla hazırlanan öğretim programlarında, öğrencilerin bireysel farklılıklarının göz önünde bulundurulmasının daha geniş öğrenme ortamları sunabileceği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra bir konunun tam olarak öğretilmesi için o konuya yönelik hazırlanan öğretim programının farklı öğrenci tiplerine uygun ve onların zihinsel, fiziksel ve duygusal alan faaliyetlerinin hepsinde aktif olacağı bir yapıda tasarlanması önerilmektedir. “*Genellikle her bir öğrencinin hangi öğrenme stiline yatkın olduğu doğrudan bilinemez, bu nedenle farklı öğretim yöntemleri kullanılarak tüm öğrencilere uygun öğrenme stilleri sunmak tercih etmelidir*” (Gilbertson vd. 2006: 90).

Dewey (2007: 75) geleneksel okullarla ilgili yaptığı eleştiride: “*Düşünme özgürlüğü başka bir deyişle özünde düşünmeye değer olan amaçlar adına gözlem ve muhakeme yapma özgürlüğü ile ilgili yapılan en genel hata bu özgürlüğün hareket özgürlüğü yani fiziksel yön ile özdeşleşmemesidir.*” vurgusunu yapmıştır. Bu bağlamda: “*Hareket harici yönü olan fiziksel yön ile içsel olan yön yani düşünce, istek ve amaçtan farklı düşünülemez.*” şeklinde belirtmiştir. Bu doğrultuda Dewey (2007: 75-76) öğrencilerin sabit sıralarda oturtulduğu ve askeri oturma düzenlerinde sadece belli kurallara göre hareket etmelerine imkân tanıyan geleneksel okullardaki değişmez düzenlemelerin getirdiği kısıtlamaların, ahlaki özgürlük üzerinde de sınırlama oluşturduğunu savunmaktadır. Quay ve Seaman’a (2013: 6) göre, Dewey’in bu bakış açısı; öğrenci-öğretmen, süreç-içerik, pedagoji-program, yapılandırmacı-didaktik ve gelişen-standart kavramları açısından yeni bir bakış açısı gelişmesini sağlamıştır. Bu bakış açısı özellikle öğreten ve öğrenen boyutunda farklı yaklaşımlara kapı açmıştır. Bu bağlamda geleneksel eğitim yaklaşımlarındaki edilgen öğrencinin yerini sürece katkı yapan etkin öğrenci profili almaya başlamıştır. Öğreten-öğrenen ilişkisinde otoriter yargının yerini ise paydaş mantığıyla ilerleyen ortak hareket gelişmeye başlamıştır. AHE’de kullanılan yöntemlerden, öğrencilerin duygularını harekete geçirmeye olanak sağlayan ve öğretmenlerin öğrencilerle kişisel bağ kurulmasına yardımcı olan öğretim unsurları olarak da bahsedilir. Gilbertson’a (2006: 128) göre açık havada yapılan eğitimlerde duyguların öğrenmeye etkisi eğitimcilerin dikkat etmesi gereken bir unsurdur. Bu duruma şöyle açıklık getirmişlerdir:

“Öğrencilerin bundan nefret ediyorum, çok sıkıcı ya da bu harika, çok eğlenceli dediğini duyduğunuz zamanı düşünün. Her iki durumda da öğretmenin ana amacı, belirli bilgileri öğretmektir ancak öğrencilerin deneyimlediği şey, içeriği öğrenmeyle ilgili duygudur. Duyular, bilişsel öğrenmeler için de beynin işlem sırasında öncelik taşımaktadırlar. Dolayısıyla duyular öğrenmeyi doğrudan etkilemektedir. Duyuyu öğrenmekten ayırmak olanaksızdır” (Gilbertson, 2006: 128).

Öğrenmenin bilişsel boyutunun yanı sıra duygusal boyutunun da dikkate alınması temel bir gereksinimdir. Duyusal öğrenme bir bakıma deneyim kanalıyla gerçekleşen öğrenmelerdir. Bu bakış açısıyla AHE öğrenme konusundaki keşif yaklaşımına dayanmaktadır. Aynı zamanda AHE’de gözlem ve algılama için duyma, görme, tatma, dokunma ve koklama duyuları kullanılmaktadır (Lewis, 1975: 9, Akt. Quay ve Seaman, 2013: 37). Öğrenmenin dışı çarklar gibi aktif bir yapı olduğu düşünülürse, onu oluşturan

tüm unsurların eş zamanlı devrede olduğu bir döngü oluşturmaktadır. Bu unsurlardan biri de öğrenme ortamıdır. Açık havada eğitim dolayısıyla gerçekleştirilen doğa eğitimi deneyimi, katılımcıların hayatına bir metafor şeklinde hizmet edeceğini ve eğitim esnasında üstesinden gelinen görevler birebir iş yaşamı veya günlük yaşamda karşılaşılan zorluklar olamasa da, zorluklara karşı savaşıma, öz güven, dayanışma, problem çözme, karar verme, iletişim, motivasyon, empati gibi becerilerin gerçek yaşama transferinin söz konusudur. Açık havada eğitim programlarının başat sorumluluğu, deneyim kazandırmak, dönüt vermek, kavramsal düşüncüyü oluşturmak ve bunları gerçek iş yaşamlarına transfer etmesine olanak sağlamaktır (Çelebi, 2003: 17). Açık havada eğitimin eğitsel çıktıları aşağıdaki şekilde iki temel kategoride sınıflanmıştır (Dainty ve Lucas 1992: 34).

- Bireysel gelişim;
 - a) yeteneklerin geliştirilmesi
 - b) farkındalık yaratılması
- Grup gelişimi
 - a) grup etkinliğinin artırılması
 - b) liderliğin arttırılması

Priest ve Gass (1997: 16) macera programlarından beklenen gelişmelerden bazılarını şu şekilde listelemişlerdir; Bireyin, kendisine yönelik gelişim unsurları şunlardır:

- Kendine güven yaratma
- Risk almaya istekliliğin artması
- Benlik algısının yükselmesi
- Liderlik becerilerinin gelişmesi
- Mantıksal neden-sonuç ilişkisini kurma becerisindeki artış
- Yaratıcı düşünme becerilerindeki yükselme Sosyal ve grup içerisinde ortaya çıkan gelişmeler ise;
- İşbirliğinde artış
- Gelişmiş iletişim becerisi
- Başkalarına karşı yüksek güven
- Karar verme sürecinde paylaşımın artışı
- Çatışmaların çözümünde yeni yollar üretme
- Problem çözme becerilerinde artış
- Liderlik becerilerinde yükselme

Yaşayarak öğrenme egzersizleri etkinliğe katılanların duyguları ve değerleri etrafında, belirlenmiş başlık çerçevesinde beraber çalışacakları şekilde gerçekleştirilir. Katılımcılar farazi bir durum yaratılır ve kendilerini bu durumda hayal etmeleri ve var olan problemi çözmeleri istenir. Sonuç olarak tutum, motivasyon ve katılıma teşvik ile çevreyle duygusal bir bağ oluşturarak edinilen öğrenmeleri içeren öğretim modelleri eş zamanlı olarak duygusal öğrenmeleri de işaret etmektedir.

Geleneksel yaklaşımda, öğretmen ders anlatırken çocukların hiç kıpırdamadan sessizce kendisini dinlemesini beklemektedir. Oysa doğası böyle bir duruma uygun olmayan çocuk hareket etmek, beş duyusu ve tüm bedeni ile algılamak, dinlemekten çok

aktif olarak katılmak ister. Örneğin çevre konusunun işlendiği bir dersi öğretmen bahçede yapabilir. Çocuklar herhangi bir bitkiyi ele alarak, kirliliğin hangi boyutlarda doğayı nasıl etkilediğini, bitkide ne gibi değişimler olabileceğini inceleyerek tartışarak bizzat gözlemleri ile öğrenebilirler. O bitki ile kurdukları empatiyle yaprakları koparıldığında neler hissedebilecekleri düşündürülerek o bitkinin varlığını fark etmeleri sağlanabilir (Kuyumcu, 2004: 267).

Görsel Sanatlar Öğretimi ve Açık Havada Eğitim Etkinlikleri

Sanatın varoluşundan bu yana üç temel unsur vurgulanmaktadır. Bunlar taklit, büyü ve oyundur. Günümüzde sanat eğitiminin tanımı, özellikle görsel kültür kavramının kazandırdığı yeni söylemlerle birlikte salt yetenek gerektiren, yetenek ölçen ve değerlendiren anlayışından uzaklaşmıştır. Görsel kültürle birlikte sanat örüntüsü çok disiplinli bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda oyun kavramı ön plana çıkmaktadır. Yaratıcılık gerektiren, fanteziyi canlandıran, bireysel ve toplumsal çalışmalarda uygulanan; eğitici, planlı ve serbest rol oynama faaliyetine oyun denmektedir (Çalışkan ve Karadağ, 2014: 10).

Geçmişte Disiplin Odaklı Sanat Eğitimi yaklaşımının öğretim ilkelerinde, bir konu alanında öğretim gören çocuğun o konu alanının uzmanı gibi çalıştırılması temel alınmaktadır. Dolayısıyla sanat eğitimi alan çocuğun sanatçı tavrında çalıştırılması hedeflenmiştir. Bugün ise uygulamalı çalışmalarda önerilen, çocuğun sanatçı gibi davranması değil, sanatsal davranış kazanmasının amaçlanmasıdır (Kırıçoğlu, 2014: 38). Bu bağlamdan basmakalıp ve kendini tekrar eden yöntemler yerine: Kırıçoğlu'na (2014: 38) göre öğrenciyi, kendi gerecini, çalışma yolunu seçmeye, onda içsel güdülemeyi geliştirmeye, okul içinde ve dışında öğrenmeyi sürdürmeye yönelik çalışmalar içeren seçenek temelli sanat eğitimi yönteminin kullanılması öğrenciye yaratıcı seçenekler sunacaktır. Özellikle sanat eğitiminde güdülenmenin çok önemli bir unsur olduğu düşünülmektedir. Yani oyunda sanat gibi içtepisel bir davranış halidir. Bir oyun dizgesi içinde çocuklar, farkında olmaksızın oyun dışında üç temel sacayağından diğer ikisi olan taklit ve büyüü kullanmaktadırlar. Bu bağlamda çocuk oyun oynarken öncelikle rol yapar ve bu evrede taklit yeteneği gelişir. Oyun her şeyden önce isteğe bağlıdır. Ismarlama ya da zoraki değildir (And, 2003: 29). Oyunda kuralların esas alındığı ve ödül-ceza, galip-mağlup ikicilikleri çerçevesinde gelişen bir düzen içinde çocuk başarılı olmanın yollarını beyinde kurgular. Çocukların başarıya gideceği yolu bulması, tıpkı mağarada yaşayan ilk insanların zihinlerinde senaryolaştırdıklarını duvarlara çizerek kendilerini büyüledikleri evreyi gerçekleştirmiş olurlar.

Bilişsel olarak ise oyun temelli öğrenmenin, öğrenilenin kalıcılığı üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Oyun temelli öğrenmede çocuklar gerek kuralları gerekse başarı kıstasını kendileri koydukları için sürece dair hiçbir bilgiyi unutmamaktadırlar. Oyunda dışarıdan yüklenen toplumsal normlar ve kurallardan yalıtılmış bir ortam vardır. Bunun bir bakıma aidiyet duygusunu geliştirdiği düşünülmektedir. Çocuklar rol-görevlerde paylaşım ile kendilerine ait hissettikleri bir evrene yönelik soyut boyutta bile olsa derin bağlar geliştirmektedirler. Oyunun çocuk algısında bir anlamda da pragmatik bir dürtüsü vardır. Çocuk kendi yararını kollamaktadır. Yani çocuk oyun kanalı ile yaratıcı düşüncenin kapısından girmiş bulunmaktadır. Oyun kanalıyla kurulan yeni

dünyada bellek kayıtlarında hazır bulunan yaşantıların yeniden yorumlanması ve bu yorumdan yeni bir söyleme ulaşma süreci geçirilmektedir. Bu aynı zamanda imgesel düşünmenin aktifliğini de göstermektedir. Sanat eğitiminde bir diğer gereklilik olan iç disiplin de oyun kanalıyla psiko-motor bir davranış olarak kendiliğinden gelişir. Oyun temelli eğitimin duyuşsal boyutta da çocukların; empati, liderlik, işbirliği, dayanışma vb. duygu durumlarının gelişmesine katkı sunduğu düşünülmektedir.

Sanat çocuğa farklı bir yaşantı vermektedir. Bu yüzden tüm sanatların, çocuğun yaşantısına girmesi sağlanmalıdır. Bireyin yaşantısını ve yaratıcılığını etkileyecek çok özel bir eğitim olan sanat eğitiminde farklı yöntemler geliştirilmiştir. Oyun ve oyunlaştırma, bu yöntemlerin arasında çocuğa en yakın olanıdır. Sanat eğitimi için, uygun ortam ve oyunlar düzenlendikten sonra çocuk, eğitimin yanı sıra öğretimi de yaşayabilmektedir. Oyun yöntemi, sanat öğretimi için yöntem olmaktan çok bir güdüleme etkinliğidir (Bulman, 1999:21, Akt. Genç, 2014: 381).

Eskiden beri var olan, yapılandırmacılığın temel ilkesi, öğrencinin zaten bildiği bilgi ve anladığı şey üzerinden hareket etmektir (Gilbertson, 2006: 132). Var olan bilgiden hareket etmeyen yaklaşımların öğrenmede kopukluklar yaratacağını savunan Açıkgoze' e (2014: 48) göre, öğrenciler öğrenme malzemesi üzerinde ne kadar eylemde bulunursa ve ne kadar aktif olurlarsa o kadar iyi öğrenirler. Yeni yaklaşımlarda, sert masalarda, esnek olmayan müfredatlarla ve kapalı fikirli öğretmenlerle oluşturulan okul binasının yerini, hareketli mobilyaları ve açık fikirli öğretmenleri olan açık okul binaları almaktadır. Sınırlı ışık ve havanın, özgür eğitim için yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda şehirlerde çocuklar da kırsalda yaşayan çocuklar gibi doğa etkinlikleri ile tanıştırılmalıdır (Zueblin, 1916: 195, Akt. Quay ve Seaman, 2013: 14).

AHEE' de öğrenme sonunda oluşan davranış değişikliğinin kalıcı ve izli olması için bilgiyi işleme kuramındaki analiz ve sentez basamaklarının titizlikle yapılması gerektirmektedir (Gilbertson, 2006: 134). Öğrencilerin yaparak-yaşayarak edindikleri kazanımlar kadar bilişsel, duyuşsal ve devinişsel öğrenme alanlarında da kendilerine göre anlamlı bir sonuçlar çıkarmaları önemlidir. Bu anlamda özetleme işlemi devreye girmektedir. Gilbertson'a (2006: 134) göre etkili bir özet; geri dönüp deneyime bakmayı, önemli dersleri çıkarmayı, bu dersleri genellemeyi ve gerçek hayata uygulamayı içermelidir. Kavrama işleminde öğrencinin bilgiyi yeniden üretmeye yönlendirilmesi esastır.

Açık Havada Eğitim Etkinliklerinin Uygulamasının Görsel Sanatlar Öğretimine Sağlayabileceği Kolaylıklar

Açık havada eğitim etkinliği, tematik olması ve farklı konu alanları keşistirebilmesi sayesinde hemen hemen her alan için kullanılabilir. Görsel Sanatlar eğitimi de içerik ve kazanımları bakımından bu alanlardan en uygun olanlarındandır. Sanat eğitimi duyuların duyuşlarla iletişimi aracılığıyla ortaya çıkan yaratıcı ifade gücünü besler niteliktedir. Bu bağlamda öğrenciler ancak yaparak, yaşayarak öğrenme paradigması doğrultusunda duyular yardımıyla aktif bir şekilde aldıkları bilgiyi yapılandırır ve bütünleştirebilirler. Aşağıda kademeli olarak gerçekleştirilen açık hava eğitim aktivitelerine örnek verilmiştir:

- Doğayı tanıdık unsurlarla algılama (renkler, şekiller, desenler, çizgiler) Çevresel anlamda uyanık ve farkındalık sahibi olmak için beş duyunun kullanılması
- Ekolojik ilkeleri ve bunların nerede görüldüğünü öğrenme (Örneğin, tüm enerjilerin kaynağı güneştir)
- Bitkileri, hayvanları, toprağı, suyu, havayı ve bunların birbirine bağılılığını araştırma. (Örneğin, öncü bir çiftliğin tarihini yorumlama)
- Çevresel sorunlar çözme (Örneğin, "Bu ırmak kaç kişiye hizmet edebilir?")
- Çevresel kararları tartışma (Örneğin, "Bu mülk en iyi şekilde nasıl kullanılır?")
- Uygulamalı asgari etkiyle kamp yapma becerileri
- İnsanın temel hayatta kalma ihtiyaçlarını karşılamak için hazırlıklı olma
- Ekolojik taşıma kapasitesine karşı duyarlı olma
- Kendi kendine yetme konusunda gelişme
- İklim, hava, rüzgâr soğukluğu ve kar yapısı hakkında bilgili edilme
- Kültür, insan kaynakları ve doğal kaynakların nasıl birbiriyle ilgili olduğunu ve bunlardan herhangi birinde değişiklik olduğunda diğer ikisi üzerinde nasıl bir etki oluşabileceğini anlama.

Yukarıda sıralanan maddeler görsel sanatlar eğitimi için düşünüldüğüne, görsel sanatlar eğitiminin AHE modeli ile ortak paydada çıkarılara ve kazanımları amaçladıkları oldukları söylenebilir. Bu bağlamda sanat eğitiminin AHE ile paralel kazanımlarının olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla öğrencilerin akademik gelişimlerinin yanı sıra sosyal iletişim becerilerinin de bir değerlendirmesini içermektedir. Yapılan değerlendirmelerinin gösterdiği sonuçlar AHE'nin önemini ve programın istenilen sonuçlara ulaşmada ne derecede etkili olduğunun belirlenmesi açısından önemlidir. AHE'de eğitim alanları daha çok doğal koşulların korunduğu yerlerdir. Ayrıca bu yerler eğitim, estetik ve kültür değerleri açısından da zengindir. Medeni yaşamdan soyutlanma öğrencilerin kendileri ve etrafindakiler hakkında öğrenmelerini sağlamaktadır. Ayrıca onlara doğada yaşamla ilgili pratik beceriler kazandırmaktadır (Sharp, 1943: 361, Akt. Ford, 1981: 9). Bu nedenle AHE ile bireyin yaratıcılığının da geliştirilebileceği düşünülmektedir. Bu koşul sanat eğitimi için de vazgeçilmezdir.

Görsel sanatlar öğretimi için açık havada eğitim etkinliklerinin kullanılmasında yaşanabilecek zorluklar

Görsel sanatlar öğretiminde AHE'nin uygulanmasında bazı zorluklar mevcuttur. Bu zorluklar hazırlanma, uygulama ve değerlendirme aşamalarına göre aşağıda belirtilmiştir.

- AHE'nin hazırlanma aşaması: AHE'nin hazırlanması sınıf içi etkinliklere göre bazı farklılıklar içermektedir. Örneğin, bireysel çalışma kâğıtları hazırlanmaktaysa yönergelerin veya yapılacakların daha açık bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir.
- Öğrencinin ders sürecinde anlamadığı yönergeyi öğretmenine sorma şansı sınıfa nazaran daha az olduğundan anlaşılabilen yönergeler

büyük problem oluşturabilmektedir. Öğrencilerin tek başlarına ya da grupla çalışıp çalışmaması, farklı yönergelerin hazırlanmasına neden olmaktadır. Hangi konuda nasıl bir teknik uygulanacağını dikkatle belirlenmesi gerekmektedir.

▪ Etkinlikler; öğrencilerin seviyeleri, çevrenin sosyo-ekonomik yapısı, ailelerin durumları ve ulaşılabilecek kaynaklar düşünülerek planlanmalıdır. Tüm bunlar, öğretmenin fazladan çalışmasını gerektirmektedir. Öğrencilerin izin işlemleri ve gezi için gerekli prosedürler, her zaman vakit alıcı ve yorucu işler olarak görülmektedir. Bunun için öğretmenlerin, öncelikle gezilerin önemine ve gereğine inanmaları gerekmektedir.

▪ Öğrencilerin, sınıf dışında bir araya gelip gruplar oluşturmaları, ortak çalışacak alan bulmaları ülkemiz şartlarında biraz zorlayıcı olabilir. Özellikle büyük şehirlerde bu problem daha belirginleşecektir. Sınıf dışında yapılacak etkinliklerde ailelere aktif rol düşmektedir.

▪ Ailenin, etkinlikler konusunda çocuklarına maddi ve manevi destek olmaları gerekebilir. Böyle durumlarda, ailelerin eğitilmesi gerekebilmektedir. Bazı aileler uygulamalara karşı çıkabilmektedirler. Tüm bunların vakit alıcı ve uğraştırıcı işler olduğu şüphesizdir. Etkinliklerin uygulanmasını yerleştirmek ve öğrencilerle velilere bu kültürü aşılama için yapılan çalışmaların sınıfa geri döndürülmesi ve ders başarısına yansıtılması gereklidir.

▪ Bir diğer faktör ise öğretmenlerin konu hakkında yeterli eğitime sahip olup olmamalarıdır. Öğretmenler AHE'yi uygulayabilmek için gerekli eğitimi almış olmalıdırlar.

▪ Uygulamada, öğretmenlerin etkisi çok sınırlıdır. Öğrencinin öz düzenleme ya da kendi öğrenmesinin sorumluluğunu alma becerisine sahip olması beklenir. Oysaki bu durum çoğu zaman öğrencilerin sorumluluklarını yerine getirmemeleri ile de sonuçlanabilmektedir.

▪ Değerlendirmede, yönetmeliklerin bu çalışmaları değerlendirme konusunda belirlediği sınırlar dikkate alınmalıdır. Projeler ve performans görevleri doğrudan yönetmeliklerde geçtikleri için değerlendirilmeleri daha kolaydır. Ancak diğer çalışmalar sözlü notlar içinde değerlendirilir. Ayrıca AHE için yapılan çalışmaların öğretmen tarafından incelenerek puanlanması zaman gerektirmektedir. Aynı zamanda bu durum öğretmene fazladan yük getirmektedir.

Sonuç

Toplumsal yapının farklı veya girift ilişkilerini anlamlandırabilen, yeni fikirlere açık, araştırmacı ve sorgulayıcı bireylerin topluma kazandırılması eğitimin öncelikli amaçlarından biridir. Diğer bir deyişle, eğitim aracılığıyla bireylerin yalnızca düşünsel bağlamda değil, algısal ve duygusal bağlamda da bir bütün olarak geliştirilmesi anlayışı benimsenmelidir. Bu doğrultuda yaşantıya yansıtılmamış salt teorik öğrenme üzerine yoğunlaşmış programlardan sıyrılıp yaparak-yaşayarak öğrenmeyi ve deneyimi temel alan uygulamalara geçilmesinin olumlu sonuçlar doğuracağı savunulmaktadır. Yapılan

araştırmalara bakıldığında eğitim kuramcıları disiplinler arası bir tutumla, okul ile gerçek hayat arasındaki kopukluğu birbirine bağlamaya çalışmakta ve okulun verdiği soyut kavramların kendi doğal ortamı içinde yapılandırmacı bir anlayışla somutlaştırılmasını önermektedirler. Bu durumda görme, gözlemlene, gördüğünü aktarma, yansıtma ve yorumlama basamaklarında duvarların dışına çıkmış bir eğitim anlayışı yayılmaya başlamıştır. Doğal mekânlarda doğayı bir atölye niteliğinde kullanmanın, özellikle yaratıcı ifade gücü bağlamında görsel sanatlar öğretimi pratiğine destek olacağı düşünülmektedir.

Ders ortamı olarak sınıf dışının benimsendiği bu çalışmada dikkat çekilmek istenen nokta; AHEE’de öğrenmenin; sınıf dışı/ ders dışı etkinlik yaklaşımlarında olduğu gibi salt ders dışındaki kısmına yönelik olmadığıdır. AHEE, sınıf dışında gerçekleşmekle birlikte, doğrudan ders sürecinde ve derse katılmış uygulamaları içeren bir öğrenme yaklaşımıdır. Bu bağlamda AHEE’nde ders konuları ve kazanımları sabit tutularak, ders mekânı ve kullanılan malzemenin olanaklarında farklılıklara gidilmektedir. Bu sayede görsel sanatlar öğreniminde alışılmışın dışında bir sınıf yönetimi ve kullanılan farklı materyaller ile gerçekleşen ders sürecinin, öğrenme alanları üzerinde oluşan farklılıklar yaratacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Acer, D. ve Gözen, G. (2013). *Çocuk ve Mimarlık Çocuklar İçin Mimari Tasarım Öğretim Programı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Açıkgöz, K. Ü. (2001). “Aktif Öğrenme”. *Tarım Ekonomisi Dergisi*, S6, 52-62.
- And, M. (2003). *Oyun ve Büğü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anonymous (1995). “Outdoor Management Development - Reality Or Illusion” *Journal of European Industrial Training*, Vol. 19 No. 6, 20-1.
- Attarian A., (2005). *The Research And Literature On Challenge Courses: An Annotated Bibliographie*.
- Artut, K. (2002). *Eğitim Fakülteleri ve İlköğretim Öğretmenleri İçin Sanat Eğitim Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ayaydın, A., Vural, D., Tuna, S., Yılmaz, M. G. (2011). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Buyurgan, U., Buyurgan S. (2012) *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Bogan, W.J. Jr. (1973). “Environmental Education Redefined”. *Journal Of Environmental Education*, 4(4), 1-3.
- Chapman, S. (1995). *What Is Experiential Education? What Is The Question? The Theory of Experiential Education (236-239)*. Dubuque, IA: Kendall/Hunt Publishing Company.

- Çalışkan, N. ve Karadağ, E. (2014). *Eğitimde Drama Teorik Temelleri ve Uygulama Örnekleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Çelebi, M. Alkurt S. Ö., Doğu G. (2003). “Yönetici Yetiştirmede Farklı Bir Yaklaşım: Rekreasyon ve Doğa Eğitimi”. *Gençlik Boş Zaman ve Doğa Sporları Sempozyumu*, Ankara.
- Dahlgren, L. O. and Szczepanski, A. (1998). “*Outdoor Education – Literary Education and Sensory Experience*”. Linköping University, Kinda Education Center.
- Dewey, J. (1897). “My pedagogic creed”. *The School Journal*, LIV(3), 77-80.
- (1938). *Experience and education*. New York, NY: Kappa Delta Pi.
- (2007). *Deneyim ve eğitim*. (Çev. Sinan Akıllı). Ankara: Odtü Yayıncılık. Doğa eğitimi ders dışı öğretim faaliyetlerine örnek. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Dinç, S.C. (2006). *Doğa Sporları Etkinliklerine İlişkin Liderlik Ölçeğinin Geliştirilmesi*. Spor Bilimleri ve Teknolojisi Programı Doktora Tezi. İstanbul: Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Disinger, J. F. (1985). “What research says”. *School Science and Mathematics*, 85(1), 59- 68.
- Ford, P. (1981). *Principles and practices of outdoor/environmental education*. New York, NY: John Wiley & Sons.
- Ford, P. (1986). “Outdoor education: Definition and philosophy”. *ERIC Digest. Las Cruces, NM: ERIC Clearinghouse on Rural Education*.
- Genç, S. (2014). “Sanat Eğitiminde Eğitsel Oyunların Önemi”. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(1), 380-392.
- Gilbertson, K., Bates T. and Mclaughlin T. (2005). *Outdoor Education: Methods and Strategies*. United States: Library Of Congress Cataloging-In-Publication Data.
- Itin, C. M. (1999). “Reasserting The Philosophy Of Experiential Education as a Vehicle For Change in The 21st Century”. *The Journal of Experiential Education*, 22(2), 91–98.
- Joplin, L. (1995). *On Defining Experiential Education*. In K. Warren, M. Sakofs, & J. Hunt (Eds.), *The Theory of Experiential Education*, 15-22. Dubuque, IA: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Kenzie, M. Mc. (2003). “Beyond The Outward Bound Process: Rethinking Student Learning”. *The Journal of Experiential Education*, Volume 26, No. 1, 8-23.
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Kırıçoğlu, O.T. (2014). *Sanat Bir Serüven*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kuyumcu, N. (2004). “Yaratıcı Eğitim Çalışmalarında Bir Araç: Tiyatro ve Canlandırma” *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, S2, 261-271.

- Lewis, C. (1975). *The Administration of Educations Programs*. Dubuque, IO: Kendall Hunt Publishing.
- Martin, A. J. & Leberman, S. I. (2005). “Personal Learning or Prescribed Educational Outcomes: A Case Study of The Outward Bound Experience”. *Journal of Experiential Education*, 28(1), 44–59.
- Higgins, P. ve Nicol, R. (2002) “Outdoor Education”. *Authentic Learning in the context of Landscapes*, S2, 91-631.
- Özen, G. (2010). *Maceraya Dayalı Açık Alan Eğitimlerinin Yönetsel Beceriler Üzerine Etkisinin İncelenmesi*. Doktora Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parr, D. M. ve Trexler, C. J. (2011). Students’ Experiential Learning and Use of Student Farms in Sustainable Agriculture Education. *Journal of Natural Resources & Life Sciences Education*, 40(1), 172-180.
- Parkin, D. (1998). “Is Outdoor Education Environmental Education”. *Environmental Education and Information*, 17 (3), 275–286.
- Pekşersoy, E. ve Yıldırım, O. (2008). *İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi 1-8. Sınıflar Öğretmen Kılavuzu Kitabı*. İstanbul: Devlet Kitapları Kelebek Matbaacılık.
- Robbins, A. (2015). *Synthesizing The Outdoor Education Literature To Create a Defination and List Of Primary Objectives*. University of Wyoming Wyoming Scholars Respository. Doctoral Projects, Masters Plan B, and Related Works, pp.12 -21-24.
- Priest, S. (1986). “Redefining Outdoor Education: A Matter of Many Relationships”. *Journal Of Environmental Education*, 17 (3), 13-15. ve 126.
- Priest, S. (1990). “The Adventure Experience Paradigm”. In J. C. Miles ve S. Priest (Eds.) *Adventure Education* (pp. 157-162). Venture: State College, PA.
- Priest, S. and Gass, A. M. (1997). *Effective Leadership in Adventure Programing*. Human Kinetics, Champaing.
- Proudman, B. (1995). “What is Experiential Education? Experiential Education as Emotionally Engaged Learning”. In K. Warren, M. Sakofs, & J. Hunt (Eds.). *The Theory of Experiential Education* (pp. 240-247). Dubuque, IA: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Quay, J. and Seaman, J. (2013). *John Dewey and Education Outdoors: Making Sense of The 'Education Situation' Through More Than A Century Of Progressive Reforms*. Netherlands: Sense Publishers.
- Sharp, L. B. (1943). “Outside The Classroom”. *The Educational Forum*, 7(4), 361–368.
- Shroff, M. (2011, October 23). “Interdisciplinary Education”. *DNA-Research, Archives & Syndication*, 1-3.
- Varış, F. (1991). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Veevers, N. ve Allison,P. (2011) *Kurt Hahn: Inspirational, Visionary, Outdoor and Experiential Educator*. The Netherlands: Sense Publishers.

İnternet Kaynakça

Individual Outcomes of Participating in Adventure. http://sitemaker.umich.edu/adventuretherapy/files/therapy_for_adol_delicent_males.doc. (Erişim Tarihi: 15.04.2017).

Outdoor, Experiential, and Environmental Education: Converging or Diverging Approaches. ERIC Clearinghouse On Rural Education and Small Schools Charleston www.eric.ed.gov. (Erişim Tarihi: 06.12.2016).

Outdoor Education: Definition and Philosophy. http://eric.ed.gov/ericdocs/Data/Ericdocs2sql/Content_Storage_01/0000019b/80/2f/2d/E6.Pdf. (Erişim Tarihi: 15.04.2017).

The Moral Equivalent of War (Outward Bound) [Private Address].Retrieved From <http://kurthahn.org/writings/writings.html>.<http://www.kurthahn.org/writings/oldcentral.pdf>. (Erişim Tarihi: 15.04.2017).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Gilbertson, K., Bates T. and Mclaughlin T. (2005):5 *Outdoor education: Methods and Strategies*. United States: Library Of Congress Cataloging-In-Publication Data.

Tablo 1. http://repository.uwyo.edu/plan_b/4. (Erişim Tarihi: 06.12.2016).

Tablo 2. http://repository.uwyo.edu/plan_b/4. (Erişim Tarihi: 06.12.2016).

Tablo 3. http://repository.uwyo.edu/plan_b/4. (Erişim Tarihi: 06.12.2016).



GOYA’NIN KARA RESİMLERİ VE “KÖPEK” ADLI RESMİNİN ANALİZİ

GOYA’S BLACK PAINTINGS AND ANALYSIS OF HIS PAINTING NAMED “THE DOG”

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

Dr.

PhD.

ozlemnilsu@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3327-8976>

Atıf/Citation

Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). “Goya’nın Kara Resimleri ve ‘Köpek’ Adlı Resminin Analizi”.
Sanat Dergisi, (37), 317-336.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.874505>

Öz

Francisco Goya (1746-1828), 18. yüzyılın ikinci ve 19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir sanatçı olarak, İspanya’nın sancılı bir dönemine tanıklık etmiştir. Sanatçı, iç savaşın ve Fransız işgalinin yaşandığı bu dönemden çok etkilenmiş ve yaşadıkları sanatına doğrudan yansımıştır. Çarpıcı ve sanatsal değeri yüksek olan resimleri bu nedenle belge niteliği taşımaktadır. Goya’nın resimleri, savaş ve şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyarıcı ve tetikte olmayı gerektiren bir işlev üstlenmişlerdir.

Neoklasizm’den Romantizm’e geçiş sürecinde yaşamış olan Goya, geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak; içselliğini, heyecan ve duygularını resimlerine yansıtmış olan ilk sanatçılardan birisidir. Sanatçı Aydınlanma Felsefe’sinin etkisiyle Avrupa’da sosyal ve politik değişimlerin hız kazandığı bir dönemde yaşamış; özgürlükçü ve eleştirel tutumunu resimlerine taşımıştır.

Bu makalede, Goya’nın 1819-1823

Abstract

Francisco Goya (1746-1828), as an artist who lived in the second half of the 18th century and the first half of the 19th century, witnessed a painful period in Spain. The artist was very influenced by this period of civil war and French occupation and directly reflected on his art. His stunning and high artistic value paintings are therefore documents. Goya’s paintings have undertaken a function of stimulating social memory and being on the alert about war and violence.

Goya, who lived in the transition from Neoclassicism to Romanticism, moved away from the traditional approach; He is one of the first artists to reflect his inner nature, excitement and emotions on his paintings. The artist lived in a period when social and political changes accelerated in Europe under the influence of Enlightenment Philosophy; He carried his libertarian and critical attitude to his paintings.

In this article, the *Black Paintings* made

yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına yaptığı *Kara Resimler* ve bu resimler içerisinde belirgin bir şekilde öne çıkan *Köpek* adlı resmi incelenmiştir. Sanatçının yaşamı ve yaşadığı dönemin öne çıkan olayları, resimlerine etkisi bağlamında genel hatlarıyla ele alınmış ve *Köpek* adlı resmin ayrıntılı analizi yapılmıştır. Resimde yer alan imgelerin metaforik açıklamaları ve köpek imgesi ekseninde gelişmeler incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Francisco Goya, Kara Resimler, Köpek, Melankoli, Boşluk.

by Goya on the walls of the house where he lived between 1819-1823 and the painting named *The Dog*, which stands out among these paintings, were examined. The life of the artist and the prominent events of the period in which he lived were discussed in general terms in the context of their effect on his paintings and a detailed analysis of the painting named *The Dog* was made. The metaphorical expansions of the images in the painting and those that develop in the axis of the dog image examined.

Key words: Francisco Goya, Black Paintings, The Dog, Melancholy, Space.

Giriş

Köpek, Francisco Goya'nın (1746-1828), 1819-1823 yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına yaptığı *Kara Resimler*'den birisidir. Goya'nın çağdaşlarından ayrılarak, döneminin yenilikçi bir sanatçısı olarak ön plana çıkması ve makale konusu olan *Perro Semihundido* (*Yarıbatık Köpek*) adlı eserinin taşıdığı yenilikçi özellikler, bu resmin araştırma konusu olarak seçilmesinde etken olmuştur. Resim, birçok sanat tarihi kitabında olduğu gibi, bu makalede *Köpek* adıyla ele alınmıştır. Tartışılabilir olsa da, Goya, Andre Malraux tarafından Modern Resmin öncüsü olarak nitelendirilmiştir (Akt. Saura, 2013: 7). Bu makalenin konusu olan yapıt, romantik ve dışavurumcu bir yaklaşımla gerçekleştirilen ve yapıldığı dönem için oldukça yenilikçi özellikler taşıyan bir resimdir.

Goya, "zamanının yalnızca önde gelen ressamlarından biri değil, aynı zamanda en önemli düşünürlerinden biridir" (Todorov, 2019: 7). Sanatçı, özgür düşüncelere ve eleştirel bir bakış açısına sahiptir ve bunu eserlerine yansıtmıştır. 1858'de Laurent Matheron; "O renkleriyle fikirleri birlikte öğüttü" (Akt. Todorov, 2019: 7) diyerek, sanatçının resimlerinin düşünsel alt yapısına vurgu yapmaktadır. Sanatçı, geliştirdiği üslup ile yaşadığı dönemde öne çıkmış; plastik alanda gösterdiği başarının yanı sıra; çalışmalarıyla düşüncelerini günümüze aktarmayı başarmıştır.

Francisco Goya, 18. yüzyılın ikinci ve 19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir sanatçı olarak, İspanya'nın sancılı bir dönemine tanıklık etmiştir. Bu dönemde yaşadıkları sanatçının çalışmalarına doğrudan yansımıştır. Etkileyici ve sanatsal değeri yüksek olan çalışmaları, aynı zamanda belge niteliği taşımaktadır. Yaşadığı dönemi, resimlerinde gösteren sanatçı, o dönemi daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Onun resimlerinde sarayın şaşaalı yaşamından tutun da, savaş içinde acı çeken bir halkı yansıtan çalışmalara kadar uzanan geniş bir yelpazede, yaşadığı dönemin izleri görülmektedir. Goya, kendi karabasanlarını anlatan resimlerinde bile, bu tarihi arka planın okunmasını sağlamıştır. Döneminin acılarını yansıtan resimler, sanatçının iç dünyasında yaşadığı acıyla birleşerek çok daha çarpıcı bir atmosfer kazanmıştır.

Çalışmalarına etkisi bağlamında, sanatçının yaşamı ve yaşadığı dönem araştırılmış; bu döneme damgasını vuran savaflara gönderme yapan bazı resimleri incelenmiştir. Daha sonra, çözümlenmesi yapılan *Köpek* adlı resmin de içinde yer aldığı *Kara Resimler* serisi araştırılmıştır. Bu makalenin oluşumu için kaynak taraması yapılmış; sanatçıyla ilgili daha önce yazılmış makale ve kitaplar incelenmiş; konu bağlamındaki öncelikler belirlenmiş; araştırma konusu olan yapıta kadar gelen süreç incelenmiş ve yapıt üzerine yoğunlaşarak ayrıntılı analizi yapılmıştır.

1. Sanatçının Çalışmalarına Etkisi Bağlamında Yaşamına ve Yaşadığı Döneme Bir Bakış

Goya, 1746 tarihinde, İspanya'nın kuzeyinde Aragon bölgesinde doğar. Zor koşullar altında yaşayan sanatçı ve ailesi 1760 yılında Zaragoza'ya taşınırlar. Goya, Zaragoza'da ressam Jose Luzan Martinez'in stüdyosunda çırak olarak çalışır ve daha sonra Madrid Kraliyet Sarayı'nda başarılı bir ressam olan Francisco Bayeu'nun öğrencisi olur. O dönemde Avrupa büyük bir dönüşüm geçirmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma Felsefesi'nin etkisiyle sosyal ve politik değişimler hız kazanır. Bu dönemde İspanya'da tahta III. Carlos geçer ve Anton Rafael Mengs, kralın baş ressamlığına atanır. O güne değin çalışmalarıyla kendini kanıtlayan Goya, Mengs tarafından Santa Barbara kraliyet halı fabrikasında çalışmak üzere davet edilir. 1775-1792 yılları arasında, kraliyet konutlarının duvarlarını süsleyen dokumalar için 63 resim hazırlar. Bu çalışmalar, parlak canlı renklere sahip, mutluluk ve huzur yansıtan resimlerdir. Sanatçı, alışılmış halı desenleri kullanmak yerine Fransız ve Flaman etkisinin görüldüğü uygulamalar gerçekleştirir. Bu resimler, sanatçının yaşamının ileri dönemlerinde yapacağı dramatik, karamsar ve eleştirel resimlerden oldukça farklıdır. Kullandığı cesur renkler ve imge seçimindeki farklılık sayesinde geniş bir çevrede kendinden söz ettirmeyi başaran Goya, dokumalar için hazırladığı resimlerin yanı sıra, kilise ve katedraller için yaptığı din konulu resimlerle büyük başarı kazanır. Sanatçı, 1785 yılında Sanat Akademisi müdürlüğüne atanır. 1786 yılında III. Carlos tarafından kraliyet ressamı olarak görevlendirilir. 1789 yılında, IV. Carlos döneminde, 43 yaşındaki Goya, "Kraliyet Baş Ressamı" olarak göreve atanır ve bu konum o dönemde kraliyet hizmetindeki bir sanatçının ulaşabileceği en yüksek aşamadır.

18. yüzyılın ikinci yarısına girerken, İspanya'da bir dizi sosyal ve ekonomik dönüşüm başlar. Avrupa Neo-Klasizm'den Romantizme geçiş sürecini yaşar. Neo-Klasizm akılcılığa önem vermekte iken; Romantizm ile bireysellik ve duyguların ifade edilmesi ön plana çıkmaya başlar. Bu kırılma döneminde yaşamış olan Goya, kendine özgü anlatım dili yaratmayı başaran bir sanatçıdır. İspanyol resim geleneğini çok iyi bilen Goya (Gombrich, 1986: 382), kendinden önce gelen ressamlar içinde özellikle İspanyol ressam Diego Velazquez'den (1590-1660) çok etkilenir. Onun yapıtlarını kopyalayarak, tarzını tüm detaylarıyla anlamaya çalışır (Rapelli, 2001: 12). Bu sanatçının tarzını özümser; özümstediklerine kendinden çok şey katarak kendi üslubunu yaratır; çağdaşlarından farklı ve yeni bir üslup geliştirir.

Sanatçı, konuları ele alma şekli ve hayal gücünün ürünü olan resimler ile çağdaşlarından ayrılmıştır. Goya yaşamının önemli bir döneminde, saray ve soylular için resim yapmasına rağmen, aydın bir sanatçı kimliğiyle onları eleştirmekten de

çekinmemiştir. Sipariş işlerde bile bakışı acımasızdır; gerçeği güzele kurban etmemiştir. Yaptığı portrelerde, o dönemde yaşayan güç ve iktidar sahibi kişilerin gerçek hallerini ortaya koymuştur. Ondan önce ve sonra, hiç bir saray ressamı iktidar sahiplerine ilişkin böyle cesurca ve açık yüreklilikle yapılmış belgeler bırakmamıştır (Gombrich, 1986: 383).

Goya, geleneği parçalayarak, iç dünyasının görüntülerini tuval üzerine aktarma özgürlüğünü kazanan ilk sanatçılardan biridir (Gombrich, 1986: 385). Sanatçıda, öznel görüş, geleneksel olanın yerini alır. Todorov, Goya'nın bir eğitimci olarak, akademik eğitimde de yenilikçi bir tavır izlediğini belirtir: "*Ressamın arzuladığı hakikatin keşfi, ortak geleneklere ve akademilerde öğretilen kurallara itaat etmekten değil; bireyin içselliği ve uygulanan yollar arasında bir uyum olmasından geçer*" (Todorov, 2019: 30). Bu yaklaşımıyla Goya, resim geleneğinde kırılma yaratan, romantik bir sanatçı olarak nitelenmektedir. Çünkü sanatta içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriyi öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle Romantizm'dir (Yılmaz, 2013: 31).

Sanatta kırılma noktası içselliğin ve eleştirel tavrın görüldüğü Romantizm ile başlar. Goya'nın yaşadığı dönem, Romantizm'in başlangıç dönemi olarak nitelenebilir. 18. yüzyılda ortaya çıkan Romantizm akımının sanatçıları için önemli olan, "*sanatçıların artık gerçekliği taklit kaygısı değil, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısı*" (Danto, 2010: 92) duymalarıdır. Bu bağlamda Goya, iç dünyasındaki çalkantıları yansıtan; hem dış dünyanın onda yarattığı dehşeti aktaran, hem de zihnindeki karabasanları açığa vuran bir sanatçı olarak romantik ve dışavurumcu bir yaklaşım sergiler.

Joannides'e göre, modern sanatın öncüsü ve romantik akımın ilham kaynağı Goya, iki dünya arasında önemli bir geçiş noktası oluşturur. Keskin zekâsı onu bir yandan aydınlanma çağının mirasçısı, diğer yandan da 19. yüzyılın başında yaşanan toplumsal ve siyasal olayların duyarlı bir tanığı yapar (Joannides, 2017: 50). Sanatçının yaşadığı dönemde Aydınlanma felsefesi Avrupa'da yayılmaktadır. Aydınlanma taraftarları önyargıları, batıl inançları, cehaleti reddederler; kendilerini aklın ve bilimin yanında ilan ederler. Bireysel özgürlük ve herkese eşit saygınlık fikirleri savunulur. Goya bu ortamda özgürlük yanlısı aydın bir sanatçı kimliği kazanır. Sanatta görülür olanın temsilinden vazgeçilmesi, aynı zamanda toplumsal kurallardan ve geleneklerden de kısmen vazgeçilmesi fikri ile örtüşür. "*Artık ruhun içi gösterildiğinden dolayı genel bir yasa olamaz; bu bireyin hâkimiyetinin başlamasıdır*" (Todorov, 2019: 100).

Yaşadığı sancılı dönemin izleri ve sanatçının çalışmalarına etkisi adım adım resimlerinde izlenir. İlk dönem resimleri dinsel konulu resimler ve canlı renklerle gerçekleştirilmiş halı resimleri iken; gittikçe yaşamıyla paralel olarak daha karamsar ve eleştirel resimlere dönüştüğü görülür. Saray soylularını örtülü biçimde eleştiren ve savaşın şiddetini anlatan resimler ortaya çıkmaya başlar. 1792'de 46 yaşında geçirdiği bir rahatsızlık yüzünden tamamen sağır olması ve İspanya'da yaşanan siyasi kaos, ressamı karanlık bir dünyaya sürükler. İştme kaybıyla birlikte dış dünyayla temasın azalması ve sözel iletişim kurmanın eksikliği, sanatçının yalnızlığını derinleştirerek; hem görme duygusunu keskinleştirir, hem de onu her şeyden önce kendi içine odaklanmaya ve kendi hayal gücünü keşfetmeye yönlendirir.

Goya, iç ve dış savaşların çok yoğun gerçekleştiği bir dönemde yaşamış ve bu nedenle savaşın birey üzerindeki etkilerini anlatan, savaşı eleştiren kompozisyonları sıklıkla resmetmiştir. Savaşlara tanıklık eden bir sanatçı olarak, *savaşa hayır* diyen çılgınlığını resimleriyle gelecek yüzyıla taşımıştır. Bu çalışmalar, sanatçının yaşadığı umutsuzluk, hayal kırıklığı ve acının üstesinden gelmesine yardımcı olmuştur (Schultz ve Wilkins, 1990: 379). Sanatçı başta savaş olmak üzere, şiddet eylemlerinin farklı dışavurumlarını bize göstererek; bizi şiddetin kökleri üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir.



Görsel 1. Francisco Goya, *Üç Mayıs Katliamı*, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya'nın savaşa ilişkin eleştirel tavrının görüldüğü en önemli resimlerinden birisi olan, *Üç Mayıs Katliamı* adlı resim (Görsel 1), gerçek bir olaydan yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. 1808 yılında Madrid'in işgali sırasında, Napolyon'un ordularına direnen ve kurşuna dizilen İspanyolları betimleyen resim, savaşın şiddetini ve vahşi yüzünü göstermektedir. Resimde Fransız askerlerinin tüfeklerinin ucunda ölmek üzere olan ümitsiz ve dehşet içinde bir grup insan görülmektedir. Diğer bir grup ölecekleri yere sevk edilmektedir. Burası bir cehennem gibidir. Resimde ışık, merkezde konumlanan, kollarını açmış duruşuyla Golgota Tepesi'ne götürülen İsa gibi betimlenen ve yaklaşan ölümün trajedisini anlatan figür üzerinde odaklanmıştır (Venturi, 1954: 121). Figür kollarını itiraz edercesine havaya kaldırmıştır. Çarmıha gerilmiş gibi resmedilen figürün avuçlarının içlerinde *stigmata*, yani İsa'nın yaralarına benzeyen izler yer alır (Bird, 2017: 60).

Ötgin'e göre, şiddetin evrensel yok edici boyutu, resimde öldürenlerin Fransız askeri olduğunu belirten herhangi bir işaret koyulmayarak verilmeye çalışılmıştır. Goya bu yaklaşım biçimiyle, şiddetin kaynağının otoriteye, güce ve militarizme ait olduğunu belirtmekte ve eleştirel bir tavır sergilemektedir (Ötgin, 2008: 94).



Görsel 2. Francisco Goya, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* (Savaşın Felaketleri Dizisi), 1810-1815, 39 no'lu gravür, 15.5 x 20.5 cm

Goya, savaşın yarattığı yıkım ve trajedileri anlatan gravür çalışmaları yapmıştır. 1810-1815 yılları arasında 82 gravürden oluşan, *Savaşın Felaketleri Dizisi*'ni gerçekleştirmiştir. Goya'nın savaşa bakış açısı, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* adlı 39 no.lu gravürde çarpıcı biçimde görülür (Görsel 2). İşgalci Fransız askerleri Madrid'e girdikten sonra direnişçileri acımasızca katlederler. Ama aynı zamanda, İspanyol halkı da Fransız yanlısı ve karşıtı olarak birbirlerini katletmektedir. Sanatçının ruhunda derin yaralar açan bu kıyımlar, gravürlerde tüm şiddetiyle betimlenmektedir. İnsanın gerçekleştirdiği acımasız katliamları eleştiren sanatçı, gravüre verdiği isim ile ironik bir yaklaşım göstermiştir. Goya, gravürde, parçalanarak kuru ağaç dallarına asılan insan uzuvlarını resmetmiş; insanın yıkıcılığını savaş ortamında bir marifet gibi sergilemesini eleştirmiştir.



Görsel 3. Francisco Goya, *Dev*, 1808-1812, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya, *Dev* adlı resminde (Görsel 3) çok güçlü bir savaş alegorisi gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, göç eden bir insan konvoyunun devle dehşet verici

karşılaşması betimlenmiştir. Dev, tepenin arkasından yükselirken onu gören kalabalık insan grubu panik içinde ve kaçır şekilde resmedilmiştir. Dev, sıra dışı ve dağınık bir arka planda betimlenmiştir. Sol tarafa doğru yürüyen devin bacakları dağların ardında gizlenmiş, vücudu bulutlarla örtülmüştür. Yumruklarından birini yüksekte tutması resme agresif bir hava katar. Dev için farklı yorumlar yapılmıştır. Dev savaşın kendisini simgeleyebileceği gibi, onun, Napolyon'un tehdidine karşı İspanyol halkının koruyucusu olarak yükselen ve bu yüzden yardımsever bir güç olduğu yönünde de yorumlar vardır. Goya bu temayı pek çok kez ele alır; fiziksel acı ve insanların tutkuları hep odağında olmuştur (Rapelli, 2001: 74-75). Özellikle savaşın insanlara yaşattığı acı, yaşamların savaş nedeniyle darmadağın olması ve sanatçının sürekli bunlara tanık olması onu derinden etkiler. Sanatçının yapıtı, şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyarıcı ve tetikte durmayı gerektiren bir işlev üstlenmektedir. Bu noktada Baudrillard'ın savaş ve katliam hakkındaki düşüncelerine bakılacak olursa:

"Bir katliamı unutmak da katliam türünden bir şeydir. Çünkü bir katliamı unutmak insanın bir belleği olduğunu, bir tarihle, bir toplumun varlığını vb. unutmak demektir. Bu unutmaya olayı en az katliam olayının kendisi kadar önemlidir." (Baudrillard, 2011: 79)

Goya, bu resimleriyle, yaşanan katliamların adeta unutulmasını istememiş, bu nedenle gerçeklerin ortaya çıkmasını kendine misyon edinmiş ve bunu başarmış bir sanatçı olarak sanat tarihinde gerektiği saygınlığı kazanmış bir sanatçıdır.

Goya, *Kaprisler Serisi*'nde (1796-1799), İspanyol halkının batıl inançlarını, akıl dışı geleneklerini, saray yaşamını; *Savaşın Felaketleri Serisi*'nde (1810-1815), savaşın yarattığı yıkım ve vahşeti; *Atasözleri Serisi*'nde (1810-1815), sistemin eleştirisini yansıtan gravürler gerçekleştirmiştir.

Goya'nın yaşadığı dönem, Fransız askerlerinin işgalinin yanı sıra, ülke içinde liberallerle kralcılar arasında uzun bir iç savaşın yaşandığı dönemdir. Liberaller, 1812'de kralın yetkilerini azaltan, o dönem için oldukça demokratik içerik taşıyan bir anayasa ilan etmişlerdir. Buna karşın kral yanlıları ve kilise, güçlerini birleştirerek; ayrıca Fransa'nın da desteğini alarak tekrar eski ve demokrasiden uzak anayasayı yürürlüğe sokmuşlardır. Bütün bu çalkantılar, savaşlar, insana karşı uygulanan vahşet, özgürlükten uzaklaşma, Goya'nın fiziksel rahatsızlıklarının ilerlemesi ile birleşerek sanatçının psikolojisini iyiden iyiye bozmuş; karamsarlığını arttırmıştır. Sanatçı bu dönemde kırsal bir bölgeye taşınarak, çok tepki duyduğu bu ortamdan uzaklaşmaya çalışmıştır. Bu süreçte yaşadığı evde, *Kara Resimler*'i gerçekleştirmiştir.

2. Çağın Acı Çeken Tanığı Goya'nın Kara Resimleri

Baskıcı yönetime ve tutucu geleneklere karşı duyduğu tepkiyle toplumdan uzaklaşmak isteyen sanatçı, kırsal bölgede bir ev satın almış ve inzivaya çekilmiştir. Ama uzaklaştığı bu kaos ortamı zihninde yaşamaya devam etmiştir. 1819-1823 yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına son derece etkileyici, dramatik ve çözümlenmesi oldukça güç olan *Kara Resimler*'i yapmıştır. Fransız Bankacı Emile d'Erlanger evi 1873 yılında satın almış ve restorasyon uzmanı Salvador Martinez Cubells'i görevlendirmiştir. *Köpek* adlı resmin de içerisinde bulunduğu 14 resim, 1873 yılında, restorasyon uzmanı ve ekibi tarafından, duvarlardan tuvaler üzerine aktarılmıştır.

Bankacı, resimleri 1878 yılında Paris'te açılacak olan uluslararası sergide satmayı amaçlamış ama bu gerçekleşmemiştir. Bunun üzerine resimleri, 1881 yılında Madrid'de yer alan Prado Müzesine bağışlamıştır.

Kara Resimler, Goya'nın ileri döneminde yaptığı son derece gizemli ve etkileyici resimlerdir. Goya gençlik yıllarından itibaren çalışmalarında eleştirel olabilmeye cesaretini göstermiştir ama yaşamının son döneminde gerçekleştirdiği *Kara Resimler* daha önce yaptığı tüm resimlerden bir adım öne geçer. Bu resimlerde tamamen özgürleşmiştir. Kilise, saray ve üst düzey yöneticiler, hayranlar artık önemini yitirmiştir; sanatçı dış etkilerden bağımsız, sadece kendisi için bu resimleri yapmıştır. Başkalarının yargısı, takdiri ve resimlerinin anlaşılması gibi şartlandırılmışlıklardan özgürleşerek; sadece kendisini ifade etmek için çalışmalarını gerçekleştirmiştir. *Kara Resimler*, "sağırın evi" olarak adlandırılan evinin duvarlarına yaptığı 14 resimden oluşmaktadır. Al secco tekniğiyle (kuru sıva üzerine yağlıboya olarak) yapılmışlardır. Zemin katta, *Leocadia*, *İki Yaşlı Adam*, *Ulu Şeytan*, *San Isidro Hacı*, *Saturnus*, *Judith* ve *Holofernes* adlı resimler yer almaktadır. Birinci katta, *Kader*, *Asmodea*, *Sopalarla Düello*, *Köpek*, *Sant'Uffizio Tören Alayı*, *Okuyan Adamlar* ve *Yemek Yiyen İki Yaşlı Adam* yer almaktadır. Bu resimlerde sanatçının çalkantılı zihin durumunun izleri görülmektedir (Rapelli, 2001: 100). Sanatçı resimlerinde, yaşadığı karabasanları dışa vurmaktadır. Resimler üzerinde yapılan bilimsel incelemeler, aslında Goya'nın, canlı, renkli, ışıltılı peyzajlar yapmaya başladığını kanıtlamıştır (Saura, 2013: 41). Daha sonra sanatçı yaptığı ilk resimlerin üzerini kapatarak radikal bir değişiklik yapmıştır. Son resimlerindeki atmosfer, bir korku ve kâbus ortamına dönüşmüştür. İspanya'ya monarşinin dönüşü, sanatçıda büyük bir hayal kırıklığı ve travma yaratmış; sanatçının resimlerindeki bu kökten dönüşü tetiklemiştir. Sanatçının yaşamsal kaygıları, çağının tanığı olarak hissettiği dehşet duygusu, insanın insana uyguladığı şiddet ve hastalığının etkisiyle yaşadığı karabasanlar, *Kara Resimler*'de belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Çalışmalar, sadece sanatçının bilişsel kapasitesinin karmaşasını ve bilinçdışı evreninin yoğunluğunu göstermekle kalmaz; aynı zamanda sanatçının özgür ve ifadeci içsel dilinin tamamen plastik düşüncenin kontrolü altında olduğunu gösterir. Daha önce yaptığı çalışmaların üzerini kapatarak, kökten bir değişiklikle tamamen farklı konulara yönelmesi, onun tutkulu dünyası hakkında da bir ipucu vermektedir (Saura, 2013: 41-42).



Görsel 4. Sağırın Evi ve *Kara Resimler*'in konumu

Sanatçı *Kara Resimler*'i yaptığında, orta yaşı geride bırakmış; uzun yıllardır yaşadığı sağlık problemleri çok artmış; ülkesinin politik yapısında geriye doğru olumsuz bir evrilme olmuş ve psikolojik durumu oldukça olumsuz bir evreye girmiştir. Bu süreçte yaptığı çalışmalar, Goya'nın yorumlanması ve diğer resimleriyle ilişkilendirilmesi en zor olan resimleridir. Sanatçının geç döneminin en gizemli resimleridir. Hastalığının da etkisiyle yaşadığı panik anlarında, hayal gücünün yarattığı korkunç hayaletleri, cadıları, büyücüleri betimlemiştir. Monarşinin İspanya'ya Viyana Kongresi yoluyla dönüşü, Goya'nın yüreğindeki ve üslubundaki ani değişimi ve bununla bağlantılı olarak kötücül tanrıları, güçlü alegorileri ve hurafeleri çağırmıştır (Rapelli, 2001: 100). Ülkedeki baskıcı yönetime ve İspanyol geleneklerinin taşıdığı gerici unsurlara duyduğu tepki, sanatçının karabasanlarından doğan figürlerde vücut bulmuş gibidir.

Resimlerde ortaya çıkan imgeler, önce zihinlerde oluşur. Focillon'a göre, imgelerin zihinde ne yaptıklarının, nasıl davrandıklarının, nereden geldiklerinin hangi hallerden geçtiklerinin ve bir bedene kavuşmadan önceki etkinliklerinin ya da çalkantılarının ne olduğunu bilmek önemlidir (Focillon, 2015: 84). Goya'nın resimlerinde ortaya çıkan biçimler de önce sanatçının zihninde oluşur. Sanatçının yaşadığı karabasanların ve çalkantıların izlerini resmi izleyene taşırlar. Bu bağlamda Goya'nın zihninden fıskıran canavarlar, cadılar, büyücüler; onun yaşadığı dönemin kaosu, bağnazlığı ve şiddetini yansıtır. Sanatçının hayal gücünün ürünü olan imgeler, o dönemin iz bırakan olgularının belgesini, sanatçının zihin sürecinden geçip bir biçime dönüşerek izleyene aktarırlar. Ponty'nin görüşüne göre, hissedilen ile hissedilen, gören ile görünür olan arasında bir kesişme alanı vardır (Ponty, 2016: 7). Goya'nın resimlerindeki keçi başlı yaratıklar, ürkütücü varlıklar, canavarlar bu kesişme alanından doğmaktadırlar. Sanatçının çevresini kuşatan sosyal ve toplumsal olaylardan, savaş ve şiddet ortamından köken alan bu yaratıklar, sanatçının zihninde dönüşür ve resimlerinde imge olarak vücut bulurlar. Richart Leppert, "*imgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan olanak ve olasılıklar alanını-belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle-önümüze koymaktadır*" (Leppert, 2009: 19) diyerek, imgeler aracılığıyla yakalanabilecek olan anlatım olanağını ve zenginliğini vurgular. Goya, sözcüklerle ifadesi çok güç olan duygu ve düşüncelerini, imgelem gücüyle resmederek, gelecek nesillere aktarmayı başarmış bir sanatçısıdır.



Görsel 5. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya ile tuvale aktarım, 127 x 263 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya'nın *Kara Resimleri* içinde yer alan Asmodea'da (Görsel 5) uçan iki figür, uzakta bir dağın yer aldığı geniş açılı bir peyzaj içinde yer alır. Resmin alt bölümünde, bir grup insanı nişan alan Fransız askerleri görülür. Kırmızı pelerinli cadı ya da Asmodea (Bazı kutsal kitap ve efsanelerde iblislerin prensi olarak geçer), korku dolu yüz ifadesine sahip bir adamı taşımaktadır. Uzaktaki büyük kayanın boğaya benzeyen şekli nedeniyle İspanya'yı ve üzerindeki binanın kiliseyi temsil ettiği düşünülmektedir. Bu resim bir anlamda, o dönemdeki İspanya'nın görünümünü yansıtır. İşgalci Fransız güçleri, kıyıma uğrayan bir halk, kilise ve kralcı güçlerin otoriter yönetimi, şeytanın etkisine girmiş ve sağduyusunu kaybetmiş insanlar. İspanya'da etkin olan bu sancılı dönemin izleri, sanatçının hastalığın etkisiyle yaşadığı karabasanlarla birleşerek resme dönüşmüştür. Sanatçının zihni, çoklu bir imgelem denizinde yüzmekte, yaşadığı karabasandan çıkış yolu aramaktadır. Goya, zihninde oluşan imgeleri resimlerine aktararak bir anlamda bunlardan arınmaktadır.



Görsel 6. Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyaдан tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

Mitolojide, Yunan tanrısı Kronos (Satürn), kendisinin yerine geçmelerinden korktuğu için, çocuklarını doğumlarından hemen sonra yiyerek öldürür. Bu kanlı ve vahşi sahne, Goya'nın zihninde, İspanya'da yaşanan bazı olaylarla örtüşmüş ve *Çocuklarını Yiyen Satürn* adlı resimde (Görsel 6) metaforik bir anlatım yoluyla ortaya çıkmıştır. O dönemde, Fransa'nın desteğiyle koltuğunu güçlendiren Ferdinand VII, liberallere karşı cadı avı başlatmıştır. Liberal Parti üyelerinin bir kısmı, Madrid'de bulunan La Cebada Meydanı'nda idam edilmiştir. İktidarını elinden alacakları korkusuyla çocuklarını yiyerek öldüren Satürn gibi, İspanya kralı da iktidarını sarsan kendi vatandaşlarını öldürtmüştür. Satürn krala, Satürn'ün yediği çocukları ise öldürülen İspanyollar'a gönderme yapmaktadır. Özgürlükten yana tavır alan sanatçının demokratik anayasanın iptali ile yaşadığı hayal kırıklığı, özgürlükçü insanların öldürülmesi ile daha da perçinlenmiştir. Yaşadığı acı ve hayal kırıklığı, kendi çocuklarını acımasızca yiyen Satürn imgesinde vücut bulmuş gibidir.



Görsel 7. Francisco Goya, *Cadılar Ayini*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya dan tuvale aktarım, 140.5 x 435.7 cm, Prado Müzesi, Madrid

Cadılar Ayini adlı ürkütücü ve karanlık resimde (Görsel 7), Goya halkın bağnazlığını eleştirmektedir. İnsanların batıl inançları ve korkuları nedeniyle, bebeklerle beslenen şeytana çocuklarını kurban ettikleri yönünde hurafeler vardır. Burada şeytan keçi kılığında betimlenmiştir. Batıl inançları olan ve şeytanın etkisi altına girmiş olan cahil halk ise ifadesiz ya da ürkütücü yüz ifadeleriyle betimlenmiştir. Resimde kiliseye körü körüne itaat eden halkın, liberallerin kurban edilmesine seyirci kalması ya da desteklemesi yönündeki tavırları üstü örtük ve gizemli bir biçimde resmedilmiştir. Siyasi iktidar ve kilise, ortaçağ hurafeleriyle beslenen halkın korkularını kullanarak güçlerini pekiştirmektedir. İktidarın, dini inançları, halkın üstünde bir baskı yaratma ve halkı manipüle etme aracı olarak kullanması Goya'da her zaman tepki uyandırmıştır. Resimde buna yönelik eleştirisini ortaya koymaktadır.

Sanatçılar, yaşam deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini imgeler aracılığıyla görünür kılarlar. Bir gösteren olarak sanatta yansıtılan imge, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Böyle bir imge, temsil ilişkilerini öteleyen, hayal gücünü zorlayan, bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak isteyen imgedir (Sayın, 2013: 7). Goya'nın *Kara Resimler*'inde yarattığı imgeler, bakışı kışkırtır ve hayal gücünü zorlar. Keçi başlı bir şeytan, çocuğunu yiyen Satürn, ürkütücü cadılar izleyeni düşünmeye çağırır. Aslında yaşanan olayların çarpıcı betimlemeleridir bu resimler. Sanatçının zihin süzgecinden geçerek bedene kavuşmuş imgelerdir ve çağımıza kadar ulaşmışlardır.

3. Goya'nın Köpek Adlı Yapıtının Analizi

Goya'nın 1819-1923 yılları arasında, kırsal bir bölgede yaşadığı evin duvarlarına yaptığı 14 çalışmadan birisi olan *Köpek* (Görsel 8) adlı resim, romantik, dışavurumcu ve sembolist bir resimdir. *Köpek*, *Kara Resimler* içerisinde belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu yapıt mitolojik, fantastik ve alegorik imgelerle yüklü diğer *Kara Resimler*'den oldukça farklıdır. Diğer 13 resimde, cadılar, grotesk figürler, keçi kılığında şeytan, oğlunu yiyen Satürn gibi şiddet içeren karanlık ve ürkütücü figürler yer alırken; *Köpek* son derece yalın bir resimdir. Cesur, meydan okuyan, zorlayıcı ve sürpriz bir çalışmadır (Saura, 2013: 45). Sanatçı diğer *Kara Resimler*'de savaşı, bağnazlığı, güç ve iktidar ilişkilerinin yarattığı yıkımı simgesel anlatımlarla, mitolojik figürlerle ve zihninin yarattığı alegorik canavarlarla betimlemiş; *Köpek* resminde ise gördüğü ve yaşadığı bu karanlık ortamın onda yarattığı çaresizlik ve melankoliyi açığa vurmuştur. Gerçekçi bir köpek başının tek ve küçük boyutlu bir imge olarak yer aldığı

ama etkisinin son derece büyük hissedildiği bir resimdir. Sanatçının yalnızlığının, çaresizliğinin ve ölüm korkusunun açığa vurulduğu resimde, eğimli bir toprağın ardına saklanmış ya da yarısına kadar batmış; boşluğa çaresizce bakan küçük bir köpeğin yüzündeki ifadede bütün bu duygular yoğun olarak hissedilmektedir.



Görsel 8. Francisco Goya, *Köpek*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid

Resimde yer alan köpek imgesinin simgeledikleri düşünülecek olursa; bağlılık ve itaat kavramları akla gelecektir. Köpek imgesi, rehberlik ve koruyuculuk misyonu ile ilişkilendirilir. Köpek, birçok kültürde ölüm ile bağlantılı görülür. Avustralya Aborijin kayıtlarında köpek ölümün kaynağını simgeler. Eski Mısır'da ölümler dünyasına rehberlik eden ölüm tanrısı, köpek başlı Anubis'tir. Meksika'da, Aztek ve Maya inançlarında, yeraltı dünyasındaki suların aşılmasında köpekler efendilerinin rehberi olarak düşünülmektedir. Hellenistik kültürlerde, yeraltı dünyasının kapısını köpek Ceberus beklemektedir. Farklı kültürlerde köpeğe, yaşam ve ölüm arasındaki geçişte önemli bir rol verildiği görülmektedir (McHugh, 2005: 36).

İncelediğimiz resimde yer alan köpek imgesi, uzmanlar tarafından birçok farklı okumaya kaynaklık eder. Resim sanatçının evinin üst katında ve kapının hemen yanında yer aldığı için, Priscilla E. Muller tarafından, bir anlamda evin ve sanatçının koruyucusu olarak nitelenir. Muller'e göre *Köpek*, diğer *Kara Resimler*'de yer alan şeytanlar, cadılar ve kötücül ruhlardan evi ve sanatçıyı korumaktadır. Muller, sanatçının *Akılın Uykusu Canavarlar Yaratır* adlı baskı resmi (Görsel 9) ile *Köpek* arasında bağlantı kurar (Akt. Saura, 2013: 55). Gravürde, masanın üzerinde uyuyan bir adam betimlenir; etrafı yarasalarla, gece kuşlarıyla ve baykuşlarla çevrilidir ki bunlar aptallığın, cehaletin ve şeytanın sembolleridir. Uyuyan adama, bakışının keskinliğiyle ünlü bir hayvan olan vaşak eşlik eder. Burada uyuyan kişinin Goya olduğu ve vaşağın onu korumak için, orada gözü açık olarak nöbet beklediği düşünülür. Cahilliğe, kötülüğe ve İspanya'da gerçekleşen özgürlük karşıtı hareketlere karşı uyanık olmak

gerektiği vurgulanır. Tıpkı gravürde yer alan vaşak gibi, sanatçının evinde kapının yanındaki duvara yapılmış olan resimde (Görsel 4) yer alan köpek imgesi de, gözlerini dikmiş; resim kompozisyonu içinde yer almayan bir şeye bakmaktadır. Sezinlediği bir tehlikeye dikkat çekmekte olduğu izlenimini vermektedir. Bu noktada Pillement'in yorumuna bakılacak olursa; Goya, “yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri evcilleştirdi ve sağırılığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtuldu” (Pillement, 1987: 32).



Görsel 9. Francisco Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, gravür baskı, 21,5 x 15 cm

Goya'nın *Köpek* adlı resminde karşımıza çıkan köpek imgesi boşlukta bir yere bakmaktadır. Gözlerimiz orada bir şeyler arar ama bulamaz. Sanatçı köpeğin baktığı şeyi bizden gizlemiştir. Belki de görülecek bir şey yoktur; resim görünmezi göstermektedir. Belki de görülen değil; sadece hissedilen şeyler vardır; sanatçının ölüm korkusu ve endişeleri yansıtılmaktadır. Sanatçı bize görmemiz değil, hissetmemiz gereken şeyleri göstermektedir ya da onun hissettiği şeyleri aktarmaktadır. Görünmez bir şeyi gösteren olarak resim, gizem barındırmaktadır. Gizemi çözmek için resmi izleyeni davet eden ve merakını kamçılayan bir çağrı vardır. *Köpek*, Umberto Eco'nun açık yapıt tanımlamasıyla örtüşen özellikler taşır. Her zaman değişken okumalara izin veren, büyük oranda belirsizlik içeren uyarılar düzenlemesine sahip olan ve olasılıklar alanı açan (Eco, 2016: 184-187) bir yapıttır. *Köpek*, çok katmanlı anlamlar taşıdığı için, resmi izleyenin hayal gücü ve duygularının katkısıyla her izlendiğinde yeniden yorumlanır. Sanatçının geliştirdiği bu üslup, bazı sanat düşünürlerinin, modern sanatın Goya ile başladığına dair görüşler öne sürmelerini sağlamıştır.

Goya'nın resmettiği imge farklı okumalara alan açar. Resimde küçük bir köpek imgesi yer alır. “Ama gerçek şu ki, bir imge her zaman bir imgeden daha fazlasıdır, bir şeyin temsildir, izidir” (Ferraris, 2008: 14). Küçük köpek de bir şeyin temsildir; bir anlamda sanatçının otoportresi olarak da yorumlanabilir. Ponty'e göre, sanatta yaratılan imgede, nesnel varlık alışlagelmiş görünüşün eşliğindedir ama başka bir şeyi

göstermek için kendini saklamaktadır (Ponty, 2016: 40-41). Ponty'nin görüşünden yola çıkacak olursak, burada toprak yığının arkasında saklanan küçük köpek gibi, sanatçının içindeki ölüm korkusu ve melankoli de imgede saklanmaktadır. Resimdeki imge, Goya'yı temsil eden ve onun iç dünyasının izlerini taşıyan bir imgedir.

Sanatçının yaşadığı dram ve melankoli, çok az elemanla aktarılmıştır. Mekân belirsiz ve yalındır. Resimde toprak yığını izlenimini veren eğimli ve yatay düzlem, boşlukta gölge izlenimi veren dikey bir koyuluk ile kesişir. Böylelikle tablonun yatay ve dikey boyutları vurgulanarak, köpeğin başı adeta görünmeyen bir pencere çerçevesi içerisine yerleştirilmiştir. Köpeğin başı ortada değil, resmin alt tarafına yakın ve merkezin solunda konumlanır. Kompozisyonun başarısını arttıran tasarım ilkelerinden biri, simetrinin yokluğudur. Kullanılan renkler, monokromatik özellik taşımaktadır. Goya, Rembrant resimlerindeki gibi, sarı ve kahverenginin egemen olduğu bir renk paleti kullanmıştır. Geri planda sarı ve kahverengi boyalar iç içe geçmiş ve renkler arasındaki ayırım belirsizleşmiştir. Köpeğin başı, güçlü fırça darbeleri ile gri ve siyah tonlarında inşa edilmiştir (Görsel 10). Başın çevresi sarımsı beyaz dokunuşlarla aydınlatılır. Açık sarı ile uygulanan fırça darbeleri, köpeğin alnını arka planla karışana kadar birleştirir. Profili ana hatlarıyla çizen ve arka planla harmanlayan fırça darbeleri, köpeğin kulağı ve alnı arasında daha kalındır. Köpeğin bakışları bir yere kitlenmiştir; başı hem gökyüzünü hem de resmi izleyeni görmek ister gibi yukarı kalkmıştır. Bir toprak yığınının arkasında mı, yoksa bir bataklıkta mı, ya da akan suya karşı mücadele mi ediyor? belli değildir. Köpeğin bakışlarında çaresizlik okunur. Ricarda Huch'un bir saptamasında belirttiği gibi, "ruhumuzun dilde ve sanatta dışa doğru yansıtılmış olduğu her şey, hayvan gözünde henüz çözülmemiş olarak mevcuttur; hayvan bakışı, ruhu müzik gibi doğrudan etkiler" (Huch, 2005: 346). Goya'nın resmindeki köpek imgesinin bakışları da ruhu doğrudan etkiler. Resmi izleyen kişiye hem kendi duygularını hem de Goya'nın hissettiklerini anlatır.

Köpeğin başı sol üstten gelen, bilinmeyen bir kaynaktan ışık almakta ve köpek gölge izlenimi veren karanlık boşluğa bakmaktadır. Bir seferinde, "üç ustam var: Rembrandt, Velazquez ve doğa" (Akt. Rapelli, 2001: 114) demiş olan sanatçı, bu yapıtta doğadan yola çıkmış, onu dönüştürmüş ve bir köpek portresine iç dünyasının duygularını yüklemiştir. Geniş boşlukta yarattığı ışık-gölge, açık-koyu çatışkısı ile Rembrandt'ın etkisini hissederiz.



Görsel 10. Francisco Goya, *Köpek* (detay), 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid

Bu gizemli köpeğin etkisini, içinde yer aldığı büyük boşluk artırır. Alışılmadık bir dikeyliğe ve büyüklüğe sahip olan boşluk çok tartışılmıştır. Bu büyük boşluğun, restorasyon işlemleri sonucu oluşan hatalardan mı kaynaklandığı sorusu üzerinde çok durulmuş; ama sonuçta sanatçının kendi iradesiyle oluşturduğu düşüncesi hakim olmuştur. Bilimsel araştırmalar, radyografik incelemeler göstermiştir ki, bu resim Goya tarafından, olağanüstü bir boşluğun varlığıyla tasarlanmıştır (Saura, 2013: 85).

Büyük dikey boşluk, resme dramatik ve gizemli bir hava katar. Köpek sonsuz boşlukta saklanmakta ve belki de ölümün duvara düşen gölgesine bakmaktadır. Sanatçı bize hiçlik ve boşluk içinde kaybolmuş; çaresizce bakan bir köpek portresinde, kendi çaresizliğini yansıtmaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği, gördüğü, duyduğu, hissettiği tüm acılar; insanın insana uyguladığı şiddet; bütün bunlar ne için sorusunu sordurur. Her şey sonsuz bir hiçlik karşısında anlamsızlaşır. Boşluk, ölümü imleyen ve yaşamın trajik yokluğuna işaret eden bir gösterge olarak köpeği kuşatmaktadır. Ölüm, insan yaşamında varoluşsal gerilime yol açan bir olgu olarak her zaman bilinçaltının karanlık sularında yüzer. Kuspit'in belirttiği gibi, "sanat ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır" (Kuspit, 2010: 126). Bu yapıtta olduğu gibi, ölüm korkusu, bilinçaltından yüzeye çıkmış ve kaçınılmaz sona yaklaştığını bilen sanatçı tarafından boşluk metaforuyla ifade edilmiştir. Boşluk, ölüme, hiçliğe ve bilinmeze gönderme yapar ve sanatçı için bir katarsis (korku ve acıma duygularından içsel arınma) (Aristoteles, 2017: 88) alanı açar. François Cheng, büyük boşluk içeren resimlere ilişkin şu yorumda bulunur:

"(...) kimi tablolar da boşluk ifade eden alanların (imge bulunmayan boş alanlar) yüzeyin üçte ikilik bir bölümünü kapsadığı görülür. Bu tür resimler karşısında, saf izleyicinin kendisi de, Boşluk'un devinimsizlik işareti taşımadığını, görünür dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu belli belirsiz biçimde algılar." (Cheng, 2006: 51)

Bu geniş boşluktan, Goya'nın yoğun ve engin iç dünyasına geçiş yaparız. Onun yalnızlığını, melankolisini, ölüm karşısındaki çaresizliğini hissediyoruz. Bachelard, ne kadar paradoksal gelirse gelsin, gözlerimizin önüne serilen dünyaya ilişkin bazı ifadelerle gerçek anlamını veren, içsel uçsuz bucaksızlıktır der (Bachelard, 2017: 225).

"İfadeye kendini nesnel olarak sunan şeyin dışında, ifade edilecek başka şeylerin de olduğunu hissediyoruz. İfade edilmesi gereken saklı büyüklüktür, bir derinliktir. İzlenimlerin bolluğuna kapılmayan, ışıkların ve gölgelerin ayrıntılarında yitip gitmeyen, kendi ifadesini arayan "özel" bir izlenim karşısında olduğumuzu hissediyoruz." (Bachelard, 2017: 226)

Resimdeki büyük boşluk, bizi sanatçının iç dünyasına çağırır. Davetli olduğumuz alan, aldatıcı görüntünün aksine boş değil yoğundur. Hissettiğimiz yoğunluğu biz kendi hayal gücümüzle biçimlendiririz. Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirdiği döneme değin yaşadığı süreç, bize rehberlik eder. Biliriz ki o boşluğun arkasında çok yoğun acılar yer almaktadır.

Köpek, ölüm ve melankoli olgularını yoğun olarak vurguladığı için *Kara Resimler* içerisinde yer alan ve ölüm olgusunu merkeze alan üç resim ile daha güçlü

bağlantısı vardır. Bu resimler, *Satürn*, *Leocadia* ve *Atropos*'dur. Daha önce farklı bir okumasını yaptığımız *Satürn* adlı resimde (Görsel 6), Satürn'ü Goya'nın yaşlılık hali olarak nitelendiren Folke Nordström (Akt. Saura, 2013: 50-51); bu resimde Satürn'ü yaşlı, sağır ve kendisini insanlardan uzak yalnız hisseden Goya'nın gençliğini tüketmesinin bir sembolü olarak yorumlamıştır.



Görsel 11. Francisco Goya, *Leocadia*, 1819-1823 duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 145,7 x 129,4 cm, Prado Müzesi, Madrid

Leocadia, (Görsel 11) sanatçının inzivaya çekildiği kır evinde birlikte yaşadığı genç sevgilisidir. Boy portresinde, genç ve güzel kadın yas giysileri içerisinde. Yaslandığı kayanın arkasında bir mezarın parmaklıkları görünmektedir. Goya, büyük olasılıkla kendi ölümünü ve arkasından yas tutan sevgilisini hayal etmiştir. Yas giysileri içindeki kadının canlılığı ve gençliği ile ölüm olgusunun dramatikliği çelişki yaratır. Bir anlamda meydan okuyan, melankoli dolu bu görüntü, rahatsız edici bir ironi taşır; dünyevi her şeyin geçici olduğunu, ölümün kaçınılmazlığını anlatır. Goya, *Köpek* resminde yaklaşan ölüm karşısındaki çaresizliğini ifade etmektedir. Kendi ölümünü hayal ettiği ve resmettiği *Leocadia*'da benzer kaygılarını açığa vurduğu gözlenmiştir. Bu bağlamda *Köpek* adlı resimle ilişkili olduğu saptanmıştır.



Görsel 12. Francisco Goya, *Atropos*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 123 x 266 cm, Prado Müzesi, Madrid

Kara Resimler içinde, ecelin ve kaderin kaçınılmazlığını anlatan ve *Köpek* ile bağlantılı görülen bir diğer resim *Atropos*'dur. Atropos (Görsel 12), Yunan mitolojisine göre, ölüm tanrıçasıdır. Görevi, elinde taşıdığı makas ile hayat yumağını keserek fanilerin yaşamına son vermektir. Resimde görülen bir başka mitolojik tanrı Clotho, küçük bir insan figürünü pamuk bir iplikle bağlamaktadır. Bu yeni doğmuş bir insanı simgeler. Lachesis ise elinde bir ayna ya da büyüteç ile insanların yaşamlarını ve kaderlerini kontrol eder. Resimde mitolojik öyküde yer almayan dördüncü bir figür yer alır. Bu figür, elleri arkasından bağlanmış bir insandır. Bu çaresiz insan imgesi, ölümün kaçınılmaz olarak çok yaklaştığını bilen sanatçının kendisini simgelemektedir. Goya da, ölüm karşısında çaresizdir ve elleri arkadan bağlı figür gibi sona yaklaşmaktadır. Goya'nın *Köpek* resminde görülen ölüm korkusu ve umutsuzluk hissi, yaşamının sonuna yaklaştığını bilen sanatçının bu resminde de ortaya çıkmaktadır.

Köpek, *Kara Resimler* içerisinde en yalın ama en çarpıcı resimdir. Bu resim Guida Ceronetti'ye göre, sadece sanatçının melankolisini, umutsuzluğunu, ölüm korkusunu değil; tüm insanları anlatır. Resimdeki köpeğin sığındığı ya da battığı yer; insanın evi, şehri, tarihi, dünyası, yaşam alanı, yaşam hayali olabilir (Aktaran: Saura, 2013: 95). Bu unutulmaz bakışlara sahip köpek imgesi, Goya'nın otoportresi olmasının yanı sıra, bir anlamda tüm insanları temsil etmektedir.

Sonuç

Goya geleneği özümsemiş ama bunun çok ötesine geçerek ve çağdaşlarından ayrılarak kendi üslubunu geliştirmiş, yenilikçi özellikler taşıyan bir sanatçı olarak, sanat tarihi sürecinde önemli bir yere sahip olmuştur. Romantizm'in öncülerinden Goya, Todorov'a göre, sanatına açılan yeni yolları çağdaşlarından daha iyi sezen ve bu yolların üzerindeki ilk adımı çizen sanatçı olma özelliği taşımaktadır. Gelenekle arasındaki bazı kritik kırılmalar aracılığıyla, modern sanatın gelişini ilan etmiştir (Todorov, 2019: 9). Akılcılığın ön planda olduğu Neoklasizm'den, bireyselliğin ve duyguların ifadesinin ön planda olduğu Romantizm'e geçiş döneminde yaşamış olan sanatçının, bu kırılmayı resimlerinde gösterdiği ve aynı zamanda bir eğitmen olarak da yenilikçi bir tavır izlediği saptanmıştır.

Goya saray ressamı olmasına rağmen, iktidar sahiplerini, saray soylularını kendi bakış açısıyla, onları zaaflarıyla birlikte ortaya koyan bir yaklaşımla betimleyerek önemli belgeler bırakmıştır. Ondandır ve sonra gelen saray ressamlarında, bu derece dürüst, tarafsız ve ince bir hicivle yapılmış portreler yerine; portresi yapılan kişiyi yücelten bir yaklaşım görülmektedir. Goya'nın bu tutumunun, oldukça cesur ve yenilikçi bir tavır olduğu tespit edilmiştir.

Keskin bir gözlem gücü ve eleştirel bir bakış açısına sahip olan Goya, yaşadığı toplumun gerçeğini resimlerinde göstererek belgelemiştir. İç ve dış savaşların çok yoğun gerçekleştiği bir dönemde yaşayan sanatçı, savaşın yarattığı şiddet ve yıkım ortamlarını anlatan ve savaşı eleştiren yapıtlar gerçekleştirmiştir. Goya, aydınlanma ve barış yanlısı bir sanatçı olarak yaptığı resimlerle, şiddetin kökleri üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir.

Goya romantik sanatçılarda görülen, içsel dünyaya yönelimin sonucu olan resimler gerçekleştirmiştir. Bu eğilimini en belirgin şekilde yansıtan çalışmaları, *Kara Resimler* serisidir. Bu resimlerde kilise, üst düzey yöneticiler ve hayranlar gibi dış etkilere bağımsızlaştığı ve sadece kendini ifade etme kaygısı içinde olduğu gözlenmiştir. Bu yapıtlarda başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen figürler, hem sanatçının yaşadığı karabasanlardan fırlamış; hem de içinde yaşadığı dünyanın acımasız ve vahşi yüzünü yansıtan figürlerdir. Sanatçı yarattığı güçlü imgeler aracılığıyla, günümüzde de izleyeni etkileyerek üzerinde düşündürmeye devam etmektedir.

Goya'nın *Kara Resimler*'i içerisinde yer alan *Köpek* adlı yapıtı, diğer resimlerinden oldukça farklı, cesur ve öne çıkan bir çalışmadır. Sanatçının yaşamı süresince yaşadığı travmatik olayların onun iç dünyasında yarattığı etkilerin ve ölüme çok yaklaşan bir insanın melankolisinin bu resimde özetlenmiş olduğu gözlenmiştir. Bu resmin, bir anlamda sanatçının otoportresi olduğu kabul edilmektedir. Goya'nın *Köpek* adlı resminin, gelenekle arasındaki kırılmaları en iyi gösteren resimlerinden birisi olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Goya'nın, özgürlükçü, yenilikçi ve modern bir sanatçı kimliğiyle, düşüncelerini, keskin eleştirilerini, dış dünyanın onun iç dünyasında yarattığı korku ve endişelerini resimlerinde yansıttığı gözlenmiştir. Onun 200 yıl önce yoğun bir sanatsal donanımla ve yetkinlikle yapıtlarında aktardığı duygu ve düşünceler bugün de güncelliğini korumaktadır. Sanatçının yapıtlarının, şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyaran, gerçeklerin gizlenmesini engelleyen ve çağını yansıtan görsel belgeler olarak günümüze kadar geldiği saptanmıştır.

Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev. A. Çokona, Ö. Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Bird, W. (2017). *İşte Goya* (Çev. D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev. K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Danto, C. A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. T. Esmer). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Ferraris, M. (2008). *İmgelem*. (Çev. F. Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. B. Cömert). Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. (Çev. G. Aytaç). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Joannides, D. (2017). “Madrid’li Kara Prens”. *Büyük Ressamlar, Goya* (Çev. G. Özkök). Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McHugh, S. (2005). *Toplumun Aynasında Köpek*. (Çev. S. Çağlayan). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Pillement, G. (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Ç. Ö. İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ponty, M.M. (2016). *Göz ve Tin*. (Çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rapelli, P. (2001). *Artbook, Tutkulu Bir İroni Ustası Goya*. (Çev. A. Hakverdi). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Saura, A. (2013). *El Perro de Goya*. Madrid: Casimiro Libros.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schultz, B., Wilkins, D. G. (1990). *Art Past, Art Present*. New-York: Harry N. Abrams.
- Ötğün, C. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S1, 90-104.
- Todorov, T. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesinde, Goya*. (Çev. S. Şahin). İstanbul: Othello Yayıncılık.
- Venturi L. (1954). *Resim, Giotto’dan Chagall’a Kadar Bin Resme Nasıl Bakmalı*. (Çev. M.Erdem). Doğu Matbaası.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Francisco Goya, *Üç Mayıs Katliamı*, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Prado Müzesi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo_by_Francisco_de_Goya_from_Prado_in_Google_Earth.jpg. (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Görsel 2.** Francisco Goya, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* (Savaşın Felaketleri Dizisi), 1810-1815, gravür, 15.5 x 20.5 cm, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/grande-hazana-con-muertos>. (Erişim Tarihi: 20.06.2020).
- Görsel 3.** Francisco Goya, *Dev*, 1808-1812, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_\(painting\)#/media/File:El_coloso.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_(painting)#/media/File:El_coloso.jpg). (Erişim Tarihi: 03.07.2020).

Görsel 4. Sağırın Evi ve Karanlık resimlerin konumu <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Quintasordo.svg>. (Erişim Tarihi:12.07.2020).

Görsel 5. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 127 x 263 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vision_fant%C3%A1stica_o_Asmodea_\(Goya\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vision_fant%C3%A1stica_o_Asmodea_(Goya).jpg) .(Erişim Tarihi: 23.07.2020).

Görsel 6. Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg). (Erişim Tarihi: 02.08.2020).

Görsel 7. Francisco Goya, *Cadılar Ayini*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 140.5 x 435.7 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_\(The_Great_He-Goat\)#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches'_Sabbath_\(The_Great_He-Goat\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_(The_Great_He-Goat)#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches'_Sabbath_(The_Great_He-Goat).jpg) . (Erişim Tarihi: 20.08.2020).

Görsel 8. Francisco Goya, *Köpek*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid, https://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido. (Erişim Tarihi: 25.08.2020).

Görsel 9. Francisco Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, gravür baskı, 21,5 x 15 cm https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters. (Erişim Tarihi: 03.09.2020).

Görsel 10. Francisco Goya, *Köpek* (detay), 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid https://elpais.com/elpais/2018/10/26/opinion/1540542043_250067.html. (Erişim Tarihi: 05.10.2020).

Görsel 11. Francisco Goya, *Leocadia*, 1819-1823 duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 145,7 x 129,4 cm, Prado Müzesi, Madrid <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-leocadia/654>. (Erişim Tarihi: 10.11.2020).

Görsel 12. Francisco Goya, *Atropos*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyadan tuvale aktarım, 123 x 266 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://en.wikipedia.org/wiki/Atropos_\(Goya\)#/media/File:Atropos_o_Las_Parcas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Atropos_(Goya)#/media/File:Atropos_o_Las_Parcas.jpg). (Erişim Tarihi: 15.12.2020).



OSMANLI DÖNEMİ İNSAN FIGÜRLÜ ÇİNİ TASVİRLERİNDE BAŞ SÜSLEMELERİ*

HEAD ORNAMENTS IN THE OTTOMAN ERA HUMAN FIGURED TILE DEPICTIONS

Eda DEMİR TOSUNOĞLU

Öğr. Gör. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Lect., İnönü University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Arts Of Department

edademirtosunoglu@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1895-9119>

Olca BORATAV

Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Seramik ve Tasarım Bölümü
*Asst. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Art and Design,
Department Of Ceramic And Desing*

olcay.boratav@hbv.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4116-8603>

Atf/Citation

Demir Tosunoğlu, E, Boratav, O. (2021). “Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri”. *Sanat Dergisi*, (37), 337-358.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.835231>

Öz

Kıyafetin önemli bir parçası olan baş süslemelerinin, Orta Asya'dan başlayarak Hun, Göktür, Uygur, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden günümüze kadar her dönemde farklı biçim ve şekillerde kullanıldığı görülmüştür. Kıyafetin tamamlayıcı bir parçası olan başlıklar; birçok uygarlıktan etkilenerek hem sanatsal hem de kültürel etki ile her dönemi etkilediği gibi Osmanlı İmparatorluğunu da etkilenmiş ve bu dönemde de çeşitli başlık türlerinin kullanıldığı görülmüştür. Türk kadın ve erkek başlıkları, süslenme amacı dışında

Abstract

Head ornaments, which are an important part of the dress, have been used in different forms in every period starting from Central Asia, from Hun, Gokturk, Uygur, Great Seljuk and Anatolian Seljuk, Ottoman and Republic periods to today. Bashlyk that is a subsidiary part of the clothing; It was influenced by many civilizations and affected the Ottoman Empire with both artistic and cultural effects. In every period, it was seen that various types of bashlyks were used. Turkish bashlyks for men and women were used for the purpose of showing the position and status in the

* Bu makale birinci yazarın hazırlamakta olduğu doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

toplum içindeki makam, mevki ve statüyü gösterme amacıyla kullanılmış ve farklı şekillerde kullanılan başlıklar dönemlere göre kültürel etkileşimle gelişerek devam etmiştir. Osmanlı döneminde İslamiyet'in kabulünden sonra bu başlıklar, başı örten kumaşlarla birleştirilip kullanılmıştır. Bu başlık çeşitlerini dönemin seramik, çini gibi kullanıma yönelik ürünleri, yazma eserler, resim ve minyatür gibi eserlerde yer alan insan figürlü tasvir betimlemelerinde dönemi yansıtan başlıklar ile karşılaşılmaktadır.

Bu bağlamda Osmanlı dönemi bitkisel bezemenin hakim olduğu çini eserlerde figüratif betimlemeler araştırılmıştır. İnsan figürlü tasvirlerde dönemin giyim kuşamını yansıtan örnekler ele alınarak kıyafetin önemli bir parçası olan baş süslemeleri incelenmiş ve örneklerle açıklanması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Dönemi, İnsan, Figür, Çini Tasvir, Baş Süslemesi.

society, except for the purpose of decoration, and the bashlyks used in different ways continued by developing with cultural interaction according to the periods. After the adoption of Islam in the Ottoman period, these bashlyks were combined and used with head covering fabrics. Bashlyks which are reflecting the period are encountered in depictions of human figures in these types of bashlyks, such as ceramics and tiles, manuscripts, paintings and miniatures.

In this context, figurative depictions have been researched in ceramic works dominated by Ottoman period floral decoration. In the depictions with human figures, examples reflecting the clothing of the period were handled and the head ornaments, which are an important part of the clothing, were examined and it was aimed to explain with examples.

Key words: Ottoman Era, Human, Figure, Tile Depictions, Head Ornaments.

Giriş

Giyim Kuşam içinde kıyafeti tamamlayan baş süslemeleri araştırıldığında farklı kültürlerin etkileri, Türk giyim kuşam çeşitliliğini ve zenginliğini etkilemekte büyük rol oynamıştır. Dönemlerin iklim koşulları, sanatları, kültürleri ve inançları tüm sanat eserlerini etkilediği gibi kılık kıyafeti tamamlayan baş süslemelerinin şekillenmesini etkilemiştir.

Baş süslemeleri Türk Sanatı içinde incelendiğinde, Orta Asya'dan başlayarak Hun, Göktür, Uygur, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden günümüze kadar her dönemde farklı biçim ve şekillerde kullanıldığı görülmüştür. Makale de Orta Asya'dan Osmanlı Dönemine kadar yer alan dönemlere ait eserler kısaca incelenerek örnekler verilmiş ve Osmanlı döneminde kullanılan başlık çeşitlerinin geçmişten günümüze etkisi görülmüştür. Devam eden kültürel etkileşim içinde Osmanlı İmparatorluğu'da etkilenmiş ve bu dönemde de takke, hotoz, külah, fes, kavuk, sarık gibi çeşitli başlık türlerinin kullanıldığı çini tabak örnekleri ile açıklanmıştır. Osmanlı döneminde İslamiyet'in kabulünden sonra bu başlıklar, başı örten kumaşlarla birleştirilip kullanıldığı görülmektedir.

Tüm dönemlerde kadın ve erkek başlıkları, süslenme amacı dışında toplum içindeki makam, mevki ve statüyü gösterme amacıyla kullanılmış ve farklı şekillerde kullanılan başlıklar dönemlere göre kültürel etkileşimle gelişerek devam etmiştir.

Bu bağlamda Osmanlı dönemine ait İznik ve Kütahya insan figürlü çini tabaklarda, kıyafetin önemli bir parçası olan başlıklar incelenmiş ve örneklerle açıklanması amaçlanmıştır.

1. Geleneksel Türk Seramik ve Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı

Orta Asya Türk Tarihinin başlangıcından bu yana Geleneksel Türk Seramik ve Çini sanatında insan figürlü bezemeler incelendiğinde; Hun sanatında, Göktürk balballarında, Uygur resim sanatında, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi seramik ve çini sanatında ve Cumhuriyet döneminden günümüze kadar her dönemde farklı biçim ve şekillerde kullanıldığı görülmüştür.

Her dönem farklı kültür ve eserler de görülen insan figürlü bezeme anlayışı dönemin tanrı, tanrıça, kral, kraliçe, hükümdar, alp, kağan, savaşçı, avcı gibi önemli kişilerini konu alan realist resimlerin yer aldığı görülmektedir ve bu tüm el sanatlarına da yansımıştır. Örneğin insan figürü betimlemelerinin Hun dönemine ait kurganlarda (mezar) çıkan pazırık halısı ve altın kemer tokası üstünde (Görsel 1-2), Göktürk dönemi balballarında (Görsel 3), Uygur dönemi bezekli duvar resimlerinde (Görsel 4), Selçuklu mimari yapılarında (Görsel 5-6), Osmanlı dönemi seramik ve çini eserlerinde yer aldığı görülmektedir (Çoruhlu, 2007: 135-272). Anadolu'da binlerce yıl süren figüratif anlatım birçok sanat alanında olduğu gibi Geleneksel Türk Seramik ve Çini sanatında da kullanılmıştır.



Görsel 1. V. Pazırık Kurganından Çıkarılan Keçe Örtü, Atlı ve Tanrıça Figürü (solda)

Görsel 2. V. Pazırık Kurganından Çıkarılan Altın Kemer Tokası, Süvari Figürü (sağda)

St. Petersburg'taki Hermitage Devlet Müzesinde sergilenen, keçeden yapılmış (Görsel 1) duvar halısında tanrıça figürü tasvir edilmiştir. Tahta oturan tanrıça figürünün soğuk iklim koşullarına uygun uzun kaftanı ve başında rütbe mertebesini gösteren taç başlık ile resmedildiği görülmektedir. Hun dönemine ait Sibirya'da Altay dağlarında yer alan V. Pazırık kurganında bulunan altın kemer tokası (Görsel 2) incelendiğinde ağacın altında sevgilisinin dizinde dinlenen bir süvari tasvir edilmiştir. Dönemin soylu kişisi veya asilzadesini gösteren altın kemer tokasında bulunan iki

erkek figürün ve kadın figürün başında rütbe derecesini gösteren çeşitli başlıkların kullanıldığı görülmektedir (Zasetskaya ve Sazaks, 2017: 20-21).



Görsel 3. Kırgızistan'da Kudırge Kurganı, Dinsel Merasim Resimleri

Altay bölgesinde Kudırge kurganında çıkarılan kaya üzerine yapılmış dinsel merasim (Görsel 3) resminde doğurganlık ve üretkenliğin simgesi olan tanrıça Umay tasviri yer almaktadır. Tanrıça Umay rütbe mertebesini simgeleyen üç dilimli taç başlığı ve uzun kaftanı ile resmedilmiştir (Çoruhlu, 2007: 180).



Görsel 4. Bezeklik Mağara Tapınağı, Vakıf Yapan Prenses tasviri

Bezeklik mağara tapınağında fresklerde yer alan vakıfçı prenses tasviri (Görsel 4) incelendiğinde kolları uzun ve tirazlı (1) kıyafeti, saçları toplanmış yüksekliği oldukça abartılı ve tepesi genişleyerek öne doğru uzayan hotoz (2) başlık kullanılmıştır. Uzun başlığın baş çevresine boğumlar halinde sarılan kumaş ve inciler bulunmaktadır (Özder, 1999: 25).

Selçukluların Anadolu'yu fetih etmesiyle beraber seramik ve çini süslemelerinin ilk olarak mescit, medrese, türbe-ve saray gibi mimari yapılarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Selçuklu dönemi mimari yapılarda çoğunlukla kullanılan sekiz köşeli yıldız ve haç biçiminde çini levha üzerine süsleme elemanı olarak; mitolojik yaratıklar (siren- sfenks), kuşlar, balıklar, tavşanlar, atlar, eşekler, keçiler, insan figürlü tasvirler ve çeşitli bitkisel motifler kullanılmıştır (Arık, 2000: 75-80). Kubad Abad yazlık saray kazısında bulunan insan figürlü çini (Görsel 6) levha incelendiğinde figürün; rütbe

mertebesini gösteren tirazlı kaftanı ve saçları açık beline kadar uzun saçın üstünde tek taşlı taç başlık kullanıldığı görülmüştür.



Görsel 5. Siren Figürü, Sıraltı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (solda)



Görsel 6. Portre, Lüster, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (sağda)

Bir başka Kubad Abad yazlık saray kazısında bulunan insan figürlü çini (Görsel 7) levhada figürün başında kavuk başlık bulunmaktadır. Kavuk içi boş anlamına gelen “kof” ve “kav” kelimelerinden türemiştir. Pamuktan yapılmış üzerine sarık sarılan erkek başlığı olarak tanımlanan başlığın sarkık bırakılan ucuna taylasan denilmektedir (Süslü, 2007: 143).



Görsel 7. Nar Tutan Erkek Portresi, Sıraltı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay

Selçuklu Döneminde kullanılan mitolojik ve sembolik açıdan önemli figürler ve hayvan tasvirleri Osmanlı Dönemi İznik ve Kütahya çini eserlerinde de görülmektedir. Fakat tasvir süsleme üslubu dini inanç gereği Osmanlı dönemi tüm sanat eserlerinde olduğu gibi çini ve seramik eserlerde daha az kullanılmış, figür yerine bitkisel bezeme hakim olmuştur.

Osmanlı Döneminde figürlü tasvirler az kullanılsa da yine de tüm sanat eserlerine yansımıştır, bunlar yabancı ressam ve gezginlerin resimleri, yazma eserler, minyatürler, seramik ve çini eserlerde görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun zenginliği ve merkezi otoritenin güçlü yapısı sayesinde seramik ve çini eserler camilerde, çeşitli dini yapılarda, saraylarda çok sık kullanılmıştır. İmparatorluğun, gücün, varlığın ve zenginliğin bir göstergesi olarak tüm sanat dallarında abartılı

süslemeci bir anlayış hakim olmuştur. Bu bağlamda 15. ve 16. yüzyılda İznik önemli bir seramik ve çini merkezi olmuştur (Öney, 1976: 42). Osmanlı'nın yükselme döneminde özellikle İznik çinileri üzerinde dönemi yansıtan insan figürlü çini tabak örnekleri görülmektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 254-256).



Görsel 8. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 16. yüzyıl



Görsel 9. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, İznik, 17. yüzyıl



Görsel 10. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 17. Yüzyıl ikinci yarısı

2. Osmanlı Dönemi Baş Süslemeleri Hakkında Kısa Bilgi

Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı dönemine kadar ulaşan devletlerin kültür ve sanat faaliyetleri Osmanlı dönemine de yansımıştır. Osmanlı dönemini yansıtan çeşitli belgeler, İmparatorluğun zenginliğini, süslemeci anlayışını ortaya koyarken çeşitli sanat eserlerine yansıdığı görülmüştür. Dönemin birçok sanatında olduğu gibi seramik ve çini sanatında da tasvir süsleme anlayışı döneminin baş süslemeleri hakkında bilgi vermektedir. Kıyafette kullanılan başlık, süslenmenin bir parçası olarak her zaman önemli bir unsur olmuştur. Orta Asya'dan günümüze kadar dönemlere bakıldığında, asil soydan olan kişiler kral, kraliçe, tanrıçalar, hayali yaratıklar veya mitolojik varlıklar için başlık; makam, mevki ve rütbe mertebesi ile temsil edilmektedir (Çoruhlu, 2007: 135-177).

Devam eden kültür, sanat ve dönemin dini inancı tüm alana yansıdığı gibi giyim kültürünü de etkileyerek devam etmiştir. Her dinin kendine özgü belirlenmiş yasalar

çerçevesinde topluma yön verdiği, kültürü şekillendirdiği görülmektedir. Osmanlı minyatür ve resim sanatında genellikle sarayın günlük yaşantıları, iş hayatı, eğlenceleri gibi konuları, dönemin ünlü nakkaşı Levni tarafından yapılan minyatür eserlerde görülmektedir. Minyatür eserlerde (Görsel 11) dönemin giyim kuşamını tamamlayan başlıklar hakkında genel bilgiye ulaşılmaktadır (Kurtuluş, 2017: 453).



Görsel 11. Levni'nin Minyatürlerinde Osmanlı Kadın ve Erkek Tasviri

Osmanlılarda giyim kuşamı tamamlayan baş süslemeleri incelendiğinde, saray kıyafetleri, askeri kıyafetler, gelin ve damat kıyafetleri, sokak ve ev kıyafetleri biçimindedir, bunlar kullanım yerlerine göre değişiklik göstermektedir. Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına kadar kıyafet ve başlık şekilleri her dönemin kültüründen etkilenerek şekillenmiştir. Osmanlı kıyafetlerinin en önemli özelliği bol dökümlü, örtülü ve uzun olmalarıdır. Kıyafetler; şalvar, gömlek, entari, kaftan ve cepkenden oluşan iç giyim ve ferace, kürklü kaftan gibi dış giyimden oluşmaktadır (Koca ve Koç, 2009: 3).



Görsel 12. Levni, Hotoz Başlık, Başkentli Hanım Tasviri

Topkapı Sarayı Koleksiyonu



Görsel 13. Kûlah Başlık, Genç Kadın Tasviri

Topkapı Sarayı Koleksiyonu

Osmanlı döneminde kıyafeti tamamlayan hotoz (Görsel 12), üsküf (Görsel 10), takke (terlik), kûlah (Görsel 8-13), fes (Görsel 19), sarık (Görsel 14), kavuk (Görsel 9), miğfer gibi çeşitli başlıklar kullanılmıştır. İslamiyet'in kabulünden sonra kadın başlıkları şekil değiştirmiş, başlık üzerine başı kapatan (Görsel 15) kumaşlar ve gözler açık olacak şekilde peçe ile birleştirilmiş başlıkların kullanıldığı görülmektedir (Kurtuluş, 2017: 455).



Görsel 14. Levni, Sarık Başlıklı Acem Çengisi Tasviri **Görsel 15.** Levni, Feraceli - Yaşmaklı kadın Figürü

2. 1. Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tabaklar

2.1.1. İznik Dönemi İnsan Figürlü Çini Tabaklar

Geleneksel Osmanlı dönemi çinileri oldukça süslemeci bir üslup takınmıştır. Hayvan figürleri, sümbül, lale, gül, penç, hatayi gibi stilize edilmiş çiçek bezemeleri yanında insan figürleri de kullanılmıştır. İnsan figürlü desen kompozisyonları; genellikle tabakların üzerinde siyah konturlarla belirtilmiş; kırmızı, turkuaz, kobalt, patlıcan moru ve yeşil gibi renkler kullanılarak sıraltı tekniği ile oluşturulmuştur. Desenler, genellikle belirli bir kompozisyon içerisinde bitkisel motifler ile dönemin kıyafetlerini sergileyen figürlerden oluşmaktadır.

Kadın figürlü çini tabaklarda kadınlar, ellerinde bir çiçek dalı, elinde tef çalarken veya uzun bir çubukta tütün içerken betimlenmiştir. Kadın figürlerinde dönemin kıyafetini yansıtan kaftan, entari, şalvar, kıyafeti tamamlayan çeşitli başlıkları ve ayağında nalınları ile tasvir edilmiştir. Erkek figürleri ise bağdaş kurmuş şekilde veya at, eşek üzerinde oturur biçimde görülmektedir. Sarıklı, bıyıklı erkek tasvirlerinde şalvarı, kuşağı, çarığı ve elinde lüle taşı piposu ile bir eli belinde tasvir edilmiştir. Çini tabak desenlerindeki kompozisyonlara bakıldığında, genellikle figür merkezde büyük boyutlu olarak bulunurken, basit çiçek motifleri de iki yanda tamamlayıcı unsur olarak yer almaktadır.

Osmanlı dönemi kadın başlıkları ve baş süslemeleri arasında en estetik olanlar, gelin başlıklarıdır. Bu başlıklar, kıyafetin en önemli tamamlayıcı unsurlarıdır. Bazen padişahlara değerli taşlardan yapılmış olan başlıklara sorguçlar takılarak daha da gösterişli hale getirilmiştir. Sorguçların başlıca amacının padişahın halktan farklı konumunu vurgulamak için olduğu bilinmektedir. Padişahların törenlerde kullandıkları sorguçlar ile günlük yaşamda kullandıkları veya sefere giderken kullandıkları sorguçların birbirlerinden farklı oldukları bilinmektedir. Padişah ve ileri gelen devlet adamları tarafından olduğu kadar, saray kadınları tarafından da kullanılmışlardır. Yakut, zümrüt, elmas ve firuze gibi değerli taşlar, bir çiçek ya da bir damla oluşturacak

biçimde yerleştirilen değerli takıyı, tavus kuşu, balıkçıl ya da hüma kuşu tüyleriyle (sorguç) tamamlanmaktadır (Kurtuluş, 2017: 463).

Bu bağlamda yapılan araştırmada Osmanlı Dönemine ait çini tabaklarında görülen figür bezemeleri dönemim giyim kuşamı içinde yer alan baş süslemeleri açısından incelenerek aşağıda örnek verilerek açıklanmıştır. Osmanlı dönemine ait İznik'te sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabakta (Görsel 16) lale, gül, zambak gibi bitkisel bezemenin ortasında kadın figürü tasvir edilmiştir. Mavi renkte iç gömlek ve kırmızı şalvarın üstüne çok düğmeli yeşil kaftan giyinmiş figürün başında Külah başlık bulunmaktadır. Külah başlıklar altı geniş üste doğru daralan örgülü ya da açık saç veya toplanmış saçın üzerine takılarak kullanılmıştır. Burada görüldüğü gibi Külah başlık figürün örgülü saçının üzerine yukarı doğru daralan sivri olmayan külah başlık kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 16. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1600

Osmanlı'da en yaygın kullanılan başlıklardan biri altı dar, üstü geniş hotoz başlık olmuştur. İznik dönemine ait bir diğer sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabakta (Görsel 17) bitkisel bezemenin ortasına sazende figür tasvir edilmiştir. Mavi gömlek üzerine yeşil kaftan giyinmiş belinde kırmızı çizgili kuşağı ile tasvir edilen figürün başında hotoz başlık bulunmaktadır. Hotoz başlıklar örgülü ya da açık saç dışında genellikle topuz veya toplanmış saçın üzerine takılarak kullanılmıştır. Burada görüldüğü gibi figürün toplanmış saçın üzerine Hotoz başlık takılmıştır ve hotoz başlığı iki kenarında sorguç adı verilen iri tavus kuşuna benzeyen tüyler takılarak süslenmiştir.



Görsel 17. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Sadberk Hanım Müzesi Katoloğu, Yaklaşık 1650-75

İznik dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabağın (Görsel 18) merkezinde diz çökmüş zilli tef çalan bir kadın figürü görülmektedir. Yarım kollu yakasız önden açık yeşil bir kaftan ve kırmızı toka ile tutturulmuş belinde mavi kuşak bağlamış figürün etrafı lale, gül gibi bitkisel bezeme ile bezenmiştir. Tasvir edilen figürün başında örgülü saçın üzerine gelecek şekilde yukarı doğru daralan sivri olmayan Külah başlık kullanılmıştır.



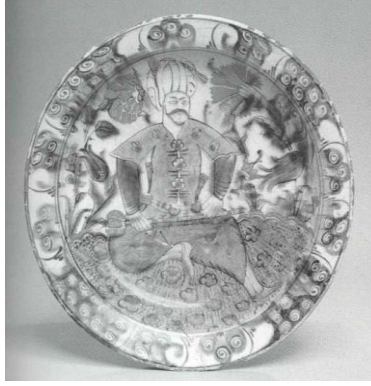
Görsel 18. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1600-10

Bir başka İznik dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılan çini tabakta (Görsel 19) selvi ağaçları ortasında karşılıklı muhabbet eden iki sevgili figürü tasvir edilmiştir. Entari giyinmiş Kadın figürü; omuzlarına kadar dökülen düz saçının üzerine kısa püsküllü bir fes başlık kullanılmıştır. Dar paçalı pantolonu üzerine kaftan giyinmiş Erkek figürün ise başında şişkin büyük beyaz destarla sarılmış sarık başlık kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 19. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1590-1600

Görsel 20’de İznik dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılan çini tabakta benekli bir halı üzerinde bağdaş kurmuş biçimde erkek figürü resmedilmiştir. Özenle tasarlanmış giysisi ve başında hükümdarlığını gösteren altı dar yukarı doğru genişleyen büyük sorguçlu kavuk başlık bulunmaktadır. Başlığın tepe kısmının sorguç denilen iri tüy ve değerli taşlarla süslenmiş görülmektedir. Kısa kollu kaftanı ve şalvarı ile tasvir edilen figür, sakallı ve bıyıklı olarak betimlenmiştir. Rozeti andıran düğmelerinin değerli taşlardan yapıldığı sanılmaktadır. Figürün çevresi gül, lale ve karanfil gibi çiçeklerle bezenmiştir.



Görsel 20. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1625

İznik dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılan bir diğer çini tabakta (Görsel 21) bitkisel bezemenin ortasına kadın figürü tasvir edilmiştir. İki parçadan oluşan bir kıyafet giyinmiş figürün başında hotoz başlık bulunmaktadır. Hotoz başlık figürün omzuna kadar gelen açık saçın üzerine takılmıştır ve hotoz başlığın iki kenarında sorguç adı verilen iri tüyler takılarak süslenmiştir.



Görsel 21. İznik, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1650-75

Osmanlı dönemi son zamanlarında himayenin değişimi, ekonominin zayıflaması İznik seramiklerinin kalitesinin bozulmasına neden olmuştur. Bu gibi nedenler dışında İznik seramik ustaları sarayın üslubunu bırakıp kendi hayal güçlerini yansıtmaya başlamaları ayrıca Çin porselenlerin etkisi, bezeme seçimi ve teknik düzeyde düşüş İznik seramik ustalarının tamamen kaliteyi düşürmesine neden olmuştur (Atasoy ve Raby 1989: 278). Elli yıllık minyatür tasvir geleneği çini sanatına da yansımış fakat son zamanlarda kalitenin düşmesi ile çini eserlerde yapılan kaba figürler, desenler, renkler ve sırlar da bozulmalar görülmüştür. 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başlarında Osmanlı dönemine ait bir grup İznik çinileri Avrupa ile olan diplomatik ve ticari ilişkilerin yoğunlaşması Avrupalıların İznik Çinilerine olan ilgisi ve daha sonra 19. yüzyılda doğuya artan ilgi sebebiyle yabancı tüccar ve gezginlerce toplanarak yurt dışına götürülmüştür (Gökçe, 2013: 38).

Bu eserlerin birçoğunun bugün yurt dışındaki müzelerde veya özel koleksiyonlarda bulunduğu bilinmektedir. Bu bakımdan dünyanın en büyük müzayede evlerinden, Londra'da bulunan Christie's Sotheby's ve Bonhams Müzayede Evi, dünyanın en büyük ve en eski antika ve sanat eserleri satışının yapıldığı bir müzayede evi olmuştur. Halka açık olan bu müzayede evi bugün yirmi adet ana bölümden oluşmaktadır. Londra'da yer alan İslam ve Hint Sanatı Bölümü bu bölümlerden biridir. Bu bölümde 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar tarihlendirilmiş pek çok sanat eseri satışa sunulmaktadır. Sergilenen eserler arasında İznik çinileri de yer almakta ve aralarında insan ve hayvan figürlü olanlar dikkat çekmektedir (Gökçe, 2013: 38). Bu müzayede de yer alan insan figürlü çini tabaklar aşağıda araştırma kapsamında örneklerle incelenmiştir.

Görsel 22'de yer alan insan figürlü sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabak, 4 Ekim 2011'de Londra New Bond Street İslam ve Hint Sanatı Müzayedesinde satılmıştır (Gökçe, 2013: 45). Lale, zambak gibi bitkisel bezemenin hakim olduğu çini tabağın merkezinde figür elinde çiçek ile tasvir edilmiştir. Kadın figürü mavi gömlek üstüne kısa kollu yeşil bir kaftan kıyafet giyinmiş, başında da aynı renk altı dar üstü geniş hotoz başlık, figürün beline kadar gelen örgülü saçının üzerine takılmıştır.



Görsel 22. İznik, Sıraltı, 148 Lot Numalı İnsan Figürlü Çini Tabak

Sıraltı tekniği ile yapılmış insan figürlü tabak (Görsel 23), 267 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da, Londra, New Bond Street "İslam ve Hint Sanatı" Müzayedesinde satılmıştır. (Gökçe, 2013: 44). Tabağın merkezinde kadın figürü yer almaktadır. Şalvar ve cepken giyen kadın figürünün sağ elinde İsviçre bayrağı bulunmaktadır. Figürün başında toplanmış saç üstüne üç dilimli taca benzeyen bir başlık bulunmaktadır. İncelediğimiz örnekler içinde bu tarz başlıklar Selçuklu dönemini anımsatmaktadır, Osmanlı dönemi çini eserlerinde pek rastlanmamıştır. Tabağın ortası ve çevresinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır.



Görsel 23. İznik, Sıraltı, 267 Lot Numaralı İnsan Figürlü Çini Tabak

İnsan figürlü tabak (Görsel 24), 212 lot numarası ile 29 Nisan 2004'te, Londra, New Bond Street "İslam ve Hint Sanatı" Müzayedesinde satılmıştır (Gökçe, 2013: 43). İznik dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabağın merkezinde bir elinde çiçek tutan kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürü etrafı lale, bahar dalı gibi bitkisel bezeme motifleri ile tasvir edilmiştir. Kadın figürünün iki parçadan oluşan kıyafeti ve başında çiçek desenli hotoz başlığı bulunmaktadır.



Görsel 24. İznik, Sıraltı, 212 Lot Numaralı İnsan Figürlü Çini Tabak

İnsan figürlü çini tabak (Görsel 25), 266 lot numarası ile 15 Nisan 2010'da, Londra, New Bond Street "İslam ve Hint Sanatı" Müzayesinde satılmıştır (Gökçe, 2013: 44). İznik dönemine ait bir diğer sıraltı tekniği ile yapılmış çini tabakta bitkisel bezemenin ortasına erkek figürü tasvir edilmiştir. İki parçadan oluşan bir kıyafet giyinmiş figürün şalvar yerine çizgili pantolon giyinmesi dikkat çekicidir. Figürün elinde Kütahya çinilerinde görülen uzun tütün çubuğu bulunmaktadır. Başında yana yatırılmış kısa bir başlık bulunmaktadır.



Görsel 25. İznik, Sıraltı, 266 Lot Numaralı İnsan Figürlü Çini Tabak

İnsan figürlü sıraltı tekniği ile yapılan çini tabak (Görsel 26), 73 lot numarası ile 02 Ekim 2012, Londra, New Bond Street "İslam ve Hint Sanatı" Müzayesinde satılmıştır (Gökçe, 2013: 45). Bitkisel bezemenin hakim olduğu çini tabağın merkezinde tasvir edilen figürde iki parçadan oluşan bir kıyafet bulunmaktadır. Çini tabak üzerinde tasvir edilen figürde kaftan yerine iki parçalı kıyafet şalvar yerine pantolon kullanılması gibi kıyafetlerdeki değişiklikler dikkat çekmektedir. Tasvir edilen figürün başında hafif yana eğik hotoz başlık bulunmaktadır.



Görsel 26. İznik, Sıraltı, 73 Lot Numaralı İnsan Figürlü Çini Tabak

2.1.2. Kütahya Dönemi İnsan Figürlü Çini Tabaklar

Kütahya dönemi çini eserler incelendiğinde dönemin kılık kıyafeti seramik ve çini eserlerde görülmektedir. Özellikle 18. Yüzyılda üretilen matara, ibrik, fincan, sürahi, tabak ve şekerlik gibi kullanım eşyaları üzerinde figürlü bezemeler incelendiğinde kılık kıyafetin bir parçası olan başlıklar hakkında genel bilgi edinilmektedir. Kütahya dönemine ait figürlü sıraltı tekniği ile yapılan çini tabakta (Görsel 27), kenarlarında çiçek motifleri ortada ise mor ve beyaz çizgili şalvarının üstüne yeşil entari giyinen kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürünün başında ucu öne eğimli sarı hotoz başlık (Kütahya yöresinde binofes (1) olarak adlandırılır) bulunmaktadır. Başlığın çevresi kaşbastı (diadem) (2) olarak adlandırılan örtü ile bağlanarak süslenmiştir.



Görsel 27. Kütahya, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı

Kütahya dönemine ait sıraltı tekniği ile yapılan figürlü çini tabakta (Görsel 28), kenarlarında çiçek motifi ortada ise kadın ve çocuk figürü yer almaktadır. Kadın figürünün başında ucu öne eğimli sarı hotoz başlık bulunmaktadır. Başlığın çevresi, kaşbastı (diadem) olarak adlandırılan örtü ile bağlanarak süslenmiştir. Kaftan giyinmiş çocuk figürün başında sivri ve tepe kısmına kadar daralan ucu püsküllü külah biçiminde başlık yer almaktadır.



Görsel 28. Kütahya, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı

Kütahya dönemi sıraltı tekniği ile yapılan çini tabağı (Görsel 29), ortasında görülen erkek figür elinde bir çiçek tutmaktadır. Sarı cepkeni ve mangan moru şalvarı iki parçadan oluşan kıyafet ile tasvir edilmiştir. Erkek figürünün örgülü omuzlarına kadar dökülen saçın üzerine iki dilimli bir başlık kullanılmıştır. Başlığın ortasında sorguç adı verilen tüy bulunmaktadır.



Görsel 29. Kütahya, Sıraltı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı

İnsan figürlü çini tabak örnekleri 15. yüzyıl ve 16. yüzyıla ait olup dönemin kültürel ve sanatsal özelliklerini yansıması açısından önemlidir. Kıyafetin bir parçası olan başlıklar açısından incelenen çini örneklerdeki insan figürlü tasvirler Orta Asya'dan Anadolu topraklarına kadar uzanmıştır. Kültürel ve sanatsal bağlamda etkilenecek tüm sanat dallarında olduğu gibi giyim kuşamda bu süreçten etkilenecek şekillenmiştir. Müze ve koleksiyonlar da yer alan bu eserler ile günümüze kadar gelmiş ve kültürel miras olarak yerini almıştır.

Sonuç

Orta Asya'dan başlayarak Anadolu topraklarına uzanan sanat ve kültür yolculuğunda dönemselsel olarak bakılan çini örnekler de görülen figüratif anlatım, dönemin önemli kişilerini, saray yaşamını, geleneksel günlük yaşamı vb. yansıtmış, günümüze bilgi akışını sağlamıştır. Osmanlı dönemi çinilerini bitkisel bezemeli olarak

saray, kervansaray, çeşme, dini yapılar gibi alanlarda, insan figürlü bezemeler ise daha çok tabak, vazo, bardak gibi günlük kullanım eşyalarında görülmektedir. İznik çini tasvirlerinde sarayın ileri gelenlerini konu alan insan figürlü bezemeler gösterişli kıyafetlerle tasvir edilirken, Kütahya çinilerinde ise daha çok günlük yaşamı konu alan yerel kıyafetlerle bezenmiş insan figürlü tasvirler görülmektedir.

Bu bağlamda Osmanlı dönemi Çini sanatına yansıyan insan figürlü tasvirlerde giyimin önemli bir parçası olan başlık incelendiğinde yüzyıllar boyunca uygarlıkların politik, sosyal, kültürel ve sanatsal anlamda etkin olduğu gibi giyim kültüründe de bu etkileşimin yansıdığı görülmektedir.

Osmanlı dönemi kılık kıyafeti incelendiğinde o dönemin inançları, yönetim biçimi, yaşam koşulları, jeopolitik önemi, iklimi gibi birçok faktör giyim kültürünü etkilemiştir. Bu değişimlere yön veren en önemli olgulardan iki tanesi de sanat ve kültür olmuştur. Anadolu'nun, tarih boyunca çok zengin bir kıyafet geçmişine sahip olduğu günümüze ulaşan minyatür, tezhip, resim, heykel, seramik ve çini gibi birçok sanat eserlerinden anlaşılmaktadır.

İznik ve Kütahya, Osmanlı döneminde seramik ve çini sanatını yansıtan iki önemli merkez olmuştur. Bu merkezlerde dönemin geleneksel desen anlayışlarının dışında, insan figürlü çini desenleri de görülmektedir, bu motifler dönemin kültürel özelliklerini yansıtmaya açısından önemli bir grubu oluşturmaktadırlar. Bu tarihsel süreçte, farklı coğrafya ve kültürlerle temas, giysi çeşitliliğini artırmış bununla birlikte çeşitlilik ve değişim başlıklarda da görülmüştür. Orta Asya izlerini taşıyan, binlerce yıl devam eden örgülü uzun saç üzerine her dönemde farklı isim ve şekilde kullanılmış başlıklar, İznik ve Kütahya döneminde külah, takke, hotoz, sarık, fes gibi değişik şekillerde kullanılmıştır. Başlıklar makam, mevki, statü ve süs unsuru olarak tercih edilmiştir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte, geleneksel başlık tipleri, başı örten kumaşlarla birleştirilerek kullanılmaya devam etmiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelen, binlerce yıllık kültürel mirasın izlerini bu başlıklarda da görmek mümkündür.

İnsan figürlü çini desenler ve minyatür eserler incelendiğinde o dönemin giyim kültürü ve giyimin önemli bir parçası olan başlıklar hakkında genel bilgilere ulaşılmaktadır. İznik döneminde giyim kuşam özellikle sarayın etkisinde kalarak şekillenmiştir. İznik çini tabaklarında merkezde ayakta duran insan figürlerinin etrafı bitkisel bezeme ile bezenerek, tasvir edilmiştir. Kütahya çini tabaklarında daha çok günlük yaşamı tasvir eden ata binen, av sahnesi ve elinde uzun çubukta tütün içen figürlü kompozisyonlar sık kullanılmıştır. Bu bağlamda çini eserlerde desen olarak kullanılan figürlerin kıyafetleri (başlıklar, kaftanlar, ayağa giyilenler, kullanılan takılar) içinde yer alan başlıklar araştırılarak örneklerle sunulmuştur.

Son Notlar

- (1) Tiraz: En erken VI. Yüzyılda görülen tiraz (kol bantı) genellikle düz kumaşlardan yapılmış, mevki ve unvan simgesi olarak kullanılmıştır (Süslü, 2007: 153).

- (2) **Hotoz Başlık:** Kadınların süs olarak başlarına taktıkları renkli başlık. Hotoz kelimesi Çağatayca'da "Kotas" kelimesinden alınmıştır. Eskiden Türk kadınlarının süs için saçlarının üstüne taktıkları türlü renk ve biçimde yapılmış küçük ve zarif bir başlığa "Hotoz" ismi verilmiştir. Hotozların elmaslarla kıymetli taşlarla donatıldığı da olurdu. Kelime Orta Asya'nın Doğu'sunda yaşayan ve kuyruğu atkuyruğuna benzeyen Çağatay'ca da Katos adı verilen bir mandanın isminden alınmıştır. Eski Türkler bu mandanın kuyruğundan tuğlar yaparlarmış (Özder, 1999: 311).

Anadolu'da hotoz şeklinde kullanılan kelimenin aslı Lehçe-i Osmanî'de kotaz - kaytaz olarak gösterilir ki Tataristan bölgesinde bulunan uzun kıllı bir öküz çeşidinin adıdır. Kuyruğundan tuğ, at için boyun süsü hatta saç gibi baş yapıldığı bilgisi verilir. Hotoz kelimesinin buradan geldiği düşünülür. Farklı biçimdeki hotozlar kayık hotoz, fes hotoz, küp kapağı hotoz gibi isimler almıştır. Sokağa çıkıldığında hotozun üstüne yaşmak bağlanmış, bağlama veya kullanım şekline göre de değişik isimlerle anılmıştır. Saraylı hotoz, Kürdî hotoz, Gelin Sorguçlu Hotoz, Çimdik Hotoz, Felek Tabancası Hotoz, Zeyrek Yokuşu Hotoz, Dudu Burnu Hotoz isimleri kullanılmıştır (Kurtuluş, 2017: 458).

- (3) **Binofes:** Küçük festir. Şarabi renkte, ön kısmı dik, arkası meyilli, vapurdumanı şeklidir. Başın ortasına yerleştirilerek üzerine dane (yazma) örtülerek kullanılırdı. Bugün kullanılmayan bu kadın başlığının hemen hemen her tarafı inci ile işlidir (Kanışkan: 2011: 99).
- (4) **Diadem (Kaşbastı):** Tarihçesi çok eski devirlere uzanan *diadem*, *didim* ya da *kaşbatı*, tarihsel süreç içinde değişik biçimler almış, Doğudan Batıya ve İskender döneminde soyluluk simgesi olarak geçmiştir. XV. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ise Batıdan Doğuya kadın baş süsü olarak geri dönmüştür. Osmanlı'larda, özellikle XVI. Yüzyılında saraylı kadınların diadem yani kaşbastı kullandıkları, günümüze gelen örneklerden anlaşılmaktadır (Balta: 2014: 417).

Kaynakça

- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1992). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Aslanapa vd., (1993). *Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Atasoy, N. (1971). "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme". *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı*, S4, 111-151.
- Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları.

- Balta, N. (2014). *Anadolu Kadın Başlıkları*. Ankara: Alter yayınları.
- Berker, N. (1973). “Kaşbastı (Diadem)”. *Türk Etnografya Dergisi*, SXIII, 9-22.
- Berkli, Y. (2010). “Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155-166.
- Bilgi, H. (2005). *Kütahya Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı Koleksiyonu. Pera Müzesi.
- Bilgi, H. (2000). *İznik Çini ve Seramikleri Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demirsar Arlı, B. ve Altun A. (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. İstanbul: Kale Grubu Yayınları.
- Fehervari, G. (1973). *Islamic Pottery*. Londra: Comprehensive Study Based on The Barlow Collection.
- Gökçe, E. (2013). “Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabakası”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S10, 37-47.
- İndirkaş, Z. (2002). “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk’lerde Taç Geleneği”. *Türkler*, S4, 151-156.
- Kanışkan, E. (2011). *Anadolu Türk Devri ve Seramik Sanatına Giysi Kültürünün Yansımaları*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Koçak, B. (2015). *Osmanlı Minyatür Sanatında Nakkaş Levninin Saray ve Halk Tiplerini*. Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kurtuluş, T. (2017). “Osmanlı Saray Kadınının Kökleri Orta Asya’ya Dayanan Baş Giyimi Üzerine Bir Değerlendirme Ve Yeni Tespitler”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S63, 452-469.
- Okşul, J. (2019). *Anadolu Selçuklu Çini Sanatında Kullanılan İnsan Figürlerinin Araştırılması ve Günümüze Yönelik Yeni Tasarım Önerileri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Önder, M.(1973). “Selçuklu Devri Kadın Başlıkları”. İstanbul: *Türk Etnografya Dergisi*, SXIII, 1-8.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (2008). “Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 17(1), 55-75.
- Öney, G. ve Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Özder, L. (1999). *İç Anadolu Bölgesi Geleneksel Kadın Başlıkları*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Süslü, Ö. (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Zasetskaya İ. ve Sazak G. (2017). *St.Petersburg Devlet Müzesi Ermitaj'ın Altın Hun Hazinesi ve Kutlu Manalar*. İstanbul: Başakşehir Belediyesi.

İnternet Kaynakça

- Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/203737>, (Erişim Tarihi: 20.09.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** V. Pazırık Kurganında Çıkarılan Keçe Örtü, Atlı ve Tanrıça Figürü A. P. Oklandnikov, 1959. https://www.academia.edu/24428871/Hun_Sanat%C4%B1_makale. (Erişim Tarihi: 24.11.2020).
- Görsel 2.** Sevgilisinin Dizinde Dinlenen Bir Süvariye Gösteren Altın Kemer Tokası. E. D. Philips, 1965, Zasetskaya İ. ve Sazak G. (2017). *St. Petersburg Devlet Müzesi Ermitaj'ın Altın Hun Hazinesi ve Kutlu Manalar*. İstanbul: Başakşehir Belediyesi. s. 20.
- Görsel 3.** Kırgızistan'da Kudırge Kurganı, Dinsel Merasim Resimleri, Üç Dilimli Taç Başlığı Olan Tanrıça Umay, Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi. s. 181.
- Görsel 4.** Bezeklik Mağara Duvar Resminde Yer Alan Vakıf Yapan Uygur prensesi <https://www.akademiktarihtr.com/uygursanati/>. (Erişim Tarihi: 27.03.2020).
- Görsel 5.** Siren figürü, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay, Arık, R. (2000), *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 121.
- Görsel 6.** Portre, Lüster. Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay Arık, R. (2000), *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 141.
- Görsel 7.** Nar Tutan Erkek Portresi, Sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray. Karatay. Arık, R. (2000) *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 141.
- Görsel 8.** İznik, Sır Altı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 16.Yüzyıl. <http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/iznik-iznic/>. (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Görsel 9.** İznik, Sır Altı, İnsan Figürlü Çini Tabak, İznik, 17.Yüzyıl. <http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/iznik-iznic/>. (Erişim Tarihi: 10.03.2021).

- Görsel 10.** İznik, Sır Altı, İnsan Figürlü Çini Tabak, 17.Yüzyıl ikinci yarısı. Bilgi,H (2009), *İznik Çini ve Seramikleri Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi. s. 103
- Görsel 11.** Levni'nin Minyatürlerinde Osmanlı Kadın ve Erkek Tasviri. And, M. (2004) *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 432 - 434- 437- 447.
- Görsel 12.** Levni, Hotoz Başlık, Başkentli Hanım Tasviri Topkapı Sarayı Koleksiyonu Kurtuluş, T. (2017), *Osmanlı Saray Kadınının Kökleri Orta Asyaya Dayanan Baş Giyimi Üzerine Bir Değerlendirme Ve Yeni Tespitler*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 63, Aralık s. 459.
- Görsel 13.** Kûlah Başlık, Genç Kadın tasviri Topkapı Sarayı Koleksiyonu Kurtuluş, T. (2017), *Osmanlı Saray Kadınının Kökleri Orta Asya'ya Dayanan Baş Giyimi Üzerine Bir Değerlendirme Ve Yeni Tespitler*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 63, Aralık s. 457.
- Görsel 14.** Levni, Sarık Başlıklı Acem Çengisi Tasviri, <http://tez.sdu.edu.tr/Tezler/TS02906.pdf>. (Erişim Tarihi: 06.01.2021).
- Görsel 15.** Levni, Feraceli–Yaşmakli kadın Tasviri, <http://tez.sdu.edu.tr/Tezler/TS02906.pdf>. (Erişim Tarihi: 06.01.2021).
- Görsel 16.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak. Yaklaşık 1600. Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları. s. 275.
- Görsel 17.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak, Sadberk Hanım Müzesi Kataloğu. Yaklaşık 1650-75, Bilgi, H. (2005). *Kütahya Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu. Pera Müzesi. s. 92.
- Görsel 18.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1600-10, Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları. s. 275.
- Görsel 19.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1590-1600, Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları. s. 275.
- Görsel 20.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1625, Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları. s. 275.
- Görsel 21.** İznik, İnsan Figürlü Çini Tabak, Yaklaşık 1650-75, Atasoy, N. ve Raby J. (1989). *İznik*. İstanbul: TEB Yayınları. s. 282.
- Görsel 22.** İznik, 148 Lot Numalı İnsan Figürlü Çini Tabak, Gökçe, E. (2013). *Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10, s. 45.
- Görsel 23.** İznik, 267 Lot Numaralı İnsan Figürlü Çini Tabak, Gökçe, E. (2013). *Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10, s. 44.

- Görsel 24.** İznik, 212 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak, Gökçe, E. (2013). *Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10, s. 43.
- Görsel 25.** İznik, 266 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak, Gökçe, E. (2013). *Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10, s. 44.
- Görsel 26.** İznik, 73 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak, Gökçe, E. (2013). *Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabağı*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 10, s. 44.
- Görsel 27.** Kütahya, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı, Bilgi, H. (2005). *Kütahya Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu. Pera Müzesi. s. 92.
- Görsel 28.** Kütahya, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı, Bilgi, H. (2005). *Kütahya Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu. Pera Müzesi. s. 92.
- Görsel 29.** Kütahya, İnsan Figürlü Çini Tabak, 18. Yüzyılın İkinci Yarısı, Bilgi, H. (2005). *Kütahya Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu. Pera Müzesi. s. 111.



**HAYAO MIYAZAKI'NİN “RÜZGÂRLI VADİ, KOMŞUM TOTORO,
RÜZGÂR YÜKSELİYOR” ANİMELERİNDEKİ PEYZAJ UNSURLARININ
İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ**
ANIMATIONS AND ANALYSIS AND EVALUATION OF LANDSCAPE ELEMENTS
IN HAYAO MIYAZAKI'S “WINDY VALLEY, MY NEIGHBOR TOTORO,
WIND RISING” ANIMATIONS

Alper SAĞLIK

Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Peyzaj Mimarlığı Bölümü
Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Architecture and Design,
Department of Landscape Architecture
alpersaglik@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1156-1201>

Merve TEMİZ

Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Peyzaj Mimarlığı Bölümü
Res. Assist., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Architecture and Design,
Department of Landscape Architecture
mervetemiz@comu.edu.tr
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6662-4399>

Gizem KASNIÇ

Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,
Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı
*Graduate Student, Çanakkale Onsekiz Mart University, Institute of Science,
Department of Landscape Architecture*
gzmksnc@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4070-6484>

Abdullah KELKİT

Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Peyzaj Mimarlığı Bölümü
*Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Architecture and Design,
Department of Landscape Architecture*
akelkit@comu.edu.tr
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5364-6425>

Atıf/Citation

Sağlık, A, Temiz, M, Kasniç, G, Kelkit, A. (2021). “Hayao Miyazaki'nin ‘Rüzgârlı Vadi, Komşum Totoro, Rüzgâr Yükseliyor’ Animelerindeki Peyzaj Unsurlarının İncelenmesi ve Değerlendirilmesi”. *Sanat Dergisi*, (37), 359-374.
Araştırma makalesi/Research article
Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.764769>

Öz

Animasyonlar insanı konu alan, eğlendiren ve düşündüren, yeri geldiğinde hüzünlendiren kareler bütünüdür. İnsana aktarılmak istenen duygu ve düşüncelerin tümü animasyonlar aracılığıyla sağlanabilir. Tüm insanlığı ilgilendiren çevre sorunları, doğa olayları ya da ders alınması gereken farklı konular animasyon yardımıyla 7’den 70’ e herkese anlatılabilmektedir. Animelerde anlatımda kullanılan mekân kavramı için mimarinin birçok dalından faydalanılır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan içerik analizi yöntemi kullanılarak anime dünyasında önemli bir isim olan Japon manga ve anime sanatçısı Hayao Miyazaki’ye ait 3 adet Japon animesi seçilmiştir. Çalışma kapsamında, Japon animelerinde ön planda olan peyzaj unsurları irdelenmiş, peyzaj olgusunun animelerde nasıl değerlendirildiğini ve hangi ölçüde olduğunu göstermek amaçlanmıştır. Bu sebeple Hayao Miyazaki’nin “Rüzgârlı Vadi, Komşum Totoro, Rüzgâr Yükseliyor” eserleri seçilmiştir. Çalışmada göstergebilimsel çözümleme yönteminden faydalanılarak filmlerdeki sahneler incelenmiştir. Seçilen filmlerde Miyazaki’nin peyzaj unsurlarını kullanarak evrensel çevre problemlerini çevresel farkındalığı başarılı bir şekilde ele aldığı görülmüştür. Böylece peyzaj mimarisinin farklı bir alanda kullanımı daha gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Animasyon Peyzajı, Animelerde Peyzaj, Japon Peyzajı.

Abstract

Animations are a set of frames that are about, entertain and make people think, and make people sad when necessary. All of the feelings and thoughts that are desired to be transferred to human beings can be provided through animations. Environmental problems that concern all humanity, natural events or different subjects that need lessons can be explained to everyone from 7 to 70 with the help of animation. Many branches of architecture are used for the concept of space used in narration in animations. In this study, 3 Japanese anime belonging to the Japanese manga and anime artist Hayao Miyazaki, who is an important name in the anime world, were selected using the content analysis method included in qualitative research methods. In the scope of the study, the landscape elements that are at the forefront in Japanese anime were examined, and it was aimed to show how the landscape phenomenon is evaluated in animations and to what extent. For this reason, the works of Hayao Miyazaki "The Windy Valley, My Neighbor Totoro, The Wind Rises" were selected. In the study, the scenes in the movies were examined by using the semiotic analysis method. In the selected films, it has been seen that Miyazaki successfully addressed the universal environmental problems and environmental awareness by using landscape elements. Thus, the use of landscape architecture in a different area has been demonstrated.

Key words: Animation Landscape, Landscape in Anime, Japanese Landscape.

Giriş

Animasyon, genel olarak insanı konu alan, insanı düşündüren, eğlendiren ve yeri geldiğinde hüzünlendiren, arka arkaya birbirini takip eden bağlantılı hareket karelerinin saniyelik süre içerisinde bir canlandırma eylemidir (Akören, 2018: 126). Animeler, sanal olarak oluşturulmalarının verdiği avantajla, izleyicisi için sonsuz olasılıkta mekânlar sunabilme gücüne sahiptir. Bazen hayal ürünü bazen ise gerçek mekânlardan

yararlanılmaktadır (Taşar, 2015: 1). İzleyicilerine mekânlar yardımıyla anlatmak ve vurgulamak istedikleri konuları rahatça anlatabilmektedir.

Mağarada yaşayan insanların duvarlara çizdiği çizgiler ile ortaya çıktığı varsayılan animasyonlar, tarihi çizgilerin kompozisyon oluşturmasıyla birlikte ilk ortaya çıkışı 1800'lere dayanmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle animasyonların ikinci boyuttan üçüncü boyuta geçmesi sağlanmıştır. Üçüncü boyuta geçişte yaşanan gelişmeler ile birlikte mimarlık, peyzaj mimarlığı ve iç mimarlık disiplinleri beraber çalışarak ortak bir paydada animasyonlara destek vermişlerdir.

Birlikte yaşayan toplulukların doğayı nasıl tanımladıkları ve mekânlara bunu nasıl yansıttıkları kültürleri ile doğrudan ilişkilidir (Sağlı, 2016: 1-4). Toplulukların doğayı inşa etme şekilleri ve çevreleri konusunda dünya görüşlerindeki ayrımların farklı manzaralar yarattığını savunmaktadır. Kullanılan doğa öğesi, insanların kendi içlerinde doğa ile bir serüvene çıkmasını sağlar (Mumcu ve Yılmaz, 2018: 3).

Japonya, geleneksel kültürler ve farklı inançların birlikte yaşandığı bir ülkedir. Japonya'da Şinto veya Şintoizm ülkenin milli dini olarak kabul edilmektedir. Şinto inancına göre doğanın orman, dağ, deniz gibi farklı yerlerinde "kami" adı verilen ruhlar bulunmaktadır. Doğa ile uyumlu halde yaşayan bu ruhlara toplumun kahramanları da dâhil olmuştur. Peyzaj, Japonların estetik duygusunu geliştirerek güzellik sevgisine ilham olmuştur. Şiir ve kompozisyonlarında, kırsal bölgelerin güzelliklerinden esinlenmişlerdir. İlkbahar döneminde çeşitli eğlence ve etkinlikler düzenleyerek kiraz açılış törenleri yapmışlar, yeşil çaya oldukça önem verip çay seremonileri yaparak doğanın her noktası, kültürlerinin önemli birer parçası haline gelmiştir (Koç, 2020: 130-134).

Anime filmleri denildiğinde akla ilk gelen ülke Japonya olmaktadır. Japon animeleri, Amerikan animelerinin önüne geçmiştir. Japon kültüründe ilk olarak animasyonlar, manga kültürü olarak tanınmaktadır. Manga, Japon kültüründeki çizgi romana verilen genel isimdir. Manga olarak adlandırılma sebebi üslup farklılığıdır. Çizgi romanın plastik kalitesi, devamlılık ilkelerinin kullanım şekli, görsel ve yazılı öyküleme süreci, konu seçimi, yöntem ve uygulama bakımından son derece kendine özgü olması sebebiyle Manga olarak tanımlanmaktadır (Parlak, 2019: 6).

Ünlü Japon anime sanatçısı Hayao Miyazaki, 5 Ocak 1941'de Japonya'nın başkenti Tokyo'da doğmuştur. Ünlü sanatçı özgür düşünce ruhunu benimsemiş ve sorgulayıcı tavrıyla dikkat çekmiştir. Hayatında yaşadığı olumsuzluklardan dolayı tüm ülkeyi gezmek zorunda kalmış olan sanatçı, tüm tecrübe ve bilgilerini çoğu zaman eserlerine yansıtmıştır. Miyazaki, teknolojiyi kullanmak yerine eserlerinde el çizimine önem vermektedir (Kamacioğlu, 2017: 8). Hayao Miyazaki, Kagliostro'nun Şatosu (1979), Rüzgârlı Vadi (1984), Gökteki Kale (1986), Komşum Totoro (1988), Küçük Cadı Kiki (1989), Dün Gibi (1991), Kırmızı Kanatlar (1992), Pom Poko (1994), Yüreğinin Sesi- On your Mark (1995), Prenses Mononoke (1997), Ruhların Kaçışı- Kujiratori (2001), Koro no Dai-sanpo- Mei to Koneko basu- Kūsō no Sora Tobu Kikaitachi- Sihirli Kedi (2002), Yürüyen Şato (2004), Mizugumo Monmon- Yadosagashi- Hoshi o Katta Hi (2006), Küçük Deniz Kızı Ponyo (2008), Pandane to

tamago hime- Aşırırcılar (2010), Tepedeki Ev (2011), Rüzgâr Yükseliyor (2013) filmlerinde yönetmen, yapımcı ve yazar rollerini üstlenmiştir (Turanalp, 2019: 24-26).

Miyazaki animeleri, çocukluktaki masumiyet ve duru görüşlülük, doğa-insan ilişkileri, erginleşme ve kahramanın yolculuğu gibi evrensel temaları ele alırken, Japon kültürü ve yaşayışı konusundaki en temel bilgileri de içermektedir (Telci, 2010: 244). Filmlerinde insanoğlunun doğayla ilişkisi, iktisadi büyüme, gelenek ile modernite, zanaat ile teknoloji arasındaki çatışma, insanlık ve sahici toplumsal ruh gibi sorunlar irdelenmektedir. Japonya'nın yerel inanç sistemine göre insanın doğal çevreyle uyumu son derece önemlidir. Bu dinin etiğinden ilham alan Miyazaki filmlerinde de çevre, varlıkların canlı bir toplamı olarak kabul edilir (Benjamin, 1969: 51, Buck-Morss, 1989: 86, Bigelow, 2009: 60-61).

Bu çalışma, Japon animelerinde ön planda olan peyzajın irdelenerek, 3 adet Japon animesinde peyzajın nasıl değerlendirildiğini göstermek, peyzaj olgusunun animelerde hangi ölçüde yer aldığını incelemek, peyzaj materyalinden gerçek ya da ütopyk olarak mı faydalandığını anlamak amacıyla hazırlanmıştır. Seçilen üç anime, Hayao Miyazaki' nin "Rüzgârlı Vadi, Komşum Totoro, Rüzgâr Yükseliyor" eserleri olmuştur. "Güç" çevrenizdeki herkese istediğiniz her şeyi yaptırabilecek etkinizin olmasıdır. Bunun için üç yol vardır; birinci yöntem, onları sopayla tehdit etmek, ikinci yöntem havuç vererek onları kandırmak, üçüncü yöntem ise onları etkilemek ve ikna ederek iş birliği yapmaya davet etmektir. Böylece istediğiniz şeyin aynısını istemeye başlayacaklardır (Nye, Erişim Tarihi: 18.02.2021).

Hayao Miyazaki'in filmlerinin karakterini yansıtan en önemli öğelerden birisi de Miyaza'kinin doğaya ve çevreye karşı olan duyarlılığıdır. Çevresel sorunları ve insanın eliyle doğayı yok etmesi temasını çoğu filminin içine yerleştirmiştir (Chan, 2015: 104). Çizgi filmlerinde, doğa çizimlerinde ve mimari yapılarında Japon şehirlerinden esinlenmiş ve bunları kültürel bir öge olarak aktarmıştır. Özetle animasyonlarda tüm mimari detaylar oldukça önemlidir. Bu mimari detaylar bize endüstrileşme sonucu hızlı kentleşme ve teknolojinin gelişmesiyle oluşan doğal felaketleri anlatmada öncülük etmektedir.

1. Materyal ve Yöntem

1.1. Araştırmanın Materyali ve Yöntemi

Çalışmanın ana materyalini Hayao Miyazaki' nin "Rüzgârlı Vadi, Komşum Totoro, Rüzgâr Yükseliyor" eserleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan içerik analizi yöntemi kullanılmış ve Hayao Miyazaki'nin doğa ve doğal olayları kapsayan üç filmi incelenmiştir. Çalışma kapsamında yer verilen filmlerde, amacına uygun olarak çeşitli materyallerin incelenmesi sonucu kültürel doğa çizimleri ve çeşitli mimari unsurlara ulaşılmıştır. Animelerde yer alan öğeler ile göstergebilimsel çözümleme yönteminden de faydalanarak çeşitli görsel dokümanlar incelenmiştir. İnceleme sonucunda içerikler birbirleriyle ilişkilendirilerek bir sonuca varılmıştır. Araştırma öncelikle anime filmlerinin incelenmesi, seçilen animelerin daha sonra tekrar tekrar izlenmesi, peyzaj mimarlığı kapsamında gerekli

notların alınması ve seçilen animeler ile ilgili kaynakların araştırılmasıyla hazırlanmıştır.

1.2. Verilerin Toplanması

Japon anime filmlerinin incelenmesi ile anime kültürünün en önemli eserlerini veren, Hayao Miyazaki'nin 3 adet eseri seçilmiştir. Seçilen animeler; Rüzgârlı Vadi, Komşum Totoro, Rüzgâr Yükseliyor isimli animelerdir. Seçilen bu üç anime peyzajın ön planda gösterildiği, genel olarak ütopyik peyzaj öğelerinin olmadığı animelerdir. Ütopyik peyzaj öğelerine Rüzgârlı Vadi'de rastlanılmaktadır. Komşum Totoro ve Rüzgâr yükseliyor animeleri ise genel peyzaj öğelerinin ve tarım ürünlerinin paylaşıldığı animelerdir.

1.3. Verilerin Analizi

1.3.1. Rüzgârlı Vadi

Bu film Miyazaki'nin kendisi tarafından yazılan tam uzunlukta bir mangaya dayanmaktadır. Daha sonraki filmleri Princess Mononoke ve Spirited Away'de olduğu gibi, Miyazaki ana karakteri olan güçlü bir kadın, bu durumda tüm savaşları sona erdirmek ve dünyanın iplerini bir araya getirmek için eski bir efsaneyi yerine getiren biri olarak canlandırılıyor (Derdiyok, 2019: 230-232). Miyazaki'yi uluslararası üne kavuşturan film, 1984 yapımı Kaze no Tani no Nausicaa (Nausicaa of The Valley of The Wind)'dir. Miyazaki'nin aynı isimli mangasından uyarlanan ve çok sayıda ödül alan filmde, gelecekte dev böceklerle dolu zehirli ormanların her yeri kapladığı dünyada, açgözlü insanların doğayı ve kendi halkını yok etmesini önlemeye çalışan bir prensesin hikâyesi anlatılmaktadır. Miyazaki, bu eserini hazırlarken Darwinizm akımından etkilenmiş olduğunu, dinazorların neden yok olduğunu düşündüğünü ve endüstrileşmenin insanoğlunun sonunu getireceğine inandığını belirtmektedir. Hayao Miyazaki'nin tahrip olmuş bir çevrede, bitkiler ve hayvanlarla iletişim kuran bir prensesin öyküsünü anlattığı Rüzgârlı Vadi, Japonya'da yaşanan gerçek bir çevre felaketinden, Minamata Gölü ve çevresinin cıva atıklarıyla zehirlenmesinden esinlenilmiştir (Gravett, 2008: 115).

Bir savaş sonrasında ortaya çıkan zehirli gazlarından dolayı kirlenerek yaşanılması mümkün olmayan hale getirilen doğanın, zehirli bitkiler ve böceklerle kendini koruması anlatılmaktadır. Doğa bilinci oldukça hâkim olan animede, doğanın kendini yenileyebildiği de göz ardı edilmemiştir. Çok az insan sayısına sahip olan krallıklar, zehirli gazdan arındırılmış alanlarda tarım ile uğraşarak hayatlarını devam ettirmektedir. Prens Nausicaa ve halkı zehirli gazdan arındırılmış bölgede yaşayan topluluklardan biridir. Prens doğaüstü güçleri sayesinde orman ve böceklerle konuşabilme yetisine sahiptir. Görsel 1'de Prens Nausicaa, Ohm ve zehirli diyar sahneleri görülmektedir.



Görsel 1. Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Prens Nausicaa, Ohm ve Zehirli Diyar Sahneleri

Prens Nausicaa, aynı zamanda rüzgârın ustası ve bir savaşçıdır. Prens Nausicaa'nın halkı, zehirli gazlardan ve tohumlardan dolayı zaman zaman gaz maskesi takması gerekmektedir. Başka bir krallığın uçağının Nausicaa Prensesinin yaşadığı alana düşmesiyle olaylar başlar. Düşen uçakta sadece kargo bölümü kalmakta ve askerler şehri istila etmektedir. Bu krallık zehirli ormanı yakmak ve içindeki Ohm'ları öldürmek istemektedir. Prens Nausicaa buna karşı çıkmakta, Ohm'ların kızmasıyla başlarına daha büyük felaketlerin geleceğini savunmaktadır.

1.3.2. Komşum Totoro

Miyazaki, 1988 yılında, hikâyesini kendisinin yazdığı Tonari no Totoro (My Neighbor Totoro) adlı filmi yönetmiştir. Miyazaki'ye göre, Komşum Totoro, kendisine ve kendi çocukluğuna, yeşil bitkilere saygı duymadığı ve onları yoksulluğun sembolü olarak gördüğü bir mektup niteliğindedir (Mayumi, 2005: 4). Bu filmde, iki kız kardeşin büyülü orman yaratıklarıyla olan maceraları anlatılmaktadır. Filmde, kızların annelerinin hastanede hasta yatması ile kendi annesinin hastalığına göndermeler yapmıştır.

Anneleri hasta ve hastanede uzun süre yatan iki küçük kızın, hastanenin yakınında kırsal bir alana taşınmak istemesiyle hikâye başlamaktadır. Babaları profesör olan bu aile, köyde eski bir eve taşınmak için yola koyulmuşlardır. Köy, tarım arazileri ve ormanlar ile çevrilidir. Orada yaşayan çocuklar tarafından ev, perili ev olarak anılmaktadır. Bahçesinde onların tanımlamalarıyla büyük bir Kafur ağacı bulunan evde, zamanla farklı varlıkların yaşadığını fark ederler. Bu ağacın içinde, farklı diyara giden yarıklar bulunmaktadır. Mei, bahçede gördüğü küçük tavşancıkları takip ederek bahçedeki gizli bir geçitten Kafur ağacının kovuğuna düşer. Orada, Totoro adını verdiği baykuş, tavşan, panda karışımı dev bir yaratıkla tanışır ve arkadaş olurlar (Görsel 2).





Görsel 2. Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Sahneleri

1.3.3. Rüzgâr Yükseliyor

Rüzgâr Yükseliyor filmi, Miyazaki'nin Tatsuo Hori tarafından 1937 yılında yazılan The Wind Has Risen isimli kısa hikâyeyi yorumlayarak 2009 yılında hazırladığı manganın animasyon uyarlamasıdır. Film, 2. Dünya Savaşı'nda kullanılan Mitsubishi A6M Zero hava uçağının tasarımcısı Jiro Horikoshi'nin biyografisini konu almaktadır.

Uçak mühendisi olan Jiro, bir şirkette işe başlamaktadır. Sağlam ve dayanıklı uçak yapmaya çalışan şirket, Alman teknolojisini öğrenmeye çalışmaktadır. 2. Dünya Savaşı başlamak üzereyken ordu, şirketten savaş uçağı yapmasını istemektedir ve bu görev Jiro'ya verilir. Görsel 3'te Jiro ve yaşadığı çevre yer almaktadır. Konusu bu kavramlardan geçen animasyonda, yaşadıkları alanlarda peyzaj öğelerine rastlanmaktadır.





Görsel 3. Miyazaki'nin Rüzgâr Yükseliyor Animesindeki Jiro ve Yaşadığı Çevre Sahneleri.

2. Bulgular

Seçilen 3 adet animenin peyzaj olguları bu bölümde tek tek incelenmiştir. Animelerde kullanılan ve tespit edilen bitkilere yer verilmiştir. Her animeye özgü olarak peyzaj öğelerinin genel formları ve kullanım yoğunluklarından bahsedilmiştir.

2.1. Rüzgârlı Vadi

Animede, savaştan sonra çeşitli zehirli gazların çıkışından sonra oluşan zehirli diyar, zehirli orman olarak tanımlanan kendini koruyan doğada kullanılan bitki formları, genel olarak bizim su altında görebileceğimiz bitki formlarıdır. Zehirli diyar, görsel 4'te gösterilmiştir.



Görsel 4. Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Zehirli Diyar Sahneleri

Tohumları polen niteliğinde ve ölümcül olan zehirli diyarın bu polenleri, *Taraxacum officinale* (Karahindiba) bitkisine benzemektedir. Zehirli diyarın dışında kalan yaşam alanlarında, orman alanları görünmekte olup bitki türleri tespit edilememektedir. Fakat yaşayan halkın, üzüm bağları olduğu gözlemlenmiştir.

Görsel 5'te görüldüğü üzere, Prenses Nausicaa zehirli diyardaki bitkilerden örnekler alarak kendi sarayının bodrumunda temiz su ile suladığı bitkileri, zehirsiz hale dönüştürmüştür.



Görsel 5. Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Nausicaa'nın Özel Alanı Sahnesi

İnsan eylemleri sonucunda toprağa, suya, havaya, bitki ve hayvanlara verilen inanılmaz boyuttaki zarar, yaşamın çeşitliliğini ve türlerin zenginliğini insanın da aleyhine olacak şekilde yok olmaya götürmektedir.

Animeler, insanların doğayı zehirlediğini, çevre sorunlarının aslında kirlilikten meydana geldiğini, doğanın bir şekilde kendini tekrar yenileyebildiğini açıkça anlatmaktadır. Zehirli ormandaki tüm ağaçlar, aslında zehiri emiyor ve ölüyor. Bu ölen ağaçlar, yer altında temiz bir kuma dönüşüp insanların yaşam döngüsüne destek oluyorlar. Animede, Ohm denen böcekler ise, zehirli diyara zarar vermek ve yok etmek isteyen herkesten, bu temizlenmiş alanı koruyorlar.

Rüzgâr Vadisi'nin Nausicaa'sında insan faaliyetleri ile manzara arasındaki gerilimler, doğanın arınma süreçlerine ve kişisel fedakârlığa vurgu yapılarak çözülmektedir. Sonunda, Nausicaa ölür ve yeniden doğar; bu, peyzaj unsurlarının devam eden bir yaratılış çürümesi ve yenilenmesi döngüsünde işlediği fikrini yansıtır. Miyazaki, 1984 yılında filme uyarladığı Rüzgârlı Vadi'de endüstrileşme ve savaşlar yüzünden zehirli atıklarla kirlenmiş ekosistemin insan varlığını tehdit ettiği gelecekteki mahşeri bir dünya betimlemiştir. Miyazaki, doğal çevre pahasına sağlanan sanayi kalkınmasının ve ülkeler arasındaki güç savaşlarının tüm dünyayı yaşanılmaz hale getirmesine değinmiştir.

2.2. Komşum Totoro

Totoro'da sık sık kuşbakışı gösterilen dramatik ve pastoral planlar, tarla manzaraları aynı zamanda Japon nostaljisi sembolize edilmektedir. Anime, annesi hasta olan bir ailenin, babaları ile birlikte hastaneye yakın olan bir kırsal alana taşınmalarıyla başlamaktadır. Bu kırsal alan, bizim köy diye tanımlayabileceğimiz, tarım ile uğraşan insanların olduğu, herkesin kendine ait bahçesi olan bir alandır. Köy alanında dikkat çeken peyzaj öğelerini incelediğimizde, köy halkının çoğunlukla çeltik tarlalarıyla uğraştığı görülmektedir. Etrafı orman ile kaplı köyde, kırsal peyzaj öğelerinin fazla olduğu açıkça görünmektedir (Görsel 6).





Görsel 6. Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Çeltik Tarlaları Sahnesi

Ev bahçelerinde, *Althaea officinalis* (Hatmi Çiçeği), *Hydrangea macrophylla* (Ortanca), *Nymphaea sp.* (Nilüfer), *Pittosporum tobira 'Nana'* (Yıldız Çalısı), *Chamaerops excelsa* (Palmiye) bitkileri net olarak algılanabilmektedir. Her evin bahçesi, peyzaj mimarisine uygun olarak bitkiler ile çit oluşturulup mahremiyet sağlanmıştır. Bazı bahçelerde, *Bambusa vulgaris 'Striata'* bitkisinin de çit bitkisi olarak kullanıldığı görülmüştür. Animede kullanılan diğer bitki türleri ise, tarımsal ürün olarak adlandırabileceğimiz bitkilerdir. Burada, *Helianthus annuus L.* (Ayçiçeği), *Zea mays* (Mısır), *Solanum lycopersicum* (Domates), *Cucumis sativus* (Salatalık), *Solanum melongena* (Patlıcan), *Phaseolus vulgaris* (Taze Fasulye), *Cucurbita moschata* (Balkabağı), *Mentha piperita* (Nane) kullanılmıştır. Yeni eve taşınan ailenin evinde, *Cinnamomum camphora* (Kafur ağacı) kullanılmış olup, bahçede ve evin içinde *Quercus robur* (saplı meşe) palamutlarına rastlanmaktadır. Animede, sihirli diyara kafur ağacında açılan yarıklardan geçilirken, Totoro ile palamutların birer kafur ağacına dönüştüğü gözlemleniyor. Köyde, yürüyüş yollarının yanlarında sıkça çay bahçelerinin olduğu görülmüştür. Görsel 7' de çay bahçeleri gösterilmiştir.



Görsel 7. Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Çay Bahçeleri Sahnesi

2.3. Rüzgâr Yükseliyor

Animede, uçak mühendisi bir gencin sağlam ve dayanıklı bir uçak yapma macerası anlatılırken peyzaj öğelerine dikkat çekilmiştir. Anime konusunu anlatırken mekân algısını da vurgulamıştır. Uçsuz bucaksız kırsal peyzaj ögesi tarlalar görünürken, bu alanlarda *Salix sp.* türlerine de rastlanmaktadır. *Pinus sp.* türleri sıklıkla görünmekte olup ev bahçelerinde *Pittosporum tobira* 'Nana' (Yıldız Çalısı) bitkileri dikkat çekmiştir. Seçilen diğer animelere oranla tür konusunda tahminler çok yapılamamaktadır. Görsel 8, animede gösterilen orman alanıdır. Animede, sahnelerin arkasında görünen peyzaj alanlarında iğne yapraklı ve geniş yapraklı bitkilerin sık sık kullanıldığı göze çarpmaktadır.



Görsel 8. Miyazaki'nin Rüzgâr Yükseliyor Animesindeki Orman Alanı Sahneleri

Jiro'nun şefinin evinde, iç mekân bitkisi olarak *Spathiphyllum wallisi* (Barış Çiçeği) görünmektedir. Yine dış mekânı incelediğimizde *Helianthus annuus* L. (Ayçiçeği), *Hedera helix*. (Orman Sarmaşığı) rastlanırken, animenin en ilgi çekici peyzaj bitkisi kuşkusuz ki Japonya'nın meşhur *Prunus serrulata* (Kiraz)' sıdır. Animede, bahar döneminde bitkinin sıkça görüldüğü gözlemlenmiştir.

Sonuç

Miyazaki'nin anime filmleri her zaman insan ve doğa arasındaki ilişkiyi ortaya koymakta ve ikisi arasındaki dengenin kırılmasına dair bilinçaltı mesajları

taşımaktadır (Lahiri, 2014: 2). Hayao Miyazaki'nin seçilen üç eserinde, konuları birbirinden çok farklı olsa bile peyzaj unsurlarının ön planda olduğu gözlemlenmiştir. Miyazaki, doğayı bazen distopik olarak ifade ediyor olsa da güzel bir şekilde betimlemiştir. Peyzaj öğelerinin sıkça rastlanıldığı animelerde, ağaçlar, çalılar ve çiçekler bazen form olarak tanımlansa da çoğunun türleri tamamen tespit edilmiştir.

Rüzgârlı Vadinin zehirli ormanı dışındaki tüm animelerde kullanılan bitki türleri, günlük hayatta sıklıkla rastlayabileceğimiz türler olması, anime dünyasında peyzajın ön planda olduğunu vurgulamaktadır. Mekân kavramı, sadece bina ve iç mekân olarak kalmamış peyzaj öğeleri olarak da ön plana çıkmıştır.

Animasyonlar, peyzaj mimarlığı meslek disiplinleri arasında olmalıdır. Nasıl ki bir park tasarlandığında, kullanıcıya mekânda kendini doğa ile bir bütün olarak hissetmesi amaçlanıyorsa, animelerde kullanılan peyzaj, izleyicisine kendini doğanın içinde olma hissi aktarılmalı ve kullanılan bitki türleri ile aslında günlük hayatta her zaman gördüğü bitkilerin sıcaklığı hissettirilmelidir.

Kaynakça

- Akören, A.N. (2018). “Çizgi Film ve Animasyon Eğitiminde Son Eğilimler”. *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Etkileşim*, 1 (2), 124-141.
- Benjamin, W. (1969). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in Hannah Arendt” (ed.) *Illuminations*, (Trans. Harry Zohn). New York: Schocken Books.
- Bigelow, S.J. (2009). “Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice”. *Animation*, 4 (1), 55-75.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Chan, M. (2015). “Environmentalism in Nausicaä of the Valley of the Wind and Princess Mononoke”. *The Animated Landscape History, Form and Function*. Edited by C. Pallant. Newyork: Bloomsbury, 93-108.
- Derdiyok, R. (2019). *Çizgi Romanlarda Kadın Karakterlerin Nesneleştirilmesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme ve Bir Çizgi Roman Uygulaması*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gravett, P. (2008). *Manga Japon Çizgi Romanının Tarihi*. (Çev. Rüstem Baksoy). İstanbul: Plan B.
- Kamacıoğlu, B. (2017). “Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Hayao Miyazaki Çizgi Filmleri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Eskişehir: 7 (2), 1-18.
- Koç, K. (2020). “Ülke Tanıtımı: Japonya”. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: 4 (1), 125-134.

- Lahiri, H. (2014). "Reality Through Fantasy: Miyazaki Hayao's "Anime" Films". *The Asia Pacific Journal*, 12 (39), 1-5.
- Mayumi, K., Solomon, B.D. ve Chang, J. (2005). "The Ecological And Consumption Themes of The Films of Hayao Miyazaki". *Ecological Economics*, S54, 1-7.
- Mumcu, S., Yılmaz, S. (2018). "Anime Landscapes As a Tool for Analyzing the Human-Environment Relationship: Hayao Miyazaki Films". *Arts*, 7 (16), 1-16.
- Parlak, İ. (2019). *Japon Manga ve Anime Sanatının Cosplay Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Sağlık, A., Alkan, Y., Kelkit, A., Devocioğlu, N.E., Sağlık, E. (2016). "Meydanların Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Çanakkale İskele Meydanı". *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, S2, 1-12.
- Taşar, İ. (2015). *Anime Filmlerinde Kent Yorumlamaları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Telci, A.Ş. (2010). *Miyazaki Sinemasında Japon Toplumunun Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turanalp, S. (2019). *Animasyon Sinemasında Dinî ve Ahlakî Değerlerin Sunumu: Hayao Miyazaki Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakça

Soft Power Matters In Asia, <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2005/12/05/commentary/world-commentary/soft-power-matters-in-asia/>. (Erişim Tarihi: 18.02.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Prenses Nausicaa, Ohm ve Zehirli Diyar Sahneleri. <https://www.netflix.com/tr/title/70019062?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 2.** Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Sahneleri. <https://www.netflix.com/tr/title/60032294?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 3.** Miyazaki'nin Rüzgâr Yükseliyor Animesindeki Jiro ve Yaşadığı Çevre Sahneleri. <https://www.netflix.com/tr/title/70293674?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 4.** Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Zehirli Diyar Sahneleri. <https://www.netflix.com/tr/title/70019062?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).

- Görsel 5.** Miyazaki'nin Rüzgârlı Vadi Animesindeki Nausicaa'nın Özel Alanı Sahnesi. <https://www.netflix.com/tr/title/70019062?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 6.** Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Çeltik Tarlaları Sahnesi. <https://www.netflix.com/tr/title/60032294?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 7.** Miyazaki'nin Komşum Totoro ve Kızları Animesindeki Çay Bahçeleri Sahnesi. <https://www.netflix.com/tr/title/60032294?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).
- Görsel 8.** Miyazaki'nin Rüzgâr Yükseliyor Animesindeki Orman Alanı Sahneleri. <https://www.netflix.com/tr/title/70293674?source=35>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021).



DİJİTAL SANAT SERGİ KÜRATÖRLÜĞÜNÜN 25 YILI: 1993–2018 25 YEARS OF CURATING DIGITAL ART: 1993–2018

Bruce WANDS

Onursal Profesör, MFA Bilgisayar Sanatı Görsel Sanatlar Okulu, New York, NY, A.B.D.
Chair Emeritus, MFA Computer Arts School of Visual Arts, New York, NY, USA
bwands@sva.edu

Çev. Özgür BALLI

Arş. Gör. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Heykel Bölümü
Res. Asst. Dr., Faculty of Art, Design and Architecture, Sculpture
ozgurballi86@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5931-6753>

Atıf/Citation

Wands, B. (2021). “Dijital Sanat Sergi Küratörlüğünün 25 Yılı: 1993–2018”. (Çev: Özgür Ballı).
Sanat Dergisi, (37), 375-382.

Çeviri makale/Translation article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.883060>

Öz

Dijital sanat, çağdaş sanat ile bütünleşirken yaratıcılık sürecinde temel birçok değişiklik ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda yeni sanat tarzları türemeye devam etmiş ve sanat deneyimi açısından müzelerde, galerilerde ve internet ortamında devrim niteliğinde bir değişim gerçekleşmiştir. Bir dijital sergi küratörü olarak bu devrimin bir parçası olduğumdan geleneksel, çağdaş ve dijital sergi küratörlüğündeki geçmiş, bugün ve gelecekte yaşanabilecek gelişmeler ile ilgili deneyimlerimi ve düşüncelerimi paylaşacağım. Dijital sanat, 1960'ların sonuna damga vurmuş birçok sergi sonrasında Ars Electronica, ISEA, New York Dijital Galerisi ve ZKM gibi uluslararası kuruluşlarda ilk kez boy göstermiştir. 1990'ların ortalarında World Wide Web'in (WWW) gelişimi dijital sanatın ihtiyacı olan ek ivmeyi kazandırmıştır. Artık sanatçılar,

Abstract

As digital art merges with contemporary art, there have been many fundamental changes in the creative process. New forms of art continue to emerge and a revolutionary change in the art experience is occurring in museums, galleries and on the Internet. As a digital art curator, I have been fortunate to be a part of this revolution and will share my experiences and thoughts about past, present and future developments in curating traditional, contemporary and digital art. After a few landmark exhibitions in the late 1960s, digital art found an early home in international organisations, such as Ars Electronica, ISEA, New York Digital Salon, and ZKM. The development of the World Wide Web in the mid-1990s gave digital art the additional exposure it needed. Artists could now sidestep the traditional art establishment and reach a global audience through their websites. The Internet also

geleneksel sanat alanları dışına çıkıp web siteleri aracılığıyla dünya çapında bir izleyici kitlesine ulaŐabilmektedir. Ayrıca İnternet, sanat deneyimini galerilerin ve müzelerin ötesinde evlere, okullara ve taşınabilir cihazlara kadar genişletmiştir. Bu bağlamda 2001 yılı, 1968 yılına Whitney Amerikan Sanat Müzesi'nde BitStreams ve Data Dynamics (Veri Dinamikleri) ile katılırken; San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde 010101 ile dijital sanat kapsamında kayda değeri bir müze teşhiri olarak unutulmayacak bir yıl olarak eklenmiştir. Geçen son on yılın sonunda dijital sanatın,  ağdaŐ sanatı yeniden Şekillendirmekle birlikte bu yeni sanat tarzıyla taŐıŐan müze uzmanlarına yeni zorluklar da çıkarmış olduğu anlaşılmıştır. Gelecekte ise dijital sanatın  ağdaŐ sanatla i  içe geçmesinin devam edeceğine taŐıklık etmemiz oldukça olasıdır. VR (Sanal Gerçeklik) ve Artırılmış Gerçeklik kullanarak yeni sergileme ve yaratıcı kendini ifade etme yolları, yeni fakat henüz keŐfedilmemiŐ yeni teknolojiler, günlük yaşamlarımızı ve sanat deneyimlerimize ilham vermeye devam ederek geliŐtirilecektir. Bu kapsamda ele alınan bu makale de dijital sergi küratörlüğünün son yirmi beş yıl içindeki evrimini inceleyecektir.

Anahtar kelimeler: Sanat Tarihi, Dijital Sanat K rat rl ğu, Dijital Sergi.

expanded the art experience beyond galleries and museums into homes, schools and portable devices. 2001 joined 1968 as a landmark year for major museum exposure of digital art with BitStreams and Data Dynamics at the Whitney Museum of American Art and 010101 at the San Francisco Museum of Modern Art. What transpired over these decades has reshaped contemporary art and presented new challenges to museum professionals faced with this new art form. When looking towards the future, we will see a continued merging of digital art with contemporary art. New ways of exhibiting and creative self-expression using VR and Augmented Reality, along with other new, yet to be invented, technologies will be developed as they continue to infuse our daily lives and art experiences. This paper will examine the evolution of curating digital art over the past twenty-five years.

Key words: Art History, Curating Digital Art, Digital Exhibition.

Giriş

Kökeni 1960'lara dayanan dijital sanat, baŐlangı ta Outsider Art (Aykırı Sanat) olarak görülmekte ve çizim, resim, heykel gibi plastik sanatların geleneksel kategorileri ile  rt Őmemekteydi. Bu nedenle dijital sanat kendini, geleneksel sanat galeri ve sergi salonları yerine, bu sanatın potansiyel özelliklerini ve sunmuş olduğu yeni sanat tarzını taŐıtmaya adanmıŐ olan Ars Electronica, ISEA, New York Dijital Galeri ve ZKM gibi uluslararası kuruluşlarda bulmuştur. İlk sergi deneyimlerini; 1968 yılında Londra ICA'da *Sibernetik Hoş Tesadüf (Cybernetic Serendipity)* ve New York MoMA'da *Mekanik  ağın Sonunda Görülen Makine (The Machine as the Mechanical Age)* isimli ve dijital sanat alanı için dönüm noktası niteliğinde olan iki sergi üzerinden sunmuştur. Ancak dijital sanat, 1980'li yıllardaki kişisel bilgisayar teknolojilerinin gelişmesine ve yaygın bir Şekilde kullanım imkânı bulmasına kadar ne ivme kazanabilmiŐ ne de sanatçılar için bir üretim pratiği haline d n ŐebilmiŐtir.

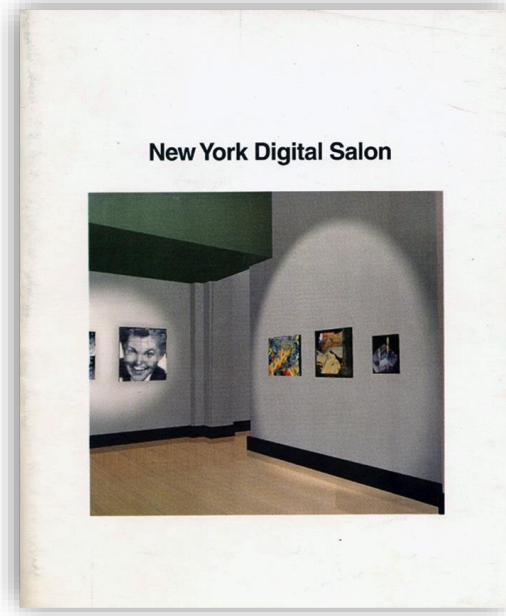
1980'lerde teknolojinin bireysel kullanım olanaklarını geliştirmesi ve yaygınlaştırmasıyla ivme kazanan bu sanat tarzı, 1990'ların ortalarında World Wide Web'in ortaya çıkması ile birlikte evrensel düzeyde bir teşhir imkânı yakalamıştır. Böylece bu alan üzerinden üretim ve sunum yapmak isteyen sanatçılar geleneksel sanat anlayışını terk edip web siteleri aracılığıyla çok kültürlü bir izleyici kitlesine seslenebilmektedir. Bu gelişimler neticesinde ortaya çıkan ve dijital sanat başlığı altında değerlendirilen Net Art (İnternet Sanatı); sanatsal üretim potansiyelini, bahsedilen World Wide Web'in keşfinden sonra geliştirilen web tarayıcı yazılımları sonucunda oluşturmuştur. Jodi gibi interneti sanatsal üretimde birincil medyum olarak kullanan sanatçılar sayesinde ise sanat izleyicilerinin dikkatini bu yeni yaratıcılık alanı üzerine çekmeyi başarmıştır. Böylece internet, sanat deneyimini galerilerin ve müzelerin iktidarından kurtararak evlere, okullara ve hatta taşınabilir cihazlara kadar genişletmiştir.

2001 yılı, ilk sergi deneyimini 1968'lerde yaşayan dijital sanat için unutulmayacak bir yıl olarak kayda geçmiştir. 2001 yılında Whitney Amerikan Sanat Müzesi'nde düzenlenen *BitStreams* ve *Data Dynamics* ve San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen *010101* sergileri dijital sanat kapsamında kayda değer bir müze teşhiri özelliği taşımaktadır. Ayrıca her iki sergi de döneminin tüm dijital medyumları üzerinden ürettiği-sunduğu eserler ile dikkat çekmiş ve teknolojinin sanat üretimi üzerindeki etkisini incelemesi açısından dijitalleşen sanatın tarihsel süreci bakımından önemli bir yer tutmaktadır. 2018 yılı ise, 1968 yılında galeri ve sergi salonlarında sunum imkânı bulan dijital sanat serüveninin 50. yıl dönümüdür. Teknolojiye uyum sağlama konusunda zorluk yaşayan sanat uzmanlarının eleştirel yaklaşımlarına rağmen 50 yılı geride bırakan bu serüvenin geçtiğimiz son on yılına baktığımızda, çağdaş sanatın kavram ve kuramları ile kendini yeniden şekillendirmekle birlikte çağdaş sanatı da potansiyel üretim imkânları ile etkilediğini görebilmekteyiz.

Bu bağlamda gelecekte dijital sanatın çağdaş sanatla iç içe geçmesinin devam edeceğine tanıklık edileceği rahatlıkla düşünülebilir. Çünkü günümüz yeni nesil sanatçıları dijital kültürün hâkim olduğu bir dünya içerisinde yetişmiş ve dijital sanat için önceden var olan geleneksel engellerden bihaberlerdir. Bu nedenle dijital sanat üzerine üretim yapan günümüz sanatçıları, mevcut teknolojilerin potansiyellerinden yararlanmaya ve bu potansiyeli gerek üretim pratiği gerekse sergileme imkânı olarak rahatlıkla kullanabilmektedir. Dolayısıyla günümüzde ulaşılan ileri düzey yeni teknolojiler ile beraber, SG (Sanal Gerçeklik) ve AG (Artırılmış Gerçeklik) tekniklerini kullanan yeni sanat tarzları, günlük yaşamlarımızı ve sanat deneyimlerimize ilham vermeye devam ettiği gibi onu daha da geliştirilecek potansiyel özellikler taşımaktadır. Bu potansiyel özellikler de dijital sanat pratiklerini kullanarak çağdaş sanat alanı üzerine özgün sanatsal üretimler yapma olanağı tanımaktadır.

Dijital sanat pratiklerini çağdaş düzeyde kullanmaya başlayan ilk kuruluş olan New York Dijital Galerisinde (NYDG) düzenlenen ilk üç sergisinin küratörü ve 1998-2017 yılları arasındaki yöneticisi olan Bruce Wands, NYDG organizasyonu New York City'de her yıl düzenlenen bir dijital ve çağdaş sanat etkinliğine dönüştürmüştür (Görsel 1). Ayrıca Wands, www.nydigitalsalon.org sitesini, içerisinde sunumlar, sempozyumlar, çeşitli eğitimler, halka açık etkinlikler düzenlenebilen ve dijital sanatçılar ile panel tartışmalarını dâhil eden uluslararası bir sanat platformu seviyesine kadar

taşımıştır. Ek olarak dünya çapında bir çok önemli uluslararası sanat etkinliğine katılım sağlamıştır (Görsel 2). Avrupalı kuruluşlar birçoğu bu denli oluşumlar için devlet fonundan yararlanırken, New York Dijital Galerisi başlıca Görsel Sanatlar Okulu MFA Bilgisayar Sanatı programı, Rockefeller Vakfı, Sanata Uluslararası Bağışlar (NEA) ve New York Eyalet Sanat Konseyi (NYSCA) gibi k r amacı gütmeyen kuruluşlar ve özel şirketler tarafından finanse edilmiştir. 2003 yılında ise, Rockefeller Vakfı, 30'dan fazla dijital sanat k rator , sanatçı ve sanat tarihçisini bir araya getiren *Dijital Sanat Sempozyumunun* desteklenmesine yardımcı olmuştur. Bu sempozyum ve benzer konferansların videoları <http://www.nydigitalsalon.org> adresinden çevirici olarak temin edilebilmektedir.



Görsel 1. New York Dijital Galeri katalogunun ilk kapağı, 1998.

NYDG gibi platform ve kuruluşların artması ile birlikte son on yıl içinde hem geleneksel sergi salonları hem dijital sanat galeri ve kuruluşları hem de Lümen Prize gibi yeni nesil sanat mekânları artık dijital sanatı Aykırı Sanat (Outsider Art) olarak görmemekte; ağdaş sanatın bir parçası olarak kabul etmektedir. Çünkü ağdaş sanat dijitalleşen kültür içerisinde grinin bin bir türlü tonuna doğru evrilmektedir. Geçmişte bir zamanlar var olan uyuşmazlıklar oluşan dijital kültür sayesinde bir çözüme kavuşmuş, müzeler ve galeriler bu yaratıcı sayısal üretim pratiğini desteklemeye başlamışlardır. Bu bağlamda dijital sanat k ratorl ğ  de bir gelişim göstererek önemli bir fenomene dönüşmüş ve bahsedilen kurumlar içerisinde sanatsal üretimlerin sergilenmesi ve düzenlenmesinin üstlenilmesi konusunda destek görmeye başlamıştır.



Görsel 2. New York Dijital Galerisi, I. Pekin Uluslararası Yeni Medya Sanatları Sergisi, Milenyum Müzesi, 2004.

Sergi Küratörlüğünün Geleceği

Gelecekte sergi küratörlüğü, gerek kendini yaratıcı bir şekilde ifade etme biçimi olarak gerekse sanat sergilerindeki teknolojik ve yazılımsal gelişmelerle beraber değişmeye devam edecektir. Hatta günümüzde, internet sergilerin küratörlüğünün yapılması ve sanat çalışmalarının belgelenmesi bakımından, bahsedilen bu teknolojik imkân çoktan deneyimlenmeye başlanmıştır.

Örneğin; sanal gerçeklik teknolojisi üzerine kurgulanan galeriler ve müzeler, sanatsal üretimlerin dijital platformlar üzerinden sergilenmesi konusunda yeni ve en önde gelen kurumlar olarak dikkat çekmektedir. Bahsedilen bu teknoloji ile aynı zamanda, yarışmalara ve grup gösterilerine katılan sanatçılar için veri tabanı sistemlerini bünyesinde bulunduran jüri sergiler için yeni sistemler de mevcuttur. Genel anlamda veri tabanları, sanatçının adı, biyografisi, öne çıkmasını arzu ettiği eser, sanatçının tavrı ve resim veya belgelerinin URL'sinden oluşur. Bu tarz sistemler sergi küratörlüğünü veya jüri üyelerinin seçim yapmak istediği sanatsal üretimleri daha detaylı ve verimli bir şekilde değerlendirmesine olanak sağlamaktadır. Hatta küratörlerin veya jüri üyelerinin çalışma hakkında çevrimiçi yorum yapabilme ve yorumlarını sanatçı veya izleyiciler ile paylaşabilme imkânı da sunmaktadır. Sonuç olarak, dijital bir platform üzerinden değerlendirilen sanatsal üretimler, jüri oyları ile ya da küratöryal bir seçki üzerinden rahatlıkla ve verimli bir şekilde belirlenebilmekte daha sonrasında ise bir web sitesi üzerinden katılımcılara ve sanat izleyicilerine sonuçları duyurabilmektedir. Bu sürecin başka bir yönü de, dijital yapıtların küratörlüğünü yapmak ve onları sergilemek adına yeni bir model olmasıdır. Yapıtın geniş kapsamı ve karmaşıklığı düşünüldüğünde, bazı yarışmalar ve sergiler, web sitesinden türemiş ve farklı mekânlarda düzenlenmiş sergileri barındıran işe daha esnek bir yaklaşım göstermektedir. Sıradan bir müze veya galeri sergisinde, serginin küratörlüğü tasarlanmadan önce belirlenmiş sınırlı bir galeri alanı ve bütçesi vardır.

Bahsedilen teknolojik imkânların bazıları 2003'te düzenlenen 10. New York Dijital Galeri sergisinde uygulanmıştır. Düzenlenen bu serginin amacı, yeni medya k ratorlerinin sergi kapsamında seçtiği 100 adet dijital sanat eserinin bir web sitesinde ve MIT Yayınevi tarafından basılan *Leonardo Uluslararası Sanat, Bilim ve Toplum Dergisi*'nin özel bir sayısında yayınlamaktır. Böylesine bir sergiyi somut olarak düzenlemenin lojistik süreci ve maliyeti oldukça yüksekti. Bu doğrultuda web sitesi üzerinden ve dergiden yayımlanan dijital sergi eserleri, galeri mek nlarının sergilerine katmak istedikleri yapıtların seçilmesine izin vermeye karar verildi. Sanatçılardan gelen birtakım eleştirilere rağmen yeni bir sergi idareciliği modeli olduğundan, bu yeni yaklaşım dijital sergi k ratorl ğ  bakımından oldukça iyi sonuçlar doğurdu. Seçili eserlerin bir web sitesinde gösterilmesi ve mekânların ihtiyaçlarına ve bütçesine göre sergilerin düzenlenmesi fikri yeni nesil sanat kuruluşlarından olan The Lumen Prize (Lümen  d l ) tarafından da kullanılmaktadır. Dijital sanatın sergi k ratorl ğ nde uygulanan bu yeni model, hem internetin imk nlarından faydalanmakta hem de sergileri mekânlara çok daha uyarlanabilir hale getirmektedir.

Bu fikre mantıklı bir ilave olarak, somut mekânlar yerine sanal gerçeklik ve internet ortamında yaratılmış sanal uzamlardan da faydalanılabilir. Sanal gerçeklik teknolojisi, gelişmekte olmasına, uygulama bakımından biraz zor ve pahalı olmasına rağmen h lihazırda bahsedilen medyum ortamı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda New York City'deki *Frick Koleksiyonu* batı dünyasının resim, heykel ve dekoratif sanatlarının başyapıtlarına ev sahipliği yapmaktadır. Müze, ziyaretçilerine neredeyse fotogerçekçi misali gezinebilecekleri sanal bir galeri turu imkânı sunmaktadır. Ayrıca web sitesinde eserlerin, videoların, arşivlerin resimleri ve bir Dijital Sanat Tarihi Laboratuvarı mevcuttur. Bu durum herhangi bir müzenin sanat ve müze deneyimini geliştirmek adına internette, sanal gerçeklikten ve günümüz yazılım ve teknolojilerinden ne şekilde yararlanıldığının çok iyi bir örneğidir. Her ne kadar gerçek anlamda sanat koleksiyonunu inceleme deneyiminin yerine geçemese de imkânı olmayanlara yeni bir deneyim yaşama fırsatı sağlamaktadır. Paris'teki Louvre Müzesi de benzer teknolojiler kullanarak insanlara yeni deneyimler sunmaya başlamıştır. Bu açıdan belki de gelecekte birçok müze, fiziksel bir konumu dahi olmadan tamamen sanal olarak hizmet edebileceklerdir.

Bu durum, sanat deneyimiyle ilgili sanal gerçekliğe karşın fiziksel gerçeklik atışması sorularını gündeme getirmektedir. Bahsedilen atışma bu makalenin kapsamı dışında kalsa da birçok sanat tarihçileri, sergi k ratorlerini ve akademisyenleri yıllarca meşgul edecek bir konu olacaktır. Bir müzede fiziksel olarak bulunmak ne derece önemlidir? Genç nesil, sanal varlığa karşın fiziksel varlığa nasıl değer verecektir? Bunların cevabını sadece zaman gösterecektir. Son olarak, sanal gerçeklik sanatının icra edilmesi konusu sanatçılar için hızla gelişen bir ilgi alanı haline gelmektedir. Bu çalışmanın çoğu sanatta internet kullanımına yönelik olmasa da sanat seyircisinin deneyimine giyilebilir teknolojiler de d hildir. Kökleri Char Davies'in ilk çalışmalarına uzanan yaratıcı bu seçenekler, son yirmi yılda kayda değer miktarda yaygınlaşmıştır. Char Davies'in öncüsü olduğu sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik teknolojisi dijital sanat alanı içerisinde yeni üretim imkânları sunmaktadır. Bu bağlamda günümüzde, somut gerçeklikle dijital uzamı üst-üste bindirerek imgeler oluşturabilen artırılmış

gerçeklik sanat çalışmaları ve sanal gözlükler kullanılarak boyama veya modelaj yapma fırsatı veren *Tilt Brush* yazılımları sayesinde üretilen sanal gerçeklik çalışmaları ortaya çıktığı müddetçe sanatçılar bu gelişmelere ayak uydurmaya ve yaratıcı kullanım alanlarını keşfetmeye devam edecektir.

Sonuç

Makale kapsamında ele alınan bilgiler, yeni teknolojilerin yaratıcılık, sanatsal üretim pratiği, çağdaş sanat sergisi ve küratörlüğü üzerinde yarattığı etki ve değişimlere kısa bir özet niteliğindedir. Yazılım ve teknoloji, görece kısa bir zaman dilimi içerisinde günümüzde kullanılan ileri düzey teknolojilere ulaşmamızı sağlamıştır. Bu gelişimin sanata olan etkileri ise oldukça belirgin olmuş ve sanat alanı üzerinde köklü değişiklikler getirmiş ve gelecek için de umut vadetmektedir. Çünkü 1993 yılında 1. New York Dijital Galeri sergisi için sanal galeri fikrine engel olan dönemin yetersiz teknolojisi; günümüzde gelişmiş 3d yazılımları, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik teknolojileri sayesinde Frick Koleksiyonun, Louvre Müzesi ve birçok galerinin sanal sunum imkânları ile artış göstermiştir. Bu açıdan günümüz sanatçıları, geleceğin galeri alanını yeniden şekillendirmeye yardım edecektir. Bu bağlamda dijital sanatın dikkat gerektiren konuları; arşivleme ve sanat üretimi/sunumu için geliştirilmiş yazılım sistemleridir. Bunun en büyük faydası ise yeni medya yoluyla sanat deneyiminin evrensel ve çok kültürlü bir düzeyde demokratik hale gelmesi ve yaygınlaşması olacaktır.

Kaynakça

- Blais, J., and Ippolito, J. (2006). *At the Edge of Art*. New York: Thames & Hudson.
- Graham, B., and Cook, S. (2010). *Rethinking Curating*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Grau, O. (2007). *Media Art Histories*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Malloy, J. (ed.) (2003). *Women, Art, and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mongeon, B. (2016). *3D Technology in Fine Art and Craft: Exploring 3D Printing, Scanning, Sculpting and Milling*. Burlington, MA: Focal Press.
- Packer, R., Jordan, J. (eds.) (2001). *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company.
- Paul, C. (2015). *Digital Art*. London, UK: Thames & Hudson.
- Paul, C. (2008). *New Media in The White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*. USA: University of California Press.
- Shanken, E. (2009). *Art and Electronic Media*. London, UK: Phaidon Press.
- Weibel, P., Druckrey, T. (eds.) (2001). *Net_Condition: Art and Global Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wands, B. (2006). *Art of the Digital Age*. London, UK: Thames & Hudson.
- Wilson, S. (2002). *Information Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.

Wilson, S. (2013). *Art + Science Now*. New York: Thames & Hudson.

ZKM. <http://on1.zkm.de/zkm>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

İnternet Kaynakça

Archive of Digital Art. <https://www.digitalartarchive.at/database/database-info/archive.html>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Ars Electronica. <https://www.aec.at/news>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Art of the Digital Age. <http://artofthedigitalage.com/>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Digital Art Museum. <http://dam.org/home>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Frick Collection. <https://www.frick.org>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

ISEA International. <http://www.isea-web.org>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Leonardo Online Archive 1968-2017. <https://muse.jhu.edu/journal/116>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Louvre Museum. <https://www.youvisit.com/tour/louvremuseum>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Lumen Prize. <https://lumenprize.com/>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

New Museum Digital Archive. <http://archive.newmuseum.org>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Rhizome ArtBase. <http://rhizome.org/art/artbase>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Siggraph Digital Arts Community. <http://siggrapharts.ning.com>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

V2_, Lab for the Unstable Media. <http://v2.nl/organization>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Victoria & Albert Museum (Computer Art Page). <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-02/computer-art-at-the-v-and-a>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. New York Dijital Galeri katalogunun ilk kapağı, <http://www.nydigitalsalon.org>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Görsel 2. New York Dijital Galerisi, I. Pekin Uluslararası Yeni Medya Sanatları Sergisi, Milenyum Müzesi, 2004, <http://www.nydigitalsalon.org>. (Erişim Tarihi: 29.03.2018).