



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 7 Sayı 13 - Haziran 2021
Year 7 Number 13 - June 2021

Sahibi/Proprietor
Doç. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief
Zeynep Akyar

Editör/Editor
Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board
Doç.Dr. M. Melih Korukçu
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar
Öğr. Gör. M.Batuhan Çankır
Arş.Gör. Süeda Şatır Toruk

Yayın Koordinatörü
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960

Dil/Language
Türkçe - İngilizce
Turkish - English

**İdari Koordinatör/Administrative
Coordinator**
Tamer Bayrak

Kapak Tasarım/Cover Design
Doç. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design
Gözde KILIÇ

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction
Süheyla Ağan

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction
Neslihan Iskender

Yayın Periyodu/Publication Period
Published twice a year - Yılda iki kez
yayınlanır
June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address
Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.
İnönü Cad. No: 38 Sefaköy
34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye
Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97
web: www.aydin.edu.tr
E-mail aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by
Şan Ofset Matbaacılık
Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50
Kağıthane - İstanbul
Tel: 0(212) 289 24 24
Faks: 0(212) 289 07 87

KÜNYE - IDENTITY

İçerik ve Kapsam: Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

Content and Scope: Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Dr. Melis Oktuğ Zengin,	Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Uğurcan Akyüz,	Yakın Doğu Üniversitesi	Prof. Dr. Okan Ormanlı,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pinar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. And Algül,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Semra Gür Üstüner,	Marmara Üniversitesi
Prof. Atilla İlkyaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan,	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Mustafa Çağatay Gökten,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	Üsküdar Üniversitesi	Doç. Dr. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	Üsküdar Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Gülay Sağlam,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,	Kadir Has Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	Okan Üniversitesi
Prof. Zekiye Sarıkartal,	Mardin Artuklu Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Vedat Özyazgan,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Rıfat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,	Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Biret Tavman,	Marmara Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Dr. Gönül Üçele,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hamdi Ünal,	Beykent Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi İrmak Bayburtlu,	Ticaret Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıoğlu,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Cahit Üstün,	İstinye Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Kiraz Demir,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Nafia Özdemir Hanyaloğlu,	Akdeniz Üniversitesi

AYDIN SANAT

Yıl 7 Sayı 13 - Haziran 2021 - Year 7 Number 13 - June 2021

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Türkiye’de Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci <i>A Historical Process of Experimental Photography in Turkey</i> Gökhan BİRİNCİ.....	Araştırma Makalesi 1
Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: 2 Boyutlu ve 3 Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması <i>On The Concept and Design of the Exhibition: A Comparison of 2-Dimensional and 3-Dimensional Exhibition</i> Cansın İlayda ÇETİN.....	Araştırma Makalesi 19
Dönemine Ayırksı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve ‘Auteur Kuram’ Çerçevesinde Eserleri <i>A Director Distinctive to His Period: Alp Zeki Heper and His Works within the Frame of Auteur Theory</i> Seda AKTAŞ.....	Araştırma Makalesi 29
Düz Örme Teknolojisinde Spor Ayakkabı Üretim ve Tasarım Olanakları <i>Sports Shoe Production and Design Possibilities in Flat Knitting Technology</i> Nigar DEMİRTAY, Biret TAVMAN ERTUĞRUL, Çağrı ÖZTÜRK.....	Derleme 47
Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro’da Bir İletişim Şekli: Gölge ve Katarsis <i>A Communication Format in In-Yer-Face Theatre: Shadow and Catharsis</i> Ezel ÇAĞLAYAN.....	Sanat ve Edebiyat Makalesi 57
Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri <i>The Effects of Othmar Pferschy on Turkish Photography</i> Işık SEZER.....	Araştırma Makalesi 65
Özgün Baskı Resim ve Linolyum <i>Original Printmaking and Linoleum</i> Merve NEMLİOĞLU.....	Araştırma Makalesi 77
Sanat Tarihine Geçmiş Sıra Dışı Üç Evlilik ve Bazı Çıkarımlar <i>Three Uncommon Marriages and Some Outcomes</i> Zafer KALFA.....	Olgu Sunumu 85
İnternet ile Gelişen ve Değişen Radyo Kültürü: Spotify İncelemesi <i>Developing and Changing Radio Culture with the Internet: Review of the Spotify</i> Cemal Gencer GÜRKAN.....	Araştırma Makalesi 101

AYDIN SANAT

Yıl 7 Sayı 13 - Haziran 2021 - Year 7 Number 13 - June 2021

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 7 Sayı 13 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2021.713

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

Türkiye’de Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci

A Historical Process of Experimental Photography in Turkey

Gökhan BİRİNCİ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13001

Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: 2 Boyutlu ve 3 Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması

On The Concept and Design of the Exhibition: A Comparison of 2-Dimensional and 3-Dimensional Exhibition

Cansın İlayda ÇETİN

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13002

Dönemine Ayırık Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve ‘Auteur Kuram’ Çerçevesinde Eserleri

A Director Distinctive to His Period: Alp Zeki Heper and His Works within the Frame of Auteur Theory

Seda AKTAŞ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13003

Düz Örme Teknolojisinde Spor Ayakkabı Üretim ve Tasarım Olanakları

Sports Shoe Production and Design Possibilities in Flat Knitting Technology

Nigar DEMİRTAY, Biret TAVMAN ERTUĞRUL, Çağrı ÖZTÜRK

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13004

Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro’da Bir İletişim Şekli: Gölge ve Katarsis

A Communication Format in In-Yer-Face Theatre: Shadow and Catharsis

Ezel ÇAĞLAYAN

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13005

Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri

The Effects of Othmar Pferschy on Turkish Photography

Işık SEZER

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13006

Özgün Baskı Resim ve Linolyum

Original Printmaking and Linoleum

Merve NEMLİOĞLU

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13007

Sanat Tarihine Geçmiş Sıra Dışı Üç Evlilik ve Bazı Çıkarımlar

Three Uncommon Marriages and Some Outcomes

Zafer KALFA

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13008

İnternet ile Gelişen ve Değişen Radyo Kültürü: Spotify İncelemesi

Developing and Changing Radio Culture with the Internet: Review of the Spotify

Cemal Gencer GÜRKAN

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13009

Editörden;

Aydın Sanat'ın on üçüncü sayısını yayımlıyoruz. Altı yılı geride bıraktığımız yayın hayatımızın son sayısı olan bu sayıda da zengin içeriğimizi koruyarak toplam dokuz makaleye yer veriyoruz.

On üçüncü sayıya, Türkiye'deki deneysel fotoğraf kavramını oluşturan uygulamaların saptanması ve sanatçı çalışmalarının betimlenmesini içeren **Gökhan Birinci**'ye ait **"Türkiye'de Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci"** başlıklı makale ile başlıyoruz. İkinci makale ise, **"Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: İki ve Üç Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması"** başlıklı, değişen sergileme anlayışının mesaj ve ziyaretçi odaklı gelişiminin karşılaştırmalı olarak incelendiği **Cansın İlayda Çetin**'e ait bir makale. Aydın Sanat'ın bu sayısındaki üçüncü makale ise **Seda Aktaş**'a ait **"Dönemine Ayrık Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve 'Auteur Kuram' Çerçevesinde Eserleri"** isimli makale. Bu makalede Heper'in eserleri arasından ulaşabildiğimiz iki kısa filmi seçilerek, bu filmler, betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak çözümlenmeye çalışılıyor.

Dördüncü sırada ise düz örme teknolojisinin ayakkabı üretim kapasitesi hakkında bilgi verilerek, tasarım olanakları örnekleri üzerinden **"Düz Örme Teknolojisinde Spor Ayakkabı Üretim ve Tasarım Olanakları"** başlıklı, **Nigar Demirtay** tarafından yazılan makale yer alıyor. Aydın Sanat Dergisinin beşinci makalesi olarak, tiyatronun 1990 sonrası İngiliz Tiyatrosu'ndaki hareketlilikler ve özellikle de Suratına Tiyatro'nun (In-Yer-Face) ortaya çıkışı üzerine **"Suratına Tiyatro'da (In-Yer-Face) Bir İletişim Şekli: Gölge ve Katarsis"** başlıklı **Ezel Çağlayan**'ın makalesi yerini alıyor. Altıncı makale olarak Türkiye'de yaşayan ve fotoğrafçılık yapan Avusturya asıllı Othmar Pferschy'nin Türk fotoğrafına etkilerini konu alan **"Othmar Pferschy'nin Türk Fotoğrafına Etkileri"** başlıklı **Işık Sezer**'e ait makale bulunuyor. Yedinci makale olarak, linolyum baskı sanatında faydalanılan malzemeler ve uygulanan teknikleri konu alan **"Özgün Baskı Resim ve Linolyum"** başlıklı **Merve Nemlioğlu**'na ait makale yer alıyor.

Sekizinci olarak ise **"Sanat Tarihine Geçmiş Sıra Dışı Üç Evlilik ve Bazı Çıkarımlar"** başlıklı makalede yazar **Zafer Kalfa** sanatçı evliliklerinin sanat tarihi çalışmaları için ne derece önemli bir detay olduğunu anlamamız için üç çarpıcı örnekten bahsediyor. Aydın Sanat'ın bu yılına ait ilk sayısındaki son makale ise **Cemal Gencer Gürkan**'ın **"İnternet ile Gelişen ve Değişen Radyo Kültürü: Spotify İncelemesi"** adlı makale, gelişen ve değişen radyo kültürünün Spotify müzik platformundaki yansımaları doküman analizi yöntemiyle incelemektedir.

Aydın Sanat'ın önceki sayılarında olduğu gibi bu sayısında da özveriyle çalışan yayın kurulu üyelerimize teşekkür eder, kaliteli yazılarıyla dergimize katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakemlik görevlerini yürüten ve Aydın Sanat'ın niteliğine katkıda bulunan tüm hakemlerimize şükranlarımı sunarım.

Prof. M. Reşat BAŞAR

Editör

Türkiye’de Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci¹

Gökhan BİRİNCİ²

Öz

Türkiye’ye fotoğrafın girişi Osmanlı’nın son dönemlerinde başlamış ve Cumhuriyet’in ilk yıllarından günümüze kadar sürmüştür. Başlangıçta bir belge, kimlik ya da iletişim aracı olarak kullanılan fotoğraf, zamanla kendine yeni anlatım alanları yaratmış ve günümüzde yeni görüntü üretim biçimleri ile sorgulama olanakları sunmaktadır. Bulunuşu ilan edildikten sonra yaşamımızın her alanına giren fotoğraf, kendini temsil edebilecek birçok yaklaşımın bir parçası olmuş analog fotoğraftan dijital fotoğrafa ve yeni medya sanatına kadar birçok mecraaya ilham kaynağı oluşturmıştır. Deneysel fotoğraf kavramı bu temsil yaklaşımlarından birini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de bir tür olarak deneysellik kavramını analog fotoğraf bağlamında irdelemektir. Bu anlamda Türkiye’deki deneysel fotoğraf kavramını oluşturan uygulamaların saptanması ve sanatçı çalışmalarının betimlenmesi bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Türk Fotoğrafı, Deneysel Fotoğraf, Karanlık Oda Uygulamaları, Kamerasız Teknikler, Alternatif Fotoğraf*

A Historical Process of Experimental Photography in Turkey

Abstract

Photography was first introduced during the last stages of the Ottoman Empire. This introduction has been continuing through the first years of Turkish Republic, and today still continues. The photography that started off as a document, as an identifier and as a tool of communication now offers opportunities in questioning with new forms of creating images. It also creates a new way of expression. Photography that has slithered its way into every part of our lives since the day it was invented, now became a part of every rapprochement that could represent itself while it becomes an inspiration for various fields such as analog photography, digital photography, and new media art. The notion of experimental photography forms one of those representative approaches. The aim of this study is to examine the notion of experimental photography as an approach within the context of analog photography. In that sense, detecting the works that comprise the notion of experimental photography in Turkey and describing these works, forms the basis of this study.

Keywords: *Turkish Photography, Experimental Photography, Dark Room Practice, Cameraless Techniques, Alternative Photography*

¹ Geliş Tarihi: 28.02.2021 – Kabul Tarihi: 11.05.2021

² Doç. .Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, gokhan.birinci@deu.edu.tr
Orcid No: 000.0002. 7156-6795

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13001

Giriş

Türkiye’de fotoğrafın başlangıcı Osmanlı İmparatorluğu’nun son yılları olan II. Abdülhamit dönemi Abdullah Freres, Sebah&Joallier, Febüs Efendi, Aşil Samancı, Gülmez Biraderler gibi saray fotoğrafçıları olarak adlandırılan gayrimüslim kişilerin çalışmalarıyla başlamış, Cumhuriyet’in ilanından sonra ise belli bir azınlığın elinde olan fotoğrafçılık asker kökenli Ali Sami, Servili Ahmed Emin ve basında çalışan Etem Tem, Cemal Işıksel ve Esat Nedim Tengizman gibi fotoğrafçıların çabaları ile devam etmiştir.

Osmanlı’nın son dönemlerinin yanı sıra Cumhuriyet’in ilk yıllarında fotoğraf genellikle resmi evrak işlemlerinde ve ülke tanıtımı için kullanılmıştır. Fotoğrafın bir sanat dalı olma niteliğinin dışında özellikle basın fotoğrafçılığı anlayışının ağırlıklı olarak kabul görüldüğü bu dönem günlük, ekonomik, sosyal ve siyasal yaşama tanıklık eden, değişen kent ve toplum yapısını yansıtan birer belge niteliğindedir.

Türkiye’de deneysel fotoğraf kavramı 1940’lı yıllarda akademik çalışmaların bir sonucu olarak başlamış 1980’li yıllarda ise bir yandan üniversite programları diğer yandan fotoğraf dernekleri, atölyeler ve amatör fotoğrafçıların çalışmaları ile hız kazanmıştır. Bu dönemde Türk fotoğrafında kurgusal ya da deneysel fotoğraf uygulamalarına geçiş süreci fotoğrafın salt bir görüntü sanatı olmaktan çok kavramsal ve deneysel bir araç olarak keşfedilmesini sağlamıştır. 1980 ve sonrası yoğun yaşanan fotoğrafik yaklaşımlar sadece deneysel ve kurgu fotoğraf anlayışını değil, aynı zamanda belgesel fotoğrafın konu ve görsel dilini de değiştirmiştir.

Teknik, optik ve kimyasal çözelti olanaklarının keşfedilmesi bir yandan deneysel fotoğraf uygulamalarının sınırlarını genişletirken diğer yandan bu teknikler fotoğrafçılara yeni anlatım olanakları sağlamıştır. Karanlık oda uygulamaları, kamerasız teknikler, fotoğraf baskı sonrası uygulanan yöntemler, pinhole, duyarlı film ve kartlar üzerindeki müdahaleler, fotoğrafik malzemenin kendisini bu sürece dâhil eden çalışmalar bu yeni anlatıların oluşturulmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de deneysel fotoğrafın tarihsel gelişim sürecini saptamak ve sanatçı çalışmalarını bu bağlamda incelemektir. Ancak, yapılan araştırmanın çok kapsamlı olması nedeniyle sadece analog kültürü oluşturan geleneksel yöntemler ve sanatçı çalışmaları irdelenmiş, bilgisayar destekli sayısal uygulamalar konu dışında tutulmuştur.

Türkiye’de Deneysel Fotoğrafın Başlangıcı

Türkiye’de deneysel fotoğrafın başlangıcı tam olarak saptanmasa da bu konuda değerlendireceğimiz bazı örnekler bulunmaktadır. Bunlardan biri Rahmizade Bahaaddin’in 1896-1909 yılları arasında Girit’in sosyal ve doğal güzelliklerini bir Japon resim geleneği olan su bazlı boyalar kullanarak sonradan elle renklendirdiği panoramik kartpostallar diğeri ise Zeki Faik İzer ve Baha Gelenbevi’nin solarizasyon tekniği ile gerçekleştirdiği portre çalışmalarıdır.

Şinasi Barutçu’nun Almanya’dan gelip 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nde yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olarak çalışmasıyla, Güzel Sanatlar Akademisi’nde fotoğraf konusundaki ilk çalışma, 1940’lı yıllarda Zeki Faik İzer’in Fransa’da öğrendiği fotoğraf bilgilerini aktarmak üzere fotoğraf hocası olarak atanmasıyla başladı (Özends, 2014:13). Bir yandan İzer’in diğer yandan baha Gelenbevi’nin çalışmaları Türkiye’de fotoğraf sanatının yaygınlaşmasının yanı sıra deneysel fotoğraf uygulamalarının aktarılması için önemli bir adımdır.

Zeki Faik İzer, Fransa’da almış olduğu fotoğraf eğitimi sonrası gerçekleştirmiş olduğu artistik rötuş ve renklendirme çalışmaları yanı sıra Türkiye’de ilk solarizasyon (Şekil 1) tekniğini uygulayan fotoğrafçı olmuştur (Ak, 2004:15). Sabbattier ile eş anlamlı olarak adlandırılan solarizasyon, geliştirme sürecinde duyar katın kısa süreli olarak ışığa maruz bırakılması ve daha sonra geliştirme işlemine devam edilmesi yöntemidir.

1920’li yıllarda başta Almanya olmak üzere Avrupa’nın diğer ülkelerinde de görülen avangart yaklaşımlar fotoğraf sanatı üzerinde yeni



Şekil 1. Zeki Faik İzer
Solarizasyon, 1939



Şekil 2. Baha Gelenbevi
Solarizasyon, 1945

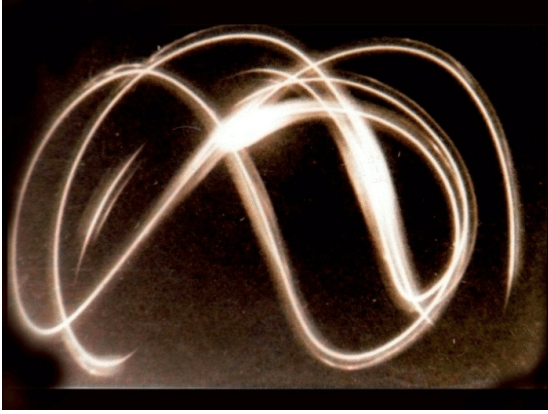
arayışların doğmasına neden olmuştur. Başta Christian Chad olmak üzere Man Ray ve Moholy Nagy'in fotogram ve solarizasyon teknikleri ile gerçekleştirmiş oldukları soyutlamalar deneysel fotoğrafın ilk örnekleri olarak görülmüştür. Bu anlamda Türkiye'de yeni yeni başlayan bu avangart denemelerin ilk uygulayıcılarından olan İzer, "1937'de solarizasyonum var. Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Dergisi'nde, orda da bir portre var. Ondan evvel yoktu. Daha önceki yıllarda 1936'da Amerikalı bir fotoğrafçı ile tanıştım. Şimdi heykeltıraş olarak tanınır (Man Ray). Sonra Macar bir fotoğrafçı vardı. Onlar solarizasyonun Avrupa'daki öncüleri idi." (Ak, 2001:233) sözleri ile bu tekniğe olan ilgisinin nasıl başladığını anlatmaktadır.

Yine bu dönem kuşağı fotoğrafçılarından biri olan Baha Gelenbevi, belgesel fotoğraf dışında özellikle 1916-1940 arası Avrupa'da görülen ve yaygınlaşan deneysel fotoğraf yaklaşımını kendi çalışmalarında da uygulamıştır. Bu anlayışı 1963

ve 1964 yıllarında İstanbul'da açmış olduğu 'Fotoğrafi Enformel' ve Fotoğraf ve Ötesi' adlı sergiler ile sürdüren Gelenbevi, fotoğrafın ışıkla olan ilişkisine mitolojik bir renk katmıştır (Ak, 1990:32).

Baha Gelenbevi'nin 1945 yılında solarizasyon tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği portre fotoğrafı (Şekil 2) ve Şinasi Barutçu'nun 1950 yılında Amerikalıların Türkiye'de düzenlemiş olduğu Marshall fotoğraf yarışmasında birincilik, ikincilik ve üçüncülük aldığı ödüllü fotomontajlı çalışmaları deneysel fotoğraf uygulamalarına yönelik önemli bir adım olarak gösterilebilir.

1920 yılından 1950'li yılların ortalarına doğru Avrupa'da başlayan deneysel fotoğraf hareketi birçok yeni uygulamaların doğmasına neden olmuştur. Alman avangart fotoğrafçı Otto Steinert'in başını çektiği "Foto-forum" topluluğu bu alandaki en önemli temsilcilerden biridir. Steinert, uzun pozlama oluşturmak için



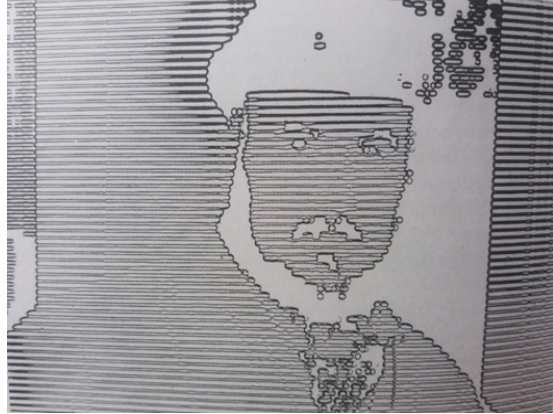
Şekil 3. Toman Madra, Luminogram Diapozitif, 1964

kamerasını sokak lambalarına ve araba farlarına tutarak “luminogram” tekniğini yaratmıştır.

Teoman Madra luminogram tekniğini Türkiye’de uygulayan ilk fotoğrafçıdır. Luminografi, kimi zaman bir nesnenin üzerine yansıtılan ışığın fotoğraf kâğıdına yönlendirilerek kamera kullanmadan kimi zamanda uzun pozlama yoluyla fotoğraf makinası ile oluşturulan soyut bir görüntü üretme yöntemidir. Sanatçının 1965 sonrası yapmış olduğu çalışmalar, Steinert, Heinz Hajek Halke ve Roger Humbert gibi sanatçıların başını çektiği ve ‘ışıkla çizme’ olarak adlandırılan luminografi tekniği temsil etmektedir. Madra’nın başlangıçta analog olarak başladığı serileri günümüzde dijital teknolojilerle sürdürmektedir. Sanatçı, karanlık bir ortamda dia pozitif filmler üzerinde ışığın hareketini soyut şekil ve formlar oluşturmuş ve bunu caz müziği eşliğinde bir gösteriye dönüştürmüştür. Madra, fotoğrafçılığı gerçekliği temsil etme yerine karanlık odada ortaya çıkarma ve aynı zamanda öznel ve deneysel bir sanat biçimi olarak görmüştür (Şekil 3).

Türkiye’de 1970 sonrası Deneysel Fotoğrafın Serüveni

1970’li yıllarda Türk fotoğrafında deneysellik kavramı karanlık oda denemeleri ile kendini hissettirmeye başlamıştır. Güler Ertan’ın öncülüğünde başlayan foto-grafik uygulamalar en çok kullanılan yöntemlerin başında gelmektedir. “1970’li yıllar, deneysel karanlık oda çalışmalarının ön plana çıktığı yıllardır.



Şekil 4. Turhan Doyran, Photo-Grabies Tramli solarizasyon, 1974

Bunlar: şulzegrafi, solarizasyon, rölyef, tonlarına ayırma, renkli tonlarına ayırma, kolaj vb. olarak sıralanabilir. 1980’lerde ise, görsel problemleri deneysel bir mantıkla çözerek, dil zenginliğine ulaşılması ve “tasarım sentezi” görüşü benimsenmiştir” (Ertan, 2014:24). Bu yaklaşımla 1970’li yıllarda estetik seçenek olarak yaratıcı fotoğrafik yaklaşım içine giren birçok fotoğrafçı çalışmalarında bu teknikleri tercih etmişlerdir. Bu teknikleri kullanan sanatçıların başında Güler Ertan, Barbaros Gürsel, Turhan Doyran, Şahin Kaygun, Gülnur Sözmen, Cüneyt Aydın gelmektedir.

Matbaacı bir aileden gelen Turhan Doyran, çok yönlü bir sanatçıdır. Fotoğraf ile grafik unsurları çalışmalarına yansıtan Doyran’ın en büyük özelliği gerçekleştirdiği özel grafik düzenlemeleri, fotoğrafik buluş ve yaratışlar mantığı ile yaklaştığı fotoğrafların ‘tram’lanmasıdır (Ak, 2001:296).

Çalışmalarında bir matbaa filmi olan tire film (yüksek kontrast) kullanan Doyran, sonuçlara varmak için bazen ondan fazla işlem uygulayarak dönüştürdüğü negatif veya pozitif görüntülere solarizasyon tekniği uygulamıştır. Doyran çalışmalarında birçok tekniği birlikte kullanarak özgün bir anlatım yaklaşımı sergilemiş ve Türkiye’de deneysel fotoğrafın gelişiminde önemli katkı yapmıştır (Şekil 4).

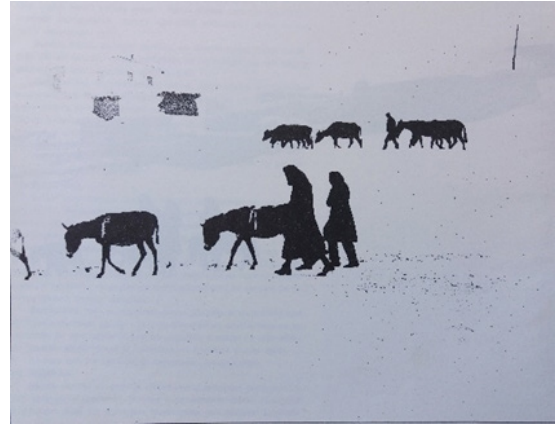
Güler Ertan’ın Siyah-Beyaz bir negatiften ayrı ayrı negatif ve pozitif olarak elde ettiği görüntüleri duyarlı renkli kart üzerinde uyguladığı renk

filtre seçimleri sonrası tonlara ayırma tekniği ile yapmış olduğu çalışmalarında deneysel fotoğraf anlayışına yeni olanaklar sunmuştur (Şekil 5).

1980'lerden itibaren Türkiye'de fotoğraf temelli işlerle fotoğraf, geleneksel yöntemlerden ayrılmaya başlamıştır. Şahin Kaygun'un resmi ve fotoğrafı birleştiren işleri, günümüzde ise Ahmet Öner Gezgin, Ahmet Elhan, Nazif Topçuoğlu, Orhan Cem Çetin gibi isimler fotoğrafta ve sanatta yeni alternatif arayışlar içerisinde olan, anlam bulmaktansa anlam kurgulamak peşinde olan isimlerdir (Eser, 2010:23). Bu anlamda tam bir siyah-beyaz dengesine ulaşmak için sertleştirme tekniğini kullanarak deneysel çalışmalar yapan sanatçıların başında Şahin Kaygun gelmektedir. Sanatçı, fotoğrafçılık hayatının ilk yıllarında orijinal siyah-beyaz negatif film görüntüleri yüksek kontrast bir film ve kırmızı ışığa duysız olarak adlandırılan ortokromatik filmleri (tire film) kontak yoluyla negatif ya da pozitif tonlara dönüştürerek ara tonları ortadan



Şekil 5. Güler Ertan, 1977



Şekil 6. Şahin Kaygun, Tire film, Sertleştirme, 1970

kaldırmıştır (Şekil 6). Bu teknik ile yapılan fotoğrafik çalışmalar ile ilgili olarak "Ortaya çıkan çok detaylı ya da figürlerin büyük zeminler içerisinde yorumlandığı kompozisyonlarda bu çalışma ile oldukça başarılı yapıtlar verilebileceği" (Ertan, 1977) vurgulanmaktadır.

Şahin Kaygun polaroid filmler üzerinde renklendirme yöntemi kullanarak yapmış olduğu çalışmalarında ise deneysel fotoğraf anlayışını daha da ileri taşımıştır. Kaygun'un sergilediği işler, figürleri zorlayarak yalınlaştırmanın, az sözcükle çok şey anlatma tutkusunun, özelliğinin sonsuz renk denizinde yüzen anlam yüklü çarpıcı kütlelerin, fırtınası ağaç söken bir iç yaşam sentezinin zihinsel yansımalarıdır. Bize eski kültürlerden mesaj getiren estetik objelere zaman ötesi bir yaşam ve devrim katma çizgisi üzerinde özgün bir öykü anlatılmaktadır (Ak,1990: 30).

1970-1990 yılları arası geleneksel yöntemler (karanlık oda teknikleri, kolaj vb.) kullanarak fotoğrafik malzeme üzerinde deneysel fotoğraf arayışı içinde yer alan birçok fotoğrafçı, fotoğrafı görsel bir iletişim aracı kavramından çıkarıp yeni bir tasarım ve anlam yaratma aracına yöneltmişlerdir. Bu amaçla 44 fotoğrafçının katılımı ile gerçekleştirilen 'Türk Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar' sergisi önemli bir adım olarak gösterilebilir. Fotoğraf tarihinin ilk sayfalarına baktığımızda, deneysel davranışların ürünleri ile karşılaşırız. Çok negatifli baskılar, kamera

kullanmadan saptanan görüntüler (photogram), solarizasyonlar, nesnelere deformasyonları gibi deneysel çalışmalar daha o günlerden başlamış ve günümüze kadar gelmiştir (Özyurt, 1988:2).

1980 ve sonrasında geleneksel belgesel fotoğraf anlayışının hüküm sürdüğü ve fotoğrafik müdahalelerin fotoğrafın geleneksel dokusunu bozacağını düşünen fotoğrafçıların daha yoğun olduğu bu dönemde yapmış oldukları yeni fotoğrafik denemelerle fotoğraf sanatına farklı bakış açısı kazandıran çok sayıda fotoğrafçı vardır.

Bunların başında geleneksel fotoğraf olanakları ile imgeleri keşfeden ve yeniden anlamlandıran Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Güler Ertan, Orhan Cem Çetin, Ahmet Selim Sabuncu, Reha Akçakaya, Adnan Ataç, Tahir Ün, Tuğrul Çakar, Adnan Veli Kuvanlı, Uğur Okçu, Ali Rıza Akalın, İbrahim Göğer, Kadir Aktay, Barbara-Zafer Baran, Murat Yusuf Şen gelmektedir.

Türkiye'de deneysel fotoğrafı tanımlayan ve aynı zamanda en önemli temsilcilerinden biri olan Gezgin'in belirttiği gibi (<https://www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyettengunumze-fotografi-1923-1995>) genel tanımı içinde fotografi çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olduğuna göre 1980'den günümüze kadar geçen on beş yıllık süreç içinde gerek kuram gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir: Birinci düzlemde fotoğrafı, nesnel görüntünün nesnellliğini aşarak, aracın tüm teknik, estetik, sementik ve pragmatik olanaklarını kullanır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstrakte expresyonizm) düzlemidir. Bu anlatım boyutunda fotoğrafik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidildiği gözlenir. İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin aşıldığı konseptlere dayalı kavramsal düzlemidir. Burada amaç fotografiye ulaşmak değil, onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır.



Şekil 7. Ahmet Öner Gezgin, Mavi, 1983



Şekil 8. Ahmet Selim Sabuncu, İğne Deliği, 1977

ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyettengunumze-fotografi-1923-1995) genel tanımı içinde fotografi çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olduğuna göre 1980'den günümüze kadar geçen on beş yıllık süreç içinde gerek kuram gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir: Birinci düzlemde fotoğrafı, nesnel görüntünün nesnellliğini aşarak, aracın tüm teknik, estetik, sementik ve pragmatik olanaklarını kullanır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstrakte expresyonizm) düzlemidir. Bu anlatım boyutunda fotoğrafik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidildiği gözlenir. İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin aşıldığı konseptlere dayalı kavramsal düzlemidir. Burada amaç fotografiye ulaşmak değil, onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır.

Ahmet Öner Gezgin, bu yaklaşımı ile geleneksel dışavurum araçlarının saflığına büyük değer veren, fotografiyi teknolojik bir sürecin ürünü olduğu için değersiz bulan modernist düşünceye karşı yeni bir açılımı 1980'li yıllarda tartışma ortamına açmıştır.

Çalışmalarında deneysel fotoğraf uygulamalarına ağırlık veren Gezgin, fotoğrafı diğer disiplinler ile bağ kurarak teknik, estetik, anlam gibi bileşenlerle bir araya getirmeyi amaç edinmiştir. Gezgin, 1983 yılında 'Mavi' isimli çalışmasında; doğa-insan ilişkisini düş ya da bilinçaltı

düşüncelerin gerçek yaşamla yüzleştirmek için gerçekleştirilmiştir. Karanlık olandan aydınlık sonsuzluğa geçiş sürecinde insanoğlunun kendi eliyle yarattığı olumsuz düşünceden sıyrılma ve yüz yüze gelme isteği çalışmanın ana temel düşüncesini oluşturmaktadır (Şekil 7).

Pinhole (iğne deliği) tekniği ile gündeme gelen sanatçıların başında Ahmet Selim Sabuncu gelmektedir. Sanatçı, 1980 yılından beri sürdürdüğü fotoğraf serüveninde fotoğraf kâğıtlarını elle boyama ve pinhole gibi teknikler kullanmıştır. Sabuncu, 1987 yılında İş Sanat Galerisi'nde Türkiye'de pinhole sergisi düzenleyen ilk kişidir. İlan Wolff'un çalışmalarından esinlenen sanatçı, gerçekleştirmiş olduğu bu sergide sadece Türkiye'den değil Avrupa'nın birçok ülkesinden bilinen ve tanıklık ettiğimiz mekânları yeniden yorumlamış ve bu yapılarla farklı bakış açıları sunmuştur (Şekil 8).

Fotoğrafın olanaklarını keşfeden ve bunu yaratıcı bir dışavurum aracı olarak kullanan Adnan Veli Kuvanlı, 1990'lı yıllarda karanlık oda çalışmaları ile ürettiği deneysel çalışmaları yanı sıra fotoğrafik sürecin farklı aşamaları olan kazıma, boyama, fotomontaj gibi teknik denemeler gerçekleştirmiştir. 1992 yılında Şahin Kaygun'dan etkilenerek gerçekleştirdiği 'Polaroid Denemeler' serisinde polaroid film üzerinde görüntünün gelişim aşamasına müdahale ederek oluşturmuştur.

Fotoğraf olanaklarının sunmuş olduğu yöntemlerden yararlanarak fotoğrafı bir dışavurum aracı olarak kullanan Kuvanlı,

basit bir fotoğrafik görüntüyü alır, zihninde olgunlaştırır; karanlık oda ya da sanal ortamda tasarlayarak, simgesel anlatımlar ve titiz bir grafik düzenleme içinde, dışavurumcu bir tavırla kendi düşlerini ve kaygılarını anlatma aracına getirir (Acar, 2013:63).

1995-96 yılları arasında İstanbul'da 'Scanograph' tekniği ile yapmış olduğu 'Momement (Hareket)' isimli fotoğraf sergisi ile deneysel fotoğraf yaklaşımına farklı bir bakış getiren Uğur Okçu, hız, değişim gibi kavramlara fotoğrafik anlam kazandırmıştır. Okçu kendi deyişi ile 'Ardışık Işıkcız' olarak adlandırdığı serisinde 35 mm filmin standart boyutlarını değiştirerek soyutlamalar yapmıştır (Şekil 9). Atay'a göre "Bu soyutlamalar yüzyılımızın başından sonuna, diğer bir ifade ile avangarttan postmoderne eleştiri kavramı hakiki anlamda bireysel ve kristalize haliyle taşıyan bir sanat anlayışı ise Abstrakt Expresyonizm'dir. Söz konusu pankromatik, cibacrome baskı görüntüler, zaman kavramına adanmış soyut niteliklerinden ötürü abstrakt expresyonist tanımlanmasının kapsamında rahatça yer alabilirler" (<http://x-hall.ada.net.tr/TR,2066/movement-sergisi-uzerine.html>. 05.02.2021).

Ali Rıza Akalın, fotokolaj ve fotogravür gibi geleneksel teknikleri kullanarak deneysel fotoğraf çalışmaları yapan sanatçılardan biridir. Sanatçı fotoğrafın icadından beri süre gelen fotoğraf-resim ilişkisinden yararlanarak çalışmalar üretmiştir. Foto gravür etkisi yaratan fotoğraf denemelerinde Akalın, fotoğraf içindeki objelerin kontörlerini (dış hatlarını) kazıma



Şekil 9. Uğur Okçu, Momement, Scanograph, 1991

yöntemi uygulayarak gerçekleştirmiştir. Son dönem renkli baskı fotoğraflarında vazelin sıvama tekniği kullanarak resimsi fotoğraflar elde etmiş ve bu çalışmaları daha sonra bir albüme dönüştürmüştür.

1990’lı yıllarda Türkiye’de ilk kızılötesi film çalışmaları ile sergi gerçekleştiren kişi Reha Akçakaya’dır. Sanatçı, ‘Düşler Ülkesi’ başlığı altında gerçekleştirmiş olduğu serinde şiirsellik, düş, terk edilmişlik gibi kavramları bu filmin kendine özgü duyarlıkları ile aktarmıştır. Akçakaya, kızılötesi filmin en önemli özelliği olan ton farklılığını ortadan kaldırarak düşsel kent ve doğa çalışmaları gerçekleştirmiştir (Şekil 10). Sanatçı, bu çalışmalarını 1995 yılında ‘Görünmez Işıқта Yolculuk’ adlı kitabında toplamıştır.

Reha Akçakaya, insan gözünün duyarlılık sınırları dışında kalan ışınları algılayan bir malzemeyle ışığı yeni bir değerlendirme yöntemini denemektedir (Ak, 1991:41). Günümüzde ise Uğur Kavas bu yöntemi ‘Görünmeyen Işıқта Ankara’ adlı fotoğraf albümünde gerçekleştirmiştir. Kavas, kızılötesi ışınları kaydeden fotoğraf makinası ile çekilmiş kızılötesi fotoğrafları bu albümde toplamıştır.

Fotoğrafa başladığı ilk yıllarda fotoğrafı dünyayı keşfetmenin bir aracı olarak gören Tahir Ün, ilerleyen zaman içinde bu anlayışı geliştirerek fotoğrafı bir anlatım aracı olarak yorumlamıştır. Deneysel fotoğraf, belgesel projeler ve videosanatı ile ilgilenen Ün, polaroid filmler üzerinde ürettiği denemelerin yanı sıra boyayla renklendirdiği foto-montaj çalışmalarını kavramsallaştırmış ve özgün eserler ortaya koymuştur. 1998 yılında İstanbul ve Ankara’da açmış olduğu



Şekil 10. Reha Akçakaya, Kızılötesi, 1991

‘Düşlenmiş Manzaralar’ isimli sergisi ile doğa ve manzara fotoğrafına renk ve efekt filtreleri kullanarak müdahaleler etmiş ve düşlerde yepyeni bir manzara algısı yaratmıştır. Tahir Ün, 1992 ‘İstanbul’da ‘Polaroid Değişiklik Anları’, 1995 yılında ise İspanya’da 3. Fotonoviembre Bienali, ‘Yüzler ve Düşler’ sergilerine polaroid ile gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarında karışık teknik uygulamasıyla katılmıştır. Sanatçı, polaroid filmler ile gerçekleştirmiş olduğu serilerinde hikâye, düş, teknik ve özgün bakış gibi kavramları ön plana çıkarmakta ve bu küçük yüzeye büyük anlatılar sığdırmıştır.

Tahir Ün’ün polaroid kameranın sınırlarını aşan ve polaroid filmler üzerinde diğer medya unsurlarını birleştirme arzuları, Robert Raushenberg’in başını çektiği ağartılmış polaroid serilerini animatmaktadır.

Barbara ve Zafer Baran’ın 1999 yılından bu yana gerçekleştirmiş olduğu ortak çalışmalarında yaşam ve doğadaki sıradan nesnelere bir deneysel uygulama yöntemi olan fotogram tekniğini kullanarak basit ve minimal imgeler oluşturmuşlardır. Sanatçılar, 2019’da düzenlenen ve Türkiye’deki deneysel fotoğrafın izlerinin yer aldığı ve küratörlüğünü Sena Çakırkaya’nın yaptığı ‘Lens’19 Görülen Şeyler’de bu çalışmalarını sergilemişlerdir

Sanatçılar, kamerasız tekniklerle ürettikleri fotogram çalışmalarını dijital olarak büyük boyuta taşırken günlük yaşam içinde gizli kalan sıradan olan imgeleri soyutlaştırılmış bir üretim ve aynı zamanda zaman kavramı üzerinden doğanın kırılma anlarını ve yok edilmesini eleştirmişlerdir



Şekil 11. Barbara-Zafer Baran, Yaban otları, 2002

Sanatçıların 'Yaban Otları' (Şekil 11) adlı serisi insanın doğaya olan müdahalesi ve onu kontrol etme çabasına işaret etmekte ve bizlere James Welling'in 'Çiçekler' (Flowers, 2006) serisini anımsatmaktadır.

Başlangıçta siyah beyaz filmlerle karanlık oda uygulamaları üzerinden deneysel çalışmalar üreten Adnan Ataç, daha sonra renkli fotoğrafa yönelmiş ve bu alanda yeni arayışlara yönelmiştir. Ataç, insan bedeni ve doğa üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında boya, kimyasal madde, filtreler, kontak baskılar, tonlarına ayırma ve rölyef gibi yöntemler kullanmıştır. Ataç, Güler Ertan'dan esinlenerek oluşturduğu çalışmalarında renkli negatif filmleri kontak yolu ile pozitif siyah beyaz filme dönüştürmüş ve daha sonra bu filmleri çakıştırarak foto-grafik izler taşıyan soyut görüntüler elde etmiştir.

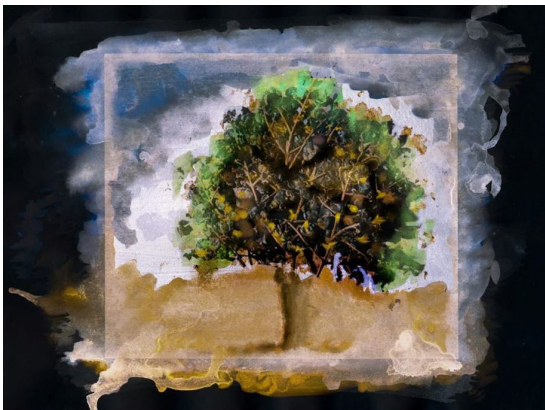
1996 yılında hayatını yurt dışında sürdürme isteği doğrultusunda Londra'ya giden Kadir Aktay, Siyah-beyaz ve Dia Pozitif filmler üzerinde ağartma ve boyama tekniği kullanarak kendi düş âleminin bir yansıması olarak tanımladığı 'Past Time Dreams', ve 'Geçmiş Zamanın Düşleri' adlı fotoğraf serisinde akıp giden zaman içinde insanın korkularına vurgu yapmaktadır. Akar, neyin düş neyin gerçek olduğu bilinmeyen bu serisinde hikâyelerini oluşturan kahramanların geçmiş zaman içinde konuşan bireylere dönüştürmektedir.

Türkiye'de 2000 sonrası deneysel fotoğraf

1990'lı yılların sonlarına doğru teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan dijitalleşme ve bununla birlikte yazılım programların hızlı gelişimi sanatçılara birçok olanaklar sağlamıştır. Dijital teknolojide hızlı geçiş yaşandığı günümüzde sanatçılar, sadece bu teknolojiyi kullanmakla yetinmeyip ürettikleri çalışmaları internet ortamına taşımışlardır.

Ancak dijital teknolojinin sunmuş olduğu olanaklara karşın analog teknolojiyi çalışmalarında kullanan sanatçıların sayısı oldukça fazladır. Bu sanatçılar analog teknolojiyi sadece dijital sanata karşı bir tavır olarak değil aynı zamanda anlam üretmenin bir yöntemi olarak değerlendirmişlerdir.

Farklılıkların bir zenginlik olduğunu bilen deneysel bakış, yaratıcı düşüncenin tüm imkânlarını, yaşadığımız zamanın bize verdiği imkân ve teknikler ile kullanmak ister. Teknikler birer araçtır. Sonsuz kalmak tek tercihidir. Gelenekselden de beslenen, ama hep ötesini isteyen bir istekle hareket edecektir (Balkı, 2012:100). Bu anlamda fotoğraf serileri, geleneksel bir yöntem olan güneş baskı tekniği, kolaj ve polaroid transfer gibi teknik uygulamalarla Türk fotoğrafında deneysel bağlamda çalışmalar üreten ve bunun yanı sıra deneysel fotoğrafı kavramsallaştıran ender fotoğrafçılardan biri de Orhan Cem Çetin'dir. Çetin, fotoğrafa yeni başladığı yıllarda ilgi duyduğu fotoğrafın oluşum



Şekil 12. Orhan Cem Çetin, Derin Kadar İnce Arşivsel Pigment baskı, 2020



Şekil 13. Tuğrul Çakar, Cam Evin Kadınları, Elle renklendirme, 2001

aşamasındaki gelişimleri keşfetmek için yapmış olduğu denemelere bir dönüş yaparçasına 2014 yılında ‘Gümüş Gezegen’, 2018 ‘Sahne Arkası’ ve 2019 yılında ‘Derin Kadar İnce’ isimli deneysel seriler gerçekleştirmiştir. Çetin, ‘Gümüş Gezegen’ adlı çalışmasında öznel ve gizemli olarak nitelendirilen ve adını teknik sürecin başlangıcı olan gümüş taneciklerinden alan bir çalışma yapmıştır. Sanatçı, bu seride kimyasal elementler, fırça, boya su vb. birçok unsuru bir arada kullanarak hayali ya da zihindeki unsurları bazen tesadüf deneyimlere bırakarak yeniden keşfetmek adına gerçekleştirmiştir.

Sanatçının 2020 yılında gerçekleştirmiş olduğu ‘Derin kadar İnce’ adlı serisinin küratörlüğünü Eda Yiğit’in yapmıştır. Sanatçı, ‘irade’, ‘kader’ ve ‘tesadüf’ kavramlarını analog fotoğraf, kâğıt ve boyanın dokusu ile buluşturmaktadır. Çetin bu serisinde, üç boyutlu nesnelere presleme yöntemini kullanarak sezgisel bilinç akışı ile kâğıda iz bırakarak aktarmaktadır (Şekil 12).

Orhan Cem Çetin’in fotoğraflarındaki deneysellik kavramı; ister biçimden kaynaklanan haz ve duymusal bir etkilenme isterse anlam çıkarma ya da sorgulama şekliyle olsun izleyiciyi her zaman şaşırtmıştır. Çetin’in deneysel fotoğrafa kavramsal ve çağdaş yaklaşımı “belki de güncel sanatın bugün en önemli “estetik” olarak tanımlayabileceğimiz rolü izleyiciye böyle bir etkinlik ve katılım imkânı yüklemesi, izleyiciyi sanatın asıl yaratıcı haline sokması. Bu durumda güncel sanat sonsuz şekilde bir “meydan okuma”, “bir imtihan oluyor” (Erzen, 2014:9) söylemi ile özetlenebilir.

Çakar’ın 2001 yılında Ankara’da açmış olduğu ‘Cam Evlerin Kadınları’ (Şekil 13) ve ‘Fotogram’ çalışmalarından oluşan her iki serginin ortak noktası elle renklendirme yöntemi kullanmasıdır. Siyah-beyaz olarak hazırlanan fotoğraflar çay, kuşburnu, ıspanak vb. gibi bitkilerin kaynatılması sonucu elde edilen boya ile renklendirilmiştir.

Çakar, bu serisinde insanın içinde yaşadığı ya da öyle varsaydığı gerçeklik yok edilmiş, sahteleştirilmiş ve bulanıklaştırılmıştır. Sanatçı, gerçek ile sahtenin özdeşleştirildiği ve mutlak gerçek dışılığın gerçekliğin kendisi olarak

sunulduğunu göstermiştir. Tuğral Çakar yine bu seride ayrıştırılan ‘Cam Evi Kadınları’na öz ve kimlik kazandırma işlevini düş yoluyla yansıtmaya çalışmıştır (Birinci, 2002:166-173).

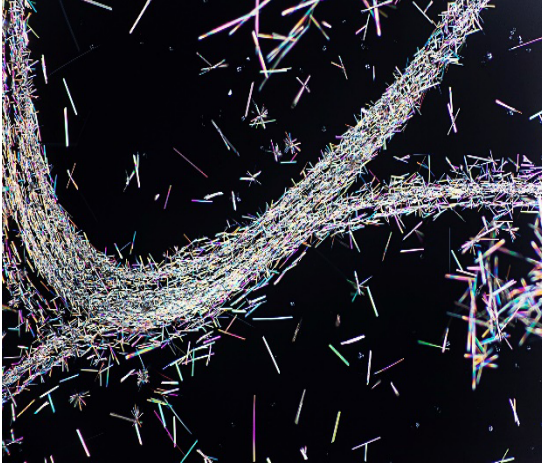
Çakar, 2002 yılında Ahmet Selim Sabuncu’nun iğne deliği fotoğraflarını görerek başladığı bu serüvene 2011 yılında Ahmet Selim Sabuncu, Nadir Ede ile ‘İğne Deliğinden İstanbul’ adlı bir sergi gerçekleştirmiştir. Sabuncu, eski fotoğraf tekniklerinden biri olan iğne deliği (pinhole) ile yapmış olduğu çalışmalarında “Benim iğne deliği fotoğraflarım, günümüzde yaşanan görüntü kirliliğine bir karşı koyma olarak da değerlendirilebilir.” (Çakar, 2013:73) demektedir.

Ali Arif Ersen, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim ve gravür atölyesinden mezun olduktan sonra birçok çalışma gerçekleştirmiştir. 2007 yılında ‘Masallar’ adlı serisinde Ali Arif Ersen bir ressam olarak da fotoğrafla buluşuyor, kazıyarak, silerek, perdeliyor, boyayarak fotoğraflarıyla sanki «konuşuyor», onları değiştiriyor, resimle fotoğraf arasında başka bir dünyayı ya da bu dünyadan bir bakışı tuhaf bir melankoli, sebepsiz bir kara duygu, kırılabilir bir masumiyet içerisinde bizlere sunuyor (Çalıköğlü, 2007:4).

Mikrofotoğraf bir bütünün belirli kesimlerine odaklanarak, nesnelere o kadar soyutlar ki, kendi dünyalarını yaratırlar. Başlangıçta bir grafik sanatçısı olan Carl Strüwe, 1935’te ilk kez dikkat çeken mikrofotoğraflarla deneyler yapmıştır. ‘Mikroskopik Formlar’ (1926-1959) adlı çalışmalarıyla mikrofotografiye dayalı benzersiz bir sanat formu yaratan Strüwe zamanının avangart fotoğrafçıları arasında yer almıştır.

1960’li yıllarda ortaya çıkan ve bilim ve teknolojiyi sanat ile buluşturma düşüncesi Manfred Kage’in mikroskop ile yaptığı çalışmalara yansımaktadır. 1960’larda sanatsal avangart ile birlikte ‘bilim sanatı’ terimini yaratan Kage, kimya, mikrobiyoloji ve görsel sanat disiplinlerini kapsayan soyut fotoğraflar üretmiştir.

İrmak Soldamlı Türkiye’de mikroskop kullanarak disiplinler arası soyut çalışmalar gerçekleştirmektedir. Soldamlı, Sitoteknolog olarak çalışır; hücre düzeyinde mikroskopla tarama konusunda uzmandır. 2000 yılından bu



Şekil 14. H. Irmak Soldamli, 2019

yana mikroskop fotoğrafları ile ilgilenmekte olan Soydamli (2011:5), “Mikroskoptaki düşler dünyası ve doğanın eşsiz yapılanması iki farklı düzlemde birbirlerini tamamlayan, ortak noktaları oldukça fazla olan, gerçekçi bir o kadar da estetik görüntüler sunar” (Şekil 14).

Soldamli, 2019 yılında Bursa Fotofest’e ‘Mikro Galaxy’ adlı çalışması ile katılmıştır. Sanatçı, “Doğada var olan bazı organik ve inorganik nesnelere mikroskop görüntüleri, nesnel özelliklerinden uzaklaşılarak çok anlamlı bir yapıya, bir sanat nesnesine dönüştürülür. Mikroskoptan görülen gerçek moleküller yıldızların kendisi olmamasına rağmen galaksideki parlayan, kayan yıldızları ve kristal yapılar gezegenleri temsil etmektedir. Böylece gökadalara ve mikro evrene çıplak gözle ulaşmanın imkânsızlığı fotoğrafla ortadan kalkar” (Soldamli, 2021) sözleri ile doğa ve evrene olan ilgi ve merakını fotoğrafik imgelere dökmektedir. Soldamli’nin çalışmalarında bir yandan Manfred Kage diğer yandan Carl Strüwe’nin izlerini görmek mümkündür.

Sanatçı İlgen Arzık, 2018 ve 2020 yılında Bozlu Art Project’te soyut dışavurumcu ve gerçeküstü bir anlayışı dile getirdiği ve siyah-beyaz fotogram tekniği ile buluşturduğu ‘Gerçek Hikayeler’ ‘Hala Hayattayım’ isimli çalışmasında dijital kültürün olanaklarını reddedip geleneksel yöntemlerin sunmuş olduğu imgelere yoğunlaşmaktadır. Sanatçı, bu çalışmalarında 19. yüzyıl başlangıcı

yıllarında Avrupa’da ortaya çıkan yeni anlayışın bir uygulama yöntemi olan fotogram tekniğini kullanmaktadır. Arzık, kendi düşlerinden hareketle gerçekleştirmiş olduğu soyut fotoğrafik çalışmalarında ressamlık deneyimleri ile birleştirerek alternatif bir üslup yaratmaktadır. Sanatçı bu seride, düş ve gerçek arasında kurguladığı doğa imgeleri ile bir yandan bilinçaltına göndermede bulunurken diğer yandan ise anlam yaratarak izleyici ile arasında bağ kurmaya çalışmaktadır. Arzık, 2020 yılında küratörlüğünü Özlem İnay Erdem’in yaptığı ‘Hala Hayattayım’ adlı projede oto portre geleneğini 1920’li yıllarda deneysel bir yaklaşım olan fotogram tekniği ile yorumlamıştır. Sanatçı, bu çalışma için iki malzeme kullanmıştır. İlki siyah beyaz fotoğraf kâğıdı diğeri ise dere suyudur. Sanatçı karanlık oda da duyarlı kâğıt üzerinde kendi bedenini soyutlamış ve daha sonra baskıyı Kurbağalı dere suyunda iki gün bekleterek bu sürece dâhil etmiştir. Sanatçı, kendi oto portresi üzerinden gerçekleştirmiş olduğu bu fotogram çalışması ile bizlere bir yandan Amerikalı sanatçı Mathew Brandt’ın ‘Lakes and Reservoirs’ diğer yandan ise Catherine Yass’ın, damage / burn / canal (2005) isimli çalışmalarına bir gönderme yapmaktadır.

2000 sonrası dijital kültürün yoğun olarak yaşandığı dönemlerde sıklıkla rastlanan ve bilinen ancak yeni anlatılarla alternatif baskı teknikleri kullanarak fotoğrafik imgeler üreten fotoğrafçılar bulunmaktadır.

2008 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü’nden mezun olan Aydın Berk Bilgin bir yandan deneysel fotoğraf çalışmalarına devam ederken diğer yandan çeşitli üniversitelerde dersler vermeye devam etmektedir. Bilgin, 2019 yılında ‘Metamorfoz’, 2020 yılında ise ‘Elim Sende’ isimli deneysel fotoğraf alanında gerçekleştirmiş olduğu serilerle küratörlüğünü Kamil Fırat’ın yaptığı Bursa Fotofest’e katılmıştır. 2017 yılında ise World Wide Pinhole Photography Day’de ‘Outside Room’ ve 2020 yılında Galeri X-ist, ‘Gün İzi’ isimli iğne deliği (pinhole) çalışmaları bulunmaktadır.

Aydın Berk Bilgin çalışmalarında fotoğrafın icadı sonrası bilinen o eski geleneksel fotoğraf



Şekil 15. Aydın Berk Bilgin, 2020

vizyonu günümüze taşımakta ve yeniden yorumlamaktadır. Ancak Bilgin analog olarak oluşturduğu deneysel fotoğraf geleneği sadece bir tekniğin aktarımı değil aynı zamanda insanı, doğayı sorgulayan bir yaklaşımın sonucudur. Sanatçı 2020 yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Akis' isimli serisini karanlık oda kimyasalları kullanarak gerçekleştirmiştir. Bilgin'e göre "fotoğraf kâğıdına imgeyi sabitleyen kimyasalların figürlere tesiri ile çevrelerindeki boşluğa tesiri arasındaki fark, dış dünyadaki çevresel etkilerin kendi imge ve kimliğimize tesirine paralellik gösterir" (<https://www.aydinberkbilgin.com/akis>, 02.02.2021).

Belçikalı grafik ve fotoğraf sanatçısı Pierre Cordier'in patentini aldığı ve kimyagram adını verdiği uygulamayı çalışmalarında deneyimleyen Bilgin, lokal olarak uyguladığı rastlantısal kimyasal müdahaleler sonucunda figürler keskinliğini kaybetmişlerdir. Bilgin'in antropomorfik şekillerle oluşturduğu karakterler (Şekil 15) 1937 yılında Bauhaus ustası Laszlo Moholy-Nagy tarafından kurulan ve New Bauhaus olarak nitelendirilen Chicago Tasarım Enstitüsü'nde fotoğraf eğitmeni

Henry Holmes Smith'in 1960 sonrası yapmış olduğu çalışmaları anımsatmaktadır.

Kerimcan Gören, fotoğraf malzemeleri ve disiplinler arası uygulama biçimleri üzerinde çalışan bir sanatçıdır. Gören çalışmalarında fotoğrafın ontolojisine dair süregelen endişelerini araştırmaktadır. Sanatçı, 2017 yılında 'Korku Dalgaları' (Waves of Fear) adlı son çalışmasında ikinci el moda görüntülerini beton kaidelerle birleştirmiştir. Gören, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak Kodak kâğıt fabrikasının kapanmasına karşı bir tepki olarak bu seriyi gerçekleştirmiştir. Kodak'ın eskiden sahip olduğu üne ve firmaya dayanan ticari endüstriye gönderme niteliği taşıyan bu birleşik heykeller, tarihte bir dönemi anarken, sanatçının da artan kayıp hissiyatının da bir göstergesidir (Şekil 16).

Buluntu fotoğrafları günümüz kavramsal fotoğrafın ana malzemelerinden birini temsil etmektedir. Bazen tesadüf olarak karşımıza çıkan buluntu fotoğraflar bir sanat objesi olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda buluntu fotoğrafları ile bellek oluşturan ve kavramsal fotoğrafın hizmetine sunan genç sanatçılardan biri de Cevahir Akbaş olmuştur.

Günümüz Türk fotoğrafında deneysel fotoğraf uygulamalarını başarıyla sürdüren bir başka yaklaşımda bireysel çalışan atölyelerdir. Bu atölyelerin başında İstanbul'da Kerim Suner'in Stüdyo 1851, Ankara'da Serdar Bilici ve Oğuz Karakütük'ün Ka geliştirme atölyesi, İstanbul'da Murat Sarıyer ve İzmir'de Artlens Görsel Kültür ve Fotoğraf Atölyesi gelmektedir.

Kerim Suner, bilgisayar mühendisliği kariyerinin yanı sıra İstanbul'daki stüdyosunda tarihi fotoğraf süreçleri üzerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Kerim Suner, dijital fotoğrafın yapaylığı karşısında geleneksel yöntemlerle denemeler gerçekleştirmenin önemini vurgulayan çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, 2017 yılında İzmir Mahall Bomonti galerisinde açmış olduğu 'Zamansız Portreler' serisinde ıslak levha (wet collodion) tekniğini kullanmıştır. Suner, cam veya siyah kaplamalı metal levhaları gümüş banyosunda bekleterek ışığa duyarlı hale getirmiş ve bu levhalara vernik sürerek uzun yıllar bozulmadan saklanmasını sağlamıştır.



Şekil 16. Kerimcan Gören, 2017

Sanatçı bu serisinde, 19. yüzyıldan günümüze taşınan fotoğraf çekim ve banyo tekniğine sadık kalarak cam, metal levhalarla oluşturduğu portreler gerçekleştirmiştir. Nadar'ın ilk portre fotoğraflarına vurgu yapan bu çalışmalar Gisele Freund'un belirttiği gibi; (aktaran: Şule Demirkol, 2016:41) "Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu" dediği bakışlara vurgu yapmaktadır.

Türk fotoğrafında akademik olarak Zeki Faik İzer ve Şinasi Barutçu ile başlayan ve Güler Ertan, Ahmet Öner Gezgin ile ileriye taşınan deneysel fotoğraf kavramı günümüzde Murat Yusuf Şen, Gökhan Birinci, Bülent Erutku, Şirin Gazialem, Gülseren Haylamaz, Burcu Böcekler ile sürdürülmektedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdüren Murat Yusuf Şen, yaşamı boyunca deneysel fotoğraf alanında birçok uygulamalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların başında 2014 yılında kullandığı 'Islak Kent'te ıslak levha (wet collodion) ve 2018 Yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Fading Away'de camera obscura tekniği

gelmektedir. Şen 'Islak Kent' serisi ile kendi deyimiyle dünya metropolü olma arzusuyla şekillendirilen İstanbul'un hızlı dönüşüm ve değişimini 19. yüzyıldan kalma yavaş bir fotoğraf üretim tekniğini kullanarak eleştiriyor (Erişim, <https://muratyusufsen.com.tr>). Her iki seride tarihsel yöntemleri başarılı bir şekilde uygulayan Şen, kusurlu gibi görünen yıpranmış serilerinde; izleyiciye sadece bu teknikleri hatırlatmakta kalmayıp aynı zamanda kimya ile şekillenen ve akıp giden zamanın bir şehir üzerindeki etkilerini tartışmaya açmakta ve kusurlu olanın duyarlı fotoğrafik yüzeyin değil çarpık kentleşme olgusuna bir göndermedir (Şekil 17).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Fotoğraf ve Video Ana Sanat Dalı'nda çalışmalarını sürdüren Burcu Böcekler, İstanbul'daki Roma ve Bizans dönemine ait kalıntıları Sprochet Rocket tekniği kullanarak çekmiştir. Sanatçı, 'Panoramik İzler' adlı seride panoramik fotoğraf tekniğini cyanotype ile buluşturarak iki farklı yöntemi bir arada kullanmıştır.

'İstanbul Mavis'i' adlı çalışması ile 2017 yılında 'Foto İstanbul' ve 2019 yılında Bursa Fotofest' e katılmıştır. İstanbul'un park ve bahçelerinde fotoğraflanan bu seri, mavi ton (cyanotype) tekniği ile yoğun nüfus yoğunluğu içinde betonlaşan bir kentin her şeye rağmen doğaya direnme çabalarına karşı duyulan bir hayranlığın sonucu olarak Anne Atkins'in çalışmalarına sadık



Şekil 17. Murat Yusuf Şen, Islak Kent, 2014



Şekil 18. Burcu Böcekler, Cyanotype, 2020



Şekil 19. Gülseren Haylamaz, Cyanotype, 2020

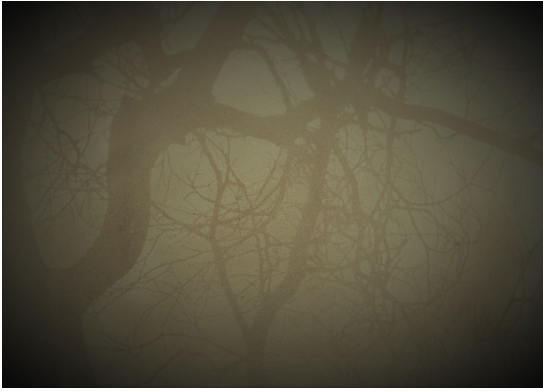
kalınarak gerçekleştirilmiştir. 2020 Yılında Bursa Fotofest'te gerçekleştirdiği 'Bir Kutu Buluntu Cam Negatifin İzinde' adlı Cyanotype (Mavi ton) çalışmasında ise fotoğrafları kavramsallaştırarak bir yandan geçmişe yönelik hatırlatmalar yapmış diğer yandan günümüze uyarlayarak zaman kavramı üzerinden göndermelerde bulunmuştur. (Şekil 18).

Ege Üniversitesi Bergama Meslek Yüksek Okulu'nda 19.yüzyılın bir güneş baskı tekniği olan Cyanotype ile çalışmalarını sürdüren başka bir akademisyen ise Gülseren Haylamaz'dır. Sanatçı, 2020 yılında 'Cyanotpe ile Sümerbank'tan Kesitler' ve 2021 yılında açmış olduğu 'Mavi Yansımalar' adlı sergilerdeki çalışmaları ile iki farklı disiplin olan fotoğraf ve tekstil sanatını buluşturmaktadır. Haylamaz yöreye ait Bergama Parşömeni üzerine mavi baskı ile sadece bir tekniği değil aynı zamanda geçmişe ait izleri de hatırlatan çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Sanatçı, Sümerbank Bergama İplik ve Dokuma Fabrikası'nda çekmiş olduğu fotoğraflar ile tekstil tekniklerini geleneksel bir yöntem olan cyanotpe ile buluşturarak zaman kavramına vurgu yapmaktadır. Haylamaz, disiplinler arası bir yaklaşımla uyguladığı cyanotype çalışmalarında katman oluşturmuş ve yüzeyi yine fabrikada üretilen iplik ile birleştirerek bağ kurmuş ve böylece izleyiciyi teknik konudan uzaklaştırarak kavramsal bir bakış sunmuştur. (Şekil 19).

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde bir yandan akademik diğer yandan sanatsal üretimlerini sürdüren Bülent Erutku, deneysel fotoğrafın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Erutku, erken dönem fotoğraf uygulamalarından biri olan Gum bikromat tekniğine yeni bir bakış açısı sunmuş ve yağlı boya ya da benzeri boya yerine zerdeçaldan elde edilen pigmentlerin kullanımını öneren bir çalışma gerçekleştirmiştir (Erutku, 2019:109). Erutku, çalışmasında gum bikromat tekniğine bir yandan yeni bir öneri sunarken diğer yandan uygulamada kullandığı görsellere de kavramsal yaklaşmaktadır. Erutku, zerdeçal bitkisinden elde etmiş olduğu pigment boyayı çocukluğunda anılarda kalmış olan ağaç imgesi ile özdeşleştirerek duygusal bir bağ kurmuştur. Birbirinden farklı tekniklerle gerçekleştirmiş olduğu serilerinde ağaç imgesi kullanan Erutku, zaman, hüzün, bellek gibi kavramları sorgulamış ve bizlere sadece gum bikromat baskı tekniğine değil aynı zamanda bir ağacın en çekici yönünün şekil, doku ve renk kombinasyonları içinde katışıksız bir güzelliği olduğunu hatırlatmıştır. (Şekil 20).



Şekil 20. Bülent Erutku, Gum bikromat, 2020

İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde uzun süren akademik yaşantısını deneysel fotoğraf alanında yürüttüğü çalışmalarıyla sürdüren Gökhan Birinci, 2019 yılında İzmir'de İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi tarafından düzenlenen uluslararası İyi tasarım/Good design_4 Döngü isimli programa bir güneş baskı tekniği olan 'Lümen print' ile katılmıştır. Sanatçı,

çalışmalarında kamerasız fotoğrafçılığın bir uygulama yöntemi olan lümen baskı yöntemini kullanmıştır. Siyah-beyaz ve renkli fotoğraf kâğıt üzerine taze çiçek ve bitkilerin konularak güneşte pozlanması ile oluşmakta olan bu yöntemi Türkiye'de ilk uygulayan kişidir.

İklim değişimi, nüfus artışı, doğayı tüketen betonlaşma giderek azalan ve yok olan biyolojik çeşitlilik doğayı ve yaşadığımız kenti etkilemektedir. Buna paralel olarak dijital gelişmeler analog fotoğraf görüntü üretim biçimlerinin varlığını yok etmektedir. Sanatçı, bu çalışmada, İzmir kenti için önemli bir yere sahip olan kültür park alanının biyolojik çeşitliliğini güneş baskı yöntemi kullanarak fotoğraf sanatı ile buluşturmuştur.

Bu teknikte seçilen bitki nesnesi bir kompozisyon oluşturacak şekilde fotoğraf kâğıdı üzerine yerleştirilir. Sonra kâğıt üzerine cam konularak güneşte en az bir saat pozlama yapılır. Güneşte pozlama yapıldıktan sonra kâğıt otuz saniye kadar suda yıkanır ve saptama banyosunda on dakika



Şekil 21. Gökhan birinci, Lümen Print, İlfospeed Siyah- Beyaz Kâğıt, 18x24 cm
Pozlama süresi: 60 dakika



Şekil 22. Gökhan Birinci, Lümen Print, Fujicolor Renkli Kâğıt, 18x24 cm,
Pozlama süresi: 45 dakika

bekletilir. En son aşama ise en az on dakika akan su altında fotoğraf kâğıdının yıkanma sürecidir. Bütün bu işlemler hafif ya da tungsten ışık altında gerçekleştirilmelidir. Ortaya çıkan süreç kâğıt cinsi, mevsim, pozlama ve günün değişik zamanlarına göre farklılık göstermektedir. (Şekil 21-22).

Sonuç

Avrupa’da ortaya çıkan ve İki Dünya Savaşı (1914-45) yılları arasında yoğun yaşanan deneysel fotoğraf kavramına Türk fotoğrafının başlangıç yıllarında çok rastlanmamıştır. Bunun en önemli nedenleri arasında; yeterli ekipman ve bilgi birikiminin bulunmamasıdır. Ancak yurt dışında öğrenimini tamamlayıp yurda döndükten sonra Avrupa’daki deneysel fotoğraf yaklaşımları aktarmada Zeki Faik İzer ve Şinasi Barutçu önemli katkılarda bulunmuşlardır.

1980’li yıllarda Güler Ertan ve Ahmet Öner Gezgin fotoğraf sanatına deneysel ve kavramsal içerikle yaklaşmayı öneren çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Çalışmalarında analog teknolojinin sunmuş olduğu geleneksel fotoğraf tekniklerini kullanan fotoğrafçılar; karanlık oda uygulamaları (fotogram, solarizasyon, rölyef, sertleştirme, üst üste negatif bindirme vb.) siyah-beyaz, renkli, diapositif ve tire (matbaa film) film ve kâğıt tabanı üzerinde kazıma ve elle renklendirme, polaroid transfer ve iğne deliği (pinhole) gibi uygulamalarla deneysellik alanını genişletmişlerdir.

Türkiye’de 2000’li yıllara kadar alternatif baskı teknikleri olarak adlandırılan; Cyanotype, Gum bichromat, Wet Collodion, Salt Print, Anthotype, Lümen Print, vb. gibi tekniklere yer verilmemiştir.

2000 sonrası Türk fotoğrafında ise, erken dönem Cyanotype, Gum bichromat, Wet Collodion, Salt Print, Anthotype gibi fotoğraf uygulamalarını bir oyun bağlamından koparıp deneysel alan yaratan ve bu düşünceyle fotoğraf yaklaşımları sunan ve bu alanda üretimler gerçekleştiren günümüz çağdaş fotoğrafçıların geçmiş dönem uygulamalarından kopma yerine daha sıkı bir bağ kurdukları görülmüştür.

Türkiye’de fotoğraf türlerinden biri olan deneysel fotoğraf olgusunda bilgi ve deneyimlerin artırılması konusunda üniversite, fotoğraf dernekleri ve atölyelerin desteklenmesinin yanı sıra sanat galerilerin, küratörlerin ve koleksiyoncuların bu konuda genç kuşakları daha cesaretlendirmeli ve teşvik etmeleri gerekmektedir.

Kaynakça

- Acar, Siber. (2013). Adnan Veli Kuvanlı, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (37) s: 62-63.
- Ak, Seyit Ali. (2004). *Siyah-Beyaz İzler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ak, Seyit Ali. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğraf*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ak, Seyit Ali. (1991). Düş Ülkesinde Bir Fotoğraf Gezisi, *Refo Fotoğraf Dergisi*, (20), s:40
- Antmen, Ahu. (2014). Sanat ve Fotoğraf Üzerine Birkaç Not, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (39) s:10-12.
- Atay, Simber. (1997). Movement Sergisi Üzerine, <http://x-hall.ada.net.tr/movement/yorumlar/scanograph.htm#scanograph/>
- Bilgin, Aydın Berk. (2020). Koleksiyon Akis. <https://www.aydinberkbilgin.com/akis>.
- Birinci, Gökhan. (2004). Günümüz Türk Fotoğrafında Kadına Bakış, *AFSAD 6.Fotoğraf Sempozyumu*, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ostim Mesleki Eğitim Merkezi Matbaası, Ekim, s:166-174.
- Çakar, Tuğrul. (2011). İğne Deliğinden Nevizade, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (37) s:73-74.
- Çalıkoğlu, Levent. (2007). *Masumiyet İmgeleri*, Milli Reasürans T.A.Ş, İstanbul: Ofset Matbaacılık.
- Ertan, Güler. (1977). *Çağdaş Fotografi Sanatı*, İstanbul: Sayılı Matbaa.
- Ertan, Güler. (2016). Türkiye’de Fotoğrafın Tarihsel Süreci, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (43) s:73-74.

Erutku, Bülent. (2019). Gum Bikromat Fotoğraf Baskısı'nda Pigment Olarak Zerdeçal Kullanımı, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1074193.pdf>. (15.01.2021).

Gezgin, Ahmet Öner. <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyettengünümüze-fotografi-1923-1995>, (20.02.2021).

Özendes, Engin. (2014). Fotoğrafta Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (43), s:13.

Özyurt, Ahmet. (1988). Fotoğraf Sanatında Yeni Yaklaşımlar, *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi*, (2):2.

Soldamli, H. Irmak. (2011). Gemsiz Düşler Fenomeni 'mikrofotoğraf', *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (23), s:5.

Soldamli, H. Irmak. (2020). Mikro Galaksi. <http://sanalfestival.org/sergi/mikrogalaksi/97>,

Görsel Kaynaklar

Şekil 1. Zeki Faik İzer, Solarizasyon Portre, Siyah Beyaz İzler' fotoğrafçılığıyla Zeki Faik İzer, Seyit Ali Ak, Yapı Kredi Kültür yay., İstanbul, 2005.

Şekil 2. Baha Gelenbevi, Portre/Deneysel Portre, 1945, Fotoğrafta Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (43), s:13, Engin Özendes koleksiyonu.

Şekil 3. Teoman Madra, Işık denemeleriyle Caz Çizgileri, 1964, https://www.researchgate.net/figure/Teoman-Madra-1998-SourceCBM-Contemporary-Art-Center-Archive_fig6_312592771_ (21.02.2021)

Şekil 4. Teoman Madra, Photo-Grahies, Tramlı Solarizasyon, 1974, Ak, Seyit Ali, (2001). Erken Dönem Türk Fotoğrafı, İstanbul Remzi Kitabevi, s:296.

Şekil 5. Güler Ertan, Renkli tonlarına ayırma, Güler Ertan, Çağdaş Fotoğrafi Sanatı, 1997, İstanbul, Sayılı Matbaa.

Şekil 6. Şahin Kaygun, Sertleştirme, Güler Ertan, Çağdaş Fotoğrafi Sanatı, 1997, İstanbul, Sayılı Matbaa.

Şekil 7. Ahmet Öner Gezgin, Mavi,1983, <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/oteki-yuz-fotografinin-bittigi-yer/>,

(21.01.2021).

Şekil 8. Ahmet Selim Sabuncu, İğne Deliği (Pinhole), 1997, <http://ahmetsabuncu.com/aContent.php?Page=1>, (20.02.2021)

Şekil 9. Uğur Okçu, Momements, Scanograph, 1991, <https://www.arthenos.com/gonullu-emek-amator-foto-graf-ugur-okcu/>, (21.02.2021)

Şekil 10. Reha Akçakaya, Düşler Ülkesi, 1991, <https://hicliginsesinden.wordpress.com/2012/01/10/reha-akcakaya/#jpcarousel-5155>, (21.02.2021)

Şekil 11. Barbara-Zafer Baran, Yaban Otları, https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/barbara-zafer-baran_2234_7227235.pdf, (21.02.2021)

Şekil 12. Orhan Cem Çetin, Derin Kadar İnce,2020, https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/2020/01/326_3.jpg, (23.02.2021)

Şekil 13. Tuğrul Çakar, Cam Evin Kadınları, Siyah beyaz kağıt üzerine elle renklendirme,2001, <http://www.fotograf.net/Artist/tugrucakar/pages/sergi/003.htm>, (20.02.2021)

Şekil 14. H.Irmak Soydamli, Micro Galaksi,2019, <http://sanalfestival.org/sergi/mikrogalaksi/97>, (23.02.2021)

Şekil 15. Aydın Berk Bilgin, Akis,2020, <https://www.aydinberkbilgin.com/akis?pgid=kfv922qn-da5e89b5-9682-4882-90b7-74fa77f74918>, (23.02.2021)

Şekil 16. Kerimcan Gören, Korku Dalgaları, Beton kaide üzerine fotoğraf baskı yerleştirme, 2017, <http://artgalerimbek.com/eserler/259>, (23.02.2021)

Şekil 17. Murat Yusuf Şen,İslak Kent, Islak Levha, 2014, <http://yusufmuratsen.com/tr/category/19/islak-kent>, (23.02.2021)

Şekil 18. Burcu Böcekler, Bir Kutu Buluntu Cam Negatifin İzinde, Cyanotype, 2020, <http://sanalfestival.org/sergi/bir-kutu-buluntu-cam-negatifin-izinde/37>

Şekil 19. Gülseren Haylamaz, Sümerbank'tan Kesitler, Cyanotype, 2000, file:///C:/Users/G%C3%B6khan/Downloads/ICHES_tam_metin_kitabi%20(1).pdf.s:636-648. (22.02.2021).

Şekil 20. Bülent Erutku, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1074193.pdf>. (23.02.2021)

Şekil 21- 22. Gökhan Birinci, sanatçı arşivi.

Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: 2 Boyutlu ve 3 Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması¹

Dr. Öğr. Üyesi Cansın İlayda ÇETİN²

Öz

Sergileme, başlangıcından bu yana nesnelere sergilemek için kullanılmıştır. Sergi tasarımı, sunumun ve çağdaş görsel iletişim tasarımının bir kombinasyonudur. Sergileme konseptinin gelişmesiyle disiplinler arası birliktelik artmış ve çok katmanlı iletişim kurmak için mekânın kendisi tasarıma dâhil edilmiştir. Artık sadece nesnelere sergilenmekle kalmamış, serginin kendisi bir sanat eseri haline gelmiştir. Bu değişim, sanatın ne olduğunu ve tasarımın ne olduğunu sorgulamanıza neden olmaktadır. Özellikle son dönem çalışmalarında sergi tasarımı bilinçli olarak kurgulanmaktadır. Çalışmada, değişen sergileme anlayışının mesaj ve ziyaretçi odaklı gelişimi karşılaştırmalı olarak incelenmiş; etkileşim yönteminin bilgi edinimi sürecindeki verimliliği, kullanıcı deneyimi göz önünde bulundurularak sorgulanmış; devamında ise fotoğraf ve metal/cam çalışmalarından örnekler üzerinden sergileme tasarımında deneyim ve etkileşimin nasıl özgün sonuçlar doğurabileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ise bu sunumdaki ortak ve farklı yönler saptanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Sergileme, Sergileme Tasarımı, Heykel, Fotoğraf, Tasarım*

On The Concept and Design of the Exhibition: A Comparison of 2-Dimensional and 3-Dimensional Exhibition

Abstract

The display has been used to display objects since its inception. The exhibition design is a combination of presentation and contemporary visual communication design. With the development of the exhibition concept, interdisciplinary unity has increased and the space itself has been included in the design to establish multi-layered communication. Not only are the objects displayed anymore, but the exhibition itself has become a work of art. This change caused to question what art and design are. Recently, the exhibition design is deliberately designed. In the study, the message and visitor-oriented development of the changing exhibition approach was analyzed comparatively. The efficiency of the interaction in the acquisition of information was questioned by considering the user experience. Then, it exemplified how experience and interaction can create original results in the design through the examples of photography and metal/glass works. In conclusion, common and different aspects in this presentation are determined.

Keywords: *Exhibition, Exhibition Design, Sculpture, Photography, Design*

¹Geliş Tarihi: 17.11.2020 – Kabul Tarihi: 03.03.2021

²İstanbul Gelişim Üniversitesi, GSF, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi
cicetin@gelisim.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-4895-0411
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13002

Giriş

Sergi tasarımı 17. yüzyıldaki merak odasından günümüze, çeşitli form ve yöntemlerin etkisiyle değişmiştir. Öncesinde sadece nesnelere korumak ve teşhir etmek amacıyla kullanılsa da artık sanat ve tasarım alanında bağımsız bir alan haline gelmiştir. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle saraylardan eserler ve objeler çıkarılarak müze ve galerilerde sergilenmeye başlanmıştır. 1851 Londra'daki Dünya Fuarı'ndan itibaren fuarcılık anlayışı ile sergi tasarımı kavramı evrensel bir konu haline gelmiştir. 1970'lerde SEG'D'nin (Society for Environmental Graphic Design) kurulmasıyla, sergi tasarımı çevresel grafik tasarımın bir dalı olarak konumlandırıldı. Sergi tasarımcıları, mekânı tasarlamak için gerektiğinde mimarlar, iç mimarlar ve endüstriyel tasarımcılarla birlikte çalışmaktadır. Sergi tasarımı kalıcı ve geçici olmak üzere iki ana kategoriye ayrılabilir. Bu iki kategori arasındaki fark genellikle müzelerde ve sanat galerilerinde kullanılır. Aynı zamanda ticari, fuar ve sosyokültürel olarak ikiye ayrılabilir. Bu mekânlar tasarlanırken hedef kitleye ve yapının içeriğine göre kuruluş amacı belirlenmelidir.

Bir sergi alanı tasarlanırken, uygulanacak tasarımın yapının içeriğine göre tasarlanması önemlidir. Tasarım tek başına düşünülmemeli, mekânla birlikte planlanmalı ve hazırlanmalıdır. Bu durumda serginin tasarımcısı ile iş birliği yapmak önemlidir.

Sergileme Kavramı

Sergi, Türk Dil Kurumu tarafından verilen tanıma göre; "Halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümüdür" (TDK, 2011). Sergileme mekânlarının temel işlevi; izleyicilerin görmesi, seçmesi için sunulmuş eserlerin tümü ve bu yapıtların serildiği yer olarak "uygun yere koyma" anlamında mekân ve nesne ile ilişkidir. Galerilerde sergilemelerin eser-mekân-izleyici arasında pek çok unsuru içerdiği düşünüldüğünde; "galeri tasarımlarında ilk belirleyici olan, mekân ve işlev ilişkisini daha da genişleterek, buna nesne-nesne, mekân-nesne ve insan-nesne ilişkilerinin dâhil edilmesidir." (Atagök, 2002, s. 56.)

Kendi başına bir eylem ve tavır olan sergileme, yapısı, varoluşu ve duruşu ile başlı başına bir sunumdur. Sanatçı, paylaşmak ve anlatmak istediklerini, belli sunum nesneleriyle ortaya koyar. Hiçbir sanatçı, yalnızca kendisi için bir şey üretmez; aksine, çalışmasının başkaları tarafından görülmesini, okunmasını, dinlenmesini, en etkili şekilde algılanmasını amaçlar. Bunun için de sanatçının yapıtının başkalarına iletilmesi gerekir. Bu iletimde de, sergileme aracılığıyla gerçekleşir.

Sunum ya da sunuşun, sanatın temel hareketi olduğu aşikârdır. Sergileme bir amaç ise; sunulan nesne araçtır. Bu bağlamda sanat ve sanat nesnesinin sunulmak üzere oluşturulduğu söylenebilir. Sergileme eyleminde, sunan kişi (sanatçı), sunulan nesne (sanat eseri) ve de sunulan (izleyici) vardır. Bu üç aşamadan biri olmadan sergileme düşünülemez, sanat oluşturulamaz. Sunumun şekillenmesinde büyük rol oynayan eser, en iyi şekilde sunulan kişiye aktarılmalıdır ki, bu üç kademeli iletişim, amacına ve sonucuna ulaşabilsin. Sanatçının duruşu, düşünceleri ve sanatsal tutumu da sunum ve tasarım olarak nitelendirilebilir. Bu duruş ve sunum, en belirgin olarak sanatçının çalışmalarında kendini gösterir (Morkoç, 2013).

Nesneleri ya da işleri gösteren, sunan, paylaşma ve yoruma açan sergilemenin ne için yapıldığını, ya da bir fuarın neden kurulduğunu, neden bir televizyon reklamı ya da reklam ilanı dururken, bir stand ve üzerinde birçok eserle birlikte sergileme yapıldığını; Velarde "sergilenecek bir şeyin ve anlatılacak bir hikâyenin olması" şeklinde ifade etmektedir (Velarde, 1988, s.49). Dernie (2006, s.6) ise; sergileme yapmanın insanın doğasında olan bir etkinlik olduğunu belirterek, her bireyin evinin aslında bir sergileme alanı olduğunu ve insanların kendileri, yaşamları, ihtiyaçları hakkında bilgi vermek için nesnelere sergilediklerini ifade etmektedir. İnsanoğlunun ne zaman ve ne amaçla iletişim kurmaya başladığı hakkında birçok araştırma yapılmıştır. Lorenc, Skolnick ve Berger (2007, s.8) insanın sahip olduğu nesnelere ve buldukları çevreyi, içgüdüsel sergileme hissini gidermek, saygı göstermek, aydınlatmak, kutlamak, yaşanmışlıklarını göstermek, satış yapmak

gibi durumlar için bir araç olarak kullanmış olabileceklerini belirtmişlerdir.

Allwood ve Montgomery (1989, s.13) sergilemenin neden tercih edildiği ile ilgili belli başlı sebepler sunmuşlardır. Bunlar; izleyici başına düşen maliyetin düşük olması, hedef kitlenin ürüne olan tepkisini ölçmenin mümkün olması, izleyiciyle birebir iletişime geçilebilmesi ve sergilenen çalışmalarla ilgili detaylı bilgi verilebilmesi, sergileme tasarımının alıcıya gönderilen katalog vb. gibi tanıtım öğelerinden daha etkili olmasıdır. Kısaca sergileme için; bir ürünü, fikri ya da tekniği geniş bir kitleye tanıtmak, sunmak ya da satmak için uygun yerler olduğu söylenebilir (Demir, 2009).

Sergilemenin kavram olarak bir iletişim olduğu belirtildikten sonra, sanatta ve sanat eserindeki önemi daha net görülebilmektedir. Günümüzde yapıtların sergilendiği mekânlar düşünülünce, galeri tasarımlarındaki çeşitlilik, mekân, izleyici ve sergilenen nesne etkileşiminde açık, çok katmanlı ilişkilerin gelişmesine katkı sağlamaktadır.

İç Mekânda Sergileme Tasarımı

İnsanoğlunun çevresiyle iletişim kurması sonucu ortaya çıkan ve günümüzde birçok farklı türde karşılaştığımız sergileme tasarımı, izleyiciyle en hızlı iletişim kuran tasarım alanlarından biridir. Sergileme tasarımı çeşitleri, birbirlerine çok benzer olsa da, kendi aralarında da zaman içerisinde daha da ayrışarak farklılık göstermeye devam etmektedir. Bu durum, sergileme tasarımının artık birçok yeni ortamda kullandığına işaret edebilmektedir. Son otuz yıl içerisinde hızla gelişen teknoloji, diğer alanlarda olduğu gibi sergileme kapsamında da devrim yaratacak ölçüde etkili olmuştur. Geleneksel anlamda oluşturulan sergileme mantığı, teknolojide geline son nokta sayesinde “bilgiyi” farklı bir boyutta, sanat yapıtının farkını ortaya koyma çabalarıyla gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu bağlamda alışlagelmiş sergileme kavramının taşımış olduğu estetik tüm değerler yeniden yorumlanır hale gelmiştir. Dahası, modern dönemde, kendisinin farkına varan ve aydınlanan sanatçılar, gündem güne, standardın dışına çıkan

çağdaş sunumların da etkisiyle, sergilemelerde basmakalıp anlayışları reddedip kendi duruşunu ortaya koymaya başlamıştır. Bunu en belirgin biçimde, çalışmalarına ve sunuş biçimlerine yansıtılmaktadırlar (Çolak, 2011).

Yapıtın izlenmesinde ve algılanmasında sanat eserine odaklı bir yaklaşımı beraberinde getiren sergileme tasarımı, zaman içerisinde eserlerin ve sergileme mekânlarının değişimi ile paralel olarak gelişmiştir. Değişim ne olursa olsun, dikkat edilmesi gereken noktaların temeli aynıdır. Etkili ve doğru bir sergilemede esas nokta sergileme tasarımının doğru kurgulanmasıdır. Sergileme tasarımı için yapılan hazırlıklar, kurgu, konsept, tasarım, sunuş aşamalarında birçok deneme ve entelektüel çalışma gerektirmektedir. Anlaşılabilir ve etkili sergileme tasarımı oluşturmak için iki temel çalışma göz önünde bulundurulur (Nezih, 2001). Bunlar bilgi aktarımına ve sergi tasarımına ilişkin çalışmalardır.

Bilgi Aktarımına İlişkin Çalışmalar

Bilgi üretme, ikna etme ve etkileme, öğretici iletişim kurma, birleştirme ve eşgüdüm sağlama gibi durumlar iletişimin önemli fonksiyonlarından bir kaçıdır (Tutar, 2003, s.120). “Bilgi ve Eğitim Odaklı Sergilemeler” temelinde çalışmalardan çok çalışmalara yönelik bilgiler üzerine yoğunlaşır. Hedef ziyaretçilere çalışmaları yorumlatırken bir yandan da bilgilendirmektir. Eğitim açısından da önemli olan bu sergilemeler, belirli bir sistem ve program dâhilinde tasarlandığında ziyaretçi ilgisini çekebilmektedir. Ayrıca galeriler için de önemli olan bu sergilemelerde hedef kitleye yönelik çalışmalar ve sunumlar yapmak daha kolaydır; çünkü bilgi çoğaltılabilen ve yorumlanabilen bir kavramdır. Çağdaş sanat müzeleri de mesaj verme kaygısı içerisinde toplumun estetik duygularını yansıtan sergiler düzenlemektedir. Bu tür sergilerde genellikle serginin vermek istediği mesaj dolaylı olarak ifade edilerek anlaşılması zor çalışmalar sergilenir. Bu nedenle, galeriler için, sanat eserlerinin vermek istediği mesajın anlaşılabilirliğini arttırmak ve bunun için bazı uygulamalar kullanmak oldukça

önemlidir. Örneğin; sergilenen çalışmalarla ilgili yalnızca fiyat ve malzeme bilgileri ile sınırlı kalmayan, işlevlerine, geldikleri ortama, yapılış veya varoluş nedenlerine ilişkin izleyici tarafından anlaşılabilir açıklamalar hazırlamak bunlardan bazılarıdır. Sunulan nesnelere tek başına değil aynı zamanda yaratılan konsepti ve atmosfer algısını da değerlendirmek, bu değerlendirmelerde anlamı ve algıyı destekleyici çizim, sketch, fotoğraf, harita, dijital görüntü, ses, gibi destekleyici elemanlar sunmak da çağdaş teknikler arasındadır. Atagök'ün belirttiği üzere; izleyicinin dikkatini çekmek, izleyicinin dikkatini tutmak, verdiği mesajı ya da yorumu iletebilmek etkili ve doğru düzenlemeyle kurulan sergilemeler ile gerçekleşir (Atagök, 1999, s.145).

Sergi Tasarımına İlişkin Çalışmalar

Çalışmaların sergilendiği mekânlar; izleyicinin yapıyla iletişim kurduğu, duygusal anlam yüklediği yerlerdir. Bu nedenle, sergilemede yapıt-mekân ilişkisi oldukça önemlidir. Sanatçı ve çalışmalar hakkındaki izlenimlerimiz bir galeriye girdiğimiz ilk anda olduğundan, oluşturulmak istenen atmosfer etkili bir biçimde yaratılamazsa çalışmalar ne kadar iyi olursa olsun, sönük duruma düşebilirler.

Venedik'te bulunan Giudecca 795 Art Gallery'sinin sahibi ve küratörü olan Rosalba Giorcelli'nin ifadeleriyle; bir sergi oldukça özgün olmalıdır. Sergilemede; alışılabilir, bilinenin dışına çıkmak gerekmektedir. Bunu yaparken çalışmaların sunuş biçimi anlaşılır olmalıdır. İşlerin konulacağı yeri, mekânı değerlendirmek ilk aşamada yapılması gereken önemli noktalardan biridir. Mekânın kimliğine uygun ona değer katacak çözümlerin tümünü göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Bunlara ek olarak, sergileme tasarımı yaparken tıpkı bir iç mimarın yaptığı gibi, nesnelere korunmasına yönelik vitrin, kaide, dolap, raf, askı sistemleri gibi sergileme mobilyaları da uygun bir biçimde tasarlanmalıdır. Bu tasarımlar yapılırken, tasarım öğeleri olan renk, doku, denge, çizgi ve yönlendirme gibi öğelerin eserlere uygun olup olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Genel

atmosfer dışında, sergilemelerde konseptle, konsepti anlamlandıracak metinlerle, destek malzeme, sergi sistemleri elemanları, aydınlatma ve mekân düzenlemelerine dair düşünülmesi gereken bazı kurallar vardır. Bunlar galerilerin ihtiyaçları ve sergileme alanında yapılan çalışmalarla doğru orantılı olarak gelişmektedir. Sergi tasarımı ve düzenleme yöntemleri; geçici kurulan sergilerin değiştirilmesi ve izlenmesi gereken yollar üzerine çalışmasını gerektirmektedir (https://issuu.com/xxi_dergi/docs/xxi_ekim13).

Sergileme tasarımlarına iki boyutlu ve üç boyutlu çalışmalardan örnek vermek üzere fotoğraf ve heykel sunumları bu bölümün alt başlıklarında incelenecektir.

Etkileşim Faktörü

Canan Çetinkanat, iletişimi; “kaynak ve hedef arasında davranış değişikliği oluşturmak amacıyla, bilgi, tutum, duygu ve becerilerin anlamlarının ortak kılınması, paylaşılması için gerçekleştirilen etkileşim süreci (Çetinkanat, 1996: 223)” olarak tanımlamaktadır. Etkileşim, alıcının cevabına göre mesajın kaynağını değiştirebileceği ve birbiriyi yeni mesajlar oluşturabileceği iki yönlü bir iletişim sürecidir. Vania Marins, sergileme konusunu, “etkileşimsellik kullanımı ile öğrenmeyi etkin bir biçimde sağlayan ve ziyaretçilere deneyimler kazandıran uygulamalar” olarak tanımlıyor (akt: Erkan, 2014). Öte yandan aynı tanıma farklı bir perspektiften bakılarak, bu uygulamaların teknik uzantılarından ziyade manuel uzantısını sorgulamak mümkündür. Çağdaş müzecilik ve sergi pratiği üzerine çağdaş tartışmalarda sıklıkla bahsedilen yöntemlerden biri olan duygusallık, bir etkileşim boyutu olarak açıklanabilir mi? Ayrıca öğrenme sürecinde etkileşimli mesajlar düzeyinde etkinliği gözlemlenebilir mi? Analizde, bu tür yöntemler örnek gösterim araştırması yoluyla da dâhil edilecektir. Günümüzde, kastedilen anlamıyla katılımlı bir sergileme stratejisi yürüten sergileme kavramının, bilgiyi mekânsal anlatılara dökerek, ziyaretçide üç boyutlu düzlemde takip edilip keşfedilmesi gereken ayrıntılar haline getirdiği; yani yaşamsal

boyutta sunduğu söylenebilir. Etkileşimli sergilerin ziyaretçiler ve öğrenme üzerindeki etkisi de bu sistemlerin farklı duylara hitap etmelerine ve eğlenceli biçimde kurgulanmalarına bağlıdır. Sergi pedagojisi uzmanı Greenhill etkileşimli sergilerin eğitim üzerinde ki rolünü şu şekilde ifade etmiştir: “Fiziksel katılım yorumcuların göstergelerle ilişkiye girmelerine neden olur, sorular sorulmaya başlar ve iletişim sürer gider. O anda gerçekleşen deneyimle, ziyaretçinin tepkisine bağlı olarak informal ve yapılandırılmamış eğitim gerçekleşebilir.” (1999, akt: Boyraz, 2012: 31)

Fotoğrafta Sunum

Sanatsal ifade biçimlerinin geliştirmesinde önemli bir rol oynayan fotoğraf, hem kültür paylaşımında önemli bir araç hem de kültürel anlamda üretimin bir parçasıdır. Fotoğrafın ortaya çıkışını hazırlayan sebeplerin temelinde, sanatçının ifade biçimini sürekli geliştirme isteği yatmaktadır. İnsanlığın gelişen algı seviyesi kadar, değişen toplumsal yaşama ayak uydurma çabası, bu isteğin kaynağı olmuştur (Çizgen, 1998, s.15).

Önceleri bir kopyalama cihazı olarak görülen fotoğraf, sanat ve bilim dünyasından gördüğü ilgi ile kısa zamanda güzel sanatlar alanında kendine önemli bir yer edinmiştir. Bu sayede kendi özgün dilini oluşturmaya başlayan fotoğraf, öncelikle modernist sanat döneminin temel öğelerinden olmuştur. Paylaşımı, diğer sanat dallarına göre daha kolay olan fotoğraf teknolojisi, sanatsal üretime yaratıcılık açısından geniş bir alan açmıştır. Aynı zamanda fotoğraf, modernizm ile ideolojilerin yayılmasını ve popüler imge üretiminin artmasını sağlamıştır (Timuçin, 2002, s.9).

Özdemir (Özdemir, 1996, s.3), fotoğraf sanatını ve gelişimini kısaca şu şekilde açıklamaktadır: “...Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı, hem de kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak, çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı ve sanatın artık tek başına ele

alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır çünkü fotoğraf, başlı başına bir materyaldir. Yani malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler.”

Her fotoğraf bir makine vasıtası ile yapılması bağlamında nesnel gibi algılansa da sanatçının bir yorumudur ve her fotoğraf sanatçısının tekniği, estetik yorumu ve dünya görüşü anlamında donanımı ile çeşitlilik ve farklılık gösteren bir seçimdir. Fotoğrafın konusu, çekiliş şekli, kompozisyonu, ışık, renk vs. gibi pek çok özelliği fotoğrafçı tarafından bir seçim ile belirlenir. Fotoğraf ile beraber görüntünün bir aygıt aracılığıyla yeniden üretimi ve sunumu güvenilirlik bakımından ona diğer tüm görüntüleme çeşitlerinden farklı bir ayrıcalık kazandırmıştır. Bu konuda fotoğrafla ilgili olarak İhsan Derman görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir; “Fotoğraf her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır çünkü mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte fotoğrafik görüntünün bu inanırlılığı, insan müdahalesine gerek olmadığından kaynaklanmaktadır” (<http://fotografya.fotografya.gen.tr/>).

Bir elektronik sanat eseri olan fotoğrafı, bilimsel bir bakış açısıyla yorumlarken kendi kavramları ile sorgulamak gerekir. Teknolojik gelişmeye bağlı olarak, fotoğraf sanatçısının anlatım yetenekleri de yeni boyutlar kazanmıştır (Tekin, s.37). Bu bağlamda fotoğraf sunumunda dikkat edilmesi gereken noktaları ele alacak olursak:

Fotoğraf sergilemelerinde öncelikli olarak hangi ebatlarda sergileneceğine karar vermek gerekir. Bir çalışma ne kadar büyük olursa genellikle

etkisinin de o oranda büyük olacağı düşünülür. Ancak sergilenen alanın genişliği bu konuda önemli rol oynar. Mekân izleyiciye 'görüş mesafesi' sunabilmelidir. Etkili olması adına büyük bastırılan fotoğraflar belirli bir mesafeden izlenemezse, aksine etkisini kaybedecektir. Genellikle çoğu sanat eserleri öncelikle uzaktan bakılarak algılanmalı, daha sonra yaklaşarak bazı detayla incelenmelidir. Ancak fotoğraf için bu durum farklıdır çünkü dijital ortamda oluşturulan çalışmalara yakından bakmak, net olmayan bir görme algısı yaratacağından çalışmanın etkisini azaltacaktır.

Bunun yanı sıra, dizilim bir diğer önemli etkidir. Her sergilemede olduğu gibi dil birliği oluşturmak esastır ve bunun için birbirinin peşi sıra dizilen çalışmaları titizlikle belirlemek gerekmektedir. Çalışmalar arasındaki renk benzerliği, doku, şekil bu duruma karar verirken etkili olabilmektedir. Bu hem izleyen için geçiş birliği sağlar hem de genel konseptin algılanmasında yardımcı olur. Mekânın sunduğu olanaklar ne olursa olsun, ona ayak uydurabilmenin önemli olduğunu araştırmacı Rahmi M. Koç Müzesi'nden, kişisel olarak deneyimlendiği bir sergiyle (Resim 1.) örneklendirmektedir.

Bu sergilemede, dolaşımı engelleyen ve uzaktan izleme şansını kaybettiren sütunlar göz önünde bulundurularak ölçüsü küçük fotoğraflar renk birliği içinde yan yana dizilmiştir. Ayrıca mekânda algıyı bozabilecek bazı kalorifer, yangın tüpleri için konulmuş olan dolaplar, niş vs. gibi kaldırılamayan elemanlar bulunmaktadır. Algı kirliliğine yol açan bu durum, çelenklerle önleri kapatılarak önlenmiştir. Kısaca, dikkate alınmayan bazı etkenler sergilemede göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Fotoğraf sanatı için, çerçeve ve kullanılan cam tipleri bir diğer önemli faktörlerdir. Fotoğraf çerçeveyi isteyip istemediğine aslında kendisi karar verir. Fotoğrafın parçası olup olmayacağı sonucunda sanatçıya bağlıdır. Ne var ki; minimalizmin ön planda olduğu günümüzde eskisi gibi görkemli çerçeveler ya da detaylandırmalar kullanılmamaktadır. Göz kirliliği yaratmamak, fotoğrafı sınırlandırmamak ve çalışmaların önüne geçmemek adına, eğer tercih ediliyorsa, mümkün olduğunca mekâna ve fotoğraflara uyumlu olan çerçeveler kullanılmalıdır. Açıkça; sadelikle bir şeyleri ifade edebilmek daha değerli hale gelmiştir. Parlak camdan kaçınmak yansımayı engelleyeceği gibi paspartu gibi çalışmayı büyütme için kullanılan



Resim 1. Rahmi M. Koç Müzesi- İlayda Çetin '24 Ayar- Mimari Fotoğraflar' Sergisi (Kişisel Arşiv, 2014)



Resim 2. Parme Sanat Galerisi- İlayda Çetin
'Çarşamba Pazarı' sergisi
(Kişisel Arşiv, 2012)

ve keskin farklar yaratan elemanlar fotoğraf sunumunda tercih edilmemelidir; çünkü fotoğraf oluşumu gereği olduğu gibi, mümkünse en sade çerçeveye, çalışmanın önüne geçmeyecek şekilde sunulmalıdır.

Bir başka önemli faktör ise aydınlatmadır. Galerilerde aydınlatma olarak gün ışığı kullanmak yerine, yapay ışık kaynakları kullanılmalıdır. Tavandan yansıtma yöntemiyle kullanılan aydınlatma, ışığın fotoğraflar üzerine

yansımaması sağlamaktadır ya da istenmeyen ışıkların oluşmasını engeller. Doğrudan fotoğrafın üzerine yansıtılan spot şeklindeki aydınlatmalardan kaçınılmalıdır. Fotoğrafları asmak için kullanılan aparatlar sağlam ve kolay asılır özelliğe sahip olmalıdır. İzleyiciye kolaylık sağlaması açısından galerilerde sergi yerinin giriş çıkışı rahat olmalıdır. Galerinin girişinden çekilmiş bu fotoğrafta (Resim 2), düşünülen dinlenme bölümü, ışıklandırma ve dolaşıma göre yerleştirilen ikram alanlarını gözlemleyebiliriz.

Geçmişte, fotoğraf sanatının teknolojiye diğer sanat dallarına göre daha yakın bir sanat oluşunun ve bir makine vasıtası ile uygulanmasının, sanatçının emek faktörünü diğer sanat dallarına oranla azalttığı düşünülse de, günümüzde, yaygınlaşan fotoğraf sanatı ve sergilemeleri bu durumun aksi olduğunu görmemizi sağlamaktadır.

Üç Boyutlu Ögelerde Sunum

Üç boyutlu plastik yapısıyla heykel, sanatsal sunum ifadesini, eylem ve kavram olarak en iyi destekleyen alanlardan biridir. Tüm sanat alanları gibi, heykel sanatı da hem biçimsel hem



Resim 3. Serap Akarcalı- Kuzey Yıldızı Projesi- Kuzey Ankara, Türkiye
(Kişisel Arşiv, 2012)



Resim 4. Serap Akarcalı- Kuzey Yıldızı Projesi- Kuzey Ankara, Türkiye
(Kişisel Arşiv, 2012)

düşünsel olarak bir aktarım ve bir sunumdur. Tarih boyunca, ilk heykellerden, çağdaş heykellere kadar, heykelin dönemlere göre değişiklik gösteren sunum biçimleri olmuştur. Heykel, içerik ve biçim olarak heykelin sunumları ve heykeltıraşların tutumları, sunumlarına yön vermiştir.

Heykelde sunum, biçim olarak heykelin yapısıdır; içerik olarak ise heykelin anlatımıdır. Mekâna yerleştirilen heykelin, izleyiciye aktarım şekli ve aktarım biçimi, heykelin biçimsel sunumudur. Başka bir deyişle, heykelin içeriğinin heykelle yön vermesiyle heykeltıraşın oluşturduğu biçim ve yapı, heykelin somut değerleri, heykelin biçimsel sunumunu oluşturur (Resim 3).

İçerik olarak sunumu ise, heykelin anlatımı, konusu ve amacı olarak, heykelin oradaki duruşunu ve amacını temsil eden sunumudur. Heykelin anlatısı, konusu ve izleyiciye belirtilmek istenendir (Öztürk, 2011). Bu bağlamda heykelin sunumunda dikkat edilmesi gereken noktaları ele alacak olursak: Öncelikle, heykeli her açısından

algılayabilmek oldukça önemlidir. Heykelin biçim olarak üç boyutlu yapıda oluşu, genel kıstas olarak etrafında dolanarak farklı anlamlar ve farklı görsel etkiler çıkarılması, heykeli izleyicinin gözünde daha gerçek ve daha etkili kılar. Büyük ölçekte olan ve belirli bir temel üzerine oturtulmuş, her açıdan algılanabilen dış mekân heykellerini bu duruma örnek olarak verebiliriz.

Bütün sanat eserlerinin olduğu gibi, heykellerin korunması da kültüre dayalıdır. Ülkemizde açık alanlarda yer alan heykellerin çoğunluğu Atatürk ve Türk büyüklerini temsil eden anıt heykellerdir. Anıt mantığı dışında yapılan sanatçının özgün heykelleri, diğer bir deyimle çağdaş heykel sanatı ülkemizde henüz çok yaygınlaşmamıştır. Bu nedenle açık alanlara yerleştirilen heykeller genellikle mekân, sosyal yapı ve fiziksel durumları göz önünde bulundurularak yerleştirmelidir (Resim 4).

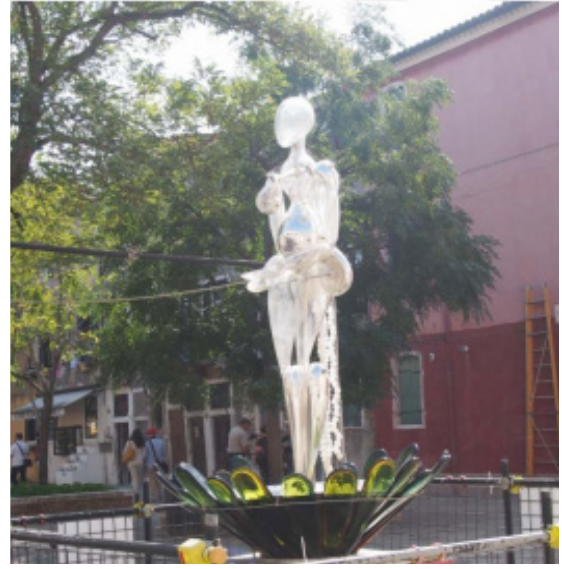
(Kişisel Arşiv, 2014) Ayrıca, ölçeği gereği iç mekân heykellerinden daha büyük olan dış mekân heykellerinin malzeme seçiminde, sürekli değişen



Resim 5. Serap Akarcalı- Kuzey Yıldızı Projesi-
Kuzey Ankara, Türkiye
(Kişisel Arşiv, 2012)

hava şartlarını ve insanların verebileceği zararları göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. Burada kaide kavramı çözüm oluşturabilir. Örneğin Serap Akarcalı'nın Kuzey Yıldızı çalışmalarında (Resim 5) çim alanının üzerinde olması ve insan dolaşımının çok olacağı öngörüldüğü alanda, sosyal konum da düşünülerek heykeli koruma adına kaide üzerine yerleştirilmiştir. Çim makinasının çimi biçerken heykeli vereceği zarar bile düşünülmelidir. Ne yazık ki, ülkemizde pek çok dış mekân heykellerine spre, boya, sıvı ya da delici aletlerle zarar verildiği görülmektedir.

Sanatçı, tasarım aşamasında heykeli her açıdan algılanabileceği şekilde oluşturur. Sergilenirken de izleyiciler eserlerin etrafını 360 derece algılayabilecek ve her açıdan yorumlayabilecek duruma sahip olmalıdırlar (Resim 6). Bunların yanı sıra; aydınlatma sistemi heykeli öne çıkaracak şekilde yapılmalıdır. Örneğin, herhangi gölge düşmesi sorunu yaşanmaması için aydınlatma çapraz olarak iki taraftan verilebilir.



Resim 6. Dış mekân heykel örneği, Burano, İtalya



Resim 7. Çağdaş Sanalar Merkezi, avlu sergilemesi, Padova, İtalya
(Kişisel Arşiv, 2015)

Ayrıca, eğer kullanılıyorsa, kaideler göz hizasını çok zorlamayacak yükseklikte olmalıdır. Aksi durumda izleyicinin algısı azalacaktır ve amaçlanan sergileme oluşturulamayacaktır.

Doğal ışıkla aydınlanan bu mekânda bütün çalışmalar her açıdan gözlemlenebilmektedir. (Resim 7). Oldukça ferah bir alan olmasının sağladığı avantajla büyük ölçekteki çalışmalar da rahatlıkla sunulmakta ve izlenmektedir. Kısaca, sergilenen nesne ne olursa olsun dikkat edilmesi gereken noktalar ortaktır. İzleyicinin dikkatini çekme, mekânda dinamizm yaratma bu şekilde gerçekleşecektir.

Sonuç

Bu çalışmada, gelişmiş ve gelişmekte olan sergileme kavramı günümüz şartları bağlamında ele alınmış, mimari prensiplere göre olması gereken parametrelerin incelenmesi ile çalışma kapsamında belirtilen yargılar, mekânlar üzerinden temellendirilerek daha somut bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu kapsamda oluşturulan kişisel uygulamalarda; insanın içinde bulunduğu mekân ile olan ilişkisi ve bu ilişki şeklinin doğurduğu etkileşim ile sanatçı, sanat eseri, izleyici üçlüsünün sahip olduğu gereksinimler irdelenmiştir.

Günümüzde kullanımı her geçen gün artan teknoloji, günlük yaşamı kolaylaştırmanın ve hızlandırmanın dışında toplumsal hayatı da etkileyerek, bireylerin yaşam tarzlarını değiştirmeye başlamıştır. Sanat tarihsel süreçte de, değişim kavramı disiplinler arası etkileşimle ele alındığı görülür. Aynı ve farklı olmayı var eden bu kavram hiç bitmeyen bir döngü içerisindedir. Bu disiplinler, dönemsel farklılıkları verirken, araştırmanın temelini oluşturan sergileme kavramı ile ilişkilendirmemizi kolaylaştırmıştır. Sergilemenin de bir iletişim unsuru olduğunu göz önünde bulundurursak; galerilerin, nesne ve ziyaretçi arasında bir bağ kurmak amacıyla kullanılan alanlar oluşu teknolojinin sergileme tasarımları üzerinde değişiklikler yaratmasına neden olduğunu söyleyebiliriz. Sunum, teknoloji ve iletişim kavramları çoğunlukla birbirleriyle iç içe geçmiş kavramlardır. Bu kavramlar günlük yaşam içinde sadece tek başına etkili olabilirken, özünde birbirlerinden beslenmektedirler. Bu kavramlarının sergileme çerçevesinde ele alındığı bu çalışmanın temelinde ise özellikle sergileme ve tasarım ikilisinin ziyaretçi ile olan ilişkisi incelenmiştir.

Kaynakça

- Allwood, J. ve Montgomery, B. (1989). *Exhibition Planning and Design*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Atagök, T. (1999). Yaşayan Müze ve Eğitim. *Sanat Dünyamız*, 71, 223-227.
- Atagök, T. (2000). Sanayi Mekânlarından Sanat Mekânlarına. *Mimarlık Dergisi*, 292, 9-14.
- Çizgen, G. (1998). *Fotoğrafın Görsel Dili*. Arkeoloji

ve Sanat: İstanbul.

Çolak, B. (2011). Tarihsel Süreç İçerisinde Müzelerle Birlikte Değişen Sergileme Mekânları; New York Modern Sanat Müzesi (moma) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (mmk) Örneği. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 30.

Demir, Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Dernie, D. (2006). *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing.

Eldem, N. (2001). "Mekânsal Kurgu ve Müzenin Mesajı", *Kent, Toplum, Müze, Deneyimler-Katkılar*, (ed. Burçak Mardan), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

<http://fotografya.fotografya.gen.tr/>

https://issuu.com/xxi_dergi/docs/xxi_ekim13

Lorenc, J., Skolnick L. and Berger C. (2007). *What is Exhibition Design?* Switzerland: A RotoVision Book SA.

Morkoç, M. (2013). *Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi Üzerine Uygulamalar*.

Özdemir, B. (1996). Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, İzmir. D.E.Ü. S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Öztürk, C. (2011). 1960 Sonrası Heykelin Sunumu Ve Sergileme Tasarımları. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.

TDK. (2011). <https://sozluk.gov.tr/>

Tekin, S, A. (1990). Eski Kent Mekânlarında Sosyal Dönüşüm ve Beyoğlu Örneği, Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Timuçin, A. (2002). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayıncılık.

Tutar, H. (2003). *Örgütsel İletişim* (1. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Velarde, G. (1988). *Designing Exhibitions*. London: The Design Council.

Dönemine Ayırksı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve 'Auteur Kuram' Çerçevesinde Eserleri¹

Seda AKTAŞ²

Öz

Sanat eserleri, üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel şartlarından bağımsız değerlendirilemez. Türk Sineması'nın kendine özgü yapım ve dağıtım pratiklerinin hâkim olduğu 1960-75 yılları arasında, Alp Zeki Heper, dönemin biçimsel ve tematik unsurlarından farklı bir üretim yapmak isteyen, yaşamı ve eserleri, Türkiye sinema tarihinde çok fazla konuşulmayan yönetmenlerdendir. Kendi ve eserleri hakkında dönem içerisinde yayınlanmış röportajları ve bir iki inceleme dışında neredeyse hiç kaynak bulunmayışı nedeni ile gizemini günümüze kadar korumuştur. Heper'in özellikle *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) adlı eseri, sansür nedeni ile hiç bir yerde yayınlanmamış, ölümünden sonra yapılmak istenen gösterimi ise vasiyeti üzerine iptal edilmiştir. Bu makalede, Heper'in kısaca yaşam öyküsü ve üretim yaptığı yıllar içerisindeki, sansür ve yapım pratikleri ile olan mücadelesi aktarılmakta, Heper'in auteur kuramı çerçevesinde, eserleri ve yaşamı incelenmektedir. Çalışmada, Heper'in eserleri arasından ulaşabildiğimiz iki kısa filmi seçilerek, bu filmler, betimsel analiz ve içerik analizi kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Alp Zeki Heper, Auteur, Sansür, Yeşilçam*

A Director Distinctive to His Period: Alp Zeki Heper and His Works within the Frame of Auteur Theory

Abstract

Artists, cannot be evaluated independently from the social and cultural conditions of the period in which they live. In Turkey, between 1960-1970, where Yeşilçam had its own unique production and distribution techniques, Alp Zeki Heper tried to be a pioneer and wanted to make different films with different themes and forms. He is one of the filmmakers who have kept the mystery to this day since there is nearly no resource of his life and films without a few reviews and some published interviews. Heper's work "Love Stories of the Pale Night" was not screened anywhere and a screening in a festival after his death was canceled upon his will. This article aims to convey the struggle of Heper against censorship and production practices during the period and to witness his change through his life by analyzing his films that we can watch.

Keywords: *Alp Zeki Heper, Auteur, Censorship, Yeşilçam*

¹ Geliş Tarihi: 03.01.2021 – Kabul Tarihi: 05.05.2021

² İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Dr. Öğretim Üyesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Orcid No: 0000-0002-1735-699X, sedaaktas@esenyurt.edu.tr
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13003

Giriş

Alp Zeki Heper, Türk Sinema tarihine dair kaynaklar içerisinde, adına çok sık rastlamadığımız, hakkında birçok farklı görüş bulunan yönetmenlerden biridir. Heper'in üzerine en çok konuşulan *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı eseri sansür ve daha sonra kendi isteği üzerine izleyici ile buluşamamıştır. Çalışmada, Heper'i, eserleri çerçevesinde değerlendirmek ve bir yönetmen olarak Heper'in filmlerinde tekrar ettiği tema ve biçimsel formları saptamak adına ilk olarak 'auteur' kuram hakkında bir literatür taramasına yer verilmektedir. Heper'in kısa filmlerini incelemeye geçilmeden önce onu, dönemin diğer yönetmenlerinden ayıran özellikleri saptamak adına, dönemin üretim koşulları ve Yeşilçam'da hâkim olan anlatı formuna bakılmıştır. Heper'in çalışma kapsamında incelenen, 1963 yılında çektiği iki kısa filmi: *Şafak* ve *Bir Kadın*, odağında kadınların bulunduğu hikâyelerdir. Heper'in anne ve babası ile olan ilişkilerinden ve yaşamındaki anne figüründen izler taşıdığı görülen anlatıların çözümlenmesi için çalışmanın diğer bölümünde, Heper'in yaşam öyküsüne kısaca yer verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, bahsi geçen kısa filmlerin, filmlerden görseller eşliğinde, biçimsel ve tematik analizleri yapılmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Çalışma kapsamında incelenmek üzere, Alp Zeki Heper'in seçilme nedeni, onun hakkında var olan literatürün yetersiz olması ve bir yönetmen için en önemli veri olan eserlerinin birçoğuna ulaşamamamız dolayısı ile merak edilen bir isim olmasıdır. Çalışmanın amacı, 1960'lı 70'li yılların Yeşilçam sistemi içerisinde, hem tema hem de biçim olarak farklı üretimler yapmayı deneyen Heper'in az bilinen öyküsünü aktarmak ve bu bağlamda literatüre katkı sağlamaktır. Çalışmada auteur analiz kullanılma nedeni, bu kuramın, yönetmenlerin eserlerinin, yönetmenin yaşamı, kişiliği ve kendileri hakkında birçok bilgiye erişmemizi sağlayacağını belirtmesi ve eserler içerisinde tekrar eden temalar ve benzerliklerin bulunması ile yönetmen hakkında bilgi edinebilecek olmamızdır. Heper hakkında erişebildiğimiz bilgiler kısıtlı olduğundan,

eserlerinden hareketle yönetmeni, anlamaya çalışmamızdır. Çalışmada incelenmek üzere Heper'in aynı tarihte çekilmiş iki kısa filmi seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin sebebi, bu filmlerin, onun Yeşilçam üretim pratikleri dışında ürettiği ve kendine özgü tarzını yansıttığı filmler olmasıdır. Ayrıca filmlerin odağında bulunan ve ev içi hapsedilmiş görünen kadın teması Heper'in yaşamı ve annesi ile olan ilişkisine dair izler taşımaktadır. Bahsi geçen iki kısa film, içerisinde birbirine benzer temalar bulundurması açısından birlikte analiz edilmiştir. Bu analiz esnasında, çalışma evreni içerisinde seçilen *Şafak* ve *Bir Kadın* adlı iki örnek filmin içerisinde yer alan göstergeler, yönetmenin çekim tercihleri, anlatım dili bağlamlarında incelenerek, beraberinde tematik analiz sunulmaktadır. Böylelikle eserlerin betimsel bir analizi yapılmakta ve Heper'in eserleri arasında var olan benzer temalar saptanmaktadır.

Auteur Kuram

Auteur kuram hakkında, birbirine benzer olsa da, farklılıklar gösteren tanımlamalar bulunmaktadır. Bu tanımları ve auteur kavramını anlayabilmek için kavramın tarihsel gelişimine bakmak gerekmektedir. Sinema sanatının gelişim ve değişimi ile birlikte, sinemada film üretme biçimleri hakkında eleştiriler ve tartışmalar başlamıştır. Ancak Fransız *Cahiers Du Cinema* dergisinde yayınlanan, derginin ana yazarlarından olan Francois Truffaut'un 1954 yılında çıkan dergide yer alan, "Une Certaine Tendance Du Cinema Français" (A Certain Tendency in French Cinema) adlı makalesi, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmaktadır. 'Yaratıcı Yönetmen' olarak tanımlanan 'auteur' kavramının tartışmalarına zemin hazırlayan bu yazı, 'yeni dalga' akımının doğuşuna da öncülük etmiştir (Akt: İri, 2011:65). Truffaut tarafından bu kavram dile getirilmeden önce, 1948 yılında Alexandre Astruc, *L'avenir Du Cinema* adlı yazısında; film yönetmeninin yaratıcılığının, yazarın yaratımına benzer olduğunu ve bu nedenle edebi yapıtlarda olduğu gibi, yönetmenin düşünce ve duygularının dışavurumunun filmler yoluyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Ancak bu durumda, tanımlanan

“auteur yönetmen”, senaryosunu da kendi yazan kişi konumundadır (Kovacs, 2010:231). ‘Cahiers Du Cinema’ dergisinde bahsi geçen kavramda ise, bu ayırım dışında, ‘Auteur’ ve ‘Metteur en scene’ ayrımı olarak, başka bir belirleyiciden bahsedilmektedir. ‘Metteur en scene’ (sahneleme ustası) olarak tanımlanan yönetmen, başarılı bir sahne düzenleyicisidir. Senaryo yazarının yazdıklarını, başarılı biçimde görselleştirir. Auteur ise kendi düşünce ve duygularını yani kişiliğini filmlerinde yansıtan ve yarattığı özgün biçim ile film üreten kişidir (Büker ve Topçu, 2010: 277). ‘Cahiers Du Cinema’ içerisinde başlangıçta ‘Auteur Politikaları’ olarak yer alan kavram, Amerikalı kuramcı ve eleştirmen, Andrew Sarris’in kavramı belirli ilkelere dayandırması ile kuram olarak tanımlanmaya başlamıştır. ‘Cahiers du Cinema’ tarzı yaratıcılık kavramının dayandığı nokta, yapıtların tek tek sanatsal değerlerinin değerlendirilmesinden çok, yapıtlarda yinelenen ayırt edici nitelikler ve kişisel üslubun saptanmasıdır (Kovacs, 2010:253). Andrew Sarris’in auteur politikasını bir kurama dönüştürmeye kaynaklık eden yazısında; auteur yönetmenin üç özelliğe sahip olması gerektiği belirtilmektedir; teknik yetenek, kişisel üslup ve iç(sel) anlam (Butler, 2011: 41). Sarris üç özelliğin, iç içe geçmiş daireler ile açıklanabileceğini söyler, en dıştaki daire teknik ve film dilini kullanma kabiliyeti, ikinci daire kişisel stil ve filmlerdeki ortak estetik düzeyi ve en son daire ise içsel anlam, yani yönetmenin kişisel dünya görüşüdür (Büker ve Topçu, 2010: 69). ‘Auteur olmanın şartı olarak, filme yönetmenin kişisel imzasını atmasını ön gören bu tanımdan yola çıkan ‘auteurist’ film eleştirmenleri, aynı yönetmenin filmlerinde var olan ortak temaları, tekrarlanan öğeleri, benzerlik gösteren yönleri, filmlerin temel karakteristik özelliklerini ve yönetmenin kişiliğinin filmlere nasıl yansıdığını bulmaya çalışmaktadırlar (a.g.e: 71). Andrew Sarris ile Pauline Kael arasında zaman zaman bu konuda yazılı fikir paylaşımları ve tartışmalar yaşanmıştır. Pauline Kael; sanat yapıtından çok sanatçıya önem vermeyi eleştirmekte ve türsel gelenekler dışında film üreten yönetmenlerin, kişilikleri ve malzemeleri arasında bir gerilim olmadığından, onların filmlerinden içsel anlam

çıkarmanın mantıksız olduğunu belirtmektedir Kael; belirli türsel film gelenekleri içinde çalışan yönetmenlerin, anlatı gelenekleri içerisinde kendi dışavurumlarını sağlamak amacıyla, ellerinde hazır bulunan malzemeye farklı anlamlar yüklemesi gerektiğini söylemekte ve ‘auteur yönetmenin, kişiliği ile malzemesi arasında bulunan gerilimin içsel anlamı oluşturduğunu’ belirtmektedir (Özden, 2004:131). ‘Auteurist yaklaşım’, yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan genel motifleri, filmlerin içerik ve biçimlerini, yönetmenin kişiliğinin yansımaları bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda, ‘auteur’ olarak tanımlanan yönetmenler, çeşitli sektörel kısıtlamaların üstesinden gelerek, kendi dışavurumlarını gerçekleştirmektedirler. Bu eleştiri biçiminde, yönetmenlerin kişiliği bağlamında yapıtları incelediğinden, incelemenin konusu tek bir yönetime ait yapıtlardır (Özden:131). II. Dünya Savaşı sonrası Fransa’daki sinema ortamında ortaya çıkan ‘auteur kuramı’, ideolojik eleştiri yapan eleştirmenler tarafından; filmleri sosyolojik ve ideolojik etmenlerin uzağında yönetmenlerin kişiliklerine bağlı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, kuram, filmlerin ideolojik işlevlerinin göz ardı edilmesine sebep olduğu yönünde eleştirilse de, ‘auteur kuramı’ günümüzde, filmleri değerlendirmede önemini korumaktadır (a.g.e: 137). Sonuç olarak ‘auteur kuramı’ ortaya çıkışından bu yana, değişim geçirmiş ve ilk ‘auteur’ tanımı, sektör içerisinde, kendilerini belirli bir üslup ile ifade edebilen yönetmenler için kullanılırken, günümüzde popüler anlatıya hiç değinmeden, bağımsız tarzda film yapan ve kendi üslubunu yansıtan yönetmenler için de kullanılmaktadır.

Dönemin Genel Özellikleri ve Sinema Sektörü

Türk Sinemasında dönemlendirme yapılırken, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Metin Erksan gibi birçok isim, 1950-1970 yılları arasındaki dönemi, *Sinemacılar Dönemi* olarak adlandırmaktadırlar. Türk Sinema Tarihi, Şükran Kuyucak Esen’in, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2002) adlı eserinde, altı döneme ayrılarak incelenmektedir. Bunlar kitapta; 1914-1922 arası İlk Dönem, 1922-1939 arası Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arası

Geçiş Dönemi, 1950-1970 arası Sinemacılar Dönemi, 1970 sonrası Karşıtlıklar Dönemi ve 1980 sonrası Darbe Dönemi olarak adlandırılmaktadır. *Tiyatrocular Dönemi*, tek bir yönetmen ve dolayısıyla tek bir tarzda üretilen filmler ile geçmiş ve zaman zaman katı eleştiriler almış bir dönemdir. Ancak, Rekin Teksoy, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasına yaptığı katkıların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmekte ve dönem içerisinde başka yönetmen yetişmeyişinin onun tekel olmasından değil kültürel ortam ve sermayenin çekimser tutumu dolayısıyla olduğunu söylemektedir. Uzun yıllar, tek bir yönetmen ve belli bir tarz ile varlığını sürdüren Türk sineması, Türkiye ve dünyada yaşanan gelişmelerinde dolaylı olarak etkilemesi ile yeni bir döneme girer. *Geçiş Dönemi* olarak da adlandırılan bu dönemin başlangıcı, 1939 yılında Faruk Kenç tarafından çekilen 'Taş Parçası' adlı film olarak kabul edilmektedir. Halil Kami, yurtdışında okuyan ve Türkiye'ye dönen Faruk Kenç ile çalışmış ve bu ilk film, sinema dilindeki farklılık, amatör oyuncular kullanması nedeniyle oluşan doğallık ile Muhsin Ertuğrul sinemasından farklı ve başarılı bulunmuştur. Gene bu dönem içerisinde yürürlüğe giren, '1939 Filmlerin Kontrolü Nizamnamesi' ile sinemacılar çekilen filmlerin içerikleri konusunda kısıtlanmışlardır. Ancak dönem içerisinde gerçekleşen ve Türk sinemasına katkısı olan diğer bir gelişme ise, Faruk Kenç öncülüğünde kurulan 'Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin de katkılarıyla, yerli filmlerden alınan vergilerde indirim uygulanması ve bu gelişmenin, sinemayı karlı bir iş durumuna getirerek, sinemanın sektör olmasının yolunun açılmasıdır (Saydam, 2011:279). Daha önceki dönemde, 1932 yılında bir dernek kurulması çalışmaları, Kemal Film sahipleri Kemal ve Seden kardeşler başta olmak üzere, Ha-Ka filmin sahibi Halil Kamil, Fahir İpekçi ve dönemin önde gelen ithalatçıları ve işletmecileri ile yapılmış ancak dernek kısa süre içinde dağılmıştır (Akçura, 1995: 132-134). Yurt dışındakinin aksine, sermaye grupları ve desteği olmayan Türk sinemasında, İş Bankası yerli girişimi ve sanayiye korumak adına Ankara Sinema İşleri LTD.'yi kurmuş ve daha sonra krize giren İpekçilerle ortaklık yapmışlardır. Bu girişim Türk sinemasının sektörleşmesi yolunda bir adımdır (Kocabaşoğlu, 2001: 153). 1937 yılında

FİTAŞ kurulmuştur. Şirket, İpekçilerden aldıkları filmleri, sahibi oldukları Yeni Halk ve Sümer sinemasında gösterime sokmaktadır. Bu dönemde seyircinin istek ve taleplerinin, yapımcılar üzerinde etkili olmaya başladığı görülmektedir. Yapılan vergi indirimi ve yeni yönetmenlerin ortaya çıkışı ile sinemanın kârlı bir iş olabileceğinin anlaşılması, yapım şirketlerinin sayısını arttırmış, para kazanma amacı ile şirket kuran yapımcılar, kar elde etmek için seyircinin isteği doğrultusunda filmler üretme çabasına girmişlerdir. Kurulan yapım şirketleri, çok uzun ömürlü olmasa da, bu dönem Türk sinema endüstrisinin ve Yeşilçam'ın başlangıcı olan 50'li yıllara bir geçiş niteliği taşımış ve Yeşilçam için uygun koşulları hazırlamıştır. Bu dönemin olumlu ve olumsuz gelişmeleri aşağıdaki biçimde sıralanabilir:

Olumlu yönler: İlk derneğin kurulması, sinemasal dilin oluşmaya başlaması, yeni sinemacıların ortaya çıkışı, ilk film yarışması, vergi indirimi olarak sıralanabilirken, olumsuz yönler ise, sansür tüzüğü ve dublaj alışkanlığı olarak sıralanabilir. Sosyal ve politik alanda, 50'li yıllar tek partili yaşamdan, çok partili yaşama geçiş ve var olan yeni politikalar dolayısıyla Türk tarihi açısından da bir değişim sürecidir. Bu değişim süreci ve 50'li yılların ilk yarısında gerçekleşen gelişmeler dolayısıyla, Türk sineması da olumlu ve olumsuz gelişmelere sahne olmuştur. Türk Sinema sektörü adına önemli bir gelişme olan 1948 yılında çıkarılan yasa ile film yapımının kârlı bir iş haline gelmesi, yeni yapımcıların meydana çıkarmıştır. Bu dönemde, başka sektörlerden, sırf para kazanma amacı ile sinema sektörüne girenler olduğu gibi, daha önce sektörün içinde bulunan kişilerin de yapımcılık yapmaya başladığı görülmektedir. Demokrat Parti döneminde, karayollarının ülke geneline yayılması, Anadolu sermayesinin güçlenmesi ve elektriğin yaygınlaşması sonucu sinema filmlerinin köy ve kasabalardaki seyirci ile buluşması mümkün olmuştur. Bu gelişmeler, aynı zamanda, sinemanın ulaştığı ve büyük şehir özlemi çeken insanların yaşadığı bu bölgelerde, yapım şirketlerinin, hem sinemalardaki işleyişini kontrol etmesini hem de bölgedeki izleyicinin taleplerini bilmesi gerekliliğini doğurmuş ve

60'lı yıllarda sinemada tekel haline gelen 'bölge işletmeciliği' sistemi ortaya çıkmıştır. Para kazanmak isteyen yapımcıların, halkın isteklerini öncelikli tutması sonucu, halk için sinema, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş ve sinemaya gitmek bir alışkanlık haline almıştır. Her türden izleyici sinemaya çekme amacıyla, anlaşılır ve kolay tüketilir ürünler yapan yapımcıların filmleri, beyazperdeye yansımaktadır. Filmlerde sınıf farkı ve sınıflar arası geçiş görülmez ve herkes birbiri ile iyi ilişkiler içerisinde. 50'li yıllarda, içerisinde köyden kente göç olgusu yer alan filmlere ilgi artmıştır. Gecekondu halkının oluşması, gecekondu kültürü ve arabesk tarzı yapımlara da ilgiyi arttırmıştır. Köy tipi melodramlar ve Muharrem Gürses filmleri dönemin ilgi görenleri arasındadır. Dönemin iktidarının, muhafazakâr etkisiyle filmlerde muhafazakâr öğeler de yer almaya başlamıştır. Bu dönemde yapımcıların seyirci çekme isteği ile yıldız oyuncu kavramı ve yıldız olgusunun yaratılması söz konusudur. Tüketime ve lükse olan ilginin, ülke politikalarıyla da desteklenmesi, yıldız tabir edilen oyuncuların yaşam tarzlarının dergi ve magazinlerde yansıtılması, onlar gibi olmanın özendirilmesiyle perçinlenmektedir. 1960'lı yıllar, Türk Sinemasının altın çağı olarak adlandırılan ve üretimin bir şekilde hızlandığı yıllardır. 1960 ve 1970 yılları arasında yılda 300'e yakın film üretilen Türk Sinemasındaki üretimler ile ilgili, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç'ün verdiği bilgilere dayanarak bir çizelge hazırlamıştır. Bu çizelgeye göre 1960- 69 yılları arasında açılan yapım şirketleri ve çekilen film sayısı şöyledir:

Bu ortamda Türk sinemasında, farklı görüşler ve sinema yapma pratikleri ortaya çıkmış, 'Sinematek' gibi dernekler kurularak, *devrimci sinema akımı* gibi akımlar var olmuştur. Bu dönemde tartışmaya başlanılan sinema kuramları, genel olarak üç başlık altında toplanabilir; Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema (Esen, 2010:71-72). Neyi anlatmak gerektiği konusunu tartışan sinemacılar, 1960'ların sosyal ortamına bağlı olarak 'toplumsal gerçekçi' denilebilecek örnek filmler üretmişlerdir. 1960 sonlarında, 'Yeşilçam

Tablo 1: 1960-69 Yılları Arası Yapım Şirketleri ve Yapım Sayıları

Yıl	Yapım Sayısı	Yeni Şirket Sayısı
1960	85	15
1961	123	23
1962	131	20
1963	117	15
1964	181	22
1965	215	25
1966	241	30
1967	209	25
1968	177	18
1969	231	31

Kaynak: Barış Saydam, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre, 2011 İstanbul s;268

Sineması' olarak tanımlanan filmler, nitelik açısından yetersiz bulunarak, devrimci, ilerici bir sinemanın gerekliliği tartışılmıştır. 1965 yılında kurulan ve Alp Zeki Heper'inde çeşitli tartışmalarına katıldığı 'Sinematek Derneği' yurt içinde vizyona giremeyen ve seyircinin izleme olanağı bulamadığı filmlerin gösterimini yaparak, bu filmler hakkında fikir alışverişi yapılmasını sağlayan ortamlar yaratmıştır. Dernek, Yeşilçam'ın Hollywood tarzı, izleyiciyi uyuşturan filmlerini eleştirmiştir. Dernek, 'Yeni Sinema' adlı yayınlarında, Yeşilçam'ın evrensel sinema değerlerine göre gelişmesini talep eden yazıları ile sinema konusundaki görüşlerini belirtmiştir (Saydam:230). 'Sinematek' adeta bir okul görevi görerek, dünya sinemasının ticari olmayan örnekleri ile Türkiye'deki sinemacıları buluşturmuş ve üretilen filmlere eleştirel bir gözle bakarak, Yeşilçam sistematiği dışında bir sinema dili gelişmesi, daha eleştirel içeriklerde filmler üretilmesi düşüncesini kazandırmıştır. Bu yönleri ile "Sinematek", 1970'li yılların 'Genç Sinemacıları'nın yetişmesinde etkili olmuştur (Esen, 2010:129). Ancak farklı sinema yapma pratikleri olsa da, Yeşilçam'ın altın çağı olarak da adlandırılan 'Sinemacılar Dönemi', üretilen filmler, sektörün kendi kendini çevirmek için paraya duyduğu ihtiyaç nedeni ile ortak özellikler

taşıyan, belli kalıplara uyan, kolay anlaşılabilir, yıldız olgusunu kullanarak seyircide özdeşleşme duygusunu arttıran filmlerle doludur. Yeşilçam'a bakıldığında, Türkiye'de sinemanın kendi pratikleriyle yapıldığını değil, birtakım faktörlere göre şekil aldığını görmekteyiz. Artan yapım ve yapım evreleri sonucunda çoğalan film üretimi ile, sektörde senaryo sıkıntısı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, ismarlama senaryolar kazanılacak parayı garantilemek için kullanılırken, daha önce tutulmuş formüllerin uygulanması söz konusu olmaktadır. Dönem içerisinde yapım harcamalarının kısıtlanması için, bir film çekilirken aynı anda başka bir filmin de çekilmesi, iki, üç günde tamamlanan senaryo ve filmler ile aynı anda birden çok filmde oynayan yıldız oyuncular olduğu görülmektedir. Bu dönemde zengin kız, fakir oğlan hasta kız ya da hasta adam, kavuşamayan sevgililer gibi melodramlarda kullanılan kalıp tipler çokça kullanılır (Saydam, 2011:296). Film sayısının artması ile film kalitesi ve filmlere gösterilen özen azalmış ve filmlerin estetik yönü, sanatsal değeri göz ardı edilmiştir. Dönemin filmleri, daha fazla seyirci çekmek ve henüz evlerinde televizyon olmayan aileyi, tüm fertleriyle salonlara çekmek için, herkesin izleyebileceği tarzda, hem dramatik, hem komik öğelerle bezeli melodramlar olmuştur (Kirel, 2005:124-125). Başlangıcından bu yana düzenli ve denetimli biçimde işlemeyen Türk sinema sektörü, kişisel çabalarla ilerleyen ve yurt dışından farklı dinamiklerle işleyen bir sistem oluşturmuştur. Çekim araçları, platolar, ham film stokları, sektörün ihtiyacını karşılayacak durumda değildir ve yurt dışından getirilen malzemeler dolayısıyla sektör, dövize endeksli konumdadır (Kıraç, 2008:176). Sektöre giren yapımcılar, 1958 devalüasyonu ve doların artması ile film ithalatında sıkıntı yaşamışlardır. Yerli film talebinin artmasına karşın, talebi karşılayacak imkân olmamıştır. Ülkenin girdiği ekonomik sıkıntı dolayısıyla, yapımcılar ve sinemacılar, sektör dışı finansman olmadığından, kendi kendilerini döndürecek yeni yollar bulmak zorunda kalmışlardır (Tunç, 2012:104). Kendi üretim koşullarını belirleyen ve dayatan bu

film yapma geleneği, Yeşilçam'da bir sistem haline almış ve sistemin kurallarına uymayanları dışına atmıştır. Yeşilçam'da seyirci isteği odaklı film yapımı, Yeşilçam'ın kendi kendine yetecek sermayesi olmayışı, kar etme zorunluluğunu da oluşturmuştur. Bu koşullar altında yapılan filmler için parayı veren kişiler, filmleri tüketilen bir meta olarak görmektedirler. Film yapımcıları, zaman içerisinde işletmecilerden aldıkları ön ödemeler ile iş yapar hale gelmişlerdir. Bu sistem 'bölge işletmeciliği' ve 'bölge işletmecilerini' doğurmuştur. Filme para yatıran yapımcının, yaptığı işin karşılığını alması, ya da filmin tamamlanması, filmin çekiminde borçlanılan miktarın ödenebilmesi için, yapılan filmin seyirci tarafından beğenilmesi ve biletlerin satılması gerekliliği, Yeşilçam'ı seyircilerin istediği biçimde yönlendirilen ve tutulan formüller üzerinden ilerleyen bir hale getirmiştir. Senaryo yazarlarının, birden çok senaryoyu aynı anda yazmak zorunda kaldıkları ve konu sıkıntısı nedeniyle, yabancı film ve romanlardan uyarlamalara başvurulduğu, kimi zaman da daha önce çekilen ve sevilen filmlerin yeniden çekimlerinin yapıldığı görülmektedir. Dönemin önemli senaristleri arasında; Safa Önal, Bülent Oran ve Erdoğan Tünaş sayılabilir. Safa Önal yazdığı senaryo sayısı ile 2005 yılında Guinness Rekorlar Kitabında yer almıştır. (Kirel, 2005: 120). Bölge işletmeciliği ve kar amaçlı film yapımının, Türk sinemasına kazandırdığı Hollywood benzeri bir olgu 'yıldız oyuncu' kavramıdır. Filmlerin yönetmenlerinden çok, oyuncularını ile anıldığı ve halkın beğenisini ilgisini toplayan, kendi ile özdeşleştirebildiği yıldız oyuncular ile seyirci toplayan bir sinema anlayışı görülmektedir. Seyircinin seçimleri doğrultusunda istek alan ve ünlenen yıldızlardan bazıları, düzenlenen yarışmalar ile oyuncu olmuşlardır. Yıldız olgusu geliştikçe, sinemanın yan ürünleri olarak, sinema yıldızlarını ve onların hayatlarını ele alan konular işleyen dergiler, magazinler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin ilgi gören yıldız oyuncular arasında; Türkan Şoray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Ayhan Işık, İzzet Günay, Göksel Arsoy, Tamer Yiğit, Ediz Hun, Sadri Alışık, Muhterem Nur, Filiz Akın, Eşref Kolçak, Ekrem Bora vb. gibi oyuncular

bulunmaktadır (Saydam, a.g.e. 157). Böylesi bir ortamda farklı tarzda film üretmeye çalışan Heper gibi yönetmenlerin fazla şansı olmadığı görülmektedir. Heper ilk filminde tanınmamış oyuncular ile çalışarak dönemin kurallarının dışına çıkmıştır. 1939 yılında çıkarılan 'Sansür Nizamnamesi' dönem içerisinde geçerliliğini korumakta olmasına rağmen, 1960'lı yıllar; 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde her alanda olduğu gibi sinemada da, sinema dilinin geliştirilmesine ve Türk sinemasının nasıl olması gerektiğine dair kuramsal ve pratik çalışmaların yapıldığı bir dönem olmuştur. 1960'lı yıllarda, Yeşilçam'a özgü film yapım sistemi dışında, farklı tarzlarda film yapma arayışları ve denemeleri olsa da, var olan sistem içerisinde sistemin koşullarına uymayanların, sistem tarafından dışarı atıldığı ya da varlıklarını sürdürseler de, geniş halk kitlelerine ulaşamadıkları görülmektedir. Dönem içerisinde Lütfi Ö. Akad'ın çektiği *Beyaz Mendil*, Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muradı*, Metin Erksan'ın çektiği *Âşık Veysel'in Hayatı* gibi filmler, hem öykü dilleri hem de toplumsal içerikli konularıyla da dikkat çeken yapımlardır (Tunç, 2012: 89-90). Bu yönetmenler, anlatımı kuvvetlendirmek için, kamera kullanımında alan derinliği ve mizansenlerde farklılıklar denenmiş, tiyatro gösterisini andıran oyunculuk ve dekorlardan gerçek mekânların kullanımına geçilmiştir. Böylesi bir sistem içerisinde film üretmeye çalışan Alp Zeki Heper'in yaşadıkları, sistemin kabul etmediği ve sistemi kabul etmeyen bir yönetmenin örneğidir.

Alp Zeki Heper; Yaşam Öyküsü ve Filmografisi: İlk olarak, 'Gergedan Dergisi'nin 1988 yılı 14. sayısında yayınlanmış olan dosyada, Bayazoğlu tarafından derlenen bilgiler, daha sonra Bayazoğlu'nun *Uzun İnce Yolcular* adlı, otuz yedi kimsenin portresini yayınladığı kitabında yer almıştır. 'Gergedan' dergisinde yer alan dosyada, içerisinde, Ali Özgentürk, Enis Batur gibi yazarlarının görüşlerinin bulunduğu yazıların yanı sıra, yönetmenin o yıllarda kendisi ile yapılmış röportajları da yer almaktadır. Çalışma yapılırken, yönetmen hakkında çok kaynak

olmaması dışındaki diğer bir zorluk, yönetmenin filmlerinin kopyalarını yakmış olması ve elinde kalan son kopyayı kimseye gösterilmemesi şartı ile Profesör Sami Şekeroğlu'na teslim etmiş olmasıdır. Ümit Bayazoğlu'nun Heper hakkında bilgi almak için ilk başvurduğu kişi olan Doğan Hızlan, onu Oktay Kurtbüke'ye yönlendirir ve Kurtbüke'ye ulaşamayan Bayazoğlu, Agah Özgüç ile görüşerek Heper'in filmlerinin listesine ulaşır. Alp Zeki Heper, Paris'te öğrenci iken çektiği *Bir Kadın* (1963) ve Viyana Kültür Bakanlığı ödülünü kazandığı *Şafak* (1963) adlı kısa filmler sonrasında, Türkiye'ye dönerek "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri" adlı uzun metraj filmi çekmiştir. 1966 yılında çekilen filmin oyuncularını; Halil Türkmen, Marliese Scneiderhan, Ayfer Feray ve Mine Cezzar'dır. Diğer filmleri; Fatma Girik ve İzzet Günay ile çektiği, *Dolmuş Şöförü* (1967), Cüneyt Arkın, Piraye Uzun, Aliye Rona, Erol Taş ve Hayati Hamzaoğlu ile çektiği *Haydut- Eşkiya Halil* (1968), Fikret Hakan ve Fatma Karanfil ile çektiği, *Kara Battal'ın Acısı* (1969) adlı filmlerdir (Bayazoğlu, 2004: 14).

Yaşam Öyküsü:

Heper'in filmlerinin anlaşılması ve auteur kuram bağlamında değerlendirilebilmesi için onun yaşam öyküsüne kısaca değinmek gerekmektedir. Ümit Bayazoğlu'nu aralarında; Agah Özgüç, Giovanni Scognamillo, Oktay Türküke, Cumhuriyetin arşivcisi Edip Sakarya, Füsun Erbulak, Onat Kutlar, Lütfü Akad, Sami Şekeroğlu, Enis Batur, Selim İleri, Atilla Dorsay gibi isimlerin bulunduğu görüşmelerinin sonunda, Bayazoğlu, Heper'in eski eşi Beysun Tarımer ile görüşme fırsatı bulmuş ve edindiği bilgileri birleştirerek kısaca Heper'in yaşam öyküsünü aktarmıştır. Yönetmen hakkında, ailesinin de tercihi sebebi ile fazla bilgiye ulaşamamasından kaynaklı, burada aktarılan bilgiler, farklı kişilerin görüşleri ve tanımlamaları dâhilinde aktarılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda edinilen bilgiye göre, Galatasaray Lisesinde okuyan Heper'in annesi Atıfet Hanım ile sorunları vardır. Çevresindekiler tarafından, hırslı, otoriteci ve müdahaleci bir kadın olarak tanımlanan annesi, Kızılay'da memur olan eşinin imkânlarını da zorlayarak,

Anadolu Kulübünde ev kiralamakta ve ailecek yazları orada kalmaktadırlar. Heper, yazları kaldığı Anadolu Kulübünden komşuları olan, Adanalı Tarimer ailesinin kızı Beysun Tarimer ile 1959 yılında liseyi bitirir bitirmez evlenmiştir. Arkadaşları tarafından her ikisi de çekingen olarak tanımlansalar da, Alp Zeki Heper, lise yıllarında tiyatroya ve sanata duyduğu ilgiyi 'Kral Übü' oyununu başarılı bir temsille sahneye koyarak göstermiştir. Dönem içerisinde sinemaya olan ilgisi artan Heper, Galatasaray da okuduğu yıllarda, öğrencisi olduğu Ferruhzat Turaç tarafından, 'neşeliyken bile aniden sinirlenebilen bir yapıya sahip' olarak tarif edilmektedir (Bayazoğlu, 1988:106-110). Evlendikten sonra, eşinin ailesinin de desteğiyle İsviçre'ye giden Heper, bir hukuk okulunda eğitim almaya başlamış ancak bir sene sonra Paris'e geçerek ünlü sinema okulu IDHEC'te sinema eğitimi almıştır. İsviçre'de kaldığı süre boyunca, resim yaparak hayatını kazandığı eşi Beysun Tarimer tarafından belirtilen Heper, hukuk eğitiminden vazgeçmiştir. Okul yılları ile ilgili olarak, oldukça başarılı ve gelecek vaat eden bir öğrenci olduğu söylenen Heper'in, bu sırada çektiği iki kısa filmde birisi olan, kadının ezilmesi ve insanların cemiyetteki rolünü konu alan Şafak adlı kısa filmi, Viyana Kültür Bakanlığı tarafından ödüllendirilmiştir (Bayazoğlu, 1988:106-110). Büyük beklentiler ile Türkiye'ye dönen Heper, kısa bir süre Lütfü Ö. Akad'ın yanında çalışmış ancak daha sonra yolları ayrılmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmidir. Paris'te, 'Yeni Dalga' akımının etkili olduğu yıllarda okuyan Heper'in filmi, bu akımdan izler taşıyan ancak, sansür nedeni ile izleyici ile buluşamayan bir yapıdır. Heper, filminin sansür nedeni ile gösterilememesinden sonra, Adana'ya gitmiş ancak iki yıl sonra tekrar İstanbul'a dönmüştür. Haldun Dormen, Vedat Türkali, Yıldız ve Müşfik Kenter, Muhtar Kocataş gibi önemli isimlerle Prodüksiyon 13 adında bir şirket kurma girişimi olan Heper'in, bu girişimi yarım kalmıştır. Bu arada askerlik görevini tamamlayan Heper, *Mehmet ve Anası* adında bir senaryo yazmış, ancak bu senaryo filme dönüştürülemedi. Daha sonra çektiği üç filmde de beklediği

başarıyı yakalayamamıştır. Bunlar ve sağlık sorunlarından dolayı çocuklarından birinin vefat etmesi nedeni ile Heper üretime ara vermiş, özel hayatında ise eşi ile ayrılmıştır (Bayazoğlu, 2004:14-15). Dönem içerisinde kendisine rastlayan kimselerin aktardıklarına göre Heper, eski görüşlerinden tamamen farklı bir tutum sergilemeye başlamış ve daha muhafazakâr bir hayat tarzını benimsemiştir. Filminin kopyasını emanet ettiği tek kişi olan Sami Şekeroğlu, Heper'i; 'Saf ve utangaç bir delikanlı' olarak tarif etmektedir. Heper'i, 1962-1965 yılları arası düzenlenen açık oturumlar ile tanıdığını belirten Şekeroğlu, oturumlara düzenli katılan Heper'in, 'az ama doğru konuştuğunu' belirtmektedir. Filmi gören az sayıda kişinin bir kısmının filmde beğeni ile bahsetmesine karşın Onat Kutlar, Bayazoğlu ile yaptığı görüşmede, Heper'in Yeşilçam'ın kurallarına uymak için aslında çaba gösterdiğini, ancak bunu başaramadığını belirtmektedir. Tüm olanların da etkisiyle, Yeniköy'deki villasının önünde, tüm kitap resim ve filmlerini benzin döküp yakarak tepkisini dile getiren Heper, 9 Ocak 1984'te habis melanom kanseri teşhisi ile yattığı Amerikan Hastanesi'nde vefat etmiştir (Bayazoğlu,1988:106-110).

Filmleri, Sansür ve Sinema Hakkındaki Görüşleri:

Alp Zeki Heper, 1974 yılında 'Yeni Ortam' gazetesine verdiği röportajda, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmi; 'özgürlükle baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştığı, anılarla ilgili anlatımı zor bir film' olarak tarif etmektedir. Özgürlüğü, delice bir sevgi olarak tanımlayan ve sevginin baskıyı, işkenceyi yok etmesini dilediğini söyleyen Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nin, müstehcen bulunarak sansüre uğramasını eleştirmekte ve filmin *bir aşk filmi* olduğunu, 'aşkın hiçbir zaman müstehcen olmadığını, aşka karşı olan tutumun müstehcen olduğunu' belirtmektedir (Heper, 1974). Boğaziçi Üniversitesi'nin Sinema Kulübünün Yayın organı olan, 'Görüntü Dergisi'nin 1966 tarihli yazısında, Heper filmi; *delice aşk üzerine bir film* olarak tanımlamaktadır. Sinemayı, 'bir aşk

ve düş, daha güzel yaşamının özlemi, gerçeğin yıkılıp yeni baştan kuruluşu’ olarak tanımlayan yönetmen, ilk filmi çekerken, kendi çocukluk anılarına değindiğini belirtmekte ve insan ilişkilerindeki esrarengiz yönün ilgisini çektiğini söylemektedir. Filmdeki genç adamın, ‘delice bir aşk özlemi içerisinde iken, eşyaların, çevresinin ve ilişkilerinin onu kendi kendisini yitirmeye ittiğini’ söyleyen Heper, filmin kendisi için bir deney olduğunu belirtmektedir (Heper, 1966). Heper, filmlerinin sansüre uğraması hakkındaki görüşlerini bildirdiği söyleşisinde, ‘devlet sansürünün yanında aydın olarak tanımlanan kesimin de sansürü ile karşılaştığını’ söylemektedir. Sansürün yasakladığı filmlerden, Danıştay’a kadar giden iki filmden birisinin kendi filmi olduğunu belirten Heper, ‘sansür talimnamesinin en ağır maddesinin, sanatçıyı sansürce onaylanmış senaryoyu çekmeye mahkûm eden madde’ olduğunu belirtmektedir. İkinci filmi olan *Dolmuş Şoförü*’nde senaryo sayfasına vurulan damgalar dolayısıyla, kendini ‘duvarlar içinde hapis’ hisseden ve sinemayı özgürlük olarak tanımlayan Heper, ‘senaryosunu kendi bile çekmiş olsa, yönetmenin aradan geçen zaman içerisinde aynı konuyu aynı şekilde düşünmesinin imkânsız olduğunu’ söylemekte ve ‘bu madde ile sinemanın sinema oluşunun yasaklandığını, ne oyuncunun ne de yönetmenin kişiliğinin kalmadığını’ belirtmektedir (Heper, 1974). Sinemayı ‘toplumsal olduğu kadar da kişisel bir olay’ olarak tanımlayan Heper, ‘sinemaya en ağır zinciri vuranların onun gerçek esrarlı ve şiirsel yanını göremeyenler’ olduğunu söylemektedir (Heper, 1966). Bu görüşleri ile Heper, sinemanın yönetmenin kişiliği ve dünya görüşü ile ilişkisini vurgulamakta ve bu yönüyle hem auteur kuram tanımına hem de sinemada yenilikleri denemeyi öneren, şiirsel anlatıma uygun olan deneysel bir sinema görüşüne sahip olduğunu göstermektedir. ‘Yeni Sinema Dergisi’nin Mayıs ayı sayısında ise; Heper, ‘sansür olmasına rağmen iyi filmler çekmenin mümkün olduğunu ve sansür nedeni ile kafaları betonlaştıran, iğrenç filmleri çevirmeyi reddettiğini’ belirtmektedir. ‘Sansür kurulunun senaryoları okumaksızın kişiye göre

işlem uyguladığını’ söyleyen Heper, ‘belirli film yapımcıları ile ilişki kurmuş olsaydı, sansür talimnamesi hakkında daha bilgili olacağını ve filmlerinde bazı farklılıklar olabileceğini’ belirtmektedir. ‘Hem sansürü aşmak, hem evrensel, hem de ulusal, iyi sinema yapmak arayışında olduğunu’ söyleyen yönetmen, ‘düzen değişmeden sansürün değişmemesi hakkında, demek ki Türkiye’de özgürlükten, insanın kurtuluşundan, aştan, halktan yana film yapamayacağız’ demektir (‘Sansür Açık Oturumu’, *Yeni Sinema Dergisi*, Mayıs 1970). Fransa’da sinema eğitimi alan Alp Zeki Heper, Türk Sinemasını, ‘Batıdan taklit, yalancı bir ıskallık taşıyan, ölü bir sinema’ olarak tanımlamaktadır. Ulusal olmak ile yöresel olmanın farklı olduğunu belirten yönetmen, “kendi kültürümüzü kendimiz oluşturmak zorundayız” demektir. Dönem içerisinde, sinemayla ve siyaset ile ilgili görüşleri de değişen Heper, Ulusal ve Milli sinema tartışmalarında, kendisini kabullenmeyen Ulusal Sinemacıların yanında yer almayarak, Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabı ile aralarındaki düşünce ayrılıklarının su yüzüne çıktığını ve Batıyla Türk Toplumunu arasındaki farklılıkların, Batı düşmanlığı gerektirmediğini tam aksine yaklaşmayı gerektirdiğini belirtmiştir. (Heper, 1974). *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmi, izleme olanağı bulan birkaç kişiden biri olan Enis Batur, Alp Zeki Heper’in ‘doğru şeyleri yanlış bir zamanda söylediğini’ belirtmekte ve ‘arada kalmış toplumların, inatçı arayışları ve direnişleri, bu direnişçi sonunda başarısız olmuş olsa bile kabullenemediklerini’ belirtmektedir. Batur, Heper’in ‘kabul edilmek istenmediğini ve yaşadığını kabul etmek istemeyenlerin onun ölümünü de farketmediklerini’ söyler. Enis Batur, Heper’in Sinematek’teki bir konuşmasında, Türk Sineması ve yönetmenleri eleştirerek; ‘Yine sansürü savunmak zorunda kalacağım. Kendi filmim yasaklandığı halde. Türkiye’de film yönetmeni, yapımcısı yok. Mesele yönetmen meselesi, kim iyi film yapacak sansür olmasa?’ dediğini belirtmekte ve Heper’in daha sonraları ‘öteki’ yakaya geçerek, bir şekilde onların içini rahatlattığını, çünkü böylece doğru söylese bile artık hükmü olmadığını düşündüklerini

söylemektedir. (Batur, 2007:48). Yeşilçam'ın sistemi dışında, kendi parası ile filmini çekecek olan bu yönetmeni, ilk olarak oyuncu seçmek için geldiği Türkiye Milli Talebe Birliğine Bağlı Gençlik Tiyatrosunda gördüğünü söyleyen Özgentürk, sinemaya başladığı 1974 yılı ve sonrasında Heper'i sinemacıların yoğun olduğu sokaklarda dolaşip kişisel sinema dünyasını anlatan, tüm Türk filmlerini izleyip yönetmenler hakkında kimsenin dile getirmediğini söyleyen biri olarak tanımlamaktadır. Özgentürk, Heper'in sinemaya başladığı yıllarda, 'kalın duvarlara çarptığını ve bir yandan Yeşilçam'ın yaratıcılığa prim vermeyen ortamı, bir yandan da solun sadece kiteselleşmeyi kabul gören, zihinsel faaliyet çizgisi ile karşı karşıya kaldığını' belirtmektedir (Özgentürk, 1988:113-114).

Filmleri

Aşağıda künyeleri ile birlikte verilen filmler, Alp Zeki Heper'in çektiği, ancak kopyalarının yanması sonucu birçoğuna ulaşamayan filmlerdir. Heper'in makalede de ayrıntılı biçimde konusu geçen, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) adlı yapımı, kendi vasiyeti üzerine gösterilmemektedir. *Dolmuş Şoförü* (1967) ve *Kara Battal'ın Acısı* (1969) adlı filmleri ise, negatifleri yandığı için izlenememektedir. *Eşkiya Halil*, *Haydut* (1968) adlı filmin, yine negatif kopyası yandığı için, günümüze 41 dakikalık bir kısmı ulaşmıştır. Bu kısma internet üzerinden ulaşılabilir. Makalede incelenen, *Şafak ve Bir Kadın* (1963) adlı kısa filmler ise, internet üzerinde erişime açık olarak izlenebilmektedir.

***Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966), Künye:**

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin, **Süre:** 76 dk., **Tür:** Deneysel, Dram, Duygusal, Psikolojik, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, Ülke: Türkiye

Filmi yönetmeni, senaryo yazarı ve yapımcısı Alp Zeki Heper'dir. Yalnızca bu bilgilere bakıldığında bile, Heper'in, Yeşilçam'ın yapımcıların tekelinde olduğu dönemde, kendi yapım şirketini kurması ve salonları doldurmanın ön koşulu olan

popüler oyuncuların filmde yer vermek yerine, bazıları amatör olan, tanınmamış oyuncular tercih etmesi nedeniyle diğer yapımlardan ayrıldığı görülmektedir. Heper, iyi ilişkileri olan yapımcılar, bölge işletmecileri ve salon sahiplerinin kurmuş oldukları tröstler dışında kalarak, yurt dışından yeni gelmiş bir genç olması dolayısıyla hiçbir bağlantısı olmadan, Yeşilçam sistemi dışında bir film yapmıştır. Bu bilgilere bakıldığında, filmin ele aldığı sıra dışı konu ve biçimsel farklılık yanı sıra, yalnızca bu tercihleri ile bile *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, bağımsız bir yapıt özelliği göstermektedir. Filmin Oyuncuları; Halil Türkmen, Ayfer Feray, Marliese Schneiderman, Mine Cezzar'dır. Film içerisinde, Yeşilçam ile ilişkili olarak yer alan tek kişi Görüntü Yönetmeni Mengü Yeğin'dir. Yeşilçam'da, toplam yetmiş dört filmin görüntü yönetmenliğini yapmış olan Mengü Yeğin, belki de Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi, görsel olarak, üslup farkı belirgin olan yapıtlardaki varlığı nedeniyle Heper'in tercihi olmuştur. Film, sansür nedeniyle gösterim olanağı bulamayınca büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Heper, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmini, Prof. Dr. Sami Şekeroğlu'na, kimseye göstermemesi koşulu ile teslim eder. Heper'in isteği ve filmin bunun dışındaki 35 mm'lik kopyalarının yakılmış olması dolayısıyla, çalışma kapsamında filmi izlemek mümkün olmamıştır. Ancak film sinemaya ilgisi olanlar, dönemin ve günümüzde dahi bazı yönetmenlerin dilinde dolanan ve oldukça merak edilen bir yapıt olmuştur. Bu sebepler dolayısıyla, filmi izleyen sayılı kişilerden Enis Batur'un değerlendirmeleri önemlidir. Film izleyen Enis Batur'un gözünden *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, 'anlatı geleneklerinin dışında, öykülemenin geri planda kaldığı, olabildiğince bulanık bir evrende ve libidinal tabakada gezinen bir kadın ve erkeğin istek kipleri üzerine kurulmuş bir film' olarak tanımlamakta ve filmin, asıl ayrıksılığının, Heper'in filmi, 'çocukluğunun tehlikeli koridorlarında gezinerek, bilinç dışı ve yasağın yüz yüze ve iç içe geçtiği, anne, kız kardeş ve sevgilinin tek bir kadın figüründe toplandığı bir tabu ve totem iklimi' olarak kurgulaması olduğu belirtilmektedir. Filmde yer alan yan motifleri;

'terk, ölüm, kaçış, uyku, gerçek, sanrı' olarak tanımlayan Batur, filmin, 'Türk sinemasında çok az görülen bir mekân düzenleme anlayışına sahip olduğunu ve odaların, yatakların, banyonun birer oyuncu gibi kullanıldıklarını' belirtmektedir (Batur, 1988:116). Filmin doruk noktasının, Dolmabahçe'nin nöbetçili ana kapısının karşısında, trafiğin yoğun olduğu saatte gerçekleşen sevişme sahnesi olduğunu söyleyen Batur, filminde yer alan eşyalar ve fetişler üzerinden Heper'in incelenmesi durumunda, kullanılan simgelerin bu incelemeye oldukça faydalı olacağını belirtmektedir. Batur; 'filmin bir ilk örnek olmasa bile, ilk örneğin tökezlemelerini yaşadığını' belirtmektedir (Batur,2007:51). *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nde anlatmak istediklerini Heper, 'delice bir aşk üzerine bir film yapmak, aşk üzerine efsanelerin yıkılışını ve gerçeğin yeni baştan kuruluşunu anlatmak istediğini' belirterek açıklamaktadır. Sinemayı 'bir düş ve aşk' olarak tanımlayan Heper, filmin ana karakterinin, 'delice bir aşk özlemi içerisinde zaman zaman bunalan ve çevresindeki eşyalar, kişiler, ilişkiler dolayısıyla ölüme yaklaşan bir karakter' olduğunu belirtmekte, ayrıca bu filmin kendi kişisel çocukluk anılarına dayanan bir deneme olduğunu söylemektedir. Heper, 'önceden ne söyleyeceğini bilmeden filme başladığını, eğer bilseydi bu filmi yapmayacağını' da belirtmektedir (Papucis, 1996).

Dolmuş Şoförü (1967), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin, **Tür:** Dram, Duygusal, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri'nin izleyiciyle buluşmaması üzerine, ülkesinde aradığını bulamayan Heper, Adana'ya kayınpederinin çiftliğine dönerek üniversite yıllarında yaptığı gibi resim çalışmalarına devam eder. Ancak bir süre sonra, sinema arzusu üstün gelen Heper, tekrar İstanbul'a dönerek ikinci filmi olan *Dolmuş Şoförü*'nü çeker. Senaryosunu ve yönetmenliğini gene kendi üstlendiği film,

Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri'nde olduğu gibi, negatiflerinin yanmış olması dolayısıyla günümüzde izlenememektedir. Bu film izleyiciyle buluşmuş olsa da, ilk filmi gibi sansür engeli ile karşılaşmış ve üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Bu konuyla ilgili Heper; 'senaryo sayfasına vurulan damgalar dolayısıyla kendini duvarlar içinde hapis hissettiğini' belirtmiştir. Görüntü yönetmeni yine Mengü Yeğin olan film, Heper'in ilk filminden farklı olarak Yeşilçam'a biraz daha yakınlaşmasını niteler biçimde, dönemin popüler oyuncularından Fatma Girik ve İzzet Günay'ın rol aldığı bir film olmuştur. Filmlerinin seyirciye ulaşması için, Yeşilçam yapım sistemine yaklaşmayı deneyen Heper, bu filmi, Ankaralı bir yapımcı vasıtası ile sansür kuruluna gönderdiğini, ancak yanlış bir kişiyi seçmiş olduğunu belirtmektedir. Daha iyi ilişkileri olan yönetmen ve yapımcıların, sansürden geçmesi adına, filmlerinin üslup ve temaları hakkında onu uyarmış olsalardı daha farklı olacağını belirten Heper, 'filmin çekimi esnasında senaryonun her sayfasına vurulan damganın, düşünme yeteneğinin üzerine çekilmiş setler' gibi olduğunu belirtmektedir. Yönetmen Heper, bir anlamda kendi dışavurumunu, bu engeller yüzünden filme yansıtamamıştır (Heper, 1974).

Eşkuya Halil, Haydut (1968), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, Aydın Engin, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper, **Görüntü Yönetmeni:** Cengiz Tacer, **Süre:** 41 dk., **Tür:** Dram, Duygusal, Macera, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Yönetmenliğini ve yapımcılığını yine kendisinin üstlendiği ve senaryosu da Heper'e ait olan *Eşkuya Halil, Haydut* adlı filmde, dönemin popüler oyuncuları yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Heper'in iki filminden farklı olarak Cengiz Tacer üstlenmiştir. Cüneyt Arkin, Piraye Uzun, Erol Taş, Aliye Rona, Hasan Ceylan, Müjdat Gezen, Mümtaz Ener, Bahri Özkan, Ali Şen, Süheyl Eğriboz, Günay Güner, Abdurrahman Palay, Gülen Kıpçak, Rıza Tüzün, Erdoğan Esenboğa, Zafer Önen, Timuçin Caymaz gibi oyuncuların rol aldığı film, kısa

filmleri dışında, günümüzde belirli bölümleri eksik de olsa izleme olanağı bulabildiğimiz tek Alp Zeki Heper filmidir. Filmin orijinal süresi yetmiş beş dakika iken, filmin 42 dakikalık bir bölümü izlenebilir durumdadır. Film içerik olarak, Yeşilçam popüler anlatı kalıplarına uygun bir tema işlese de, filmde, dönemin üretimlerinden farklı biçim ve teknikler kullanıldığı dikkat çekmektedir. Heper'in bu filmi de sansür kurulundan yapılan düzeltmeler sonrası çekildiğinden, metnin aslı bozulmuş olmakta ve ayrıca günümüze ulaşan bölümü eksik sekanslar içerdiğinden, yönetmenin asıl iletisini anlamak zorlaşmaktadır. Filmde, köylülerin topraklarını zorla almak isteyen ve babasını da öldürmüş olan ağaya karşı ayaklanan Halil'i canlandıran Cüneyt Arkın, başrolleri, Piraye Uzun ve Erol Taş ile paylaşmaktadır. Film, Cüneyt Arkın'ın alışlageldik aksiyon, çatışma sahnelerini farklı bir biçimde sunmaktadır. Filmin teması bilindik olmasına karşın, filmde diyalog kullanımı özellikle Cüneyt Arkın'ın rol aldığı sahnelerde popüler Yeşilçam filmlerinden oldukça farklıdır. Şiirsel ve kısa diyaloglar kullanmayı tercih eden yönetmen, insan psikolojisini genelde görüntüler ile anlatmayı tercih etmiştir. Filmde dikkat çeken biçimsel diğer bir özellik ise çerçeveleme ve kadrajlardaki belirginliktir. *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'nde de mekânları ve eşyaları sanki birer insanmış gibi film karakteri olarak kullandığı belirtilen Heper'in, bu filminde de, mekânlar, filmin iletisini güçlendiren sinematografik öğeler olarak kullanılmıştır. Kullanılan geçitler ve kapılar, film içerisinde sekansların ve sahnelerin ilerlemesini haber verir biçimde yerleştirilmiştir. İkili ve daha kalabalık sahnelerde, verilmek istenen duyguya göre yakın ya da oldukça uzak çekimler yapılmıştır. Filmin bazı sahnelerinde, kullanılan dilin gerçekçilikten uzak olması, filmdeki karakterlerin, duygu ve düşüncelerinin genelde görsel öğeler ile dışavurumu, izleyicide, gerçeklik duygusunun oluşmasına engel olabileceği gibi, belki de tüm bu biçimsel ve tematik özellikler yönetmenin kişisel ve bilinçli tercihleri sonucu oluşmuştur.

Kara Battalın Acısı (1969), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Senaryo:** Alp Zeki Heper, **Yapımcı:** Alp Zeki Heper **Görüntü Yönetmeni:** Cengiz Batuhan, **Tür:** Aksiyon, Dram, Macera, Tarihi, **Özellikler:** 35 mm, Siyah Beyaz, **Ülke:** Türkiye

Diğer filmlerinde de olduğu gibi, yönetmen yapımcı ve senarist Alp Zeki Heper'dir. Görüntü yönetmeni olarak, Cengizhan Batuhan ile çalışan Heper, bu son filmde de Fikret Hakan Fatma Karanfil, İsmet Erten, Erdoğan Seren, Nezihe Güler, Hayri Karakaş, Kayhan Yıldızoğlu gibi dönemin popüler oyuncularını ile çalışmıştır. İlk üç filmi de sansür engeliyle karşılaşan ve seyirciyle buluşan filmleri de ticari başarı kazanamayan Heper, 1974 yılında 'Yeni Ortam Gazetesi'nde yayınlanan söyleşide, son filmi olan *Kara Battalın Acısı*'nda, 'Bizanslı sansürcüleri incelediğini ve bu filmi despot bir Bizans devletinde geçen bir aşk filmi' olarak çektiğini belirtmektedir. İlk filmindekine benzer tutkuların yer aldığını söylediği filminin, sansür kurulu tarafından, başka devletleri küçük düşürdüğü gerekçesiyle yasaklandığını ve aslında, 'Türk-İslam kültürünün güzelliğini yansıtmaya çalışırken Türk düşmanı olarak adlandırıldığını' söyleyen Heper, 'bunun kararını zaman bıraktığını ve filmin kopyası ile kararın kopyasının elinde bulunduğunu' söyler (Heper, 1974). Ancak bu film de, Heper'in geçirdiği bir rahatsızlık sonucu, tüm filmlerinin negatiflerini yakması nedeniyle günümüze ulaşamamış filmlerindendir.

Şafak (1963) ve Bir Kadın (1963) Filmleri Üzerinden Yönetmenin Sinema Dilinin İncelenmesi:

Yönetmenin 'Eşkîya Halil, Haydut' filminden günümüze ulaşan bazı bölümler dışında, uzun metrajlı filmlerinin negatif ya da kopyalarına ulaşma imkânı olmadığından, Paris IDHC sinema okulunda öğrenci iken çektiği iki kısa film üzerinden, onun üslubu ve sinema dili konusunda bilgi sahibi olunmaya çalışılmıştır. Heper, 1963 yılında çektiği 'Bir Kadın' adlı film



Görsel 1. Bir Kadın (1963), Heper.



Görsel 2. Bir Kadın (1963), Heper.

ile IDHEC, 'Şafak' adlı film ile ise hem IDHEC hem de Avusturya Kültür Bakanlığı En İyi Film Ödülü'nü almıştır. Bu iki kısa film, 2006'da 17. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde gösterilmiştir. İncelemede bu filmlerin tercih edilmesinin nedeni, bu filmlerin, Paris'te bir öğrenci olan Heper'in Yeşilçam sistem ve anlatı kalıplarına uyma zorunluluğu olmadan çektiği ve kendi kişiliğini yansıtabileceği yapıtlar olmasıdır.

Bir Kadın (1963), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Süre:** 5 dk., **Tür:** Deneysel, Kısa, **Özellikler :**16 mm, **Ülke:** Türkiye

Kapalı bir kapının önünde, kapının açılmasını bekleyen bir kadının, arka plandan çekilen görüntüsüyle başlayan film, içeride kapalı kalınmış bir mekân izlenimi vermektedir. Mekân olarak kullanılan ev, anlatıda önemli bir yere sahiptir. Filmin iki karakterinden biri olan kadının, yine arkadan gösterilen başka bir kadın silüetinin tablosuna baktığını görmekteyiz. Kadının tabloya olan bakışı ve duruşu onun hayal kurduğu izlenimini uyandırmaktadır. Film tek bir mekânda geçtiğinden, kadının evin bir odasından başka bir bölüme geçer gibi görünen hareketi sonucunda aslında vardığı yer yine aynı odadır. Böyle döngüsel bir çizgi ile ilerleyen ve bu döngüselligi, gerek kurgudaki gerek mekândaki bazı tekrarlar ile vurgulayan Heper, bireyin içinden çıkamadığı toplumsal kurallar ve uymak zorunda olduğu rollere vurgu yapmaktadır. Kadının bir perdenin arkasından geçmesi, hayatında sona eren ve yeni başlayan bir döneme işaret etmektedir. Ergenlik döneminin biterek evlilik hayatının

başlaması perdenin arkasındaki gelinlik ile simgelenmektedir.

Evlilik sonrası dönemi niteleyen sekansta, yüzüğüne bakan kadının açtığı pencereden dışarıyı görmesini engelleyen çitlerin görülmesi, onun evin içerisinde hapis olduğu hissini kuvvetlendirmektedir. Tekrar tekrar gösterilen pencerenin açılma hareketi, bu hissi pekiştirmektedir. Kadının evlendiği adamın buldukları mekân ve zamana uymayan gösterişli ancak eğreti duran kıyafetler giydiği görülmektedir. Elinde bulunan şampanya kadehi gibi göstergeler, onun lüks ve gösteriş merakını belirtmektedir. Duygudan yoksun görünen ve kukla benzeri bir görüntüye sahip olan adam için sanki tek önemli olan şey, başkalarına nasıl gözüktüğüdür. Aynı mekân içerisinde bulunan bu birbirinden farklı iki insanın iletişimsizliği, masada oturdukları sahnede vurgulanmaktadır. Adamın tekerlekli sandalyede oluşu gerçekten fiziksel bir engelleme sahip olduğu biçiminde yorumlanabileceği gibi, kadının onu nasıl gördüğünün bir yansıması olarak izleyiciye sunulmuş olabilir. Heper'in filmlerinde, bilinçaltının çeşitli biçimlerde ve çeşitli göstergelerle iletilmesi, anlatılarında, hayal ve gerçeğin birbirinden ayrılmasını güçleştirmektedir. Mekân olarak yalın, sade, içerisinde az nesne bulunan ve kullanılan ışık ile de tiyatro sahnesi benzeri bir mizansen sunan Heper, filmde kullanılan her nesneyi, farklı bir simge olarak bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. Pencere dışında, yanıp sönen ışık ile gece ve gündüzün geçişini, dolayısıyla zamanın akışını ve günlerin tekdüzeliğini hızlı bir biçimde yansıtan Heper, karakterleri durağan bir biçimde görüntülemektedir. Arka arkaya



Görsel 3. Şafak (1963), Heper.



Görsel 4. Şafak (1963), Heper.

çekilen diaların gösterilmesinden oluşmuş gibi duran film, kadının başladığı yer olan kapının önünde görülmesi ile sonlanırken, var olan döngüsel durum vurgulanmakta ve bu labirent benzeri, dışarıya çıkılamayan mekana hapsolmuş bireyin çaresizliği aktarılmaktadır. Kameranın kaydırılması ile gösterilen duvarın bir engel olarak görüldüğü son sahnede, kuralları yıkamayan bireyi simgelenmektedir.

Şafak (1963), Künye:

Yönetmen: Alp Zeki Heper, **Süre:** 7 dk., **Tür:** Deneysel, Kısa, **Özellikler:** 35 mm, **Ülke:** Türkiye

'Şafak' adlı kısa filmde, diğer kısa filmi 'Bir Kadın'da olduğu gibi, aynı mekânın içerisinde bulunan bir çiftin öyküsünü veren Heper, mekân kullanımı ve mizansenler ile bireyin kurallar ve toplumsal normlar arasında sıkışmışlığını anlatmaktadır. Filmde kullanılan, çerçeveler, kapılar, duvar gibi eve ait nesnelere, sınırların ve ihlal edilen/edilemeyen çizgilerin metaforu olarak kullanılmaktadır. Yüzü duvarı dönük bir kadın figürünün hareketsiz duruşu ile başlayan film, seçen değil, seçilen konumdaki kadının, yanına gelen adam ile olan ilişkisini gösterirken, kadının sanki içerisinde bulunduğu mekândan bağımsız, farklı bir mekânda olduğu hissi, oyuncunun bakış ve duruşuyla desteklenerek verilmektedir. Kadın yaşamın simgesi olan ağaç objesi önünde durmaktadır. Donuk ve isteksiz biçimde bu ilişkiye razı gelen kadın sanki hayal

ile gerçek arasında sıkışıp kalmıştır. Arkasından gelen sahnede, elini duvara yaslamış erkeğin görüntüsü, erkeğin bu ilişki üzerinde egemen olduğu iletisini vermektedir.

Bir sonraki planda, pencere çerçevesi içerisinde adeta bir tablonun içerisindeki figürler gibi hareketsiz duran kadın ve erkeğin dış dünyaya açılan pencereden dışarı baktıkları görülmektedir. Pencere metaforu, dış dünyayı ve pencereden bakan kişinin bakış açısını gösteren bir simgedir. Heper'in diğer kısa filmi 'Bir Kadın'da da olduğu gibi dışarı bakan kişinin dünyası pencereden görünen kadardır. Kadın ve erkeğin arkasında, yine tablo benzeri bir biçimde görünen bir adam silüeti kullanarak, Heper, bu bireylerin, tamamen farklı bakış açıları ile gördükleri farklı dünyalar olduğu izlenimi oluşturmaktadır. Kadın ile girdiği ilişki sonrası, aynı evin içerisinde, arka plandan yapılan çekim ile erkeğin tek kolunun olmadığı görülmektedir. Burada girilen ilişki sonrası kaybedilen kol, erkeğin kadını elde etme adına kaybettiği önemli bir şeyler olduğunu simgelemekte ve aynı zamanda 'Bir Kadın'da olduğu gibi erkeğin ilişki içerisindeki eksik konumunu vurgulamaktadır. Filmdeki evin diğer penceresinden görünen adamın, elleri kelepçeli bir biçimde gözükmesi ve arka fondaki asker adımlarına benzer ses kullanımı ile desteklenen anlatım, izleyiciye bu kişinin mecazi ya da gerçek anlamıyla suçlu olduğu iletisini vermektedir. Kelepçe, yapmak istediklerini belirli kurallar ve kısıtlamalar

dolayısıyla yapamayan bireyin çaresizliğini vurgulamak için simgesel olarak kullanılmış olabileceği gibi, bu kişinin gerçek anlamda aranan birisi olabileceğini de göstermekte olabilir. Burada Heper'in zaman ve mekân kullanımında bilinçli olarak yaptığı tercihler belirsizlik üzerinedir. Belirsiz bir dönemde geçen film, gerçek ve düş arasında gezinmekte ve görüntülerin, kişilerin zihninde oluşan tezahürler olabileceğini düşündürmektedir. Daha sonraki planda gösterilen sahneler, evin içerisindeki kadının, dışarıda duran diğer adama baktığını gören evdeki erkeğin zihninde tezahür ediyor izlenimi uyandırmaktadır. Kadının, yakın plan çekim ile diyalog olmadan sözsüz biçimde aktarılan yalvarışı karşısında, zihninden geçenleri yapmaktan vazgeçen adamın görüntüsüne, olacakların habercisi olarak fırtına benzeri sesler eşlik etmektedir. Filmde ses ve müziğin, olacakların habercisi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Diğer filmi *'Bir Kadın'*da olduğu gibi, arkası kameraya dönük, yüzü gözükmeyen silüetler, bu filmde de sıklıkla kullanılmaktadır. Duvara yaslanmış olan evin dışındaki erkeğin, duvardan süzülen kan ile yavaşça yere yığılması ve bu sırada evdeki erkeğin yüzüne yapılan kesmeler ile kadın ve erkek arasında yaşandığı ya da yaşanabileceği muhtemel olan yasak ilişki sonrasında olacaklar simgelenmektedir. Burada, kadına dokunduğu görülen elleri kelepçeli adamın, duvardan süzülen kan sonrasında yerde yatarken ki görüntüsü, evdeki adamın yapmayı tasarladığı, belki de yalnızca zihninden geçenlerin dışavurumu olan bir sahnedir. Yüze yapılan kesmeler, izleyiciye bunların karakterin zihnindekilerin yansıması olabileceğini göstermektedir. Sonrasında gelen planda, evin içerisinde anlatının başladığı konuma dönülmesi de, bu görüntülerin gerçek mi yoksa düş mü olduğu konusunda izleyicide soru işaretleri yaratmaktadır. Kapıdan eve giren misafirin yarattığı etki, yine müziğin kullanımı ile desteklenmektedir. Anlatı, aynı mekân içerisinde bulunan üç karakterin, birbirlerinden bağımsızlarmış gibi farklı noktalara bakması ile sona ermektedir. Anlatı, *'Bir Kadın'*da olduğu

gibi, art arda gelen diaların sunumu gibi ilerlemektedir. İçerisi ve dışarı, kadın ve erkek, ışık ve karanlık, yaşam ve ölüm karşıtlıkları, kullanılan ağaç, kan, kapı, pencere, duvar gibi sembollerle desteklenerek sunulmaktadır. Diğer kısa filminde de bu tarz bir üslup kullanan Heper, filmlerinde seçilen oyuncular, seçilen yalın ve sade mekânlar, ışık ve mizansen içindeki nesnelere ile farklı bir sinema dili oluşturmaktadır. Karakterlerin sanki gerçek değil de, tiyatro sahnesinde yukarıdan yönetilen kuklalar oldukları düşüncesi uyandıran bu üslup içerisinde, sade bir anlatım olsa da kullanılan sembolik dil dolayısıyla anlatılar çok katmanlı ve izleyicinin yorumuna açıktır.

Sonuç

Çalışmada, hakkında ulaşılabilen kaynak sayısının kısıtlı olması ve ürettiği filmlerin birçoğuna ulaşamaması nedeni ile Türkiye sinema tarihinde bahsi az geçen bir yönetmen olan Heper'in, sinema anlayışına dair bir değerlendirme yapılmaktadır. Bunu yaparken Heper'in filmleri ve yaşam öyküsü arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmış, özellikle çektiği iki kısa filminin, Heper'in sinema anlayışını daha serbest biçimde yansıtanın yanı sıra, tema olarak da yaşantısından, anne ve babası ile olan ilişkisinden izler taşıyan eserler olduğu görülmüştür. Andrew Sarris'in, auteur politikasını kurama dönüştürmeye kaynaklık eden yazısında bahsi geçen unsurlara göre, auteur yönetmenin üç özelliğe sahip olması gerektiği belirtilmektedir; 'teknik yetenek, kişisel üslup ve iç anlam'. 'Cahiers Du Cinema' tarzı auteur anlayışında, aynı yönetmenin filmlerinde var olan ortak temalara, tekrarlanan öğelere, benzerlik gösteren yönere, filmlerin temel karakteristik özelliklerine bakılarak, yönetmenin kişiliğinin filmlere nasıl yansıdığı bulunmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, Alp Zeki Heper'in incelenen 2 kısa filmi, ulaşılabilen bir uzun metraj filmi ve izleyenlerin ve kendi aktardıkları doğrultusunda, diğer filmlerinin bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bunun sonucunda, Heper'in filmlerinde birbirine benzeyen tematik ve biçimsel özellikler bulunduğu görülmektedir.

Heper'in sansür ve başka sebepler ile izleyici ile buluşamayan yapıtları arasında, izlenebilir olanağı bulunan iki kısa film ve uzun metrajlı filmlerinden *Eşkiya Halil*'in bir bölümü üzerinden yapılan değerlendirmede, yönetmenin, dönemin sinema anlayışından farklı olarak, var olan kalıplar dışında, kendi kişisel üslubunu oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Filmlerinde var olan, biçimsel ve tematik benzerlikler belirgin olduğu gibi, Heper'in, sinemayı iç dünyasının yansıması gibi gördüğü ve dışavurumunu filmleri ile yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Filmlerindeki biçimsel ve tematik benzerliklere bakıldığında; Heper'in yapıtlarının, gerek Yeşilçam'dan bağımsız, gerek Yeşilçam sistemi içerisinde çıktıkları dâhil, biçimsel olarak dönemin diğer yapıtlarından farklılık gösterdikleri görülmektedir. Fazla filmini izleme olanağı bulamadığımızdan, izleme olanağı bulduğumuz filmleri üzerinden yapılan incelemede, özellikle çerçeveleme ve kadrajlarda farklı bir üslubu olduğu gözlenen Heper, yalın ve sade bir anlatım tercih etmekte, ancak filmlerdeki durağanlığı farklı biçimlerde kullandığı kamera hareketleriyle dengelemektedir. Enis Batur, Heper'in *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filmi için, 'Türk sinemasında çok az görülen bir mekân düzenleme anlayışına sahip olduğunu' söylemektedir (Batur, 1988:116). Sahnelemede, kadraj içinde ikinci bir kadraj gibi, çerçeveleme biçiminde de, kapı ve pencereleri sıklıkla kullanan Heper, filmlerinde az sayıda nesne ve mekân kullanarak, tiyatro benzeri bir atmosfer yaratmaktadır. Heper'in diğer filmlerinde de görülen kapı metaforu, bir mekândan diğerine geçişi gösterdiği kadar, bir dönemin bitişi ve başka bir döneme başlangıcı niteleyen, değişimi simgeleyen bir obje konumundadır. Az sayıda nesneyi simgesel biçimde kullanan Heper'in filmleri, sembolik anlatımlar içermekte ve onun iç dünyasını, bilinç ve bilinçaltını simgeler aracılığıyla dışa vurmaktadır. Karakterlerin hareketli olmadığı ve sahnelerin sanki arka arkaya gösterilen fotoğraf kareleri gibi durduğu filmlerde, kameranın hareketli olması nedeniyle durağanlık dengelenmektedir. Tematik olarak benzerlikler gösteren kısa

filmlerinde, bireyin sıkışmışlığını, baskı altındaki yaşamları, yalnızlığını Heper, düş ve gerçeklik arasında gezinen bir dil ile anlatmaktadır. İki kısa filmde de bulunan kolu eksik ve tekerlekli sandalyedeki erkek figürleri ile Heper'in, ilişki içerisinde erkeğin daima eksik ya da kusurlu olduğunu vurgularken, burada kendi yaşamı içerisinde baskın olan anne ve daha pasif olan baba figürüne gönderme yapmış olma ihtimali bulunmaktadır. Kadının, evlilik içerisindeki mutsuz ve eve hapsedilmiş sunumu ise yine Heper'in annesi ile olan ilişkisine gönderme yapmakta ve sürekli bulunduğu sosyal ortamdan daha farklı bir ortam arayışı içerisinde olan Heper'in annesinin, evlilik içi durumunu göstermektedir. Ancak Heper'in, kendi yaşamında, annesinin tutumu dolayısıyla rahatsız olduğu ve annesinin lüks ve gösteriş merakını eleştirdiği bilinmektedir. Filmlerindeki kadın figürleri ise, annesinden bu yönleriyle ayrılmaktadırlar. Film içerisindeki kadın figürleri, bastırılmaya çalışılan, istek ve arzularından vazgeçerek bir ev içerisinde yaşamaya mecbur kalan ve dış dünyaya özlemle bakan figürlerdir. Heper'in filmlerindeki kadın ve erkekler, sistem içerisinde hapsolmuş gibidirler. Bireylerin sıkışmışlık duygusu ile aynı mekânda olmalarına rağmen, kendi hayal dünyalarında yaşamları anlatılırken, bir arada bulunan bireylerin, birbirlerinden bağımsız hayatlar sürdürdükleri görülmektedir. Heper, yaşam içerisindeki arayışını, gerçekleştiremeyen arzu ve isteklerini, otoriter bir anne ile yetişmesinin yarattığı baskıyı, filmlerinde, mekânlar içerisinde hapsolmuş, kendilerini ifade edemeyen karakterler ile göstermektedir. Ancak, filmlerindeki kadın karakterler ile kurduğu ilişki, annesi ile olan ilişkisinden farklıdır. Annesine içten içe kızan Heper'in, aslında annesine olan bağlılığı belki de filmlerinde görülmektedir. Enis Batur tarafından 'bilinç dışı ve yasağın yüz yüze ve iç içe geçtiği, anne, kız kardeş ve sevgilinin tek bir kadın figüründe toplandığı bir tabu ve totem iklimi' (Batur, 1988:116) olarak tanımlanan, *Suluk Gece'nin Aşk Hikâyeleri*'nde, kısa filmlerinde de olduğu gibi, kadın figürüne birçok anlam yükleyen Heper, yaşamından ve çocukluğundan izleri, filmleri aracılığıyla

yansıtmaktadır. Filmde yer alan yan motifleri; 'terk, ölüm, kaçış, uyku, gerçek, sanrı', olarak tanımlayan Batur'un bahsettiği temalara benzer temalar, Heper'in izleyebildiğimiz diğer filmlerinde de bulunmaktadır. Heper, "en sonunda yazan, yöneten, kurgulayan, görüntüleyen, oynayan, yapımcı ve seyirci de olabilirim. Yani tek başıma da izlemek zorunda kalabilirim filmlerimi" diyerek, sinemaya dair arzusunu ve düş kırıklıklarını ifade etmiştir. Bir yönetmen ve bir birey olarak kendini ifade etme olanağı bulamayan ve iç dünyasını yansıttığı yapıtlarını seyirci ile buluşturamayan Heper'i, kendi döneminde ve sonrasında farklı insanların söyledikleri ile tanımaya çalıştık. Birçok kişi, Heper'i, Türk sinemasının bağımsız yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un ilk filmi olan C Blok adlı çalışmasının başında filmin Alp Zeki Heper'e ithaf edildiği yazısı ile tanımıştır. Zeki Demirkubuz, filmini Heper'e ithaf etmesi hakkında; 'bunun sebebinin mazlumlara ilgi duyması değil, düşünüşe ilgi duyması olduğunu söylemekte ve göz göre göre düşünüşü seçmenin kendisinde de aynı potansiyeli gördüğü için onu heyecanlandığını' belirtmektedir (Demirkubuz,2006). Bütün bu değerlendirmeler doğrultusunda, Heper'in, dönemin üretim koşulları dışında üretimler yapma gayreti içerisinde olduğu, özellikle *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* adlı filminde, hem ele aldığı konu, hem de anlatım dili ile, avangart/deneysel bir film çekmek istediği görülmektedir. Dönemin koşulları nedeni ile hem sansür baskısı hem de izleyicinin, alışkın olduğu kalıplar dışında olan yapımlara ilgi göstermiyor olması, Heper'in ilk çektiği kısa filmlerdeki sinema dilini, uzun metraj filmlerinde değiştirmesine neden olsa da, kendine has biçimsel özellikleri tüm filmlerinde görülmektedir. Çalışmada, Heper, bu bağlamda, filmlerinde tekrarlayan biçimsel ve tematik özellikler nedeni ile auteur bir yönetmen olarak tanımlanmaktadır.

Kaynakça

Adanır, O. (1986). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. İzmir.

Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Batur, E. (2007). *Enis Batur'dan Sinema Yayınları*. İstanbul: Es Yayınları.

Batur, E. (1988). "Alp Zeki Heper Prens Ubu, Sinemacı, Kurban", *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 116-117.

Bayazoğlu, Ü. (2004). Bayazoğlu Ümit, *Uzun İnce Yolcular*. İstanbul: YKY.

Bayazoğlu, Ü. (1988). «Barok Kanaviçe», *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 106-110.

Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon.

Büker, S. ve Topçu, G. (2010). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Heper, A. Z. (1974). "Sansür Bir Güvence Değildir", *Yeni Ortam Gazetesi*.

Kablamacı Deniz, M. (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri*, Sinema Araştırmaları, (Der. Murat İri), İstanbul: Derin.

Kaliç, S.(1992). *Deneysel Sinema'nın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Kıraç, R. (2008). *Hürrem Erman*. İstanbul: Can Yayınları.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

Kocabaşoğlu, U. (2001). *Türkiye İş Bankası Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.

Kuyucak, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.

Papucis, A. (1966). "Alp Zeki Heper Sinemamızda Yeni Bir İsim", *Görüntü Dergisi*.

Saydam, B. (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul: Küre.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: İmge.

Özgentürk, A.(1988). "Gerçek Bir Sinema Marjinali İçin", *Gergedan Dergisi*, Sayı: 14: 113-114.

Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*.

TDK, Ankara. 'Sansür Açık Oturumu' (Mayıs 1970). *Yeni Sinema Dergisi*, s:30.

Sheldon, R. (1967). *An Introduction to Amerikan Underground Film*. New York: Dutton and Co.Inc.

Teksoy, Rekin. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005.)* İstanbul: Doruk.

İnternet Kaynakları

http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/c-blok/beni_korkutan_bana_aci_veren_belirsizlikdir.htm/ Söyleşiyi Yapan; S. Ruken Öztürk. Ankara: Dost, Ankara Sinema Derneği. 2006

Düz Örme Teknolojisinde Spor Ayakkabı Üretim ve Tasarım Olanakları¹

Nigar DEMİRTAY², Biret TAVMAN ERTUĞRUL³, Çağrı ÖZTÜRK⁴

Öz

Örme endüstrisi, makine kapasitelerinin arttırılmasıyla üretim yelpazesini genişletmiş, farklı alanlara alternatif ürünler geliştirmeye başlamış ve böylece tekstil üretimi içerisindeki paydasını arttırmıştır. Örmenin esneklik, şekillendirme (fully fashion, integral örgü), ilmek düşürme (bind off) gibi var olan ve geliştirilen tekniklerinin ayakkabıya uygulanmasıyla tasarım için yeni bir üretim alanı oluşturulmuştur. Örme teknolojisinin olanaklarını kullanarak, üretim yapmaya devam eden ayakkabı sektörü, inovatif tasarımlar geliştirmekte ve özellikle önemli spor markaları tarafından ARGE çalışmaları yürütülmektedir. Giysi üretiminde olduğu gibi ayakkabı üretiminde de sürdürülebilir teknikler geliştiren düz örme teknolojisi, tasarım, gelecek, inovasyon gibi kavramları konfeksiyonsuz üretim ile birleştirerek ergonomi ve işlevsellik üzerinde önemli aşamalar kaydetmiştir. Makinelere eklenen mekanizmalar ve aparatlar sayesinde hibrit olarak adlandırılan kumaş üretimleri üzerinde çalışmalar yapılmaya başlanmış, özellikle sporcuyla koruma altına alan ve performans arttırıcı ayakkabı tasarımları üzerindeki çalışmalar son yıllarda hız kazanmıştır. Bu makalede düz örme teknolojisinin ayakkabı üretim kapasitesi hakkında bilgi verilerek, tasarım olanakları örnekler üzerinden anlatılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Teknoloji, Tasarım, Ayakkabı, Örme, Teknik*

¹ Geliş Tarihi: 16.03.2021 – Kabul Tarihi: 10.05.2021

² Arş. Gör. Nigar Demirtay, Doğu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, nigardemirtay@gmail.com, Orcid No: 0000-00020123-6192

³ Biret Tavman Ertuğrul, birettavman@yahoo.com, Orcid No: 0000-0003-4028-1524

⁴ Çağrı Öztürk, cagri.ozturk@markalab.com.tr, Orcid No: 0000-0002-9674-3663

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13004

Sports Shoe Production and Design Possibilities in Flat Knitting Technology

Abstract

The knitting industry has expanded its production range by increasing machine capacities and started to develop alternative products for the fields and thus has increased the denominator. Flexibility of knitting, shaping (fully fashion, integral knitting), loop by applying existing and developed techniques such as bind off to the shoe a new production area has been created for design. The shoe industry, which continues to produce, develops innovative designs by using the possibilities of knitting technology. R&D studies are carried out by especially important sports brands. Knitwear which develops sustainable techniques in shoe production as well as in knitwear production by combining concepts such as technology, design, future innovation without garment production has made significant strides on ergonomics and functionality. Added to machines thanks to mechanisms and apparatus, on fabric productions called hybrid studies have begun, especially protecting the athletes and performance. Studies on enhancing shoe designs have gained momentum in recent years. In this article by giving information about the shoe production capacity of flat knitting technology, the design possibilities will be explained through examples.

Keywords: *Technology, Design, Shoe, Knitting, Technique*

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tenis, golf, yelken, at yarışı gibi spor dallarına olan eğilimin artmasıyla esnek ve rahat yapısıyla örme popülerlik kazanmaya başlamıştır. İlk defa triko kazaklar spor yaparken giyilmeye başlanmış, örme giysiler eski kullanımlarının dışında yeni farklı alanlarda kendini sergileme ve tanıtma fırsatı bulmuştur. Bunda dönemin aktris ve aktörler kadar teknolojinin de eski kaba görünümünden uzak bir silüet oluşturabilecek kapasiteye ulaşmış olmasının ayrıca katkısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde dünyada kadın derneklerinin kurulması, kadınların farklı uğraşlarının olabileceği üzerine toplumun bilgilendirilmeye başlanması da örmenin erkek spor giyiminden sonra kadın giyiminin içerisindeki kullanımının artmasını tetiklemiştir. Kadınların aktif olarak spor aktivitelerinin içerisinde yer almaya başlamasıyla kadın spor giyiminde, ihtiyaçtan doğan tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun üzerine dönemin Weldon gibi basılan dergilerinde kadınlar için örme giysiler nasıl kombinlenmeli, hangi spor dalında nasıl giyilmesi gerektiği üzerine yazılar yer almaya başlamıştır (Blackman, 2013). Böylece örmenin spor giysiler üzerindeki kullanımının temelleri de atılmıştır. Bunda Jean Patou, Coco Chanel, Otto Weiz gibi tasarımcıların örme alanına olan ilgileri ayrıca önemli bir yere sahiptir. Özellikle Jean Patou'nun tasarladığı tenis kıyafetleri ve mayolar dönemin modasını yönlendirmekle birlikte, örme giyimin topluma aşılmasında etkin rol oynadığı görülmektedir (Fogg, 2014). Çünkü giyim dışında iç giyim, mayo, çorap gibi geniş üretim yelpazesine sahip olan örme endüstrisinde, tasarımcılar etkin rol almamış ve genellikle üretim atölye ustalarının kontrolünde gerçekleştirilmiştir. Bu bakımdan teknolojinin olanaklarının tasarımcılar tarafından keşfedilmeye başlanmasının örmenin geleceği bakımından oldukça önemli olduğunu söyleyebiliriz. Tasarımcıların yanı sıra Lacoste, Polo, Marks&Spenser, GAP gibi markalar moda olgusu içerisinde rahat (casual) kavramını getirerek, spor giyimin gündelik hayatta giyilmesinde öncü olmuşlardır. Böylece örme giyim hazır giyim

endüstrisindeki üretim paydasını genişletmiş ve markalar geliştirdikleri yeni örme yapılar ile tanınmaya başlamışlardır. Yapıda ve yüzeyde yapılan araştırmalar, örme tekniğinin farklı alanlarda da araştırılmasının önünü açmıştır. Bugünde özellikle en fazla teknik araştırmaların ve inovasyon uygulamalarının spor tasarımlar üzerinde yapıldığı görülmektedir. Bu alanlardan biri olan ayakkabı, örme yüzeylerin kullanımıyla yeni bir silüet kazanırken aynı zamanda, inovatif tasarımlar için araştırılmamış ve keşfedilmemiş bir teknoloji olarak markaların ARGE yatırımları yaptığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle son yıllarda düz örme makinelerinde teknik tekstil uygulamalarının hız kazanması, örme teknolojisinin için farklı alanlara hizmet verebilecek bir sisteme sahip olduğunu göstermektedir. Bu alanda yapılan araştırmalar giyilebilir teknoloji, ayakkabı ve aktif spor giysilerine entegre edilebilmesi bakımından oldukça önemlidir.

Düz Örme Teknolojisindeki Gelişmelere Genel Bir Bakış

Atkılı örme teknolojisi düz örme teknolojisi ve yuvarlak örme teknolojisi olarak ikiye ayrılmaktadır. Düz örme teknolojisi, iğne diziliminden ve iğne plakalarının şekillerinden dolayı bu şekilde adlandırılmıştır. Düz örmecilik el örmeciliğinin bir uzantısı olarak geliştirilmiş, makineleşme bakımından en eski teknolojidir. Buna rağmen düz örme uzun süre basit ürünlerin üretimine imkân sağlayan bir teknoloji olarak varlığını sürdürmüştür. 70'li ve 80'li yıllarda iplik teknolojisindeki yaşanan yenilikler triko endüstrisinin yeniden gündeme gelmesini sağlamışsa da makinelerde jakarlı desenler üretmek oldukça zahmetli işlemler gerektirmekteydi. Bunun üzerine dünyadaki lider makine üreticileri tarafından makinelerin eskidiği ve düz örme teknolojisinin güncel modanın isteklerini karşılamakta yetersiz kaldığı üzerine toplantılar gerçekleştirilmiştir. Bunun üzerine makine üreticileri farklı gramajlarda kumaş üretebilecekleri makine inceliği üzerine, renk kapasitesini arttırmak amacıyla intarsia ve kesim işleminin düşürdüğü kaliteyi

arttırmak amacıyla integral örgü gibi yenilikler sunabilecekleri makineler geliştirmişlerdir. 80'li yıllarda başlayan teknolojiyi yenilemek ve değişen rekabet koşullarında var olmak çabasıyla yapılan ARGE çalışmaları hız kazanmış, özellikle insan yaşamında bilgisayar kontrolünün hâkim olmaya başlaması örme endüstrisinin yaşadığı tasarım problemlerine çözüm getirilmesine katkı sağlamıştır.

Shima Seiki'nin 12.ITMA fuarında sergilediği SWG adını verdiği makine düz örme teknolojisinin gelişmesinde bir kilometre taşı olarak gösterilmektedir. Giysi üretiminde kesim ve dikim işlemini ortadan kaldıran "Wholegarment" teknolojisi sıfır atık ile sonuçlanan üretim prosesi sayesinde gelecekte daha fazla ihtiyaç duyulacak birçok yeni teknik sunmuştur. Nitekim kaynaklarda 1995'te tanıtılmasının ardından dünya çapında yaklaşık 3500 dikişsiz (Wholegarment) üretim yapan makine satıldığını doğrulamaktadır (Powel, 2005). Düz örme teknolojisi giyim sektörüne dikişsiz giysi üretim ve tasarım olanakları sunarak, dokuma sektörünün kumaş, kesim ve dikim sistemine dayalı üretim sistemine karşı önemli bir rakip olmayı başarmıştır.

Geliştirilen giysi üretim makinesinin (SWG) temellerinin 70'li yıllarda Shima Seiki'nin ilk otomatik örme özelliğine sahip aksesuar üretmek için geliştirdiği makinelerine dayandığı açıklanmaktadır (Ltd., 2018). Dikişsiz giysi teknolojisinin dikişsiz eldiven teknolojisinden yola çıkılarak geliştirildiğini aktaran Masahiro Shima "hammadde ile başlayan üretim sürecinin her aşamasında tüketicilere en kaliteli ürünler ve hizmetleri vermeyi göz önünde bulundurarak sağlam, ekolojik, üretici metodolojileri düşünmenin önemli olduğuna inanıyorum" ifadesiyle sadece teknolojiyi değil, moda içinde gelecekte neyin gerçekten gerekli olduğunu tespit ettiğini görmekteyiz (Shima M. , 2018). Shima Seiki daha sonra beş çeşit farklı özelliklere sahip dikişsiz giysi makinesi üretmiştir. Shima Seiki'den sonra Stoll'de "Knit and Wear" adıyla dikişsiz üretim yapan makineler üretmeyi başarmıştır. Dikişsiz üretim yapmak için geliştirilen bu makinelerde sadece giysi değil her türlü örme

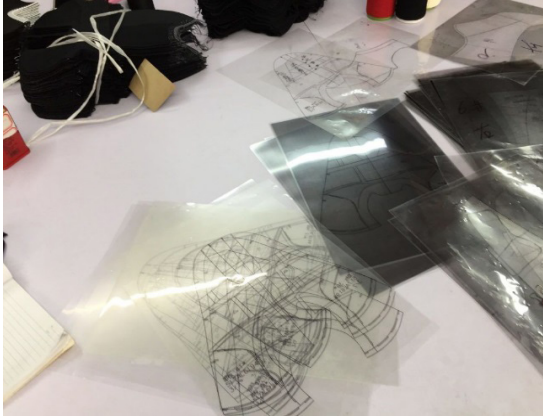
eşya üretmek teknolojik açıdan mümkündür. Makineler üzerinde yer alan İ-Dscs gibi iplik ve ilmek kontrolü yapan özel geliştirilmiş cihazlar sayesinde aksesuar makinesine gerek kalmadan eldiven, çorap gibi örme aksesuarlar üretmek de mümkündür.

Shima Seiki ve Stoll geliştirdikleri makinelerde hem farklı ürünler üreterek tasarımcılara teknolojinin son durumunu tanıtmayı hedeflemişler, hem de üniversitelere kurdukları laboratuvarlar ile örme teknolojisinde üretilen ürün çeşitliliğini arttırmak istemişlerdir. Stoll Nottingham Trent Üniversitesine, Shima ise Drexel Üniversitesine kendi laboratuvarlarını kurmuşlardır. Bu laboratuvarlarda aktif spor için yeni giysiler, giyilebilir teknoloji ve medikal alanda önemli projeler gerçekleştirmeyi başarmışlardır. Örme ayakkabı üretimi de teknolojiye yeni bir alan açmak için yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır.

Düz Örme Makinelerinde Ayakkabı Üretim Yöntemleri

Düz örme teknolojisinde ayakkabı birçok tekniğin kalıp üzerinde doğru programlanmasıyla üretilmektedir. Düz örme teknolojisinde kullanılan bazı teknikler saya ve ıstampa üzerinde uygulanarak dikişe gerek kalmadan ayakkabı yüzleri üretilmektedir. Örgünün sorunsuz ve kalıba uygun olarak üretilmesi için önce bazı hazırlıklar yapılmaktadır. Bu aşamada tasarlanan ayakkabının formu ilk önce kalıp olarak hazırlandıktan sonra, kalıbın üzerine konulduğunda hataları görmek amacıyla şeffaf bir şablon oluşturulmaktadır. Daha sonra çıkartılan kalıba göre örme programında modellendirme yapılmaktadır. Aşağıda yer alan görselde de görüldüğü gibi şeffaf kalıplar daha sonra üretilen prototip üzerine konularak örmeden veya ayar bozukluklarından kaynaklı sorunların tespit edilmesinde kullanılmaktadır.

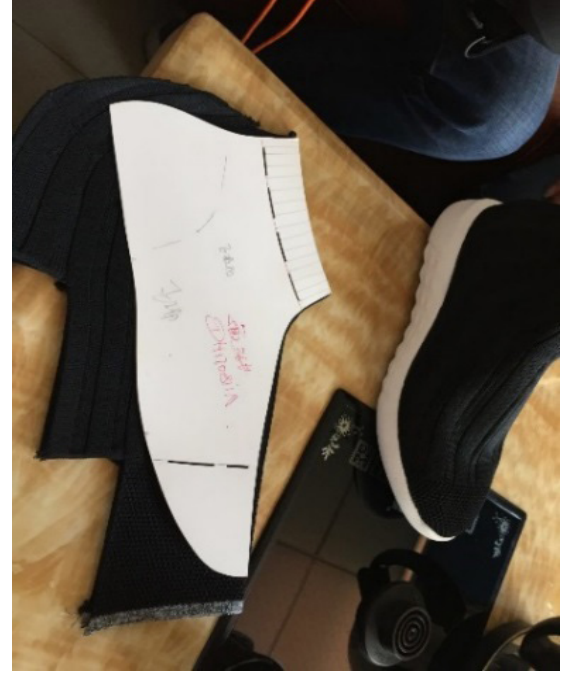
Kâğıt üzerinde çıkartılan ayakkabı yüzünün istenilen formda örme tekniğiyle üretilbilmesi için özel kalıplandırma yöntemleri kullanılmaktadır. Lu, Jiang ve Xi Yang ayakkabı üzerine yazdığı makalede kullanılan iki farklı temel kalıplandırma



Resim 1. Ayakkabı şeffaf kalıp şablonu.
([https://www.sneakerfactory.net/
knit -shoe-construction/14.03.2021](https://www.sneakerfactory.net/knit -shoe-construction/14.03.2021))

yöntemi olduğunu anlatmaktadır. Kaynakta ayakkabı yüzlerinin tamamen tekniklerin doğru bir şekilde kullanılmasıyla elde edildiğinden bahsedilerek, bu yöntemleri ‘tamamen şekillendirilmiş’ ve ‘yarı şekillendirilmiş’ üretim yöntemleri olarak tanımlamaktadır (Zhiwen Lu, 2016). Tamamen şekillendirilmiş ayakkabı yüzünde hiçbir kesim ve dikim işlemine gerek kalmadan üretim yapılmaktadır. Tamamen şekillendirilmiş olarak tanımlanan yöntem için kullanılan teknikler aşağıda yer alan çizimde detaylı olarak anlatılmaktadır.

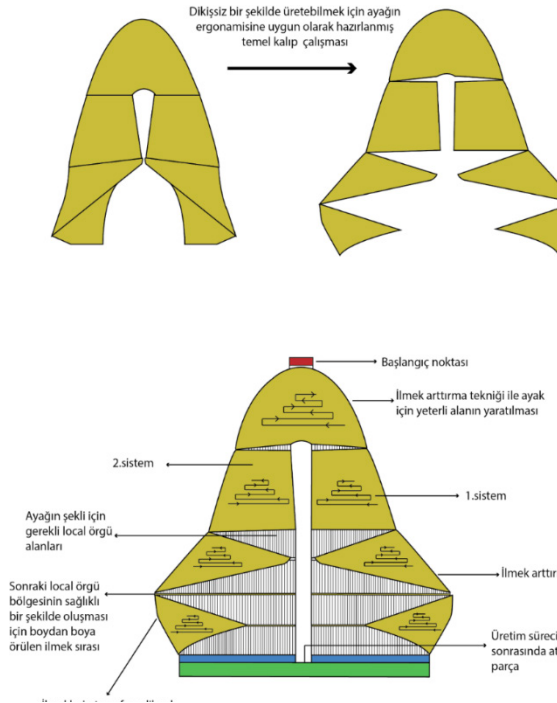
Teknik çizim üzerinde anlatıldığı gibi giysi üretiminde genişleyen beden formunun elde edilmesinde kullanılan transfer işleminin ayakkabı şeklinin oluşturulmasında da kullanıldığı görülmektedir. Ayak formunun genişlediği bölümlerde ise ilmek arttırma işlemi uygulanarak kalıbın istenilen formda oluşturulabileceği görülmektedir. Bunun dışında ayakkabı üretiminde ayak burnundan başlayan üst genişliğin ve topuğun bilek ile birlikte dönüşünün ergonomik olarak makine üzerinde örgü sırasında verilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan çizim üzerinde de görüldüğü gibi bazı alanlar üzerinde lokal olarak örgü oluşturulmaktadır. Kısmi örgü (Flechage) olarak adlandırılan bu teknik sayesinde örgü bölgesinde yer alan belirli iğne grubu üzerinde fazladan örgü sıraları oluşturulmaktadır. Fakat kısmi örgü alanının örgü parçasından ayrılması ve yüzeyin ortasında



Resim 2. Ayakkabı kalıbı. .([https://
www.sneakerfactory.net/knit -shoe-
construction/14.03.2021](https://www.sneakerfactory.net/knit -shoe-construction/14.03.2021))

delik oluşturulması için askı ilmeği ile birbirine bağlanması gerekmektedir. Böylece kesim işlemine gerek kalmadan ayak formu ergonomiye uygun olarak örgü teknikleriyle üretilmektedir (Üngör, 2019). Hatta bazı ayakkabılarda tasarıma bağlı olarak bağcıkların ayakkabı yüzünün içerisinden geçirildiği boşluklar oluşturularak herhangi bir delik oluşturma işlemi de ortadan kaldırılmaktadır.

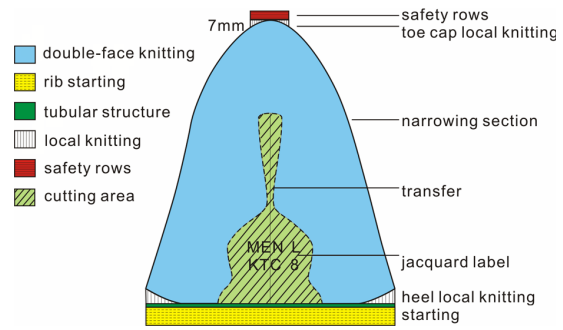
Ayakkabı üretiminde kullanılan temel kalıplardan biri olan yarı şekillendirme yöntemi ise aşağıda yer alan şekilde gösterilmektedir. Tamamen şekillendirilmiş kalıplandırma yöntemine göre daha basit olan yarı şekillendirilmiş yöntemde kullanılan örgü teknikleri de ayak formunun kesim işleminden sonra verileceği için oldukça basittir. Bu teknikte bağcıkların bulunduğu üst kısım ve bileğin bulunduğu bölüm kalıp ile birlikte üretilmektedir. Daha sonra önceden hazırlanmış kalıp, ayakkabı yüzü üzerine konularak kesilmektedir. Bu yöntemde iplik israfı daha fazla olmak ile birlikte üretim sonucu çıkan atık miktarı da daha fazladır.



Şekil 1. Ayakkabı yüzünün temel kalıbı ve teknik açıklaması. (Tamamen şekillendirilmiş ayakkabı yüzü.) [Nigar Demirtay, (2019) Bilgisayar destekli düz örme teknolojisi ve tasarımındaki gelişmelerin giysi üretimine etkileri, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.228.]

Temel kalıplandırma yöntemleri dışında özel tasarımlar için farklı ayakkabı kalıpları da bulunmaktadır. Tasarıma göre değişiklik gösteren kalıp parçalarını üretebilmek için örme programlarında sıfırdan yeni bir kalıp oluşturmak mümkündür. Ayakkabı üzerine yapılan araştırmaların devam etmesi üzerine bu alanda çalışan tasarımcılar ve markalar inovatif ayakkabı tasarımları gerçekleştirmişler ve özel kalıplar üretmişlerdir. Bu alanda Nike ve Adidas'ın yaptığı ARGE çalışmaları ve patentleri bulunmaktadır. Nike 2014 yılında koşu için ürettiği FlyKnit serisini müşteriden aldığı dönüşler sonrasında basketbol, futbol ve günlük ayakkabılarında da kullanmaya başlamıştır (2021).

Örme ayakkabı yüzlerinde kalıbın makineden kusursuz bir şekilde çıkartılması kadar kullanılan iplikte etkin rol oynamaktadır. Ayakkabı yüzünün



Şekil 2. Yarı şekillendirme ayakkabı üretim yöntemi. (Zhiwen Lu, Gaoming Jiang, Honglian Cong, Xi Yang, The development of the flat-knitted shaped uppers based on ergonomics, AUTEX Research Journal, Vol. 16,,2016,s.69.)

istenilen dayanıklı ve tok bir yapıya sahip olması için ısıda eriyen iplik kullanılmaktadır. Sonuç olarak ısıl işleme birlikte ipliğin eriyerek örgüyü sertleştirmesi ve kalıba göre kalıcı bir form alması sağlanmaktadır (Ikenaka, 2015). Kullanılan iplik ayakkabı yüzünde tela görevi görerek, dışardan hiçbir destek gerektirmeden örgü içerisinde örmenin yumuşak yapısına çözüm sağlamaktadır. Adidas'ın PrimeKnit olarak adlandırdığı ayakkabı serisinde kullandığı ısıda eriyen iplik, kalıbın kusursuz bir şekilde elde edilmesinde oldukça önemli bir malzemedir. 2010 yılında Almanya'nın Frankfurt kentindeki 'techtexil' fuarında, dikşisiz olarak üretilmiş bir eldivenden gördükten sonra aynı teknolojiyi ayakkabıya uyarlanabileceği üzerine yapılan çalışmalar sonrasında üretilen Adizero ayakkabılar tamamen dikşisiz olarak üretilmiştir. Adidas örülen ayakkabı kalıbının deforme olmasını önleme ve gerekli direncin yüzeye kazandırılmasında ısıda eriyen iplikten faydalandıklarını aktarmaktadır (2021). Adizero isminin verildiği ayakkabılar hem kalıplandırma, hem de içerik bakımından spor ayakkabının örme tekniğiyle kusursuz bir şekilde üretilbileceğini göstermektedir.

Adidas marka Adizero ayakkabılar dikşisiz olarak üretilen eldivenlerin birçok ürünün üretilmesine ilham kaynağı olduğunu göstermektedir. Dikşisiz giysi teknolojinin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olan dikşisiz eldivenlerin ayakkabıların geliştirilmesine de katkı sağladığı görülmektedir.



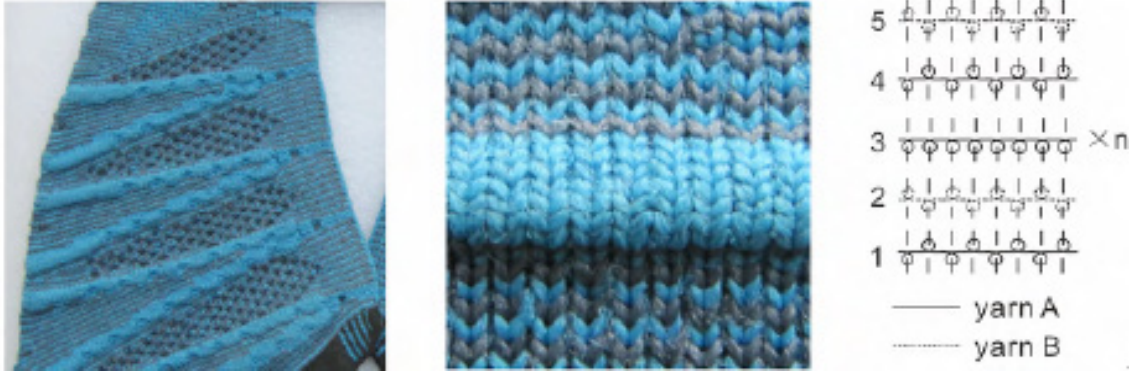
Resim 3. Adidas'ın dikişsiz olarak ürettiği 'Adizero' ayakkabısı. (<https://www.themethodcase.com/adidas-adizero-primeknit/>,09.03.2021)

Örme Tekniğinin Ayakkabı Tasarımına Sunduğu Görsel ve İşlevsel Katkılar

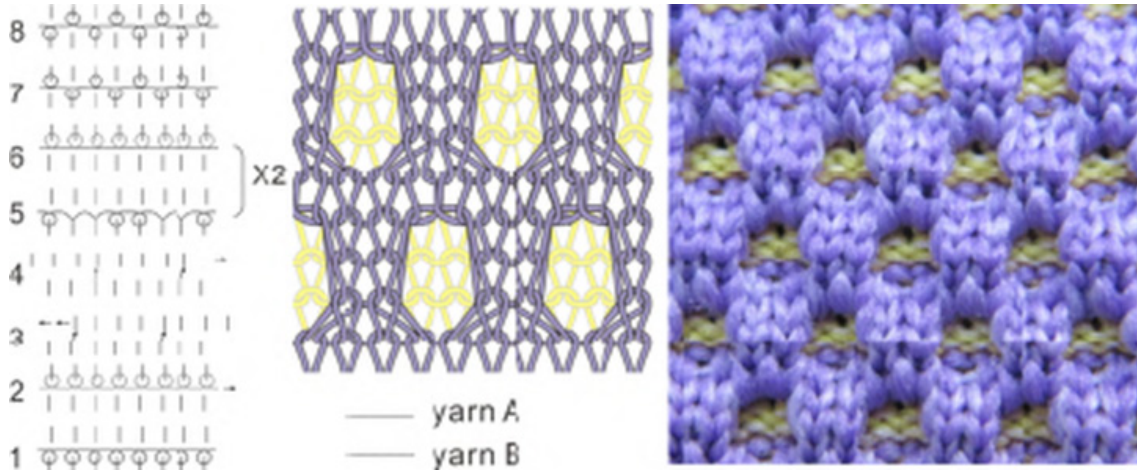
Düz örme teknolojisinin tasarım ve maliyet bakımından getirdiği avantajların yanında, özel yapı tasarımları ile nefes alabilen fonksiyonel ürünlerin üretimini desteklemesi son yıllarda mühendisler haricinde tasarımcıların da teknik uygulamalara olan ilgisini arttırmıştır. Özellikle ayakkabılarda örmenin kullanımı yapılan araştırmaların hız kazanmasını sağlamış ve tekniğin olanakları tasarımcıların bu alana olan ilgisini de arttırmıştır. Rekabet koşulları, yeni olanı güncelleme isteğiyle fark ortaya koyma ve lider konumda yer almak sadece görsel olarak iyi bir ürün sunmanın ötesinde ürüne katma değer kazandırmanın gerekliliğini hissettirmiştir. Böylece inovatif bir ayakkabı tasarımı için ilmek yapısı üzerine araştırma yapmak, daha önce ayakkabı üretiminde kullanılmamış bir malzemeyi veya ipliği makineler üzerinde denemek gibi birçok laboratuvar araştırmasını

da beraberinde getirmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler örme tekniğine olan güveni arttırmış, rahat, esnek, nefes alan yapısıyla farklı malzemelerin sağlayamadığı imkânları sunabileceğini göstermiştir. Bu amaçla geliştirilen örme yüzey örnekleri aşağıda yer almaktadır.

Resim 4'te yer alan yüzey örneğinde ayakkabı kalıbı içerisine sonradan eklenecek destekleyici bir malzemenin dikişe gerek kalmadan kolayca yerleştirilebilmesi için boru şeklinde örgü alanlarının ilmek yapıları kullanılarak üretildiği görülmektedir. Bu örnek ayakkabı için teknik olarak destek sağlayan yapı elemanlarının görsel olarak tasarıma olan etkisini de göstermektedir. Bağcıkların örme kanalları içerisinden geçerek kalıba yerleştirilmesi için planlanmış örme kanal, ayak için toparlayıcı bir malzeme olarak bağcıkların birçok işlev için kullanılabilmesini de göstermektedir. Böylece hem yüzeye mukavemet kazandırılması sağlanmış



Resim 4. Güçlendirilmiş ve boyutlandırılmış örme yüzey. (Zhiwen Lu, Gaoming Jiang, Honglian Cong, Xi Yang, The development of the flat-knitted shaped uppers based on ergonomics, AUTEX Research Journal, Vol. 16, 2016, s.71.)



Resim 5. Nefes alabilen örme yüzey örneği. (Zhiwen Lu, Gaoming Jiang, Honglian Cong, Xi Yang, The development of the flat-knitted shaped uppers based on ergonomics, AUTEX Research Journal, Vol. 16, 2016, s.71.)

hem de dikişin vereceği sertlik ergonomi düşünülerek ortadan kaldırılmıştır. Örme yüzeye mukavemet kazandırmak için geliştirilmiş yapı tasarımlarının yanı sıra, spor yaparken ayağın ter ve koku oluşumunu önlemek için tasarlanmış yüzeylerde bulunmaktadır. Resim 5'te yer alan yüzeyde belirli iğneler üzerinde transfer işlemi uygulanarak hava geçirgenliğinin artırılması sağlanmıştır. Geliştirilen nefes alabilen yüzeyler farklı özelliklere sahip iplikler ile ördürülerek yüzeyin fonksiyonel katkılarını daha da yükseltmek mümkündür (Demirtay, 2019).

Düz örme teknolojisinde, ayakkabı içerisine yerleştirilen tabanlıklarda üretilmektedir. Stoll'ün teknik tekstil araştırmalarında geliştirilmiş olduğu çok katlı örgü alanlarından oluşan yüzeylerin ayakkabıya entegre edildiği diğer bir örnek taban dolgu malzemeleridir. Katmanlı yapının yüksekliğinin ayak için bir konfor oluşturabileceği üzerine geliştirilen tabanlıklar Resim 3'te gösterilmektedir. Tabanlıklar sporcu için üstün koruma sağlayarak alışkanlıklarımızı ve tercihlerimizi değiştirebilecek nitelikte yenilikçi ürünler ortaya koyabilen bir teknolojiyi işaret



Resim 6. Stoll tarafından geliştirilmiş ergonomik ayakkabı tabanlıkları. (<https://patternshop.stoll.com/shop/pattern/?p=5&o=1>, 4 Ocak 2019.)



Resim 7. Katmanlı ayakkabı tabanının detay görüntüsü. (<https://patternshop.stoll.com/shop/pattern/?p=5&o=1>, 4 Ocak 2019.)

etmektedir. Ayrıca ayakkabı tasarımına yeni bir yaklaşım getiren Stoll, ayakkabı için ergonominin sadece kalıbı üretmekten ibaret olmadığını, dış yüzey kadar iç yüzeylerinde iyi bir spor ayakkabı tasarlamakta önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Ergonomik ve işlevsellik bakımından birçok olanak sağlayarak spor ürünlere katma değer kazandıran örme teknolojisi, renk ve desenlendirme bakımından da tasarıma seçenekler sunmaktadır. Giysiler üzerinde desenlendirme yöntemi olarak sıkça kullanılan jakarlı ayakkabı yüzeylerinde de kullanılmak mümkündür.

Düz örme teknolojisinin bireysel ve topluca iğne seçim sistemi sayesinde karmaşık, çok renkli desenleri ayakkabı yüzleri üzerine yerleştirmek mümkündür. Bunun dışında bilindik desenlendirme yöntemlerinin yanı sıra atkı yatırımı (inlay) tekniğini kullanarak ayakkabı yüzeyleri üzerinde desen elde etmek de mümkündür.

Ayrıca düz örme teknolojisinde bilgisayar olanaklarının gelişmesi ve üç boyutlu tarayıcıların örgü sistemine entegre edilmesiyle kişinin ayak anatomisine uygun tasarımların yapılması mümkündür. Adidas tasarımın kişileştirilmesi sloganıyla 'speedfactory' adını verdiği mağazalarıyla teknolojik olanakları kullanarak üretime başlamıştır. Bu mağazalarında Adidas, müşterinin ayağını üç boyutlu bir tarayıcıdan geçirerek kişiye en uygun ayakkabı kalıbını üretmektedir (2019). Geliştirilen yazılımlar, teknolojinin hızlı üretim sistemiyle birleştirilmiş ve iyi bir spor ayakkabısının ihtiyaç duyduğu ergonomi, işlevsellik ve tasarımı birleştirmeyi başarmıştır.

Sonuç

Düz örme teknolojisinde ayakkabı üretim imkânlarının araştırılmasıyla tasarım olanaklarının da genişlediği görülmektedir. Örmenin esneyerek eski formuna dönebilme özelliği, kavrayan yapısıyla fit bir görüntü



Resim 8. Jakar tekniği ile desenlendirilmiş ayakkabı yüzü. (Fotoğraf Çekimi, Tetaş İç ve Dış A.Ş. - Shima Seiki, İstanbul, 5 Ocak 2019.)



Resim 9. Jakar tekniği ile desenlendirilmiş ayakkabı tasarımları Fotoğraf Çekimi, Shima Seiki, Japonya-Wakayama, 18 Kasım 2018.)

sunması, ilmekli yapısından dolayı hava geçirgenliği ile vücut için bir konfor oluşturması gibi özelliklerinin farklı örgü yapılarıyla desteklenmesiyle, tekniğin tasarıma katma değer kazandırdığı gözlemlenmiştir. Bunun dışında desenlendirme tekniklerinin ayakkabılar üzerinde de kullanılabilir olması tekniğin ayakkabı tasarımındaki gücünü arttırmıştır. Bunun dışında tabanlıklar üzerine yapılan çalışmalar ayakkabı tasarımında fonksiyonellik ve işlevsellik bakımından farklı inovatif ürünlerin geliştirilmesi konusunda yeni fikirler vermiştir. Ayrıca konfeksiyon işleminin ortadan kalkması ile maliyette tasarruf sağlanırken, iplik israfının da önüne geçilerek birçok markanın gündeminde olan çevre problemlerine de yenilikçi çözümler getirilmektedir.

Kaynakça

- (2019, 06. 1). <https://www.latimes.com/business/technology/la-fi-tn-custom-clothing-20170529-story.html>, adresinden alındı
- (2021, 03 7). <https://www.sneakerfactory.net/2020/04/knit-shoe-construction/> adresinden alındı
- (2021, 03 09.). <https://www.themethodcase.com/adidas-adizero-primeknit/> adresinden alındı
- Blackman, C. (2013). *Modanın Tarihi 1900'den*

Bugüne. İstanbul: Kerasus Yayınevi.

Demirtay, N. (2019). Bilgisayar destekli düz örme teknolojisi ve tasarımındaki gelişmelerin giysi üretimine etkileri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ikenaka, M. (2015). *Method For Knitting Shoe Upper*, Patent Application Publication, Amerika: 31 Aralık.

Ltd., S. S. (2018). *Corporate Kataloğu*. Japonya: Shima Seiki.

Powel, N. B. (2005). Three Dimensional Seamless Garment Knitting On V-Bed Flat Knitting Machines. *Journal of Textile and Apparel Technology and Management*, s.14-15.

Shima, M. (2018). *Wholgarment; The Philosophy and Technology of a Fashion Revolution*. Japonya: LID Published Limited.

Üngör, Y. (2019). Örgü tekniklerinin görsel ve fiziksel etkileri üzerine Yüksel Üngör ile Tetaş İç ve Dış Ticaret Merkezinde yapılan görüşme, İstanbul: 22 Mart.

Zhiwen Lu, G. J. (2016, Haziran). The development of the flat knitted shaped uppers. *AUTEX Research Journal*, Vol. 16, No 2, s. s.69-70.

Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro'da Bir İletişim Şekli: Gölge ve Katarsis¹

Ezel ÇAĞLAYAN²

Öz

Özellikle arkaik toplumlarda, terminolojide ruh ve gölge kavramları aynı anlamda kullanılmaktadır. Fakat insan, gölgenin kötücül özünü bilinçaltına iter ve reddeder görünür, çoğunlukla gölgeden habersizmiş gibi yaşar. Ancak bu gizli benlik ortaya çıkmak için uygun ortam ve koşulların oluşmasını bekler. Tiyatronun 1990 sonrası İngiliz Tiyatrosu'ndaki hareketlilikler ve özellikle de Suratına (In-Yer-Face) Tiyatro'nun ortaya çıkışı ile seyircisi ile iletişim kurma biçimi değişmeye başlar. Suratına Tiyatro, izleyicisine bastırılmış dürtüsel kodlarla ulaşır ve benliğin bu keşif sürecinde kışkırtan olur, onu katarsise, gölge ile personanın yapay himayesinden kurtararak ulaştırır.

Anahtar Kelimeler: *Gölge, Persona, In-Yer-Face Tiyatrosu, Katarsis*

A Communication Format in In-Yer-Face Theatre: Shadow and Catharsis

Abstract

Especially in archaic societies, the concepts of soul and shadow are used in the same manner in terms of terminology. However, individuals push the sinister essence of the shadows towards their subconscious and tend to look like denying it; mostly go on with their lives as if they are unaware. In the meantime, this secret sense of self waits for the proper conditions and suitable environment in order to be able to Show up. Drama's style of communicating with its audience started to change thanks to the dynamism in the 90's British Theatre and especially to the rise of In-Yer-Face Theatre. In-Yer-Face Theatre reaches its audience with the repressed impulsive codes and be the agitator of the sense carries its audience to catharsis with shadow by saving them from the artificial protection of the persona.

Keywords: *Shadow, Persona, In-Yer-Face Theatre, Catharsis*

¹ Geliş Tarihi: 30.01.2021 – Kabul Tarihi: 25.04.2021

² Yazar ve yönetmen, ezelcglyn@gmail.com, Orcid No: 0000-0003-3389-7179

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13005

Giriş

İlkel insanda ruh kavramından yola çıkarak, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un, benliğin karanlık tarafını tanımlamak için kullandığı 'gölge' sözcüğünün, birçok kültürde ruh kelimesi yerine de kullanıldığını görmek mümkündür. Çünkü insan yaşamının özü anlamına gelen ruh, ilkel insan için çevresinin ve kendisinin bir yansımasıdır. *"İlkel insanın gözünde gölge, imge, vs. kökensel olarak bireyin kendini oluşturan şeylerdir. Sözcüğün tüm anlamlarında onun bir parçasıdır"* (Levy-Bruhl, 2006:158). İlkel insanın gölgeye yüklediği bu güçlü anlama karşın, Jung gölgeyi kavramsal bağlamda, benliğin en karanlık ve bastırılmış tarafı olarak tanımlar. Freud'un rüyalarda ortaya çıktığını savunduğu benliğin, gölgeye denk düştüğünü söylemek mümkündür. *"Eş biçimde kişinin bilinçli varlığının yanında, günahlarla dolu bu bilinçaltı varlığı da bilinç düzeyinde kabullenmesi gerekir. Biliyoruz ki günah olmadan pişmanlık, pişmanlık olmadan da onu telafi edecek lütuflar olmaz; hatta günahın ta kendisi olmasa dünyadan kurtuluş da söz konusu olamazdı. Biz ısrarla bu kötücül tarafımızın neden var olduğunu ve bu varlığın neden özel bir amacı olabileceğini reddediyoruz. Gölgemize ilişkin ayrıntıların aslında kendi varlığımıza ilişkin de derinlikli veriler içerebileceğini atlıyoruz."* (Jung, *Psychology and Alchemy*, 1980:25). Bir fikrin karşıtı olmaksızın var olamayacağını savunan Jung'un vurgulamak istediği apaçık gölgeyi kabullenmeden, ruhun karanlık yönlerini özümsemeden, gerçek bir bireysel aydınlanmanın yaşanamayacağıdır.

Sıklıkla bu yok saydığımız fakat bilinçaltında bilinç düzeyine çıkmayı bekleyen, kişiliğin belki de en sırrı çözülmeye muhtaç tarafının, tiyatro için nasıl hem bir materyal hem de amaca dönüştüğü bu çalışmanın ana konusudur. Bilinçaltının gizemi sonsuz gibi görünebilir ancak gölgeye ilişkin ayrıntılara erişme ve onu çözümlemede Jung'un tespitleri, bizi tiyatronun kişisel ve toplumsal bilinçaltı ekseninde ulaşabileceği kodları deşifre şansı tanır.

Tiyatro Alımlayıcısının Gölgeyi Keşfi

Jung psikolojisine ait arketiplerin sadece biri olan gölge *"içgüdüsel ve ilkel taraftadır, güçlü ve tehlikelidir"* (Ukray, 2015:87) *"[...] bireyin düşük karakter özelliklerinin toplamıdır"* (Jung, 2013:135). *"Karanlık yanımızdır; etik, estetik ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırılmış, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir"* (Gürol, 1991:73). Bu yüzden dış dünya ile ilgili bilinç düzeyinde kimliğimizi tanımamıza ve tanıtmamıza yardımcı olan, persona³ tarafından bastırılır. Çünkü gölge çoğu kez nefret ve öfke gibi duygularla başkaları üzerinden var ettiğimiz, yüzleşmek istemediğimiz duygu ve davranışları kapsar. Kişi *"gizli, görünüşte zararsız gölgesinin, hayal bile edemeyeceği kadar tehlikeli özelliklere sahip olduğu aklına gelmez"* (Jung, 2013:132). Bu tehlikeli, gizil ve persona tarafından ustaca bastırılmış 'ben'in, bilinçdışı güdülenmeden kurtulup, personanın sınırlarını daha saydam hale getirerek, bir diğer deyişle kişinin kendisiyle barışmasının çıkış noktası olduğu açıktır. Ancak persona ile bütünüyle özdeşleşmenin tehlikeleri, gölgenin neden olacağı tehlikelerden büyüktür. *"Dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Tehlikeli olan, insanın personasıyla özdeşleşmesidir, örneğin profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir. Bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan yalnızca kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz"* (Jung, 2013:55). Personanın çok güçlü olduğu günümüz imaj dünyasında, gölgenin bilinçaltının derinliklerine daha da itildiği ve bastırıldığı bir tablo söz konusudur. Bu reddediş beraberinde özden uzaklaşmayı ve bilinçaltına itilen tüm duygu ve davranışların, personanın himayesinde çevre ile uyum içinde fakat kişinin kendi öz benliğiyle çelişen, başka davranış biçimleriyle ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Kimi zaman suçlama,

³ *"Bilinç, bir tür çevreye dönük algılama ve yönelme organı gibidir"* (Jung, *Dört Arketip*, 2013:76). Persona kişinin bilinç düzeyinde, dış dünya ile uyumlu ve basit bir ilişki kurabilmesi için yarattığı maskedir. Öz benliğini bu sayede ustaca gizler.

kimi zaman da nefret biçiminde kendini ortaya koyan bu davranış şekli, doğallıktan uzaktır.

Bir sahne eserinin alımlayıcısıyla kurduğu ilişki, içinde bulunduğu sosyo kültürel yapılanmadan doğrudan etkilenir. Bu nedenle elbette tiyatronun da seyircisiyle iletişim biçimleri kronolojik farklılıklar taşır.

Çoğu insan gölgesinin bilincinde olmadan yaşar. Karanlık taraflarından kaçır ve bu kötücül tarafı kabullenmeyi reddetme eğilimindedir. *“Sıradan okur, karanlık yönler artık görülmediğinde, gerçekten de yok olduklarını sanabilir. Fakat deneyimlerin de gösterdiği gibi, durum hiç de öyle değildir. Gerçekte, bilinç kendini kötülüğün cazibesinden kurtarabilmiş, onu mecburen yaşamak zorunda kalmamıştır; karanlık ve kötülük buharlaşıp uçmamıştır ama enerji kaybından ötürü bilinçdışına doğru çekilmiştir ve bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kalacaktır. Ama bilinç kritik ve kuşku durumlarda sarsıldığında, o zaman gölgenin yok olup gitmediği, hiç olmazsa komşusunda bir yansıma olarak yeniden ortaya çıkmak için fırsat kolladığı anlaşılır”* (Jung, 2013:132). Performatif hareketlerde ilk kıpırtıların yaşanmaya başladığı 1960 sonrasında, gölgenin nasıl gizemli bir ‘ben’ olmaktan çıkıp somutlaştığını gözlemlemek mümkün hale gelir. *“1960’larda Carolee Schneeman sahne üzerinde pornografik-erotik gösteriler yapıyor (Schneeman’ın en bilinen gösterisi, 1963 tarihli The Meat Joy’du), Vito Acconci performanslarında katılımcılara mastürbasyonunu izlettiriyor, Chris Burden canlı bir performansta (Shoot, 1971) bir arkadaşına kendisini kolundan vurduruyor, Marina Abramoviç seyirci karşısında kendine eziyet ediyor (Thomas Lips, 1975), Bob Flanagan elinde çekiç, penisine çivi çakıyordu (1989). Elbette bu performansların ‘kadın bedeni üzerindeki tahakkümü kırmak’, ‘sanatsal dehanın mazoşizmle olan bağıını göstermek’ ve ‘seyirciyi röntgenci konumuna düşürerek onda bir farkındalık uyandırmak’ gibi seçkin amaçları olduğunu belirtmeye gerek yok”* (Buğlalılar, 2008:79-80). Fakat hepsinin ortak paydası, gölge ekseninde, seyircide iğrenme uyandırarak, kendi kötücül tarafıyla yüzleşmesini sağlamaktır. Performans sanatçısı Marina

Abramoviç’in Rhythm performans serisi içinden öne çıkan bir performansı vardır ki, makalenin araştırma konusu bağlamında dikkate değerdir. Rhythm-0’da, Marina Abramoviç’in performans boyunca yanında duran masada bazı nesnelere bulunmaktadır. *“Nesnelerin arasında; tabanca, balta, çatal, bir şişe parfüm, zil, deri, tırnak, zincir, iğne, makas, kalem, kitap, çekiç, testere, üzüm, zeytinyağı, gazete, kuzu kemiği vardır”* (Özınan, 2017:20). Abramoviç yazdığı notta, izleyicilerin masada bulunan nesnelere ile, kendisine istediği şeyi yapabileceklerini belirtmiştir. Başta makul görünen performansın sonuçları, tam da bahsi geçen tehlikenin, gölgenin kurbanı olmuştur. *“Başlangıçta yumuşak bir atmosferde ilerleyen akış, sonradan gelişmeye başlayan ve daha fazlasını yapmak isteyen katılımcıların şiddet arzusuyla birlikte şekil değiştirir. Seyirciler önce ufak girişimlerde bulunur; ellerine gül tutuşturmak, tenine yazı yazmak, fotoğraf çekmek, öpmek, hareket ettirmek gibi. Daha sonra ise kıyafetlerini yırtarlar, boğazında küçük bir sıyrığa sebep olurlar ve hatta tabancanın tetiğine parmaklarını yerleştirerek göğsüne dayarlar”* (Özınan, 2017:22). Rhythm-0 performansı, gölgenin, sadece birkaç saat içinde ‘persona’yı alt ederek, güdüselleştiren kötülüğün ortaya çıkışına nasıl hizmet ettiğine kusursuz bir örnektir. Fakat elbette bütün mesele kötülüğü salıvermek, kötülüğü özgür bırakmak gibi şeytani bir amaca hizmet değildir. Bireyin günlük hayatında belki de hiç karşılaşma fırsatı yakalayamadığından reddettiği, ötediği karanlık tarafının farkında olarak, bu kötücül duyguları başkaları üzerinden var etme çabası yerine, bütün bu karanlık yönleri kabullenerek, onları bilinç düzeyinde kontrol altında tutabilme, yok saymak yerine onunla yaşayabilmede, yol gösterme işlevine sahip olmasıdır. Bastırılan er ya da geç su yüzüne çıkacaktır. Bazen sevmediğimizi düşündüğümüz bir insanın duygu ve davranışlarına nefret biçiminde, bir yansıma, bir ayna olarak, bazen de yüzleşmek zorunda kaldığımız bu ve benzeri performansların, sahnelemelerin gerçeği dürtüsel biçimde açığa çıkarması, kıskırtması ile. George Thomson, İnsanın Özü kitabında devinim ve değişimin ancak, şeylerin özünde var olan iç çelişmelerin

gelişmesi ile gerçekleşeceğini savunur (Thomson, 1998). Bu karşıtlık, kendi özümüzde var olduğunu reddettiğimiz ve yansıttığımız 'ben', var oluşumuza ait bir antitez niteliğindedir. Buna bağlı olarak sanatın yaratacağı devinim ve değişim, içkin kötülüğümüzün, yani 'gölge'mizin kabulü ile mümkün hale gelir.

In-Yer-Face (Suratına) Tiyatroda Katarsis ve Gölge İlişkisi

Özellikle Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ile tiyatroya ilişkin yazdıklarının ardından, sahne için insanın yabancılığının ve fantezi dünyasının kapıları aralanmıştı. Alışlagelen sahne ve metin alışkanlıklarının dışlandığı reformist süreci takiben, hem teorik hem pratik açıdan, günümüze kadar gelecek olan postdramatik tiyatroya zemin hazırladı. Fakat asıl konu postdramatik tiyatronun sınırlarını belirlemek ya da tanımlanmış ve hala tanımlanmakta olanı yeniden üretmek değildir. Bu gelişmeler tiyatro metinlerini dramatik metinlerden, sahne üzerinde yeniden yazılmaya açık postdramatik metinlere sürüklemiş, Aristoteles'in tanımladığı tragedya ölçülerinden çok uzağa taşımıştır. Neredeyse bütünüyle eylemsel hale dönüşen tiyatro, performatif olarak tanımlayabileceğimiz, metin öykü ya da kurgusuna koşulsuz bağlı bir taklit olmaktan çıkıp, performansa yakın, deneyime dayalı bir etkinliğe dönüşmüştür. Dram sanatındaki sözün gücünün alışıya edilmesi, sahnede olup biten, gerçekleşen, bir 'happening'e⁴ dönüşmesi ve tüm bunların ana ekseninde izleyiciye yaşatmayı hedeflediği deneyimin bulunması izleyicisiyle, seyirciyi oyuncu, oyuncuyu seyirci kadar katılımcı yapan bu yapıda görünenin aksine sınırları ortadan kaldıran bir yakınlaşma yaratmıştır. Bu değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkan suratına (in-yer-face) tiyatro, sadece pratikteki saldırgan tavrıyla değil içerikteki

⁴ Terim olarak ilk kez performans sanatçısı Allan Kaprow'un "18 Happenings in 6 Parts" performansı için kullandığı, Dadaizm ve sürrealizmden etkilenmiş, genel anlamda bir oluş ya da olay içeren, zaman ve mekân sınırlandırması olmaksızın her yerde gerçekleştirilebilen teatral etkinlik, performans.

yoğun provokatif dokunuşlarla da, postdramatik tiyatronun genel eğiliminden daha güçlü ve çarpıcı bir iddiayla kendini ortaya koymuştur. "*In-yer-face tiyatrosunda yazar seyirciyi/okuyucuyu etik kuralları sorgulatır, tabuları yıkarak yasak olanı ortaya çıkarır ve seyirciyi/okuyucuyu ayıp, korkunç, günah veya acı verici olduğu için yüzleşmekten kaçtığı veya hasıraltı ettiği her türlü gizli kalmış duygu, düşünce ve arzuyla yüzleştirmeye zorlar. Bu yüzden de seyirciyi oturduğu yerde sarsacak, şok edecek konu ve tekniklere ihtiyaç duyar. In-yer-face tiyatrosunun ortak temaları arasında cinayet, işkence, tecavüz gibi şiddet içeren olaylar, pornografik cinsellik, cinsel tacize uğrayan çocuklar ve uyuşturucu bağımlılığı başı çeker*" (Zerenler, 2014:256). Birçok açıdan tepkisel ve kısırtıcı bu tiyatro biçimi, özellikle İngiliz Tiyatrosu yazarları ile anılmaya başlamıştır. "*Tiyatronun yeni kimlik arayışı bağlamında 1990'lı yıllarda İngiliz Sarah Kane, Mark Ravenill ve İskoç Anthony Neilson'ın temsil ettiği Suratına Tiyatro ile başlayan bu serüven, 2000'lerde bazı oyun yazarlarının postdramatik estetiği benimsemiş oyunlar ortaya koymasıyla devam etmiştir. İngiltere'de postdramatik tiyatronun öne çıkan ilk yazarları arasında Suratına Tiyatro yazarlarından bazılarını görmek mümkündür*" (Bozer ve diğerleri, 2016:18).

'Postdramatic Theatre' kitabının yazarı Alman tiyatro araştırmacısı *Hans-Thies Lehmann* da, aynı kitabında suratına tiyatronun Alman Tiyatrosundaki etkisinden bahsederek, onu bir İngiliz akım hareketi olarak tanımlar. Özellikle Sarah Kane'nin '4.48 Psychosis' eserinden, başarılı bir postdramatik metin örneği olarak bahseder (Lehmann, 2006). "*Sarah Kane'in 4:48 Psychosis ve Crave, Martin Crimp'in Attempts on Her Life, Face to the Wall ve Fewer Emergencies adlı oyunları postdramatik İngiliz Tiyatrosu'nun önde gelen metinleri arasında sayılabilir*" (Bozer ve diğerleri, 2016:18). Bu metinlerin neredeyse tamamında anlamlı ve kurgusal diyaloglar bulmak olanaksızdır. Karakterler hikâyenin aktarıcısı görevinden çoktan sıyrılmışlardır. Yer ve zaman net değildir. Gerekli de değildir. Önemli olan oyunun performatif niteliği, ele aldığı konular ve onları ele alış biçimidir.

“Blasted oyunu bombalamalar, maruz kalınan açlık, tecavüz, bedensel ve ruhsal acılar yoluyla savaşın beraberinde getirdiği şiddeti, acımasızlığı işler” (Bozer ve diğerleri, 2016:19). “Sarah Kane ve Mark Ravenhill’in doksanların ortalarında manşetlere çıkmalarından çok önce, Neilson insan ruhunun karanlık yönlerini keşfediyordu. İlk esaslı oyunu Normal: The Düsseldorf Ripper, Ağustos 1991’de Edinburg’taki Pleasance Tiyatrosunda sahnelenmeye başlamasının ardından, tartışmalı konusuyla başarı yakaladı [...]” (Sierz, 2009:92).

Oyunlar tiyatro çevrelerince başarıyı yakalamış görünse de, kendi serüveni içinde yakından incelemeye değer tepkilere ve eleştirilere yol açmıştır. Bu sebeple sayısız oyun sansür engeline takılmıştır. Ancak asıl üzerinde durulması gereken izleyicilerin doğrudan oyun esnasında verdikleri tepkilerdir.

Alex Sierz, Suratına Tiyatro Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu kitabında, doksanlı yılların başında Royal Court’ta sahnelenen, Harold Pinter’in yönettiği Olenna’nın daha açılış sahnesinde izleyicilerin verdikleri tepkilere dikkat çeker. Cinsel tacizden suçlanan profesör, kendini suçlayan kadın öğrenciyeye tokat atar ve üzerine saldırır. Oyunun New York gösteriminde erkek izleyiciler “Vur kaltağa” tezahüratları yapar. Sierz’in incelemesine göre izleyici gözlemci olmaktan çıkmış, sorunun parçası haline gelmiştir (Sierz, 2009). Kitaptaki bir başka örnek olan ve sahnelendikten sonra da çok ses getiren suratına tiyatro örneklerinden Blasted için birçok eleştirmen sapıkça, mide bulandırıcı gibi yorumlar yapmış, izleyici yine salonu terk ederek tepki göstermiştir. Seyircinin birçok oyunda, birçok kez salonu terk etmesine karşın Olenna örneğindeki gibi oyuna dâhil olmaktan çekinmediği anlar da yaşanmıştır (Sierz, 2009).

Aristoteles’in tanımladığı tragedyanın, suratına tiyatroya ve elbette günümüz tiyatrosuna kadar, alimlayıcısının kodlarını iyi okumak ve ona ulaşmada en etkin yöntemi keşfedebilmekle yükümlü tiyatro seyircisi için değişmeyen tek şey katarsisin daimi varlığıdır.

Katarsis kelime anlamı ile ‘arınma’yı ifade eder ancak sanat felsefesi bağlamında ilk kez Aristoteles, Poetika eserinde katarsisin tanımını “acıma ve korku duygularıyla ruhu duygulardan temizlemek” (Aristoteles, 2017) biçiminde yapar Aristoteles’in Poetika’da anlattığı gibi katarsise ulaşmadaki temel yöntemi, seyircideki acıma ve korku duygularını harekete geçirmektir. Ve bunu ancak tragedya ile sağlamak mümkündür. Yani katarsisin özüne tragedyanı koyar ve tragedyanın ana amacının da katarsis olduğunu varsayar. Ancak tragedyanı da ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı, sonu ve belli bir uzunluğu bulunan, soylu bir eylemin taklidi olarak tanımlar. *“Tragedya kahramanları ahlaksız olmadıkları gibi kötü de değildirler. İçine düştükleri trajik durum kötü kaderin bir oyunu, rastlantısal olarak ve bilgisizlikten doğan bir yanlıgı olarak ortaya konur. Aristoteles için tragedya ortalama insandan daha iyi olan insanların taklididir. Bu iyi insanların (karakterlerin) düştüğü kötü durumları anlatması, hayatın en temel iki ilkesini, rastlantıyı ve yargı hatasını (hamartia), bunların yol açabileceği kötü durumları sergiler. Karakterlerle özdeşlik kurulmasını sağlayarak etik bakımdan iyileşmeyi ve arınmayı gerçekleştirir.” (Can, 2006:68) Bu yüzden “Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülükleri göstermek de doğru olmaz (bu tür bir düzenleme, sıradan yakınlık duyguları uyandırır belki, ama acıma ya da korku uyandıramaz; çünkü acıma, hak etmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa benzer kişi için duyumsanan şeydir ve bu türden bir olay, ne birini ne de öbürünü doğurabilir).” (Aristoteles, 2017:44) Aristoteles için “Acıma, layık olmadığı bir kötülüğe uğrayana karşı duyduğumuz acı verici bir duygudur. Özellikle bu kötülüğün bizi ve yakınlarımızı tehdit ettiğini bildiğimiz zaman acıma duyarız. Tehlikeli durum bize çok yakınlaşır, ıstırap kendimizinmiş gibi görünürse, acıma duygusu korkuya dönüşür.” (Şener, 2017:46)*

Aristoteles’in betimlediği bu korku ve acıma duygularının kaynağı, Jung’un insanın içinde hali hazırda var olduğunu var saydığı kötülükten çok uzaktır ve onun için korku acımadan doğar.

Oysa “Bizi en çok küçük düşüren şeyler, bazen bizi en fazla büyüleyen şeyler olabilir. Sanki kendimiz hakkında daha çok şey bilmek istiyor, ama bunu öğrenmeye korkuyoruzdur. Suratına tiyatro gizli saklı konularla ilgili olduğundan, hem insan doğasının temelinde olan hem de günlük davranışlarımızın içinde en gizli saklı kalmış noktalara dokunur. Gizli tutkuların ve canavarca eylemlerin halkın gözü önünde sahnelenmesi bizi hem iter hem çeker. İzlemekten keyif aldığımız şeyin bize aslında kim olduğumuza dair hoş karşılamayacağımız bazı gerçekleri göstermesi ihtimali de her zaman vardır.” (Sierz, 2009:24) Suratına tiyatronun tüm kurgusu, bu gizli ve bastırılmış eylem ve duyguların önce kışkırtılıp, sonra ‘şok’ ile son bulması üzerine tasarlanır. Bu katarsisin in-yer-face bağlamında güncellenmiş halidir. “İçinizdeki şeytanlardan kurtulmak için kendinizi cehennem ateşine atma düşüncesi deneysel tiyatronun kökeninde yatar. Yunan tiyatrosunun amacı da muhtemelen seyirciye saldırmak değil, onu tedavi etmek, zamanın gerekleriyle yüzleşmesi için ona yardımcı olmaktır. Bu da, tiyatronun faydacı bir rolü olduğuna işaret eder ve tiyatroyu bir çeşit şok tedavisine dönüştürür.”(Sierz, 2009:25) Tiyatronun in-yer-face içindeki bu işlevi sayesinde, “Toplumda belirlenmiş ahlak normları, iyi kötü karşıtlığı, karakterin yıkıcı içgüdüleri ve gölgesiyle olan ilişkisi bir bireyleşme ve tamamlanma ritüeline dönüşecektir.” (Pelister, 2017:121)

Sonuç

Aristoteles’in katarsise dair yaptığı bütün tanımlar, bir ideale hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır. Tragedya taklittir, ahlakidir ve karakterleri, rastlantısal olarak içine düştükleri durum nedeniyle seyircide acıma ve korku uyandırır. Bu gerçeklikten uzak bir seyirci-sahne ilişkisidir. Çünkü her ne kadar tiyatro sembolik bir temsil aracılığıyla gerçeğe ulaşmaya, gerçeği görünür kılmaya çalışsa da, seçtiği yöntem seyircisiyle ilişkisini belirler. Buradaki gölge benin özündeki kötülük ve kötücüllük rastlantısallığa ve

bilgisizliğe indirgenmiş, insanda daima var olan gerçek karanlık duygu ve davranışları reddetmeye yönelik bir eğilimdir. Suratına tiyatrodaki seyircinin ilgisini ayakta tutan şey bu olumsuz ve rahatsız edici duygularla kurulan yüzeysel bağ değildir. Aksine sahnede gerçek kötüler ve onlara maruz kalmış kurbanların, tabu kabul edilmiş, görmekten rahatsızlık duyduğumuz, erdemli olmaktan son derece uzak davranışlarıyla, özünü reddetmeden, gölge bağlamında kurduğu iletişimidir. Bu yüzden karakterler sosyal açıdan kabul edilebilir davranış kalıplarının bilinçli şekilde dışına çıkarlar. Bu da gerçek ve temsil arasındaki sınırın bulanıklaşmasına yol açar. Tabu konular, ‘gölge’si ve kendisi ile, rastlantısal, kaderci ya da karakterlerin bilgisizliği nedeniyle kötülüğe sürüklendiği olay örgülerinden çok, açıkça bilinçli şekilde çirkin ve rahatsız edici olarak tanımladıkları karakterler ve davranışları üzerinden yüzleşen izleyici, ihtiyacı olan özdeşleşmeye ve sonucunda arınmaya gölge üzerinden ulaşır. Suratına (in-yer-face) tiyatronun izleyicisiyle kurduğu ilişkide acıma kurban üzerinden tanımlanır, korku ise acımadan ya da talihsiz kurbanın içine düştüğü durumdan kaynaklanmaz, yerini seyircinin kendisinden korkusuna bırakır.

In-yer-face kışkırtıcı ve sansasyonel tavrı nedeniyle, izleyicisine bastırıldığı dürtüleri yaşama fırsatı tanıyarak onlarla barışma şansı tanımıştır. Şoktan doğan, gerçek ve içsel bir arınmanın gerçekleşmesi için gereken asal şartları, hem içeriğindeki tabu konularla, hem bunları açıkça gösterme cesareti nedeniyle, hem de küçük, oyuncunun seyirci ile son derece yakın mesafelerde temasa geçebildiği sahnelerde oynanması sebebiyle sağlar görünmektedir. İzleyici olarak öğrendiğimiz şey seksin ya da şiddetin bir olgu olarak kendisi değil, gizli tutmayı yeğlediğimiz mevcut kötülüğün zaten içimizde bulunuşundan duyduğumuz utanç, yani kendi öz benliğimizdir. Suratına tiyatro aracılığıyla onunla uzlaşmak, bize, kimliğimizi tamamlamada ihtiyaç duyduğumuz katarsisi getirecektir.

Kaynakça

- Bozer , A., Bal, M., İzmir , S., İnan, D., Sayın, G. & Biçer, A. (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Buğlalılar, E. (2008). In-Yer-Face Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 75-99.
- Gürol, E. (1991). *Analitik Psikoloji ve Carl Gustav Jung*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, C. G. (1980). *Psychology and Alchemy*. New Jersey: Princeton University.
- Jung, C. G. (2013). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge.
- Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. Ankara: Doğu Batı.
- Özınan, E. (2017). Erika-Fischer Lichte'nin Performans Anlayışı İle Marina Abramoviç'in Rhytm Serisine Bakmak. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 11-26.
- Parlak, E., Biçer, A. & Yeşilyurt, S. (2008). Yüzleştirmeci Tiyatro, Sarah Kane ve Blasted. *Sanat Dergisi*, 35-40.
- Sierz, A. (2009). *Suratna Tiyatro Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ukray, M. (2015). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason Yayınevi.
- Zerenler, D. (2014). In-Yer-Face Tiyatrosunda Şiddet Üzerine Bir Örnek: Yastık Adam. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 255-262.

Othmar Pferschy'nin Türk Fotoğrafına Etkileri¹

Işık SEZER²

Öz

Makale kapsamında, 1926-1966 yılları arasında Türkiye'de yaşayan ve fotoğrafçılık yapan Avusturya asıllı Othmar Pferschy'nin Türk fotoğrafına etkileri, 1935-1940 yıllarında T.C. Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) fotoğraf sorumlusu olarak çalıştığı döneme ait fotoğraflardan üretilen "Fotoğrafla Türkiye" albümü ve kızı Astrit Von Shell tarafından 2005 yılı Mayıs ayında İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne bağışlanan fotoğraflarından oluşturulan seçki ile 2006 yılında açılan "Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları" sergi albümü incelenerek belirlenmeye çalışılmıştır.

Pferschy'nin devlet adına çalıştığı süreçte ürettiği görseller, başta *La Turquie Kemaliste* dergisi olmak üzere çeşitli broşür, afiş ve el ilanlarında kullanılarak genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yurt dışı tanıtımında önemli bir rol üstlenmiştir. Yurt içinde ise Pferschy'nin fotoğrafları takvim, pullar, paralar, kartpostallar, kitap vb. yayınlarla birlikte açılan çeşitli sergilerle halka ulaşarak, fotoğraf algısının ve kültürünün şekillenmesinde etkin olmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Othmar Pferschy, Fotoğrafla Türkiye Albümü, La Turquie Kemaliste, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türk Fotoğraf Tarihi*

¹ Geliş Tarihi: 07.03.2021 – Kabul Tarihi: 20.04.2021

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü Öğretim Üyesi
isik.ozdal@deu.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-4629-5548
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13006

The Effects of Othmar Pferschy on Turkish Photography

Abstract

The scope of this article, who lived in Turkey between the years 1926-1966 and photography that Austrian-born Othmar Pferschy'n the effects of photo Turkey, Ministry of Internal Mandate Matbuat General Directorate in 1935-1940 years (Press Release DG) photograph responsible as produced from photographs of the working period " Photos Turkey "album and daughter Astrit Von by Shell in May 2005 in Istanbul in 2006 with the selection created from photographs donated to the Museum of Modern Art opened" Republic of the Light Within: Othmar Pferschy photos "were tried to be determined by examining the exhibition album.

In the process of producing images that Pferschy'n work on behalf of the state, primarily in the brochure *Kemaliste la Turquie* including various magazines, the young Republic of Turkey abroad using the posters and flyers has played a significant role in the promotion. In the country, Pferschy's photographs are used as calendar, stamps, money, postcards, books, etc. By reaching the public with various exhibitions opened with publications, it has been effective in shaping the perception and culture of photography.

Keywords: *Othmar Pferschy, Turkey Photos Album, La Turquie Kemaliste, Istanbul Modern Art Museum, History of Turkish Photography*

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf, icadı ile eş zamanlı hayata geçmiş, başka ülkelerden İstanbul'a gelip stüdyolarını açan yabancı asıllı fotoğrafçılar, Ermeni ve Rum azınlıkların tekelinde şekillenmiştir. 1840'lardan itibaren önce gezgin fotoğrafçıların uğrak noktası olan İstanbul ve Osmanlı coğrafyası, 1845 yılında İtalyan asıllı Carlo ve Giovanni Naya Kardeşler tarafından Beyoğlu'nda kurulan ilk fotoğraf stüdyosuna ev sahipliği yapmıştır (Öztuncay, 2015:72). İlk yerli stüdyolar ise 1850'de Vasilaki Kargopulo, 1857'de Pascal Sébah ve 1858'de Viçen Abdullah tarafından açılmıştır. Bunları II. Abdülhamit döneminde açılan Sébah & Joaillier, Phebüs, Andriyomenos ve Apollo fotoğrafhaneleri izlemiştir. 1840-1900 yılları arasında Pera'da (Beyoğlu-İstanbul) otuzdan fazla ünlü fotoğraf stüdyosu faaliyet göstermiştir (Çizgen, 1992:61).

Sultan II. Abdülhamid'in 33 yıllık yönetimi süresince (1876-1909) bütün Osmanlı İmparatorluğu toprakları, kent dokuları ve mimari zenginlikleri, arkeolojik ve doğal kaynakları, hastaneleri, fabrikaları yanı sıra kültürel özellikleri ile de fotoğraflanmıştır. Saray ahalisinden, devlet memurlarına, mesleklerden azınlıkların giysilerine tüm Osmanlı toprakları görsel kayıt altına alınmıştır. Saraya bağlı olarak çalışan Abdullah Biraderler (Kevork, Hovsep, Vichen), Vasilaki Kagopoulo, Pascal Sebah, Bogos Tarkulyan vd. tarafından oluşturulan Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri, dünyanın en önemli fotoğraf koleksiyonlarının başında gelmektedir. Sözü edilen koleksiyon "İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'ne bağlı IRCICA Kütüphanesi'nde yapılan ilk tespite göre, mükerrerler dâhil 962 albümde toplanmış, 38599 kareden meydana gelmiştir. Fotoğrafçı ve fotoğrafhane olarak ise ilk tespitlere göre varılan adet 263'dür." (Kocaişık vd., 2015:504). Aynı dönemde Batı devletlerine Osmanlı İmparatorluğu'nu tanıtmak amacıyla sergiler açılmış, dünya fuarlarına katılmış ve yabancı devlet başkanlarına özel fotoğraf albümleri hazırlanarak sunulmuştur. Bu sergiler; Londra Dünya Fuarı Sergisi (1851), Paris Dünya Fuarı Sergisi (1855), Londra Dünya Fuarı Sergisi (1862), İstanbul Sergisi (1863), Paris Dünya Fuarı

Sergisi (1867), Viyana Dünya Fuarı Sergisi (1873), Chicago Dünya Fuarı Sergisi (1893) ve Paris Dünya Fuarı Sergisi (1900)'dir (Pinguet, Gigord, 2012).

İstanbul'dan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun en dikkat çeken şehri İzmir'in kozmopolit yapısı fotoğrafın kent genelinde benimsenmesinde ve talep edilmesinde etkili olmuştur. Levantine Heritage Foundation'a bağlı olarak Fabio Tito ve forum üyelerinin 2010 yılında yayınladıkları araştırmaya göre 1860-1922 yılları arasında İzmir'de Levantelere ait "62 fotoğraf stüdyosunun" (levantineheritage.com) faaliyet gösterdiği tespit edilmiştir. Hamza Rüstem (1872-1971), 1924 yılında İzmir'de fotoğraf stüdyosu açan ilk Türk olarak kayıtlara geçmiştir. Giritli Bahaettin Rahmi Bediz (1875-1951) İstanbul'da stüdyo açan ilk Türk olarak Resne Fotoğraf Stüdyosunu 1909-1927 yılları arasında çalıştırmış, işlerin kötü gitmesi nedeniyle devrederek İzmir'e taşınmış ve Resne 1936 yılına dek var olmuştur (Ak, 2004). Farklı bir ifade ile Osmanlı döneminde fotoğrafçılık yabancı fotoğrafçıların egemenliğinde ve Saray'ın tekelinde gelişmiş ve halk tabanına yayılması 1900'lü yıllarla başlamıştır.

29 Ekim 1923 tarihinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti, emperyalizme karşı verdiği savaş, devrimler ve uyguladığı kalkınma politikaları ile dünya devletlerinin odak noktası haline gelmiştir. Bu referanslar çok sayıda sömürge devletin bağımsızlıklarını kazanmalarında ilham kaynağı ve yol göstericisi olmuştur. Cumhuriyetin ilanı sonrasında Kemalist ilke ve devrimlerinin gerçekleştirilme süreci, politik izlemelerin ötesinde pek çok uluslararası *National Geographic*, *Life*, *Time* vb. dergilerin de foto-röportajlar ve makalelerle gündemini oluşturmuştur. Genç Türkiye Cumhuriyeti ise devrimleri, ülkenin yenilenme ve kalkınma sürecini, sanayileşme hızını tanıtım amaçlı çeşitli yayınlar hazırlayarak uluslararası dağıtımına sokmuştur. T.C. Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü)'ne 1933 yılında atanan Vedat Nedim Tör'ün (1897-1985) girişimleri ile "*La Turquie Kemaliste'den başka çeşitli kitap, broşür, albüm, kartpostal ve takvim*

yayını gerçekleştirilmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır; *Anathologie des Ecrivains Turcs, La Turquie Contemporaine, L'instruction Publique en Turquie Republicaine, La Turquie en voie d'industrialisation, La Guerre de l'indépendance Turquie, La Turquie en Chiffres, La Ferme modele d'Orman, L'art Turc (Celal Esat Arseven), Politique des Chemins de fer en Turquie republicaine, Fotoğrafla Türkiye, Turkey The Beautiful (N.Y.1939)*" (Ak, 2001:226). Bu yayınların büyük bir kısmında kullanılan fotoğraflar ise, 1935-40 yılları arasında T.C. Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğrafçısı olarak çalışan Othmar Pferschy'e aittir.

Othmar Pferschy'nin Yaşamı

Othmar Pferschy, 16 Ekim 1898'de Avusturya'nın Graz kentinde doğmuş, gençlik yıllarında muhasebecilik yaparken tiyatro ile ilgilenmiştir. 1923-25 yıllarında Avusturya'da Anton Popperl stüdyosunda çıraklık yaparak fotoğrafçılığı öğrenmiş, Almanya ve Avusturya'da farklı stüdyolarda çalışarak kendini geliştirmiştir. 9 Ekim 1926'da turistik bir gezi için geldiği İstanbul'dan çok etkilenerek, Foto Français'in sahibi Jean Weinberg ile 9 Kasım 1926'dan 30 Haziran 1931'e kadar çalışmıştır (Özendes, 2006:5). 10 Temmuz 1931 tarihinde ise Beyoğlu Kuloğlu Sokak 25/27 numarada ilk stüdyosunu açmıştır. 11 Haziran 1932 tarihinde TBMM, 2007 sayılı "*Türk Vatandaşlara Tahsis Edilen Sanat ve Hizmetler Hakkında Kanun*"³ adlı bir yasayı kabul etti. Bu kanun nedeniyle stüdyosunu kapatan Pferschy, 1932 yılında İskenderiye'ye taşınmak

³ "Madde 0001:Türkiye Cumhuriyeti dahilinde aşağıda gösterilen sanat ve hizmetler münhasıran Türk vatandaşları tarafından yapılır. Bu sanat ve hizmetlerin Türk vatandaşı olmayanlar tarafından yapılması memnurdur. A.Ayak satıcılığı; çalgıcılık; fotoğrafçılık; berberlik; müretteplik; simsarlık; elbise, kasket ve kundura imalciliği; borsalarda mübayaacılık; Devlet inhisarına tabi maddelerin satıcılığı; seyyahlara tercümanlık ve rehberlik; inşaat, demir ve ahşap sanayi işçilikleri, umumi nakliye vesaiti ile su ve tenvir ve teshin ve muhabere işlerinde daimi ve muvakkat işçilik; karada tahmil ve tahliye işleri; şoförlük ve muavinliği; alelümüm amelelik; her türlü müesseselerle ticarethane, apartman; han, otel ve şirketlerde bekçilik, kapıcılık, odabaşılık; otel, han, hamam, kavehane, gazino, dansiş ve barlarda kadın ve erkek hizmetçilik (Garson ve servant); bar oyunculuğu ve şarkıcılığı.B.Baytarlık ve kimyagerlik."(Özendes, 2006: 8, 9)

için hazırlıklara başladığı sırada Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından düzenlenen fotoğraf yarışmasını kazanınca, 1935-1940 yılları arasında, Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğraf sorumlusu görevi ile çalışmıştır. II. Dünya Savaşı nedeniyle Avusturya hükümeti tarafından askere alınan ve askeri fotoğrafçı olarak Norveç cephesinde görev yapan Pferschy, 09-Ağustos 1941 - 30 Haziran 1945 yıllarında Berlin'de Alman Propaganda Bakanlığı'na bağlı yayınevlerinden birinde yönetici şef olarak çalışmıştır (Özendes, 2006:18). 21 Temmuz 1947 yılında İstanbul'a dönen Pferschy, 1940 yılında vefat eden Photo Phebüs'ün sahibi Bogos Tarkulyan'ın eşinden Beyoğlu'ndaki stüdyosunu kiralayarak, kendi fotoğrafstüdyosu açtı. 1947 yılında Türk vatandaşı olmak üzere başvuruda bulunmasına karşın, bir sonuç alamamıştır. "*1955 yılında Ankara Harbiye Orduvei karşısında bulunan El Irak apartmanına taşındı, burasını hem ev hem stüdyo olarak 1966 yılına kadar kullandı*" (Özendes, 2006:23). 1969 yılında iki meslektaşı tarafından Türkiye Vatandaşlarına Tahsis Edilen Sanat ve Hizmetler yasası öne sürülerek şikâyet edildi ve Türkiye'den ayrılarak Almanya'ya yerleşti. 23 Nisan 1984 yılında Almanya Münih'te vefat etti.

La Turquie Kemaliste Dergisi

La Turquie Kemaliste, 1934 - 1948 yılları arasında 49 sayı olarak yayınlanmıştır. 1933 - 1938 arasında siyasi bir içerikle çıkan dergi, 1938 - 1948 yılları arasında Türkiye'yi tanıtmaya amaçlı bir yayın çizgisine girdi. 1933 ve 1938 yılları arasında 119.690 nüsha dağıtılan (Güner, 2014:128) derginin fotoğrafları Othmar Pferschy tarafından çekilmiştir.

Genç Türkiye Cumhuriyeti ve devrimlerini dünyaya tanıtmak amacıyla 1933 yılında Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) çalışmalarına başladı. Başta *La Turquie Kemaliste* dergisi ve çok sayıda broşür, afiş, vb. yayın yapmayı planlayan Müdür Vedat Nedim Tör'ün girişimleri ile "*..dahiliye Vekili Şükrü Kaya'nın imzasıyla bütün Valilere, Belediye Reis'lerine birer genelge yolladık. Onda vilayetinizin, belediyenizin tarihi sanat eserleri, arkeolojik servetleri, turistik*



Resim 1. Pferschy,Vilayetler Evi, Ankara, Fotoğrafla Türkiye



Resim 2. Pferschy,Sıhhat Enstitüsü, Ankara, Fotoğrafla Türkiye

güzellikleri Cumhuriyetin imar işleri hakkında "artistik" fotoğraflar göndermelerini bildirmişti. Aradan uzun bir zaman geçmeden Türkiye'nin dört bucağından zarf zarf fotoğraf yağmaya başladı. Fakat aman Allah'ım ne fotoğraflar ne fotoğraflar...birbirinden gudubet birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeyler.." (Ak, 2001:222) olarak tanımladığı koşullarda 1934 yılında, Başbakan İsmet İnönü tarafından denetlenen *La Turquie Kemaliste* ilk sayısı yayınlandı.

Tör, güzel fotoğraf arayışına devam etmektedir ve bu amaçla bir fotoğraf yarışması düzenlenir. Othmar Pferschy imzası ile bakanlığa ulaşan fotoğraflar herkesin beğenisini kazanır. Tör, İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ sayesinde Pferschy'e ulaşır ve Ankara'ya getirterek Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğrafçılığı görevini teklif eder. Pferschy ise, Küçük Sanatlar Kanunu nedeniyle stüdyosunu kapattığını ve Kahire'ye göç etmek üzere olduğunu belirterek görevi ret eder. Tör bu anı "*beynimden vurulmuşu döndüm ve kendisine nazik bir hiddetle ben size vize verdirtmem...siz başınıza devlet kuşunun konduğunun farkında değilsiniz. Koskoca Kemalist Türkiye'nin uzman fotoğrafçısı olmayı ret ediyorsunuz. Ben 300 lira alıyorum. Size 600 lira vereceğim. Daha ne istiyorsunuz*" (Ak, 2001:223) diyerek Pferschy'i ikna eder. Othmar Pferschy ailesiyle birlikte Ankara'ya taşınarak 31 Mayıs 1935 - 30 Haziran 1940 tarihleri arasında Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğraf sorumlusu olarak çalışmaya başlar. Bu süreçte bütün Türkiye'yi dolaşarak "1714

negatif ve 1293 adet basılı fotoğraf, yaklaşık 16.000 kare fotoğraf çekmiştir" (Özends, 2006:30). Bu fotoğraflar dergi yayını beraberinde kartpostallar, paralar, pullar, kitap ve takvimlerde de kullanılmıştır. Dönemi "*Aslında bütün bu görev benim için büyük bir şerefti...o zamanki Türkiye... hepimizi kucaklayan, saran ve ileri iten bir hava... altın yıllardı onlar*" (Ak, 2001:223-224) diye tanımlayan Pferschy, 29 Şubat 1936'da Ankara Sergi Evi salonunda açılan *Türkiye, Güzellik, Tarih ve İş Memleketi* sergisine 500 fotoğrafı ile katılmıştır. *Fotoğrafla Türkiye* ve *Turistik Türkiye* sergileri Bükreş, Belgrad, Montreux ve Atina'da açılmıştır. *Fotoğrafla Türkiye* (acikerisim.tbmm.gov.tr) albümü 1936 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından basılmış, 1998'de yeni baskısı yapılmıştır. *Fotoğrafla İstanbul Arkeoloji Müzesi* (İstanbul YKB Galatasaray Galerisi 17 Mayıs/ 10 Haziran 1967), *Fotoğrafla Topkapı Sarayı Müzesi* (İstanbul YKB Galatasaray Galerisi 12- Haziran / 6 Temmuz 1968) (Ak, 2001:229) son sergileri olmuştur.

Othmar Pferschy, fotoğraflarının değeri ve Türk fotoğrafına yaptığı katkıların bilincindedir. Kendisini şikâyet eden ve tehdit mektubu yollayan bir meslektaşına cevaben yazdığı mektubunda "*...Dikkatle düşünüp taşındığınız takdirde, yoğun çalışmam ve özel stilimle Türkiye'deki modern manzara fotoğrafçılığını benim başlattığımı göreceksiniz. Bu ülkedeki fotoğrafçılık, siz fark etmeseniz de benim etkim altında...*" (Özends, 2006:23,24) yazmaktadır.



Resim 3. Pferschy, Sultan Ahmet Cami, İstanbul



Resim 4. Pferschy, Boğaziçi'nden Ortaköy Cami, İstanbul

'Fotoğrafla Türkiye' Albümü

1937 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından Almanya'da F. Bruckmann AG grafik işleri şirketine bastırılan albüm, Othmar Pferschy'nin fotoğrafları ile yeni Türkiye'yi dünyaya tanıtmaktadır. *Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyetine* başlıklı tanıtım metninde kültürel, sosyal, ekonomik ve politik bakımdan genç Cumhuriyetin Osmanlı İmparatorluğu'ndan farkları Türkçe, Fransızca, İngilizce, Almanca olarak yazılmıştır. Tanıtım metninin son paragrafında *"bu albümün vazifesi yeni Türkiye'nin fotoğrafik vesikalarını ortaya koymaktır. -Şimdiye kadar Türkiye hakkında herhangi bir vesile ile şurada burada intişar eden fotoğraflar ekseriyet üzerine Osmanlı İmparatorluğunun son devresine ait oldukları için bugünkü Türkiye Cumhuriyetine karşı bir iftira mahiyetindedir.- Bu albüm, küçük makyas içinde, yeni Türkiye'nin yeni çehresi hakkında bir fikir verebilir. Onda, eski ve tarihi abideler ve eserler yanında yeni Türkiye'nin inşa ve kalkınma cehti, dinamik ilerleyişi görülmektedir"* (Fotoğrafla Türkiye, acikerisim.tbmm.gov.tr). İzahat başlığı altında *"I. Bu eser altı gruba ayrılmıştır, şöyle ki: A=Ankara B=İstanbul C=şehir ve Manzaralar D=Arkeoloji ve Ar E=Ekonomi ve İnşa F=Kültür ve İnsan"* (Fotoğrafla Türkiye, acikerisim.tbmm.gov.tr) bölümleri yazıldıktan sonra, albümün özellikle vidalı şekilde yapıldığı ilerde bu albümün yeni fotoğraflarla geliştirilmek istendiği ve satın alan kişilerin adres bilgilerini Matbuat Umum Müdürlüğü Ankara'ya bildirmeleri notu düşülmüştür. Bu da

bize albüme verilen değer ve beklenti hakkında önemli bir ipucudur.

Fotoğrafla Türkiye Albümünün; A= Ankara bölümünde, Genç Cumhuriyet'in yeniden inşa edilen Başkenti Ankara, 27 fotoğrafla tanıtılmıştır. Hakimiyeti Milli Abidesi ile başlayan fotoğraflar, Büyük Millet Meclisi, Milli Müdafaa vekaleti vb. devlet dairelerinin yanı sıra Hastane, Ziraat Fakültesi, lise, stadyum, sergiyi, müze ve genel kent görünümünden oluşmaktadır. Devlet tarafından ülkeye davet edilen ve Ankara'nın inşası için görevlendirilen *"Alman Walter Gropius ve Bauhaus ekolüne bağlı mimarlar"* (Güner, 2014:172) ve Orta Avrupalı mimarlar tarafından şekillendirilen Ankara'nın yeni mimari kimliğine, *"modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edildi. Bu bakımdan, erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının kelimenin tam anlamıyla "somut/betonarme" (concrete) bir tezahürü olarak bakılabilir"* (Bozdoğan, 2000:18).

A bölümünde yer alan mimari fotoğraflarda mükemmel perspektif, ışık gölge dengesi, mekân çevre ilişkisi dikkatlice ve estetize edilerek kurgulanmıştır. Fotoğraflar, genelde insandan arındırılmış, mekânın tüm detayları ile kendini tanımladığı bir bakış açısı ile üretilmiştir. Bu özelliklerden dolayı Pferschy'nin, dönemin etkin avangart sanat akımları Konstrüktivizm (alt, üst



Resim 5. Pferschy, Namrun Yaylası, Toros
Fotoğrafla Türkiye



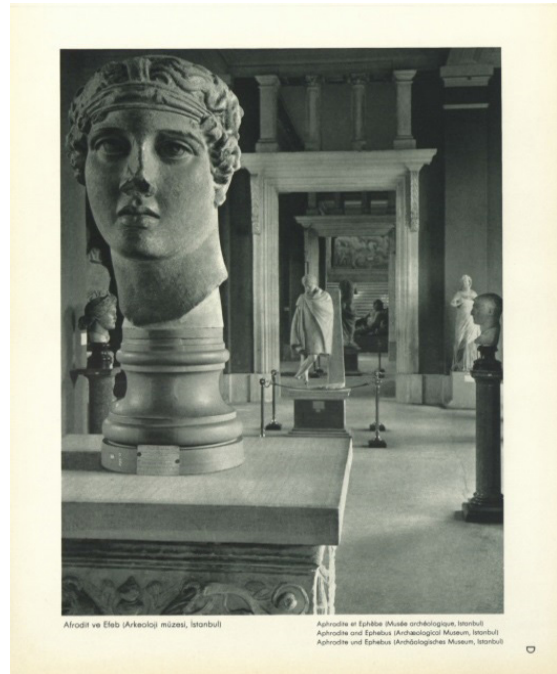
Resim 6. Pferschy, Toroslarda Köy değirmeni,
Fotoğrafla Türkiye



Resim 7. Pferschy, Bergama Harabeleri,
Fotoğrafla Türkiye

bakış açıları) ve Yeni Nesnellik (Homojen ışık koşulları, nesnenin doğrudan kadrajı) görüntü üretim özelliklerini bilinçli olarak kadrajına yansıttığını saptayabiliriz (Bakınız Resim 1, 2).

B = İstanbul bölümü 23 fotoğraftan oluşmaktadır. Genel İstanbul manzaralarının yanı sıra Binbirdirek Sarnıcı, Ayasofya, Kız Kulesi, Süleymaniye, Mihri mah, Rüstem Paşa Cami görüntüleri bulunmaktadır. Bu bölümde yer alan fotoğraflarda Pferschy'in özgün fotoğraf yorumları/tarzı daha çok ortaya çıkmaktadır. Kompozisyonlarında ön plan arka plan dengesi, ön planda yer verilen nesnenin arka planı vurgulayacak şekilde perspektifi / izleyen bakış açısını yönlendirmesi Pferschy'nin imzası gibidir.



Resim 8. Pferschy, Afrodite ve Efeb, İstanbul
Arkeoloji Müzesi, Fotoğrafla Türkiye

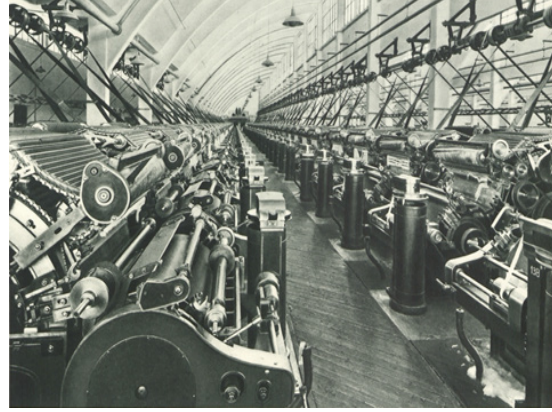
Sultan Ahmet Cami fotoğrafında ön planda silüet olarak kadrajına alınan ağaçlar koyu siyah tonları ve gri gölgelerin yumuşak ton geçişleri arka planda yer alan açık tonların vurgusunu arttırmıştır (Bakınız Resim 3). Boğaziçi'nden Ortaköy Cami, fotoğrafında ise ön planda kadrajı üç bölüme ayıran çıpa formunun kesişim noktasına yerleştirilen Ortaköy Cami odak noktası haline gelmiştir (Bakınız Resim 4).

C = Şehirler ve Manzaralar bölümü 22 fotoğraftan oluşmaktadır. Bursa, Kars, Ağrı, Pamukkale,



Resim 9. Pferschy, Bir Demiryolu Köprüsü, Adana, Fotoğrafla Türkiye

Toroslar, Mersin, Giresun vd. Türkiye'nin dört bir yanından çekilen fotoğraflar Othmar Pferschy'nin yolculuk çizelgesinin bir parçası olmanın ötesinde çarpıcı kompozisyonları ile de dikkat çeker. Pferschy belirgin, ön plana nesne yerleştirip arka plan vurgusunu güçlendirdiği fotoğraf kompozisyonlarının yanı sıra, Namrun Yaylası'nı gösteren fotoğrafında olduğu gibi fotoğraf karesinin tam ortasına koyu bir silüet olarak yaşlı bir çam ağacı yerleştirebilir. Arka planda uzanan ova ve dağların sakin, geniş açıklığının dinginliğini bozarak kareye canlılık katmış, fotoğrafı üç dikey alana ayırarak izleyicinin fotoğrafa bakış alanını, gözün tarama bölgelerini çoğaltarak, zenginleştirmiştir. Böylesi bir kompozisyon kurgusu, gelişmiş bir sanat ve estetik bilgi birikiminin sonucudur (Bakınız Resim 5). Fotoğrafın anlatım ve vurgu gücünü arttıran diğer bir kompozisyon örneği ise Toroslarda Köy Değirmeni fotoğrafında karşımıza çıkar. Kadrajın sol alt köşesinden sağ üst köşeye uzanan alt açılı ile çekilmiş su kanalı ve dökülen sular, kadrajın ortasında yer alan karlı dağ ile zıtlık oluşturur. Su kanalı ağaç gövdeleri ve arka planda uzanan tarlalar gibi çok sayıda görsel objeye karşın



Resim 10. Pferschy, Pamuk Kombinasyonu, Kayseri, Fotoğrafla Türkiye

gökyüzünün açıklığı, fotoğrafın dingin bir atmosfere sahip olmasını sağlamıştır (Bakınız Resim 6).

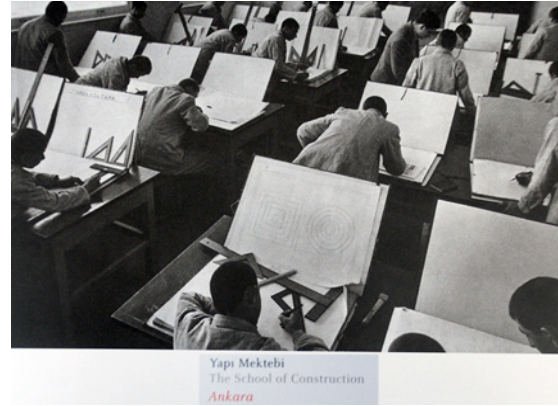
D = Arkeoloji ve Ar bölümü, 23 fotoğrafla Arkeoloji Müzesi ve eserleri, ören yerleri saptanmıştır. Müze iç mekânlarına ait görsellerde net alan derinliği vurgulanırken, ören yerlerinde üst bakış açısı ve genel plan kullanılmıştır. Genelde kadrajın sol bölümünde büyük ölçekli nesne tüm detayları ile yerleştirilirken bakış açısının yönlendiği sağ tarafta geniş açıklık veya ritim – doku unsurları kullanılarak çarpıcı kareler elde edilmiştir (Bakınız Resim 7, 8).

E = Ekonomi ve İnşaat, 44 fotoğrafla temsil edilmiştir. Türkiye'de yetişen tarım ürünleri -tütün, zeytin, haşhaş, karpuz, şeftali, pirinç, fındık, fıstık, narenciye- ve kurulan fabrikalar -Kütahya çinçilik, sömük fabrikaları, demiryolu fabrikaları, cam pamuk ipekli fabrikaları, çubuk barajı ve yeni yapılan köprüler- görüntülenmiştir. Tarım ürünleri dalında ya da tarlada doğrudan bakış açısı ile fotoğraflanırken, hayvancılık koyun ve sığır sürüleri ile fabrika binaları dış görünüşlerinin beraberinde iç mekân, üretim süreci ve ürün depolama aşamaları da saptanmıştır. Fabrika içi ve makine çekimlerinde Yeni Nesnellik Avangart Sanat Akımının⁴ fotoğraf sanatındaki görsel

⁴ Yeni Nesnellik (Die neue Sachlichkeit) 20. yüzyılın ilk yarısında, Almanya'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Bu kavram ilk defa Almanya'nın Mannheim şehrinde 1925'teki bir sergide sanat tarihçisi Gustav Friedrich Hartlaub tarafından kullanılmıştır. Bu sergide Max Be-



Resim 11. Pferschy, Gençlik İşbaşına, Fotoğrafla Türkiye,



Resim 12. Pferschy, Ankara'da Yapı Mektebi, Fotoğrafla Türkiye

karşılığını inşa eden Albert Renger-Patzsch'ın, binaların / makinaların cepheden keskin netlik, ritim ve sonsuz perspektif vurgusu ile şekillenen vizyonu Pferschy tarafından kusursuzca tekrarlanmıştır. Bu sayede makinelerin, çelik köprülerin modernliği genç Cumhuriyetin gücünün göstergesine dönüşmüştür (Bakınız Resim 9, 10).

F = Kültür ve İnsan bölümü 14 fotoğraftan oluşmaktadır. Gençliğin gücünü vurgulayan altı fotoğraf Konstrüktivist⁵ bakış açısı ile yorumlanmıştır. Konstrüktivist bakış açısını fotoğraf sanatında taşıyan heykeltıraş, fotoğrafçı ve grafik tasarımcı Aleksander Mikhailovich Rodchenko (1891-1956)'dur. Rodchenko fotoğraflarında alt bakış açısı ile çektiği, Shukhov Kulesi (1929), üst bakış açısı ile yorumladığı Merdivenler (1929) vb., diyagonal yerleştirmeleri kullanarak fotoğrafta perspektif algısını daha etkili hale getirmiştir. Geleneksel fotoğraf vizyonuna eklenen bu bakış açıları ile fotoğrafik anlatım dili ve estetiğini zenginleştirmiştir. Aynı yaklaşımı László Moholy-Nagy'nin üst bakış

ckmann, George Grosz ve Otto Dix gibi sanatçılar yer almaktaydı. Olaylar nesnel bir bakış açısı ile yansıtılmıştır. Dönemin sanatçı ve edebiyatçıları kişisel yargı ve değerlendirmelerden çok sosyal gerçekliği bütün çıplaklığı ile gözler önüne sermeye çalışmışlardır (Demirel, 2017-36) Sanat akımını fotoğraf sanatında August Sander ve Albert Renger-Patzsch temsil eder.

⁵ Konstrüktivizm, 1914'te Rusya'da ortaya çıkmış bir sanat akımı. Resim ve heykel alanında konstrüktivizm çok daha verimlidir. Ünlü konstrüktivistler arasında Antoine Pevsner, Naum Gabo, Kazimir Maleviç, László Moholy-Nagy, Aleksander Mikhailovich Rodchenko adları sayılabilir.

açısı ile seri çekimlerini yaptığı 'Berlin Radio Tower' (1928) fotoğraflarında da görmekteyiz. Othmar Pferschy'nin gençliğin eğitimini, spor etkinliklerini gösteren fotoğraflarında alt ve üst bakış açısının beraberinde genel planlara da yer verilmiştir (Bakınız Resim 11, 12).

31 Ocak, 14 Mayıs 2006 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde açılan 'Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları' Sergisi ve albümü, Pferschy'nin Fotoğrafla Türkiye albümündeki sınırlı seçkinin yanı sıra ağırlıklı olarak İstanbul ve Anadolu manzaralarının yer aldığı bir retrospektiftir. Fotoğrafların genel olarak çekim özelliklerine bakıldığında klasik kompozisyon kurallarının, yatay dikey oranları, ön plan arka plan geçişleri, leke dağılımı, ışık ve gölgenin anlamı vurgulayıcı kullanımı, sadelik, ritim, diyagoneller vb. grafik unsurların yetkin kullanımı dikkat çeker. Balık Ağları Sinop fotoğrafında olduğu gibi, kadraja alınan nesnelerin kompozisyonda, yatayda kayık ve dikeyde direk, altın oran açalarına yerleştirilerek, vurguyu artıran odak noktalarına dönüştürülmesi, koyudan açığa doğru giden ton geçişi ve salınan balık ağları ile yaratılan hareketlilik sayesinde, fotoğraf üst düzey bir estetik kazanmıştır (Bakınız Resim 13).

Kars Artvin Arasında Bir Manzara, başlıklı fotoğrafta ise ağaç dalları ve gölgeleri ile ön planda koyu bir çerçeve yaratılarak, soldan sağ diyagonale uzanan çitlerin de etkisi ile perspektif güçlü şekilde vurgulanmıştır (Bakınız Resim 14).



Resim 13. Pferschy, Balık ağları, Sinop, Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları



Resim 14. Pferschy, Kars Artvin Arasında Bir Manzara, Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları

Pfersch Vizyonunun Yansımaları

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve İkinci Dünya Savaşı arasında kalan dönemde fotoğraf, ağırlıklı olarak basın alanında gelişmiştir. Bu dönemin en önemli temsilcileri Esat Nedim Tengizman (1897-1980), Ethem Tem (1901-1971) ve Cemal Işıksel (1905-1989)'dir (Kavas, 2008). Genç Türkiye Cumhuriyeti'nde *eğitim amacı ile yurt dışına gönderilen gençlerden fotoğrafla ilgilenenler Şinasi Barutçu (1906-1985)* (fotogen.org.tr) ve Baha Gelenbevi (1907-1984) gibi sanatçılar, *Türk fotoğrafının gelişimine* yön vermişlerdir. Türkiye'de fotoğrafın halk kitlelerine yayılmasında etkili rol oynayan kurumlardan biri de Halkevleridir. 1932-1951 yılları arasında faaliyet gösteren Halkevlerinde açılan sergiler, düzenlenen yarışmalar ve kurslar, fotoğraf kültürünün tabana yayılmasında etkili olmuştur (halkevleri.org.tr). Cumhuriyetin ilk yıllarında fotoğrafçılığın gelişimi ve yaygınlaşması devlet kurumları ve basın aracılığı ile olmuştur. Yurt geneline dağılan stüdyolar sayesinde, portre fotoğrafçılığının gelişimi hızlanmış aynı zamanda ticari amaçlı kartpostal basım ve satışına bağlı olarak tarihi, turistik ve genel manzara fotoğrafçılığı yaygınlaşmıştır.

İki dünya savaşı arasına sıkışan bu dönemin, makalemiz bağlamında Othmar Pferschy'in fotoğraf sanatına etkileri ise 1950'li yıllardan sonra görülmeye başlamıştır. 22-31 Ekim 2015 yılında düzenlenen 3. Uluslararası İzmir Fotoğraf

Günleri açılış konuşmasını yapan Sabit Kalfagil, "Ben fotoğraf kompozisyonunu öğrenciliğim döneminde İstanbul'da sahalarda bulduğum Othmar Pferschy'e ait fotokartlardan öğrendim," demiştir. Sabit Kalfagil'in fotoğraflarındaki anlamı kuvvetlendiren etkili ritim, doku, perspektif unsurları, eğitmenliği ve yazdığı kitaplar sayesinde, çok sayıda fotoğrafçıya referans olmuştur. Kalfagil'in ağaç fotoğrafı (Bakınız Resim 15) bu özümsemenin bir sonucu olarak bize Pferschy'nin Namrun Yaylası fotoğrafını çağrıştırmaktadır. Pferschy'nin kent fotoğraflarındaki ön plana yerleştirilen obje ile çoğaltılan alan derinliği, Ara Güler'in İstanbul fotoğraflarında yeniden hayat bulmuştur (Bakınız Resim 16). Pferschy'nin Anadolu antik kentlerine ait fotoğrafları Sami Güner, Şemsi Güner'in, ritim, doku zenginliği, perspektif kaygısı *İbrahim Demirel'in vizyonlarında yeniden yorumlanmıştır. Manzara fotoğrafçılığımızın önemli isimlerinden Sıtkı Fırat'ın, İbrahim Zaman'ın zengin tonlu Anadolu doğasına ait fotoğraflarında Pferschy'den izler bulabiliriz.*

Sonuç

Othmar Pferschy'nin 1935-40 yılları arasında görevi gereği *bütün Türkiye'yi gezerek ürettiği fotoğraflar dönemi bağlamında*, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin başarılarını dünyaya tanıtan propaganda görselleridir. Aynı zamanda Avrupa ve Amerika kıtasında neredeyse yüzyıllık bir



Resim 15. Kalfagil, Ağaç, fotograf.net



Resim 16. Güler, Salacak İstanbul, 1968, bbc.com

geçmiş olan fotoğraf sanatının, *Türkiye'deki düzeyinin de kanıtlarıdır. Günümüz bakış açısı ile değerlendirdiğimizde ise 1935-40 dönemi Türkiye'sinde fotoğraf sanatının kazandığı hızlı ivmenin görsel verileridir.*

Dönem itibarı ile fotoğraf sanatını yurt dışı eğitim sürecinde öğrenen, geliştiren genç kuşak temsilcilerinden Şinasi Barutçu'nun da fotoğraf vizyonunda gördüğümüz gibi, Yeni Nesnellik ve Konstrüktivizm Avant-garde sanat akımlarının etkileri Pferschy'nin vizyonunda *açıksa görülmektedir. Farklı bir ifade ile Othmar Pferschy'nin fotoğrafçılığı 1923-25 yıllarında Avrupa'nın farklı şehirlerindeki stüdyolarda çalışarak öğrenmiş olması, Türkiye'ye geldiğinde, kardeşleri sinema sanatı ile ilgili olan Weinberg'in yanında çalışması nedeniyle, Yeni Nesnellik Avant-garde sanat akımının cepheden, mekânın / nesnenin özne olarak yorumu, yalın, homojen kadrajları ve Konstrüktivizm Avant-garde sanat akımının alt ve üst bakış açılarını, diyagonal kompozisyonlarını, vizyonuna taşımıştır. Fotoğraflarında sıklıkla kullandığı, ön plana yerleştirdiği obje ile arka plan arasında kurduğu ilişki, perspektifin etki alanını güçlendirmektedir.*

Othmar Pferschy'e ait kaynaklarda ne tür fotoğraf makinesi kullandığına dair bir açıklama bulunmamaktadır. Fotoğrafların görüntü keskinliği ve ton zenginliğinden hareketle büyük format, en az 6x6 cm. veya 6x9 cm., fotoğraf makinesi kullandığı sonucuna varabiliriz. Kızı

Astrid von Shell tarafından teslim edilen arşivde *"1714 negatif ve 1293 adet basılı fotoğraf, yaklaşık 16.000 kare fotoğraf"* bulunduğu belirtilmektedir. 1940'lı yılların Türkiye'sinde genellikle kuru levha yöntemi ile sıvanmış cam negatif kullanıldığı ve satış mağazaları bilgisine (Bölük, 2014:167) sahip olduğumuzdan 1714 adet negatifi, cam negatif olduğu tahmin edilmektedir. Pferschy 1966 yılına kadar stüdyosunu çalıştırmış olduğunu bilgisinden hareketle, bu dönemde artık küçük format fotoğraf makineleri ile 35mm. tabir edilen, 24x36 cm. negatif film kullanılması sonucu, 16.000 negatifi kaynağının bir bölümünün de küçük formatlı makine ve film olduğu yargısına varılmıştır.

Pferschy'nin fotoğraflarının yer aldığı yayınlar özellikle yurt dışında dağıtıldığından, yurt içinde daha çok kartpostal, takvim ve sergiler aracılığı ile halka ulaşmaktadır. Dönemin şartları düşünüldüğünde bu yol en etkili olanıdır ancak sınırlıdır. Ama yine de toplumsal görsel belleğin oluşumunda önemli bir yeri olduğu açıktır. 2000'li yıllara kadar Othmar Pferschy vizyonuna ait fotoğraflar genellikle sahalarda ve koleksiyonlarda yer alsa da İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde 2006 yılında açılan 'Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları' sergi ve albümü ile günümüze ulaşmış ve Türk fotoğraf tarihinin önemli bir dönemini gün yüzüne çıkartmıştır.

Kaynakça

Ak, Seyit Ali. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ak, Seyit Ali. (2004). *Girit'ten İstanbul'a Bahaeddin Rahmi Bediz*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozdoğan, Sibel. (2000). *Modernizm ve Bir Ulusun İnşası*, İstanbul: Metis Yayınları.

Bölük, Gülseren. (2014). *Fotoğrafın Serüveni*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Çizgen, Engin. (1992). *Türkiye'de Fotoğraf*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Demirel, M.R. (2017). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar, *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Dergipark, Sf. 31-42.

Fotoğrafla Türkiye Albümü. (1937). T.C. Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü, Ankara. <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/handle/11543/2741> (Erişim tarihi; 02-03-2021)

Güner, Kağan. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Kavas, Uğur. (2008). *Türkiye'de Basın Fotoğrafçılığının Görsel Tarihi Osmanlı'dan 1960'dan Günümüze*, Cilt 1, Ankara.

Kocaişık, Dilruba & Sinanlar Uslu, Seza. (2015). "Sultan II.Abdülhamid Albümlerinin Yıldız Sarayı ve Yapıları Ekseninde İncelenmesi", Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, 8-10 Nisan / April 2015.

Özendes, Engin. (2006). Cumhuriyetin Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları Sergi Albümü, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul: İstanbul Modern İktisadi İşletmesi.

Öztuncay, Bahattin. (2015). *İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci*, Camera Ottomana, Derleyen: Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Pinguet, C. & Gigord, P. (2012). İstanbul Fotoğrafçıları Sultanlar, Çeviren: Saadet Özen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

3. Uluslararası İzmir Fotoğraf Günleri. (2015). 22-31 Ekim, Tanıtım Kitapçığı, İzmir

https://fotogen.org.tr/f/?page_id=113 (Erişim Tarihi: 11-04-2021)

www.levantineheritage.com/note86.htm (Erişim Tarihi: 10-04-2021)

<http://www.halkevleri.org.tr> (Erişim Tarihi: 10-04-2021)

<http://www.fotograf.net/Artist/sabitkalfagil/pages/portfolyo2/027.htm>

(Erişim Tarihi: 9-04-2021)

<https://www.bbc.com/news/world-europe-45899844> (Erişim Tarihi: 8-04-2021)

Özgün Baskı Resim ve Linolyum¹

Merve NEMLIOĞLU²

Öz

Özgün baskı resim bir kalıba oyularak veya kazınarak yapılan resmin kâğıt üzerine aktarılması işidir. Baskı resmin başlangıcı tam olarak bilinmese de ilk örneklerine 6. yy' da Antik Çin'de rastlanmaktadır. 1400'lere gelindiğinde ise Avrupa'da daha çok dini konuları anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır. Baskı resmin Anadolu'da ilk uygulamaları ise mühürlerdir. Baskı resmin zamanla çeşitli malzemeler kullanılarak ve değişik biçimlerde oyularak elde edilen kalplarla yüksek baskı, çukur baskı, düz baskı teknikleri oluşmuştur. Başka bir deyişle ağaç baskı, linol baskı, gravür, litografi, serigrafi adını verdiğimiz teknikler bulunmuş ve uygulanmıştır. Linol, muşamba olarak bilinen petrol artığı plastik bir üründür. Tamamen doğal bir malzemedir ve uzun yıllar kullanılabilir. Özgün baskı teknikleri "sanatçıların denemeler yaparak kendi görsel anlatım dillerini geliştirmişlerine ve bu denemeler sonucunda kişiliklerinin resimlere yansımada kolaylık sağlarken, tekniğin yayılmasında önemli bir rol oynar" (Tarlakazan, 2016, s. 528).

Anahtar Kelimeler: *Baskı Resim, Linolyum Baskı, Ağaç Baskı*

Original Printmaking and Linoleum

Abstract

Original printmaking is the work of transferring the picture made on a mold by engraving or scratching to a paper. Although the origin of the printmaking is not known exactly, the first examples are found in Ancient China in the 6th century. By the 1400s, it started to be used mostly to explain religious subjects in Europe. The first applications of printmaking in Anatolia are seals. Over time, relief print, intaglio, other print techniques have been formed thanks to the molds obtained by using various materials and carving the printed image. In other words, techniques that we call woodcut, linoleum print, gravure, lithography and serigraphy have been found and applied. Linoleum, on the other hand, is an oil residue plastic product. It is a completely natural material and can be used for many years.

Keywords: *Printmaking, Linoleum Print, Woodcut*

¹ Geliş Tarihi: 01.02.2021 – Kabul Tarihi: 13.05.2021

² Grafik Tasarımcı, İstanbul Aydın Üniversitesi, Görsel Sanatlar, mervenemolu@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-7370-9198

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13007

Giriş

Mağara duvarlarındaki resimler, sanat kavramı kapsamında ele alınan birçok alanın olduğu gibi baskı resim sanatının da başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Mağara duvarlarına çizilen bu yabansı başlangıçların genellikle baskı resmin gerektirdiği temel prensiplerin tamamını barındırdığı bilinmektedir. Baskı resim tekniklerinin temelinde ise kalıp olarak kullanılan bir el ve yüzey olarak kullanılan duvar ve boya yer almaktadır. Çoğaltma düşüncesiyle zaman içerisinde baskı resim teknikleri ortaya çıkmış ve çeşitlenmiştir. Sanatçı tarafından çeşitli malzemelerin ve araçların kullanımıyla doğrudan ya da kalıplar yoluyla kâğıda veya benzer bir malzeme üzerine yapılarak basılan resimler “özgün baskı resim” olarak adlandırılmaktadır (Aslier, 2009: 7). Bu resimler belirli sayıda basılır, sanatçısı tarafından imzalanır ve baskı bitiminde kalıbı yok edilir. Bunun yanı sıra resimler özgünlüğünü yararlanan araç ve yöntemlerle oluşturulan yaratma olayı esnasında kazanmaktadır (Atar, 1993: 93). Günlük yaşamda sıklıkla karşılaştığımız fotoğraflar, damgalar ve kaşeler birer baskı örneğidir. Bu baskıların ortak bir özelliği ise her birinin çoğaltılabilir bir özellik taşımasıdır. Türkiye’de ilk kez 1972 yılında Prof. Mustafa Aslier tarafından “baskı resim” kelimesi kullanılmıştır. Baskı resim sanatı, sanatçıların çalışmalarını büyük bütçeler ayırmadan çoğaltabilmeleri ve bunları daha fazla kişiyle paylaşma olanağına sahip olmaları gibi sebeplerle büyük ölçüde gelişmiştir. Diğer plastik sanatlara kıyasla baskı resim sanatı malzeme bilgisi, teknik bilgi, yaratıcılık ve deneysellik açısından son derece zengin bir disiplindir.

Mısır ve Babiller tarafından ağaç üzerine oyulan şekillere boya verilerek kalıp oluşturulmuş ve bu kalıplar mühür olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra kâğıt bulunduktan sonra Çin’de tahta kalıplar üzerine su bazlı boyalar kullanılmıştır. Daha sonra bu kalıplar kâğıt ve kumaş üzerine basılmıştır (Akalan, 2000: 2). Kâğıt ve kumaşa basılan söz konusu ilk baskılar tamamen yazıdan oluşmaktadır. Bu baskılar aynı zamanda bir çeşit tanıtım ve çoğaltma aracı olarak da kullanılmıştır. Zamanla kullanım alanı genişleyen bu baskılar,

XV. yüzyıldan itibaren resim sanatçılarının sanat niteliğinde baskı resimler yapması ile gelişimini sürdürmüştür.

Baskı resimciler fazlalaşan malzeme çeşidi sonucunda baskıda farklı malzeme imkânı elde etmişlerdir. Çoğunlukla plastik türevleri ile yapılan linol çeşitlerinin, ağacın tersine baskıda doku kalmadan düz bir yüzey halini aldığı görülmektedir. Linol baskı tekniğinin okullarda en çok uygulanan teknik olmasının sebebi ise linol baskı resimde kalıp olarak kullanılacak farklı çeşitlerde linol veya malzemelerin bulunması ve kolay temin edilebilen ucuz araçlar olmasıdır. Bunun yanı sıra söz konusu tekniğin önemli avantajlarından biri de baskı işlemi esnasında yüksek baskı presine ihtiyaç duyulmamasıdır. Bu noktada baskı presinin yerine tahta kaşıkların veya baskı yapabilecek farklı araçların aldığı görülmektedir. Genellikle linol baskı resimde linolyum olarak adlandırılan bir malzeme kullanılır (Gevgilili, Hasol, & Özer, 1997: 1119).

Bu çalışmada özgün baskı resim ve linolyum baskı ele alınmaktadır. Çalışmanın kapsamı Türkiye’de linolyum baskı sanatıdır. Çalışma kapsamında dünya ve Türkiye’deki tüm sanatçılara değinmek yerine açıklayıcı olması adına ihtiyaç duyulduğu ölçüde sanatçı ve eserler ele alınmıştır. Yapılan incelemede bahsedilen sanatçılar, alanında ilklere imza atmış, önemli gelişmeler sağlamış, hakkında kaynağa ve eserlerine ulaşılabilen sanatçılardır.

Özgün Baskı Kavramı

Sanatçının, sanatını ifade edebilmek için kullandığı teknikler arasında özgün baskı da yer almaktadır. Özgün sözcüğü, kendine has özelliklere sahip olan, diğerlerinden farklı olan şekilde ifade edilmektedir. Baskı sözcüğü ise bir görüntünün çoğaltılması amacıyla kullanılan teknik olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle özgün baskı kavramı üzerinde bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Burada özgünlüğün sanatçının yaratım süreci üzerindeki rolünden kaynaklandığı belirtilmektedir. Özgün baskı sanatçısı eserinin tasarımından, baskı kalıbının oluşturulmasına ve baskı işlemine kadar bütün işlemleri bizzat



Resim 1. Pieter Coeck "Manners and Customs of the Turks"

kendisi yürütmektedir. Bahsi geçen işlemlerde sanatçının doğasında yer alan yaratıcılık, onun en özgün işi üretmesini sağlar. Bu amaç doğrultusunda sanatçı deneyler ve araştırmalar yapar. Sanatçı vermek istediği etkiyi yakaladığı son ana geldiğinde özgün baskı eseri çoğaltılmaya hazır hale gelmiş demektir (Aslier, 2009: 13).

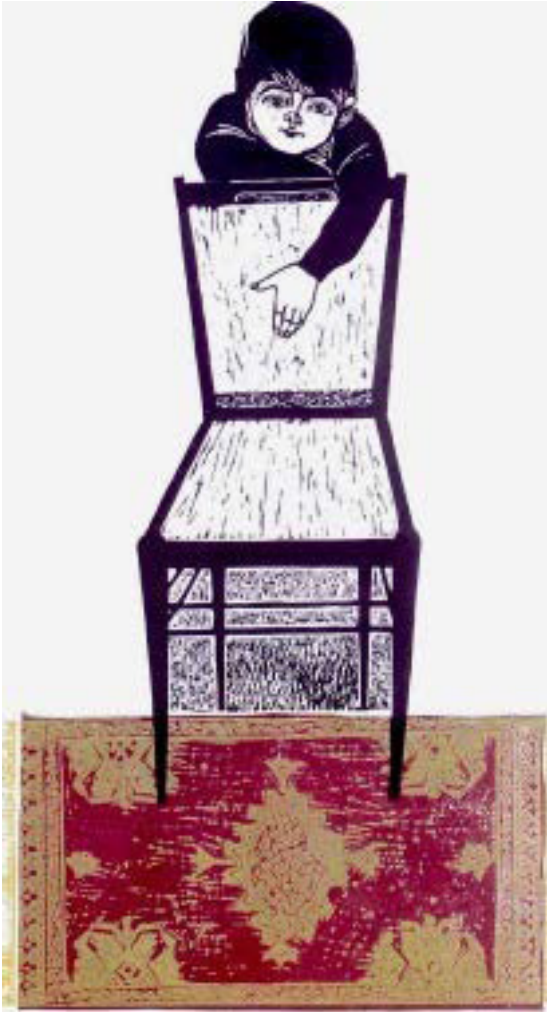
İlk baskı çalışmalarının nasıl başladığı konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra yontma taş döneminde insanlık tarihinin ilk dönem resimlerinin mağara duvarlarında yer aldığı, insanların günlük yaşantılarını, duygularını ve düşüncelerini aktardığı eserlerin gün yüzüne çıktığı bilinmektedir. Oyma tekniğiyle organik ve inorganik gereçlerden kalıp oluşturularak yazılar ve sanat eserleri üretildiği de bilinmektedir. Tarih öncesi dönemde baskı resim tekniğine mağara resimlerinde de rastlanmıştır. Baskı resmin ilk örnekleri olarak ise mağara duvarına oyulan çizgilerin içini renklendirmek amacıyla sürülen toprak boyalar kabul edilmektedir (İçmeli, 1987: 55).

Ülkemizdeki ilk eserlerin 1533 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na misafir sanatçı olarak gelen Flaman Ressam Pieter Coeck tarafından yapılan baskı resimler olduğu bilinmektedir. Baskı faaliyetleri Pieter Coeck İstanbul'da kaldığı

zamanda yedi farklı İstanbul gravürü yapmasıyla başlamıştır. Bunun yanı sıra Sultanahmet'te Sultan Süleyman'ın öncülüğünde söz konusu yedi farklı gravüre Pieter Coeck'un ölümünden sonra 1553 yılında basılan özel bir albümde yer verilmiştir.

Malik Aksel, 1959 yılında taş baskı resimlerinin İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilenmesine öncülük etmiştir. Böylece İstanbul'da açılan ilk "Halk Taş baskı Sergisi" Malik Aksel tarafından gerçekleştirilmiştir. Hoca Ali Rıza tarafından askeri okular için hazırlanan resim albümlerinde yer verilen taş baskı resimleri aracılığıyla Türk özgün baskı resim sanatına ilk eserler kazandırılmıştır. Bu kapsamda sanatçı karakalem çizgileri ile yüzlerce resim çizmiş ve kendine özgü pek çok eser ortaya çıkarmıştır. Bu çizgi eserlerinin bir bölümü ise Askeri Rüştiye öğrencilerine örnek olması amacıyla taş baskı tekniği kullanılarak basılmış ve albüm olarak yayınlanmıştır (Özsezgin & Aslier, 1989: 154).

Öte yandan 1932 yılında İstanbul'daki Akademi ile paralel olarak Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün açılmıştır. Bu bölümde linol baskı, ağaç baskı ve monotipi baskı tekniklerine yönelik eğitim verilmeye başlanmıştır. Ancak 1960 yılından sonra pres alınmasıyla gravür



Resim 2. Nevzat Akoral, "İsimsiz", linolyum baskı

baskılara geçiş yapılabilmektedir (Tarlakazan, 2016: 530). Bu okuldan mezun olmuş önemli sanatçılar arasında Şinasi Barutçu, Mustafa Aslier, Ferit Apa, Mürşide İcmeli, Muammer Bakır, Adnan Turani, Nevzat Akoral, Hayati Misman, Nevide Gökaydın ve Gören Bulut gibi isimler yer almaktadır (Özsezgin & Aslier, 1989: 161).

1946 yılında Nevzat Akoral'ın çocuk kitapları resimlemesiyle, resimle olan bağı başlamıştır. Bahsi geçen kitap resimlemelerini yaptığı ilk otuz yıllık dönemde ise baskı resim tekniklerini öğrenmek amacıyla Amerika'ya gitmiştir. Amerika'da özellikle Van Gogh'un renk kullanımının etkisi altında kalmıştır. Bunun yanı sıra eğitimi boyunca ünlü sanatçıların eserlerini

inceleyebilme olanağı yakalamıştır. Bu durum sanat hayatı boyunca farklı ürünler vermesinde büyük bir rol oynamıştır.

1958 yılına gelindiğinde Grafik Sanatlar Bölümü'nde eğitmen olarak Almanya'daki eğitimini bitirip dönüş yapan Mustafa Aslier görevine başlamıştır. Mustafa Aslier başarıyı ve yaratıcılığı teknolojik yeniliklerle bağdaştırmış ve bu atölyeye ilk presi kazandırmıştır. Böylece atölyede gravür çalışmaları başlatılmıştır (Akalan, 2000: 135). Ayrıca bu okuldan Ergin İnan, Mustafa Pilevneli, Balkan Naci İslimyeli ve Fevzi Karakoç gibi ünlü sanatçıların da mezun oldukları bilinmektedir. Söz konusu üç okul 1950'li yılların ortasına kadar olan dönemde açılmıştır. Bu okullardan mezun olan kuşak, alt yapısı güçlenen bir baskı resim geleneği oluşturulmasında büyük bir rol oynamıştır. Bu öğrencilerin büyük bir kısmının uzmanlıklarını yurt dışı eğitimi ile pekiştirdikleri bilinmektedir. Bu öğrenciler uluslararası bienallere, karma ve bireysel sergilere katılarak baskı resmin saygınlığının ve tanınırlığının artmasını sağlamışlardır. Böylece baskı resim, sanatçıların yan uğraşı olmaktan çıkmış ve çalışmalarının odak noktası haline gelmiştir (Esmer, 2011: 22-23).

Linol Baskı

Bu tekniğin linol adı verilen malzeme oyma araçlarıyla oyularak üstte kalan bölümlerine merdane ile boya verilerek kâğıda baskı işlemi yapılmaktadır. Linolyum İngiltere'de 1860 yılında icat edilen bir yer muşambası olarak bilinmektedir (Turani, 1995: 84). Linol, dokulu bir yüzeyinin olmaması sebebiyle ağaçtaki gibi oyma yaparken budak yönüne dikkat etmeyi gerektirmediği belirtilmektedir. Ağaca kıyasla çok daha yumuşak bir malzeme olan linol, ağaç gibi damarlı bir dokuya sahip olmaması nedeniyle malzemedен yararlanılarak dokusal etkiler elde edilememektedir. Bu baskı malzemesi okullarda kolaylıkla bulunabilmesi ve oyulabilmesi sebebiyle sıklıkla tercih edilen bir yüksek baskı malzemesidir. Söz konusu baskı tekniğini ustaca kullanan en ünlü kişi Matisse'dir. Matisse bu tekniğin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Karakaş, 2006:347).



Resim 3. Mustafa Aslier, "Satranç Oyunu",
linolyum baskı

19. yüzyıla gelindiğinde ise klasik sanat eğitimi terk edilmiştir. Bu dönemde bu eğitim anlayışının yerine sanatın merkezinde öğrencinin olacağı modern düzeyde sanat eğitim metotlarının geliştirilmesine yönelik çalışmalar hız kazanmıştır. Bu çerçevede Horace Mann içerisinde çocukların kopya edecekleri gösterimlerin (illustrations) yer aldığı 24 çizim dersinden meydana gelen bir eser yayınlamıştır (Armut, 2001: 98). Bunların yanı sıra Franz Cizek de sanat eğitiminin geliştirilmesine yönelik olarak çalışmalar yürüten araştırmacılardan biridir. Eğitimci ve sanatçı Franz Cizek öğrencilerini kopya etmekten uzak tutmuştur. Aynı zamanda öğrencileri kendi iç kanunlarını ya da doğal yönelimlerini teşvik etmek için çalışmıştır. Franz Cizek merkeze öğrenciyi alan yaklaşımı ile gerçek yaratıcılık için çocukların özgür bırakılmalarının son derece önemli olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca çocukların yetişkinlerin etkisinden uzak tutulması gerektiğinin altını çizmiştir (Dilmaç, 2015: 211).

Bu dönemde linolyumun baskı kalıbı olarak farklı alanlarda da tercih edilmeye başlanmıştır. Örnek verilecek olursa Almanya'da 1890 yılında duvar kâğıdı basımında linol tabakaların kullanılmaya başlandığı gösterilmektedir.

Linol baskı yüzyılın son dönemlerinde Viyana'da büyük oranda tanınmıştır. Bu bölgede söz konusu teknik kullanılarak yapılan en eski çalışma örneği ise 1900 yılında Avusturyalı sanatçı Otto Maria Guttenegg' un yapmış olduğu exlibris çalışması olarak bilinmektedir (Gülen, 1997: 15).



Resim 4. Matisse, Genç, 1938, Linol Baskı

Adelaide Perry, 1930'lu yıllarda Avustralya Sidney'de linol baskı tekniğinin tanınmasında büyük bir rol oynamıştır. Sanatçı, linol baskı konusunda, Julias Ashton sanat okulunda ve daha sonra 1933 yılında Bridge Street'te yer alan kendi sanat okulunda pek çok öğrenciyeye ve sanatçıya linol baskı alanında eğitim vermiştir (Art Sets, 2020). Linol baskı yapımı zamanla Avustralya'da da popüler olmaya başlamıştır. Böylece bu teknik okullarda, şehir içi baskı stüdyolarında ve üniversitelerde kullanılmaya başlanmıştır. Horace Brodzky, 1911 yılında Amerika'dan İngiltere'ye linol baskı tekniğini getirmiş ve bu tekniğin sanatçılar tarafından kullanılmasını sağlamıştır. Ayrıca 1920 yılında Franz Cizek sanat okulu öğrencilerinin Kingsbridge Endüstriyel Sanatlar Enstitüsü'nde açmış oldukları sergi, linol baskı tekniğinin İngiltere'de tanınmasında büyük bir role sahiptir (Karakaş, 2006: 73).

1960'larda Marthe Armitage'in evinde linol baskı tekniğiyle duvar kâğıdı üretimine başladığı bilinmektedir. 1980 yıllarının ortasına gelindiğinde ise kızı Joanna Broadhurst'in da yardımı ile günümüzde hâlâ özel sipariş tasarım



Resim 5. Otto Maria Guttenegg, Exlibris, 1900,
Linol Baskı

ve renklerle oluşturduğu duvar kâğıdı resimleme işlemine devam ettiği bilinmektedir (Kaynak: Arthipo, 2020).

Günümüzde çeşitli kitaplarda linol baskı tekniğinin tanıtıldığı görülmektedir. Ayrıca hobi amacıyla ilgilenenler, amatör sanatçılar ve öğrenciler için linol baskı setlerinin satışı yapılmaktadır. Bu teknik günümüze kadar hızla gelişim göstererek okullarda, üniversitelerde, sanatçı atölyelerinde ve sanat kurs merkezlerinde, uygulamalı ders olarak gösterilmektedir. Linol baskı tekniği sanatsal çoğaltım dışında kitap, dergi, duvar kâğıdı ve bardak gibi ürünlerin resimlenmesinde de kullanılmaktadır. Linol baskı tekniği ilk zamanlarda sanatçılar tarafından hak ettiği değeri bulamamıştır. Ancak günümüzde uluslararası yarışmalarda, bienallerde ve sergilerde kendine yer bulmaktadır. Ayrıca koleksiyonerler ve müzeler tarafından da satın alınarak muhafaza edilmektedir. Bu çerçevede linol baskı tekniğiyle üretim yapan dünya genelindeki amatör ve profesyonel sanatçıların "Linocut Friends" bir araya gelmekte ve bu sitede çalışmalarının yanı sıra bilgilerinin de birbirleriyle paylaşmaktadırlar.

Sonuç

Plastik sanatların her alanının, içerisinde oluşan koşulların bir tür yansıması olarak değerlendirilebilmesi mümkündür. Bu yansıma halinin içerisinde toplumsal, bireysel ve teknolojik süreçlerle birlikte karşılıklı etkileşim de yer almaktadır. Sanatçılar hakkında, bugünün sanatsal dinamikleri çerçevesinde bir değerlendirme yapıldığında, özgün ifade biçimleri sayesinde farklı alternatiflerin kullanıldığı yeni bir yapılanmaya ulaşıldığı söylenebilir. Bu durum özellikle kavrama dayalı düşünsel bir üretim sürecini de içerisinde barındırmaktadır.

Baskı resim, belirli birtakım kalıplar sayesinde duygu ve düşüncelerin başka bir yüzeye aktarılmasına ve birden fazla kopyanın elde edilmesi fikrine dayanmaktadır. Sanat tarihi incelendiğinde yazının ve kâğıdın icadının ardından ortaya çıktığı görülmektedir. Baskı resim tekniği, Doğu'da gelişmiş, ticari ilişkiler sayesinde Batı'ya da yayılmıştır. Kâğıdın icadı ile birlikte yüzey problemi önemli ölçüde çözüme kavuşturulmuştur. Sonrasında matbaanın keşfi, baskı resim olarak bilinen çoğaltma mantığının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yazının matbaa ile basıldığı dönemlerde ağaç baskının, resim ve süsleme gibi alanlardan bağımsız yeni bir alana dönüştüğü görülmektedir. Hem doğuda hem de batıda ekipler halinde gerçekleştirilen ağaç oyma ve çizim kopyacılığının bir meslek olarak yapılması, çizimi yapan sanatçının hünerlerinin ortaya çıkmasına neden olmuş, sanatçının duygu ve düşüncelerinin ortaya koyulan esere yansıtılmasına zemin hazırlamıştır.

Özgün baskı resim sanatı çalışmalarında sanatçı, resmin kalıbını oluşturmakta ve yaratıcılığını kullanarak özgün bir baskı resim elde etmektedir. Daha sonra elde edilen bu resimden birden fazla baskı yapılmaktadır. Yapılan baskılar sıraya göre numaralandırılmakta ve imzalanmaktadır. Bir sanat yapıtının sürekli olarak yeniden çoğaltılabilmesi, bu yapıtın biricik olma özelliğini ortadan kaldırmakla beraber "sanatın sadece bir el becerisi olarak sınırlandırılması" sorunsalını da ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Sanatta yaşanan değişim neticesinde biriciklik ve aura



Resim 6. Horace Brodzky, Sınırdışı, 1914

gibi kavramların geçerliliklerini yitirdikleri söylenebilir. Tekniğe ve kullanılan malzemeye göre geleneksel anlamda kullanılan beş tür baskı tekniğinin bulunduğu görülmektedir. Yüksek baskı teknikleri, düz baskı teknikleri, çukur baskı teknikleri, şablon baskı teknikleri, resim sanatçıları tarafından bu tekniklerden yalnızca biri tercih edilebileceği gibi birden fazla tekniğin aynı yüzey alanında kullanılması da mümkündür.

Baskı resim, sanatçılara sınırsız bir tasarım imkânı tanımaktadır. Her sanatçı oluşturacağı kendi tarzı ile dilediği teknikle çalışmalarını gerçekleştirebilir. Bu alanda sanatçıların teknolojinin beraberinde getirdiği yenilikleri de eserlerinde kullandıkları görülmektedir. Özellikle bilgisayarın ortaya çıkışıyla birlikte yazılım programları da bu alanda kullanılmıştır.

Linolyum baskı sanatında faydalanılan malzemeler ve uygulanan teknikler, öğrencilere oldukça zengin bir anlatım imkânı tanımakta, onların yaratıcılıklarını önemli ölçüde geliştirmektedir.

Kaynakça

- Akalan, G. (2000). *Gravür*. Ankara: Kale Seramik Sanat Yayınları.
- Armut, K. (2001). *Sanat Eğitimi Kuramlar ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Art Sets. (2020). *20th-century Australian art: Modern impressions*.
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/artsets/sylx9d> adresinden alındı
- Aslier, M. (2009). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayın.
- Atar, A. (1993). *Sanat ve İş Teknolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Dilmaç, O. (2015). Franz Çizek (1865-1946) ve Çocuk Sanatı Paradigması. *Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi* (44), 203-217.
- Esmer, H. (2011). *Türkiye’de Baskıresme Bakmak. Türkiye’de Baskıresme Bakmak Sergi Kataloğu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gevgilili, A., Hasol, D. & Özer, B. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Gülen, E. (1997). Linolyum Özgün Baskı Üzerine. *İçel Sanat Dergisi* (57), 15-16.
- İçmeli, M. (1987). Mürşide İçmeli Söyleşi. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1(3).
- Karakaş, E. (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü 1932 - 1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Özsezgin, K. & Aslier, M. (1989). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Başlangıcından Bugüne*. İstanbul: Tıglat Yayınevi.
- Tarlakazan, E. (2016). *Türkiye’de Özgün Baskı Resim ve Bir Müze “Imoga”*. 5. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu:
http://iprints.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2016/12/sem5_43.pdf adresinden alındı.
- Turani, A. (1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sanat Tarihine Geçmiş Sıra Dışı Üç Evlilik ve Bazı Çıkarımlar¹

Zafer KALFA²

Öz

Sanat tarihinde eserleri kadar özel hayatları ve evlilikleriyle de yer edinmiş isimler var. İlişkileri de en az eserleri kadar dikkat çekmiş olan bu isimlerin sıra dışı yaşamları hakkındaki tartışmalar bugün de sürerken konuyu sanatın ve sanatçının ontolojisi açısından değerlendirmek faydalı olabilir. Zira aynı sanatı icra etmiş evli çiftlerin özel hayatlarına eğilmek romantizmin sınırlarını aşıyor. Bu konu aslında hem estetik eleştirinin doğası hem de bireyin tarihsel konumlandırılışı açılarından göz ardı edilemeyecek öneme sahip. Aynı zamanda böyle bir çalışma, bir sanatçıyı, iniş çıkışlarla dolu yaşamına en yakından tanıklık eden diğer insanın gözünden incelerken daha gerçekçi ve güvenilir sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir. Öyle ki, merak edilen özel hayata dair bilgilerin aktarıcısı olan bu insanların (eşlerin) sahaya özgü bazı detaylar (sanatsal üretim, sanat piyasası, sanatsal başarı vb.) hakkındaki kanaat veya tahminleri de yine alana has sorunları az çok tecrübe etmiş olmaları nedeniyle dikkate alınacak değere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: *Sanatçı, Evlilik, Kişisel Yaşam, Sanat Tarihi*

Three Uncommon Marriages and Some Outcomes

Abstract

One could see some artists who won a seat in art history along with artworks and his / her marriages, too. It can be useful to make a remark in terms of ontology of art and artist as some debates have been holding on the artists' unusual relationships which their lives drawn attention as far as their arts. Mentioning couples' private life, which both of them performed same art, overcomes border of romance, then. The matter has an undeniable significance in terms of natura of aesthetic criticism and person's positioning, too. Therewithal such a study could provide to achieve confidential and realist conclusions while analyzing an artist with viewpoint other partner who testified closely his / her a chequered career. In fact, opinions and predictions (on artistic production, art market, artistic accomplishment) belonging to these people (husband or wife) who transmits informations about wondering private life, have significant importance because they also experienced issues peculiar to the field, in some degree.

Keywords: *Artist, Wedding, Private Life, Art History*

¹ Geliş Tarihi: 25.11.2020 – Kabul Tarihi: 10.05.2021

² KSÜ GSF Resim Bölümü, Dr. Araştırma Görevlisi, buhranbey@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-8234-3394
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13008

Giriş

Sanat tarihi yazımları sırasında düşülen en büyük hatalardan bir tanesi, bu sahayı salt sanat eseri tahliline, eser tahlilini de önceden belirlenmiş estetik ilke ve kıstaslara bağımlı kılmaktır. Bu sırada eser sahibinin özel / duygusal hayatını dışarda tutmanın -nedense- daha bilimsel bir davranış olacağı sanılmaktadır. Telifisi imkânsız bir kusur değilse de bu yaygın tutum, sanat tarihini, salt lojiktik bir beceri olarak kabul etme yanılıgısına yol açar ve esasa ulaşmayı zorlaştırır ya da geciktirir. Öyle ki, sanat tarihi, ancak sanatçının bireysel / mahrem dünyası öğrenildiğinde cevaplanabilecek pek çok 'neden?' sorusuyla doludur. Şahsa özel konuları bir tarafa bırakarak sanat tarihini salt eserler üzerinden usçu bir yöntem ile okuyacak olsak dahi bu eserlerin birer fabrika ürünü olmadıkları gerçeği er ya da geç karşımıza çıkacak ve bizi, sanatçının ruhsal durumunu etkileyen özel anılar / olaylar hakkında bilgi edinmeye mecbur edecektir. Elbette efsane üretme / uydurma zaafı nedeniyle üzeri örtülmüş birçok gerçeğin asla öğrenilemediği ya da yaşanmış olay ve hadiselerin abartılarak aktarıldığı durumlarda yanlış çıkarımlara varılması da yüksek bir olasılıktır ama olağan koşullarda, sanatın tarihi aynı zamanda sanatçının yani insanın tarihidir.

Sanatçı evlilikleri, bu anlamda önemli bir araştırma konusu gibi görünmektedir. Zira bu sayede, bir eseri yalnızca galeride görmeye mecbur olan izleyiciye daha gerçekçi, daha geniş bir yorum menzili yaratmak; ona, karşısında durduğu eserin / eserlerin bir bakıma özgeçmişini sunmak mümkün hale gelebilir.

Bu konuda ele alınabilecek çok fazla örnek vardır kuşkusuz. Fakat hepsi hakkında tatmin edici bilgiler edinmek pek olası değil. Bazıları, ardında hiçbir iz bırakmadan yaşanıp sona ermiş, bazıları (Georgia O' Keeffe ile Alfred Stieglitz örneğinde olduğu gibi) gerçeklik payı çok az olan söylencelere gömülmüşlerdir. Öte yandan elimizde, sanatçı evliliklerinin sanat tarihi çalışmaları için ne derece önemli bir detay olduğunu anlamamız için yeterli gelebilecek üç çarpıcı örnek bulunmaktadır. Bu isimleri

(çiftleri) tartışırken yaşadıkları döneme damga vuran estetik üsluplarını yok saymak ne derece imkânsız ise fırtınalı özel hayatlarını konu dışında tutmak da bir o kadar zordur.

1. Diego Rivera - Frida Kahlo

1886 yılında doğan Diego Rivera, henüz öğrencilik yıllarında siyasal protesto eylemlerine katılmaya başlar. Sanat eğitimi aldığı okuldan bu neden ile uzaklaştırılınca Paris'e giderek dönemin tanınmış ressamlarıyla arkadaşlık kurmayı dener. Ardından ülkesine geri dönmek isterse de mevcut siyasi otorite ile çatışma yaşamaktan çekindiği için Avrupa seyahatini uzatmaya karar verip İtalya'ya geçer. Orada, kilise duvarlarında gördüğü resimlere hayran kalır; kamu binalarının duvarlarına yapılmış resimlerin ideoloji yayma açısından etkili bir araç olabileceğini anlar. Siyasi yönetimin değişmesiyle ülkesine geri dönen Rivera, hem yeni bir sanat türü hem de politik propaganda manasına gelen duvar resimlerine başlar. İlk eserlerini 1922'de Mexico Hazırlık Okulu'nda (Escuela Preparatoria) yapar. O tarihten sonraki çalışmalarının temposu hızla gelişir (Devrimler ve Kültür Tarihi, 1975:197).

Sanatçının şöhretini artıran yalnızca yapıtları değildir; özel hayatı da aynı derecede çok konuşulmuştur. Çapkın, zevk düşkünü ve açıkça arsız bir adam olan Rivera'nın tarihe geçen ilişkisi ise 1929 yılında başlar. Frida Kahlo isimli genç ve komünist bir sanat öğrencisiyle, aralarında yirmi bir yaş fark olmasını hiç umursamayıp aynı yılın Ağustos ayında³ evlenir. Evlilik, sanat kamuoyu kadar politik çevrelerin de ilgisini çekmiştir. Zira bu, hem ressam hem de komünizm yanlısı iki insanın evliliği olacaktır. Ne var ki o yıl Rivera, Komünist Parti'den ihraç edilir. Bu kararın alınmasında sanatçının, Stalin karşıtı görüşleri kadar özel hayatındaki sınır tanımaz davranışları da etkili olmuştur zira Kahlo ile evlendiğinde başka kadınlarla ilişkisinin devam ettiği bazı parti üyelerince öğrenilmiş ve hiç hoş karşılanmamıştır. Sanatçı, eşini de yanına alarak Birleşik Devletler'e gider. 1931 yılında San Francisco'daki Stock Exchange binasına 4000

³ Bazı kaynaklar 21, bazıları da 11 Ağustos yazmaktadır.

dolar karşılığında yaptığı resim (The Allegory of California) çok beğenilince Rivera, ABD’de anti-komünist düşüncenin henüz yerleşmemiş olmasından da faydalanarak ülkenin en zengin kurum ve kuruluşlarıyla rahatça irtibata geçer. 1932 yılının Haziran ayında, Detroit Endüstrisi ile kurumun iç duvarlarına yapılacak resimler için el sıkışır. Rivera’ya ödemesi, kapitalist patron Henry Ford’un oğlu Edsel Ford’dan alınan ödenek ile yapılmıştır.⁴ Meksika Komünist Partisi’nin zaten gözden çıkardığı ressam bir kere daha hedef tahtasına yerleştirilir, dönekleme suçlanır. Diğer taraftan, bir yılın sonunda ortaya çıkan eser, sanatçının şöhretini bir kat daha artırır. Çeşitli eyaletlerden çağrılan Rivera’ya en yüksek teklif ise Rockefeller ailesinden gelir. Sanatçı, 1933 yılında New York’taki Rockefeller Center’ın duvarını devralır.⁵ Resimde, kapitalizm (cehennem) ile komünizm (cennet) arasında kalmış insanlık betimlenmektedir. Hanedanın genç ve sanatsever patronu Nelson, bu kadarını anlayışla karşılar ama birkaç hafta sonra, New York World Telegram gazetesinde⁶ çıkan bir haber Rockefeller sülalesini dehşete düşürünce sanatçıya ihtar çekilmesine karar verilir (akt. Marnham,2000: 251). Rivera, resmin orta yerine Sovyet Devrimi’nin lideri Vladimir Lenin’in portresini de eklemiştir. Komünizme inanan sanatçıya göre Lenin bir kahramandır ama kapitalist patron, tam tersini düşünmektedir (Litwin,2005:7). Nelson Rockefeller, portrenin silinmesi isteğini 4 Mayıs’ta yazdığı nazik mektupla⁷ sanatçıya iletse de Rivera pek oralı olmaz. Olayın hanedan açısından daha utanç verici olan yanı, karşılıklı mektupların 10 Mayıs’ta, New York Times’ta teşhir edilmesidir.⁸ Sanatçıya, o güne kadarki emeğinin karşılığı

⁴ <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/mobile/chronology.html>

⁵ Söz konusu çalışma için ilk akla gelen isimler Henri Matisse ve Pablo Picasso olmuştur ama şöhretin zaten zirvesinde olan her iki sanatçı da teklifi geri çevirmiştir.

⁶ 24 Nisan tarihli sayı.

⁷ <http://xroads.virginia.edu/~MA04/hess/RockRivera/correspondence.html>

⁸ Muhtemelen bu işin ardında, kendini komünist çevrelere yeniden kabul ettirmek isteyen Rivera vardı. Bu sayede hem Rockefeller ailesi küçük düşmüş olacak hem de Diego, baskılara boyun eğmeyen komünist imajını yeniden elde edecekti.

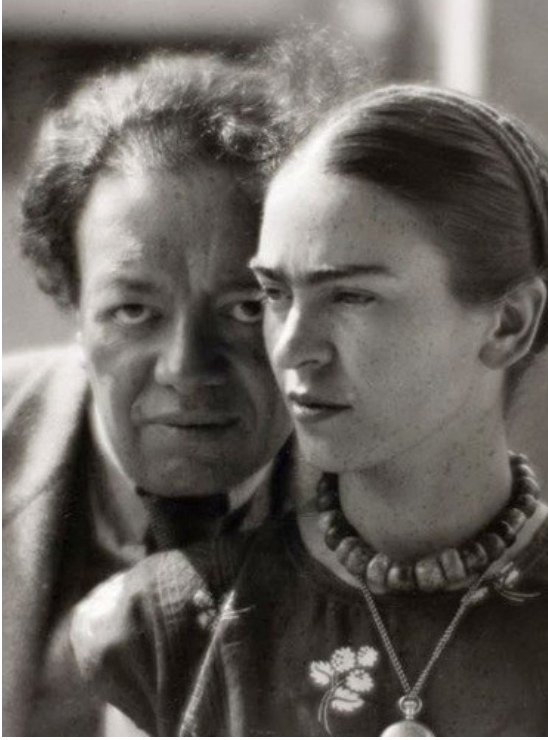
olarak parası ödenir ve çalışmanın üzerine örtülür. Ne var ki olay, Rivera’ya hem oldukça yüksek bir meblağ⁹ kazandırmış hem de onu bir kahramana dönüştürmüştür. Meksika’daki yeni hükümet, aynı eseri Mexico City’deki Güzel Sanatlar Akademisi’nin duvarına yapması için sanatçıya teklifte bulunur. Rivera, Man at the Crossroads’ı 1934 yılının sonuna doğru kendi ülkesinde tamamlar.

Diego Rivera, sanatın dünyayı değiştirebileceğine inanırdı. Amaçladığı biçimde başarıya ulaşamadı, resimleri yeni bir komünist cennet çağı da açmadı ama Rivera, Meksika halkına kendilerini kanlı sömürgeciliğin ve siyasi baskının köleleri olarak değil de kahraman olarak görmelerini sağlayan bir bakış sundu. Efsane yaratıcısı Rivera, ülkesine şiddetle ihtiyacı olan bir şey verdi: ulusal kimlik üzerine moral yükseltici bir hikâye (Lunday, 2013:213).

*

Henüz on sekiz yaşında geçirdiği trafik kazası vücudunda ağır hasar bıraktığı için Frida ise sürekli gözetim altında yaşamak zorundadır. Buna rağmen siyasî örgütlenmeye katılmaktan kendini alamamış, arkadaşlarının etkisinde kalarak Genç Komünistler Örgütü’ne üye olmuştur (Marnham, 2000: 222). Hem sağlık sorunları hem de radikal eğilimlere sahip arkadaşı çevresi nedeniyle ailesi, özellikle de babası tedirginlik içindedir. Kendisinden yirmi bir yaş büyük, üstelik de zampara bir adamla evlenmesine izin verilmesinin nedeni, yüksek olasılıkla Rivera’nın ona göz kulak olacağına umulmasıdır (Lunday, 2013: 280). Ne var ki Rivera, ünü gittikçe artan bir sanatçıdır ve etrafını saran hayran kitlesini eğlendirmek ona daha cazip gelmektedir. Kahlo’nun gücü ise sağlık sorunlarıyla baş etmeye ancak yetmektedir. Kocasının ilgisini çekebilmek için Meksika devrimcileri gibi giyinmekte, duvar resimleri sırasında ona yardım etmekte hatta onun çapkınlıklarına göz yummaktadır. Çünkü en büyük hayali Rivera’dan bir çocuk sahibi olabilmektir. Hâlbuki sağlığı buna asla izin

⁹ Duvar için 21.000 dolara anlaşılmıştı. İptal edilmesinin ardından sanatçıya 14.000 dolar ödendi.



Resim 1. Diego Rivera ve Frida Kahlo, 1933, foto: Martin Munkácsi

vermeyecektir. Hekimler, yıllar önceki kazanın kalıcı bazı hasarlara yol açtığını, bu yüzden çocuğun yüksek ihtimalle sakat doğacağını söyleseler de Frida hamile kalır ama sakat bir çocuk doğurmasını istemeyen Rivera onu kürtaj için ikna eder.¹⁰

Anne olamayacağını anlayan Kahlo, içindeki yaratıcı yetiyi ara verdiği resim çalışmalarına yeniden başlayarak tatmin etmeyi dener. 1936 senesinde katıldığı uluslararası bir sergideki eseri oldukça beğenilmişse de fiziki gücünü büyük oranda kaybetmesi nedeniyle sanatsal üretiminin sekteye uğramasına mani olamaz. Kahlo artık kendini kötü hissetmekte, değersiz görmekte ve neticede kocasını aşırı derecede kıskanmaktadır. Rivera hiç de yakışıklı bir erkek değildir doğrusu; Kahlo'nun babası dahi kızının bu adamda ne bulduğunu anlamamış, evliliklerini "bir güvercin ile filin birlikteliği"

¹⁰ Raquel Tibol'un kitabından öğrenildiği kadarıyla Kahlo, anne olabilmek için birkaç kere daha hamile kalmayı dener. 1932 ve 1934 yıllarındaki denemeler de ne yazık ki olumsuz sonuçlanır.

olarak yorumlamıştır (Morrison, 2003:35). Fakat o, yaptığı duvar resimleri sayesinde ünü Paris çevrelerine kadar yayılmış, zengin ve birçok kadının yakınlaşabilmek istediği bir ressamdır. Rivera, kimliğini bir ayrıcalık olarak sunmasının yanında devrimci tarafını da daima ön planda tutan bir adamdır. Bu konuda gerçeğe dayanmayan beyanatlar vermekten de çekinmez. Emiliano Zapata ile birlikte savaştığını, savaşta insan eti yemek zorunda kaldığını, Meksika devlet başkanlarından birine suikast planı hazırladığını hayranlarıyla paylaştığı pek çok akşam yemeğinde anlatır (Lunday, 2013:208). Başarılı, tanınmış ve zengin bir ressam olmasına rağmen dikkat çekme çabasından bir türlü vazgeçememiştir. Bu takıntısının muhtemel nedeni, kadınları etkileyecek diğer vasıflardan yoksun olmasıdır.

Kahlo'nun kıskançlığı da boşuna değildir; Rivera, onunla evlenmeden evvel sayısız ilişkiye girmiş hatta bunlardan birinde, Angelina Beloff adında Rus bir kadını hamile bırakmıştır. Beloff ile mecburen evlendiği bilinen Rivera, çocuğun 1917 yılında ölmesinden sonra ise karısından hızla uzaklaşmaya, içine kapanmaya başlar. Beloff ve Rivera, 1921'de boşanırlar (Lopez, 2017). 1922 yılında, Guadalupe Marín ile evlenen Rivera'nın bu evlilikten de iki kız çocuğu doğmuştur. İlk zamanlarda, kocasının kaçamaklar yaşamasına sessiz kalan (hatta bundan hoşlanan) Kahlo'daki kaygı ve kıskançlık, annelik yetisinden mahrum kalması ve dahası, bu yetiyi başka kadınlara kapırmış olduğunu öğrenmesiyle günden güne artar. Yine de onu çileden çıkartan olay, kocası ve kız kardeşi Cristina arasında yaşadığı iddia edilen ilişki olur. Kahlo mahvolmuştur ama bundan böyle ilişkileri yeni koşullara bağlanır: İki de kimi isterse onunla aşk yaşamakta özgür olacaktır (Lunday, 2013: 281). Nihayetinde karşılıklı hoşgörü kaybolur, evlilikte çatlaklar başlar.

Yasak ilişkiler arasında en sarsıcı olanı kuşkusuz Kahlo'nun sosyalist fikir adamı Leon Trotsky (Troçki) ile olan cinsel ilişkisidir. Lunday'e göre Troçki, "Rivera'nın hayranlık duyduğu devrimcilerden biri olduğu için özel bir seçim, son derece etkili bir intikamdır" (2013:281).

Kaçak yaşadığı sırada, karısıyla birlikte Rusya'dan kaçıp Türkiye üzerinden Meksika'ya gelen ve burada Rivera - Kahlo çiftinin misafiri olan Troçki, çarpık ilişkinin ortaya çıkması sonucunda hayli zor durumda kalmıştır. Kahlo ile bir daha görüşmemeye karar verir. Ne var ki Kahlo artık raydan çıkmıştır. 1938 yılındaki New York sergisi sırasında, fotoğraflarını çekmeye gelen Nickolas Muray ile bir başka gizli aşk yaşar.¹¹ Muray, o günlerde kocasından ayrı yaşayan Kahlo ile evlenmek ister ama Kahlo, yalnızca bir *gizli aşk* macerasından yanadır. Bu fikri New York'tan sonra Paris'teki sergisinin de başarılı geçmesi sonucu değiştirir; elde ettiği gelire güvenerek Diego'dan boşanmaya karar vermiştir. Beklemekten yorulan Muray ise artık başka bir kadınla birlikte.

Rivera'dan resmî olarak ayrılmıştır. Troçki'nin pişmanlığı onunla yeniden yakınlaşmasını imkânsız hale getirmektedir. Muray da hayatına başka bir kadınla devam ettiğine göre Frida'nın resim yapmak dışında bir seçeneği yoktur. Del Carmen'deki evine kapanan Kahlo, derin bir bunalımda ama sanatsal anlamda en üretken dönemindedir şimdi. Hasta ve yalnız haliyle kendini defalarca resmeder. İki Frida, Saçları Kesilmiş Otoportre, Rüya (Yatak) gibi yapıtlarında kendine odaklanma hali gayet ön plandadır. Acı içindeki varlığını görölür kılma ihtiyacı içindedir. Sanki bir yardım eli beklemektedir. Lunday'a göre ise bu süreçte daha çok üretmesinin nedeni, ekonomik olarak Rivera'ya bağımlı kalmak istemeyişidir (2013, s.281). Fakat birbirlerine ihtiyaçları da vardır. 1940 yılının Aralık ayında yeniden evlenirler (Litwin, 2005: 92).

Öte yandan Kahlo'nun kocasına güveni kalmamıştır, onu artık kocası olarak dahi görmemektedir (Şahin, 2018: 58). Eski bir dostunun deyimiyle Rivera, onun "yaslanacağı, sağlam bir dayanak" olarak anlamlıdır sadece (akt. Lunday, 2013:282). Rivera ise cinsel ilişkiye girdiği kadınların hiçbirinde gerçek aşkı bulamamış olacak ki kendini eninde sonunda Kahlo'ya teslim eder. Biri gerçekten çok hasta

¹¹ Muray ve Kahlo aslında 1931 yılında tanışmışlardır. Fakat o dönemde Kahlo ile Rivera'nın ilişkisi yolunda ilerlemektedir.

ve bakıma muhtaçtır. Diğerleri ise çevresindeki hayran kalabalığına rağmen şefkate gereksinim duymaktadır.¹² İkisinin de birbirlerinden başka sığınacak limanı yoktur (Resim 1).

1943'te Education Ministry's School of Painting and Sculpture (La Esmeralda)'da ders vermeye başlayan Frida'nın sağlık durumu bir kere daha kötüleşince dersler sanatçının evine taşınır. Çok fazla resim yapamadığı için karma sergilere katılmakla yetindiği bu süre içerisinde Ağacın Umudu, Umutsuz, Küçük Geyik resimlerini yapar. 1946 yılında kendini, vücuduna dokuz adet ok saplanmış bir ceylan olarak resmeder. Her okun farklı anlamları olduğuna dair çeşitli rivayetler bulunsa da esas olan Frida'nın gerçekten çok acı çektiği ve bunu ifadeye mecbur olduğudur.

Frida'nın sanatsal başarısı artarken fiziksel gücü de azalmaktadır. 1950 yılına geldiğinde bedeni, yıkılmak üzere olan bir iskele gibidir. Aylar boyunca korselere muhtaç yaşar. Bu sürenin büyük kısmını da yatarak geçirmiş ama resim yapmaya ara vermemiştir. Yatakta ürettiği resimler, sürrealist akım dâhilinde ele alınan başyapıtlar olsalar da Carlos Fuentes'e göre Kahlo, bir sürrealist değil doğaya âşık bir panteisttir (akt. Şahin, 2018:102). Doğaya tapan ya da gerçeküstücü olsun, Kahlo'nun resimlerindeki kişisellik onu, döneminin ve ülkesinin diğer sol görüşlü ressamlarından da açıkça ayırır. Eşi dâhil bütün toplumcu-gerçekçi ressamlar, halkı ve halkın yaşantısını resmetmeyi görev olarak benimsemişken onlarla aynı ideolojiyi paylaşan Kahlo'nun resimlerinde şahsî yaşam öyküsü vardır.

Ayrı kaldıkları dönemde Rivera'da ise önceki resimlerinde pek de rastlanılmayan bir ruh hali ile karşılaşılır. Özellikle 1940 tarihli çalışması *The Hands of Dr. Moore*, gerek muhtevası gerekse biçimsel dili bakımından Diego Rivera için aykırı denilebilecek bir resimdir. Çoğunlukla duvar boyutlarında çalışmış olan ressamın 45x55 cm gibi küçük boyutları tercih etmesi şaşırtıcıdır ama resmin bir sipariş olduğu¹³ bilgisi en azından boyut

¹² Kahlo'nun onu, oyuncaklarla dolu bir küvette kendi elleriyle yıkadığı bilinmektedir.

¹³ Resim karşılığında Rivera, 650 dolar para almıştır.



Resim 2. Eren-Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kalamış'ta. tercihi konusunu aydınlığa kavuşturmaktadır.¹⁴ Asıl dikkat çekici olan, resmin, daha ziyade Frida'da rastlanılan gerçeküstücü bir havaya sahip olmasıdır: Bir kadın vücudunu anımsatan ağacın sağ bacağı hekim (Dr. Clarence Moore) tarafından neşter ile kesilmektedir. Diğer bacak ise diz üstüne kadar -kadın cinsel organı şeklini alan- toprağa batmıştır. Rivera'nın, yalnızca bir buçuk metre uzakta oturan modelinin yüzüne değil ellerine odaklanması ve bunun şahsa özel bir portre siparişi olmasına rağmen -altına not düşülmesi kime ait olduğu fark edilemeyecek- iki el ile yetinmesi sahiden ilginçtir. Böyle bir resmi sanatçının, ayrıldığı karısını düşünerek mi yoksa o günlerin moda akımı olan gerçeküstücülüğün etkisiyle mi yaptığı tam olarak bilinmiyorsa da o ağacın, defalarca ameliyat olmak zorunda kalan Frida'yı akla getirmemesi neredeyse olanaksızdır. Asıl tevafuk, on üç yıl sonra ortaya çıkacaktır. 1953 yılında Frida'nın ağrı kesiciler olmadan uyuması dahi imkânsızdır. Mikrop kapmış olan sağ bacağı kesilir. O güne kadar defalarca cerrahi müdahaleye maruz kalan bedeni şimdi

¹⁴ Rivera'nın küçük boyutlu resimlere geçişinin bir diğer nedeni de İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte kamusal alan siparişlerinin azalmasıdır.

bir de uzuvdan yoksundur. Buna rağmen Frida, kendini soyutlamaktan yana değildir; 2 Temmuz 1954'te politik bir toplantıya katılabilmek için kocasıyla birlikte evden çıkar. Fakat bunun tekrarı olmayacaktır. Yorgun bedeni 13 Temmuz 1954'te iflas eder. Ölmeden önce günlüğüne yazmış olduğu not şudur: "Umarım neşeli bir gidiş olur ve asla geri dönmem" (akt. Morrison, 2003:93).

2. Bedri Rahmi - Eren Eyüboğlu

Eren (Ernestine Letoni), 1907'nin Şubat ayında Romanya'da doğmuş, sanat eğitimine de bu ülkede başlamış ama dönemin modasına uyarak çalışmalarına Paris'te devam etmiştir. Bedri ise -o tarihte Trabzon'un ilçesi olan- Görele'de dünyaya gelmiş, ilkokulun ardında döneminin en iyi okulu kabul edilen Trabzon Lisesi'ne kayıt yaptırmıştır. Hayalinde edebiyat fakültesi vardır ama lisedeki bir öğretmenine olan öfkesi nedeniyle okuldan ayrılabilmek için önüne gelen ilk fırsatı değerlendirip İstanbul'da akademi sınavlarına girer. 1929 yılında başladığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmayı beklemeden, 1931 yılının sonunda ağabeyinin bursunu paylaşarak Fransa'nın Lyon şehrine gider. İncelemelerde bulunmak için 1932 sonbaharında Paris'e geçtiğinde Andre Lhote'nin atölyesini ziyaret eder ve orada Eren ile karşılaşır. Aynı yıl Paris'te ikamet eden Cemal Tollu'nun anlatımıyla, Bedri ve Eren birbirlerini ilk görüşte sevmişlerdir. Eren iyi bir öğrencidir ama artık sanattan başka bir kaygısı daha vardır (akt. Erol, 1984:32).

Bedri, Lyon'a döner dönmez Eren'e bir mektup yazar.¹⁵ Mektubu karşılıksız kalmaz:

1 Nisan 1932

Bedri!

Ruhumu okşayan mektubunuzu aldım. Lyon'a ne zaman dönmüş olabileceğinizi hesaplıyor ve mektubunuzu sabırsızlıkla bekliyorum (...)

¹⁵ Bedri Rahmi'nin Eren'e yolladığı ilk mektup bulunamamıştır. 1932-33 yıllarındaki mektuplar Ernestine, Türkçe bilmediği için Fransızca yazılmıştır.

4 Nisan 1932

Ernestine,

Odamda yapayalnızım. Pastel kutusunu bana ödünç veren bir arkadaşın pastelleriyle bir şeyler yapmaya çalıştım. Yalnızım. Dışarıda yağmur yağıyor... Ve ben, belki de yirminci kere mektubunuzu okuyorum. Hatta size, mektubunuzu okuya okuya ezberledim diyebilirim (...). (Aşk Mektupları, 2006:12-15).

Bedri Rahmi yurda döndükten sonra mektuplaşmalar, samimiyeti her seferinde biraz daha artan bir dil ile¹⁶ İstanbul-Paris arasında da devam eder. Eren, sevgilisinin ailesi ile tanışmak için İstanbul'a gelir ama ilk görüşme soğuk bir havada gerçekleşir. İstenmediği hissine kapılıp geri döner. Ailelerden destek alamayacaklarını anlayan Bedri ise para kazandıracak işler aramaktadır. Birkaç denemesi başarısız olur. Eren, 1934 senesinde İstanbul'a tekrar geldiğinde Bedri'nin küçük resimlerini bavula doldurup Bükreş'e taşır ve orada sergiler. Fakat resimlerin hiçbiri satılmaz (Erol, 1984:44-45). Yine de iki âşık birbirlerinden vazgeçmezler ve 1936 yılının Nisan ayında, bir Perşembe günü birlikteliklerine resmiyet kazandırırılar (Ernestine, Eren adını da o zaman almıştır). Eminönü Belediyesi'ndeki nikâh için Eren, Fransızca bir davetiye bastırmıştır ama bu çağrı hiçbir yere gönderilmez, ellerinde bir anı olarak kalır çünkü nikâha Eren'in ailesinden kimse katılmayacaktır. Cemal Reşit (Eyüboğlu) Bedri'nin, ressam Fikret Adil ise Eren'in tanıdığı olurlar. Eren o günü şöyle anlatır: "Ne tören, ne çiçek, ne yemek, ne pasta, hiçbir şey..." (1976'dan akt. Erol, 1984:47).

1939 yılında çiftin ilk ve tek çocuğu Mehmet doğar. Mayıs 1940'ta ise Bedri Rahmi, asteğmen olarak askerliğe başlar. Hafta sonu izinlerinde fırsat buldukça İstanbul'a döner, Küllük Kahvesi'nde veya Akademi'de sanatçı dostlarıyla buluşur. 1941 sonlarında askerlik biter. Yeniden birlikte resim yapmaya başlayan Eren ve Bedri, 1943 yılında Ankara'da, İsmet İnönü'nün de teşriyiyle bir sergi açarlar. Türk resim sanatına, karı koca olarak damga vurmaları artık an

¹⁶ Zamanla birbirlerine *memişim, bucişim* ya da *küçüğüm* diye hitap etmeye başlarlar.

meselesidir. Fakat kısa süre içerisinde Eren'in sanatsal verimliliğinde düşüş gözlenir. Bedri Rahmi, Türk resim sanatına akla hayale gelmedik yenilikler katmak için debelenirken Eren, köşesine çekilmektedir.

*

Bedri Rahmi Eyüboğlu gerçek bir edebiyat aşığıdır. Bu tutku, küçükken annesinden dinlediği Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal şiirleriyle içine yerleşmiştir. Henüz ilkokul yıllarında, Trabzon'da bulunduğu bütün romanları okumuş, aile ve çevresinden aldığı köklü ve zengin sanat ruhuyla yetişmiştir (akt. Çelik, 1996:10). Anılarından öğrenildiği kadarıyla da Victor Hugo ve Jean Moliere'i, resim yapmaya başlamadan çok önce babası sayesinde tanımıştır (Eyüboğlu, 1986:19). Şiir yazma tutkusunu onu aynı zamanda bohem ve çapkın bir delikanlıya dönüştürmüştür ki Eren'in Paris'i terk etme kararı almasında Bedri'nin ona yolladığı mektuplardaki baştan çıkarıcı cümlelerin payı olduğu muhakkaktır:

(...) Benim şeker çocuğum. Seni uslu kollarımla sınımsız sarar 10.000 kere öperim

B. Rahmi -21 Eylül 1933 (Aşk Mektupları, 1999:168).

Öte yandan Bedri, eleştirel zekâsı da gelişmiş bir sanatçı olma yolunda ilerlemektedir. İki farklı yönünü dengeli şekilde harmanlamayı başarınca, akademiye Leopold Levy'nin yardımcılığı görevine getirilir. Daha sonraki çalışmalarıyla hem akademi ortamına hem de Türk sanat dünyasına göz ardı edilemeyecek katkılar sunmayı başaran sanatçı, duru bir dil ile kaleme aldığı köşe yazıları¹⁷ sayesinde de resim sanatını Türk halkına sevdiren insan olur. Eren de son derece yetenekli ve bilgilidir ama yaratıcılıktan uzak eserleriyle kocasının gerisinde kalır. Bedri Rahmi'nin Anadolu kültürüne dair desenleri kullanarak yaptığı resimler dönemin pek çok ressamı gibi onu da etkiler ve Eren, yöresel kıyafetleriyle köylü kızlarını, köy kahvehanelerini, ot taşıyan kadınları resmetmekle yetinir. Seçtiği konular kadar fırça üslubu da bir ressam olarak eşinden etkilendiğini açıkça gösterir. 1945 tarihli Bursa

¹⁷ Ülkü Dergisi, Milliyet Sanat Dergisi, Cumhuriyet Gazetesi.

Kozan Han resminde, Türk resmine Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun armağanı olan pek çok pentürel unsuru görmek mümkündür örneğin. Paris yıllarında tecrübe ettiği kübizmin yansımaları, onu -bir ressam olarak- kocasından ayıran tek özelliğidir. Sürekli yenilik peşinde koşan, farklı malzemeleri deneyimleyen, tuvalde olduğu kadar duvarda da başarılı bir ressam ve eğitimci olan eşinin yanında Eren'in rolü zamanla değişir; yavaş yavaş bir ev hanımına; eşinin yardımcısına dönüşmektedir. Bir sanatçı olarak geri planda kalması bu andan itibaren kaçınılmazdır.

Eren Eyüboğlu bu durumdan rahatsız değildir. O, anavatanını terk edip Türkiye'ye yerleşmekten, Türk ismi almaktan asla gocunmadığı gibi kocasıyla meslekî bir rekabet içerisine de girmez. Kocasının şöhretinden pay kapmak gibi bir hırsı yoktur. Sorun şu ki, bir kadın ve bir eş olarak fedakârlığının karşılığını alabildiğinden emin değildir. Bedri'nin ona karşı aşkı eskimiş, azalmış gibidir. Bu şüphelerinin beyhude olmadığını Bedri Rahmi'nin tuhaf bir telaş içerisinde oradan oraya koşturmaya başladığı 1946 yılında anlar. Sonradan öğrenilir ki Bedri, ölüm döşeğindeki bir genç kızın ilaç masraflarını karşılayabilmek için resimlerine müşteri aramaktadır.¹⁸ İşin ilginç yanı; Bedri Rahmi'deki heyecan, yalnızca hasta bir öğrenci için girişilen hayırseverliğin hayli ötesindedir.

Söz konusu genç kız, 1913 yılında Kayseri'de doğmuş Ermeni asıllı bir heykel öğrencisi olan Mari Gerekezyan'dır. Bedri Rahmi onunla 1941'de, askerden izne geldiğinde tanışmış, vatani görevinin ardından İstanbul'a geri döndüğünde gizlice görüşmeye devam etmiştir. Eren hanım, kuşkulanmaya başladığı ilk zamanlarda sükûnetini korumuşsa da Mari'nin hastalığı sürecinde Bedri Rahmi'nin davranışları değişince içini korku kaplamıştır.

¹⁸ Sanatçının torunu Rahmi Eyüboğlu'nun anlattıklarına göre Bedri Rahmi, yağlı boya eserlerinin çoğunu Mari'nin ilaç masrafını karşılayabilmek için o dönemde satmıştır. Bu neden ile günümüze kalan ve aile koleksiyonunda tutulan eserler ekseriyetle guaj çalışmalardan oluşmaktadır. Torun Rahmi Eyüboğlu, bu gerçeği açıklarken dedesine sitem etmekten de çekinmez (21 Eylül 2019 tarihli Oda Tv söyleşi).

Birkaç ay süren tedavi olumlu sonuç vermez, Mari ölür, Bedri Rahmi de hayata küser. Arkadaşlarının atölyelerinde ya da meyhanelerde sabahlar. Bu süreci Eren, kaygılı ve sabırlı bir bekleyişle geçirir. Bedri Rahmi nihayet kendini toparlayıp evine dönmüşse de 1949'da (Mari'nin vefatından üç yıl sonra), İstanbul Büyük Kulüp'teki içkili bir toplantıda Karadut şiirini¹⁹ okurken kendinden geçer. "Kadınım, kısrağım, karımsın..." dizelerine sıra geldiğinde gözyaşlarını daha fazla tutamaması Eren'i değil Mari'yi andığı şüphesini doğurur. Kalbi çok kırılan Eren Hanım, bir süreliğine İstanbul'dan ayrılmaya karar verir. Paris'ten yolladığı 4 Ocak 1950 tarihli mektuptaki satırları, aldatıldığının farkında olan bir kadının, yuvasını yıkımdan koruyabilmek uğruna bu dehşet verici gerçeği sinesinde nasıl ezibildiğini gösterir: "... O gece sanki böğrüm kızgın bir ütü yapımış gibi olmuşum... Allah, sana resim yapma sevinci versin ve bizim yanımızda yaşamaktan mutluluk duymayı sağlasın." Şuuruna tokat gibi tesir eden bu mektuptan sonra Bedri Rahmi, ailesini mutlu edebilmek için elinden geleni yapmaya karar verir.

Turgut Cansever'in mimarlığıyla 1958 yılında Kalamış'ta inşa edilip aynı zamanda çiftin sanat atölyesi olarak tasarlanan konutta Eren ve Bedri, 1975 yılına kadar oğullarıyla birlikte yaşarlar (Resim 2). 20 Eylül'de Bedri Rahmi hayatını kaybeder. Cenazeden sonra Eren, oğlu Mehmet'i karşısına alır ve içinden asla söküp atmadığı acı gerçeği ona da açıklar: "Babanı uğurladık. Ama ona çok kırgınım. Buna katlandıysam bil ki senin hayatının kararmaması içindir!"

3. Jackson Pollock - Lenore (Lee) Krasner

1942 yılının Ocak ayındaki American and French Paintings sergisinde yirmi sekiz sanatçıya ait yapıtlar sergilenirken Lenore (Lee) Krasner ve Jackson Pollock isimleri ilk kez bu serginin kataloğunda yan yana yazılmıştır. Lee'nin inadı ve merakı sayesinde başlayan ilişki, kısa sürede Jackson Pollock'un tüm hayatını değiştirecektir.

Arkadaşlık, kısa süre içinde meslekî paylaşımları da kapsayacak şekilde gelişir. Manhattan'da

¹⁹ Karadut şiiri ilk kez Varlık dergisinin Ağustos 1946 tarihli 313. sayısında yayınlanmıştır.



Resim 3. Jackson Pollock ve Lee Krasner, East Hampton'da, 1949, foto: Martha Holmes

geniş bir çevreye sahip olan Krasner, 1943 yılında Pollock'u, New York'un en ünlü sanat taciri olan Peggy Guggenheim ile tanışır. Guggenheim, danışmanlarından da onay alınca genç ressama bir şans tanımaya karar verir ve onunla sözleşme imzalar. Fakat bir süre sonra başına bela aldığını fark eder; Pollock çok sık sarhoş olup memnuniyetsiz davranışlarıyla çevresini sıkmakta, sürekli sorun çıkartmaktadır. Yine de Guggenheim, sözleşmeyi feshetmez. Yıllar sonra bu kararını şu sözler ile açıklar: "Bu koşullarda söylenebilecek şey, Pollock'un berbat durumda olduğuydu. Bununla birlikte, -şikâyetçi olduğumda Krasner'in de işaret ettiği gibi- bir de melek yanı vardı" (Guggenheim, 1980: 73).

Böylece ressamın ilk kişisel sergisi Kasım 1943'te Art of This Century'de açılır. Galerinin danışmanlarından olan James J. Sweeney, sergi metnine Pollock'un "volkanik" bir yeteneği olduğunu yazmıştır; "yakıcı, öngörülemez ve zapt edilemez" (akt. O'Connor, 1967:30). Fakat sergi kapanana dek hiçbir resim satılmaz; ta ki Clement Greenberg isimli otuz dört yaşında bir eleştirmen, Notion dergisinde sergi hakkında övgü dolu bir yazı yayınlayana kadar. Bu yazıdan

sonra Museum of Modern Art, sanatçının She Wolf isimli eserini satın alır. Pollock, şimdi New York'un gözbebeği olmuştur.

Bununla birlikte Pollock'un ciddi bir alkol sorunu vardır. Kaldı ki dengesizdir; sarhoş olduğu pek çok zaman arkadaşlarıyla kavga etmektedir. O kadar ki Greenwich Village'deki barlar sokağında adı çıkmış, bazı mekânlara girişi yasaklanmıştır. Krasner onu bu çevreden koparmaya karar verir. 1945 yılının Ekim ayında evlenip Manhattan'ın 100 mil doğusunda, sessiz, ormanlık bir kasabaya yerleşirler (Resim 3).

Krasner, East Hampton'daki evi satın alabilmek için Guggenheim'den borç istemiştir. Guggenheim borca karşılık yeni bir sergi beklemektedir. Jackson'ın bu neden ile bir an önce çalışmaya başlaması gerekiyorsa da evin odaları çok küçüktür. İlk yıl verimsiz geçer. Bahçedeki ahır atölye olarak kullanmaya karar verdikten sonra Pollock'un resimlerinde gözle görülür farklar oluşur. Nihayet 1947 yılında bir sabah, atölyesindeki odun sobasını yakar, biraz ısındıktan sonra tuval bezini yere serer ve boya kutularına daldırdığı fırçasını doğrudan beze sürmek yerine bel mesafesinden sallamaya başlar. Sonra yere serili tuvalin etrafında, bir şaman büyücüsü gibi dans edercesine gezinerek boyayı akıtmayı sürdürür. Parsons Gallery'de sergilendiklerinde şaşkınlık yaratan bu resimler sanatçıyı ilgi odağı yapar. Cathedral isimli tablosu hakkında, Clement Greenberg, "birinci sınıf" yorumunu yapar (Life, 1948, s.62).

Yine de bütün bunlar Pollock çiftinin mali sorunlarını çözmeye yetmemiştir. Huzursuzluk başlar. Aynı mali sorunlar, Krasner'i de annelik duygusundan da uzaklaştırınca Pollock'un bir çocuk sahibi olma ihtimali kalmamıştır. Fakat sanatçı büyük bir dirayet gösterir. Aldığı alkol tedavisinin de yardımıyla 1948-50 yılları arasında içkiden uzak durmayı başarır. Bu dönemde, Number dizisinden oluşan en iyi resimlerini yapar. William Wright isimli bir gazetecinin sorularını yanıtladığı radyo programında sanat görüşünü kamuoyuyla ilk kez paylaştıktan sonra atölyesi pek çok gazete ve derginin muhabiri tarafından ziyaret edilir. Bütün bu görüşmeleri onun için

Krasner hazırlamaktadır. Krasner, neredeyse tükenmiş bir adamdan yüzyılın sanatçısını yaratmaya çalışır. Onun adına metinler yazar, randevular ayarlar, sanatçının danışmanı gibi çalışır.

ABD sanat kamuoyu için ressamın atölyesine girme zamanı gelmiştir. Krasner, sanat camiasının bu merakını giderebilirse yükselişteki kocasına zirvede sarsılmaz bir konum kazandırabileceğine inanmıştır ve East Hampton'dan atölyenin kapılarını basına açmaya karar verir. Harper's Bazaar'dan Hans Namuth isimli gazetecinin 1950 yazında başlayan ve ilk günlerde Pollock'un da hoşuna giden çekimler, Namuth'un bir de video hazırlamaktaki ısrarı nedeniyle kısa kadar sürmüş ve sonunda sanatçıyı çılgına çevirmiştir. Kasım ayında bir akşam, çekimler nihayet tamamlandığında eski saldırgan Pollock geri döner. İki yılın ardından ilk kez o anda içki içen ressam, Namuth'a küfretmeye başlar. Ardından da Krasner'in büyük bir özenle hazırladığı yemek sofrasını kaldırıp atarak bahçeye kaçar (Toynton, 2012:79).

Alkole yeniden başlayan Pollock, bohem günlerine de geri dönmüştür. Manhattan'a daha sık gider, ahbablarıyla buluşup sarhoş olur ve elbette kavga çıkarır. 1953 yılından itibaren alkol batağına daha da saplanır. Şöhreti ülke sınırlarını aşmıştır ama tatmin edemediği başka duyguları vardır. Evden uzaklaşabilmek için bahaneler uydurup her fırsatta meşhur Cedar Tavern'e gider, sarhoş olana kadar içki içer. 1956 yılının sonbaharına gelindiğinde yine Cedar'da, kendisinden on sekiz yaş küçük Ruth Kligman adlı bir kız ile tanışır, onu kendine metres edinir. İlişkileri bir süre gizli ve mütevazı kalır. Fakat bir gece Pollock, Ruth'u East Hampton'a götürür. Birlikte yatarlar. Krasner, manzara karşısında şoke olur ve evi terk ederek Paris'e gider. Karısının yokluğunda büsbütün duygusallaşan Pollock, önü alınamaz bir bunalıma sürüklenir. 12 Ağustos'ta, Alfonso Ossorio'nun²⁰ düzenlediği bir yemeğe katılmak için Kligman ile buluştuğunda kör kütük sarhoştur. Bu sırada Klingman'ın

²⁰ Alfonso Ossorio hem bir ressam hem de sanat eseri koleksiyoncusuydu ve Pollock'un sayılı dostları arasındaydı.

yanında, Edith Metzger isimli arkadaşı da vardır. Pollock'taki huzursuzluğu fark eden Kligman, onu neşelendirmek için yanına sokulur ve Edith'ten onlara şirin bir fotoğraf çekmesini ister. Bahçedeki kayanın üzerine Pollock ile birlikte oturur ve objektife gülümserler. Bu, sanatçının ölmeden önce çekilmiş son fotoğrafıdır. Biraz sonra Pollock arabasını çalıştırır, Ossorio'nun köşküne doğru yola çıkarlar ama Pollock yolda da içmeye devam eder. Edith ve Ruth'un ısrarı yüzünden mi yoksa Pollock, her zamanki gibi tuhaf hislere kapılıp partide yer almaktan vazgeçtiği için mi bilinmez, geri dönmeye karar verirler. Hava kararmıştır, Pollock süratlenince Ruth ve Edith ona yavaşlaması için yalvarmaya başlarlar. Springs Fireplace yolu üzerinde, evine ve atölyesine varmasına sadece bir mil kala Pollock arabasının kontrolünü kaybeder. Ruth Kligman, yaralı olarak kurtulur. Edith, ters dönen arabanın altında kalarak ezilmiştir. Pollock'un cansız bedeni de arabadan birkaç metre uzakta bulunur. İlginçtir; yıllar önce Jeffrey Potter ile yaptığı söyleşilerden birinde Pollock, ölümünde kadınların payı olacağından söz etmiş, "Resimlerimde; evet bir şekilde ama ölümümde kadınların yeri olacağı muhakkak" demiştir (akt. Potter, 1949-56 / 2000: 91).

*

Krasner haberi alır almaz New York'a döner. Yıkılmıştır. Cenaze töreninden sonra kocasının atölyesine girer, etrafa bakar ve kapıyı kapatıp çıkar. Uzun süre eline fırça almaz. 1957 yılında, yeniden resim yapmaya başlar ve Yeryüzü Yeşili isimli diziyi oluşturur. Kendini toparlamak üzere dir ki 1959 yılında annesini kaybeder. İki yıl boyunca uyku bozukluğu sorunu yaşar ve bu süreyi, geceleri Pollock'un atölyesinde resim yaparak geçirir. İki yılın sonunda ortaya çıkan resimlere Gece Seyahatleri ismini vermiştir (Harrison, 2004: 10). ABD'nin en ünlü ama aynı zamanda en mutsuz sanatçısı haline geldikten hemen sonra ölen kocasının ardından Krasner, yirmi sekiz yıl boyunca tek başına yaşar. 1984 yılının Haziran ayında, 76 yaşında hayata veda eder.

Cinsel İktidar Tartışması ve Evlilik Anatomisi

Her üç evlilik de sanat tarihi içinde önemli yer kaplamaktadır ve bu neden ile hepsini ayrı bir eleştirel metin olarak yeniden ele almak; üstelik hem sanat tarihsel hem ruhbilimsel yönleriyle değerlendirmek mümkündür. Fakat konuya başka açıdan bakanlar da olmuş ve bu evlilikleri, kadının büsbütün ezildiği, erkeğin de çeşitli araçlar (bu örnekte sanat) ile sürekli yüceltildiği sahalara görenler de olmuştur. Modern sanatı adeta cinsiyetçi bir saldırganlık olarak yaftalayan David Hopkins de böyle düşünenlerden biridir ve ona kalırsa pek çok kadın ressam gibi Krasner de "New York Okulu'nun içine sinmiş olan erilliğin hışmına uğramıştır". İki ressamın evliliğinden, cinsiyetçilik kurbanı olmuş bir figür yaratmaktaki ısrarı Hopkins'in, -sanat tarihçi Anne Wagner'e de atıfta bulunarak- Jackson Pollock'u iğrenç bir konuma yerleştirmesine sebep olur. Krasner'in 1946-49 yıllarındaki Küçük İmgeler serisinin aslında "Pollock'un resimsel kahramanlığıyla onu kasten susturmasından" ibaret olduğu gibi zoraki bir yoruma ortaklık eder. Konuyu yanlı şekilde ele alan Hopkins, bir de parantez açarak, Krasner'in, Springs'teki küçük odaya "adeta hapsedildiğini, sıkışık bir ortamda çalışmak zorunda bırakıldığını ve ana atölyenin Pollock tarafından tümüyle işgal edildiğini" yazar (2000:53).

Hâlbuki bahçedeki ahırın²¹ atölyeye dönüştürülüp Pollock'a tahsis edilmesi; geniş bir alana, şövale üzerinde küçük tuvallere çalışan Krasner'in değil duvar resmi geleneğine ilgisi nedeniyle büyük boyutlarda üretmeye başlamış olan Jackson'un gereksinim duymasıyla ilgilidir. Ayrıca, ekonomik yetersizlik nedeniyle aydınlatma ve ısıtma tesisatı kurulamayan bu atölyede Pollock'un 1949 yılına kadar büyük zorluklar ile adeta can çekişerek resim yaptığı da unutulmamalıdır.

Sanatçının alkol bağımlılığını yenebilmesi için hayli mücadele etmiştir Krasner. Fakat kocasının kendisinden daha ünlü olması gerçeğinin cinsiyet ayrımcılığı bağlamında tartışılması nesnel gerçekler ile ilişkilendirilmesi imkânsız bir tavrıdır. Pollock'un atölyesine davet edilen gazeteciler, William Wright ile yapılan radyo

²¹ Pollock'un atölye olarak kullandığı yapı, evin önceki sahipleri tarafından ahır olarak kullanılan bir barakadır.

programı ve diğerleri zaten Pollock'u ünlü bir sanatçı haline getirebilmek içindir. Krasner, bütün bunları, o dönemde hayli kızışmakta olan sanatsal rekabette kocasına yer kapabilmek için yapmıştır. Kübist dönemden yadigâr formları, öğretmeni Hans Hofmann'dan öğrendiklerine güvenerek soyutlamayı denerken herhangi bir yeniliğe öncülük edememiş olması onu bu yarışın dışına çoktan itmiştir. Dolayısıyla ressam olarak bir iddiası zaten yoktur. Tek amacı, Pollock'u koruyup kollamaktır. Namuth'un da dediği gibi Pollock'u hayatta tutmak için oradadır; kendi resimleri ikinci sıradadır (1979: 263). Çünkü hepsi, kocasını daha iyi bir konumda görmek isteyen azimli bir kadının bizzat kendi tercihidir. Ölmeden üç yıl önce Grace Glueck'e söylediği gibi, Krasner, bu ilişkiye çok şey vermiş ama karşılığını da almıştır (akt. Glueck, 1981:83).

Eren ve Bedri Rahmi evliliğinde ise kadının ev hanımı ve anne olmaya zorlandığı öne sürülür ama bir ressam olarak Eren'in, Bedri Rahmi'ye rakip dahi olamayacağını anlamak için sosyal değil sanatsal bir analize gereksinim vardır. Sanat sahasındaki ikincil konumu, aldatma vakasında kurban / mağdur olmak üzerinden açıklamaya çalışmak kolaycılık olacaktır; iki durumu birbirinden ayrı ele almak bu noktada zorunluluktur. Eren Eyüboğlu'nun, dilden dile dolaşan Karadut şiirinin gölgesinde bırakıldığı,²² yani ona, heyecan dolu bir romanın aldatılan kadın karakteri olarak hatırlanmaktan başka çare bırakılmadığı doğrudur. Fakat şayet karı koca arasındaki duygusal sürecin dinamiklerini bir tarafın lehine veya aleyhine yorumlayıp bu noktadan cinsiyetçi bir yargıya varmanın kaçınılmaz olduğuna inanılırsa Frida Kahlo'yu meşhur eden olayın kocası tarafından aldatılması olduğunu düşünmek de gerekebilir. Öyle ki Frida'nın, saygıyla anılması için resimleri yeterli olsa da aldatılan kadın kimliğiyle öne çıkarılıp yüceltildiği inkâr edilemez bir gerçektir. O halde, duygusal ilişkinin mağdur tarafına -salt bu mağduriyet nedeniyle- abartılı nitelikler yüklemek nesnellikten uzak, sakıncalı bir davranış olacaktır.

²² Yazdığı kitapta onu mağdur bir kadın gibi kahramanlaştırmaya çalıştığı için Eren Eyüboğlu'nun Can Dündar'a çok kızdığı bilinmektedir.



Resim 4. Frida Kahlo'nun 1937 yılında yapıp Leon Trotsky'ye armağan ettiği tablosu, National Museum of Women in the Arts

Üç ilişkide de erkek, sanat arenasında göz dolduran bir konuma sahiptir. Rivera duvar resimleriyle, Pollock damlatma / akıtma tekniğine bağlı doğaçlamalarıyla, Eyüboğlu ise sanat eserinin faydalı olmaması gerektiği yönündeki savı çürütmesiyle dönemine damga vurmuşlardır. Bu neden ile kendileri gibi ressam olan eşlerine oranla çok daha ünlü olmalarında kabul edilemeyecek bir yan yoktur. Bu kaideyi bozan tek istisna Frida Kahlo'dur. Kahlo, belki bir öncü sanatçı değildir ama kocası Rivera'nın dünya görüşünü büyük oranda paylaşmasına rağmen sanatta kendi rotasını çizme dirayetini gösterebilmiştir. Lee Krasner ve Eren Eyüboğlu için bunu söylemek -sanatsal açıdan- mümkün değildir.

Ortak Noktalar ve Çıkarımlar

Kahlo, -ortalama ölçütler göz önüne alındığında- çekici bir kadın değildir ve yaşadığı sağlık sorunları da eklenince kendini dışlanmış hissettiği kuvvetle muhtemeldir. O kadar ki, 1937 yılında yapıp yasak

aşkı Trotsky'ye hediye ettiği oto-portresinde kendisini olduğunda daha güzel ve neredeyse kusursuz bir şekilde resmetmiştir (Herrera,2020: xix). Bu idealize çabası, sanatçının, fiziksel durumundan ötürü aşağılık hissine kapılmış olma ihtimalini yeniden akla getirmektedir (Resim 4). Aynı şekilde Lee Krasner'in de çok çekici bir kadın olmadığı aşikârdır. Eski sevgili tarafından yapılmış ve onu son derece güzel gösteren bir portreyi ölümüne dek saklamış olduğu gerçeği hatırlanırsa Krasner'in de iltifata ihtiyaç duyan bir kadın olduğu düşünülebilir (Resim 5).

Kahlo, sağlık sorunları nedeniyle anne olma mutluluğuna erişememiştir. Krasner ise ekonomik zorlukların üstesinden gelme konusundaki endişesi nedeniyle çocuk sahibi olmayı istememiştir (en azından, 1967 yılında Art in America dergisine verdiği demeçten gerekçesinin ekonomik zorluklar olduğunu anlaşılar). Krasner ile Kahlo'nun bu anlamdaki ortak noktası her ikisinin de annelik duygusunu kocalarına sundukları aşırı ilgi ile tatmin etmeyi denemiş olmalarıdır. Krasner'in gözünde Pollock, "pek çok bakımdan ilgiye muhtaç bir çocuk" gibidir (akt. Levin, 2011:9). Kahlo ise "her şeyim; evrenim, aşkım, çocuğum" dediği Diego'ya bir anne şefkati göstermekten pekâlâ zevk almıştır (akt. Tibol, 1993:28). Fark şu ki *annelik rolü*, Kahlo için bir mutluluk, Krasner için ise



Resim 5. Igor Pantuhoff'un 1932'de Lee için yaptığı portre, Pollock & Krasner House, New York

gönüllülüktür. Öte taraftan Pollock, kendi başına ayakları üzerinde durabilecek güce gerçekten sahip değilken Rivera, kendisine sunulan bu hizmetten mest edici bir haz almıştır. Buradaki kaideyi Eyüboğlu çifti bozar. Eren Hanım, kendini bütünüyle oğlu Mehmet'e adamıştır zira Bedri Rahmi'nin özel bir ilgiye gereksinimi olmadığı gibi aldatılma duygusu nedeniyle, ilgisini hak edenin yalnızca oğlu olduğuna inanır. Pek çok kadın gibi o da aslında oğluna âşiktir; kocasına değil.

Her üç evlilikte de aldatan taraf erkektir. Fakat intikam yalnızca Rivera-Kahlo evliliğinde şahit olunan bir vakadır. Eren ve Lee ise aldatılma gerçeğiyle yüzleştiklerinde evi terk ederek hüznelerini tek başlarına yaşamayı seçmişlerdir. İkisi de -ilginç bir tesadüf olsa gerek- Fransa'ya geçici bir seyahatte bulunarak oradan yolladıkları mektuplar ile yuvalarını kurtarmak için uğraşmışlardır. Eren Hanım, mektubunda yalnızca üzüntüsünü ifade ederek Bedri Rahmi'ye vicdan azabı yaşatır. Amacı, kocasını geri kazanabilmek ve oğlunun babasından ayrı büyümesine mani olabilmektir. Krasner'in gayesi, alkole bir kere daha teslim olan kocasının kariyerini kurtarabilmektir. 22 Temmuz 1956 tarihinde Paris'ten yazdığı mektupta sanki hiçbir sorun yokmuş ve kocasını sanat camiasındaki gelişmelerden haberdar etme görevi devam ediyormuşçasına bir tavır takınır. Aldatılan kadın olmayı kabul etmemekte, adeta güçlü kadını oynamaktadır.

Pollock, pişmanlığını karısına itiraf etme fırsatı yakalayamadan talihsiz bir şekilde hayata veda eder. Bedri Rahmi ise gereken dersi almış, karısına yeniden ve sınıksız sarılmıştır. Bedri Rahmi ayrıca, ona her zaman destek olan karısını onurlandırmayı da borç bilmiş, örneğin sanat hayatını özetlediği 1986 tarihli yazısında, eşinin desteğine duyduğu minneti açıkça ifade etmiştir (Eyüboğlu, 1986:23). Buket Şahin (2018:60)'in, Rivera-Kahlo çiftinden bahsederken uygun gördüğü "kolektif gönül bağı, birbirini ressam olarak yücelten bir sanatçı birlikteliği" nitelemesi aslında Bedri ve Eren için daha uygundur.

Diego Rivera'nın ise Kahlo'ya iyi bir koca olamadığı gerçektir; Kahlo'nun vefatından

sonra dahi başka kadınlarla flört ettiği, cinsel ilişkiye girdiği hatta içlerinden biriyle (Emma Hurtado) evlendiği bilinir. Öte yandan, yatağa bağlı yaşadığı günlerde Kahlo'yu bir an dahi yalnız bırakmamış, onu hayatının "en önemli parçası" olarak görmüştür (akt. Litwin, 2005: 63). Ölmeden önceki son arzusu küllerinin Kahlo'nun külleriyle karıştırılmasıdır.²³ Kahlo ise âşık olarak evlendiği adamdan en sonunda bezmiş, onu, geçirdiği trafik kazasından sonra *hayatının en büyük ikinci felaketi* olarak kabul etmiştir. Ne var ki bu kaba ve kendini beğenmiş adam dışında başka hiç kimseyle mutlu olamamış, ondan asla vazgeçememiştir.

Öte yandan Kahlo'nun tek gizli ilişkisi Troçki ile yaşanmamıştır. İspanyol ressam Jose Bartoli ile yaşadığı aşk, sonradan ortaya çıkan mektuplardan da anlaşılacağı üzere 1949 yılına dek sürmüştür. Troçki ile sırf kocasından intikam alabilmek için cinsel ilişkiye girdiği tahmin edilen Kahlo, Jose Bartoli'ye sahiden âşık olmuş, bunu gizleyebilmek için ondan, yazdığı mektupları *Sonja* adıyla imzalamasını istemiştir (Kennedy, 2015). Çok fazla bilinmese de Lee Krasner'in de Pollock'tan evvel bir ilişkisi olmuştur. Rus ressam Igor Pantuhoff ile yaklaşık on yıl süren birlikteliği Pantuhoff'un ailesinin Yahudi karşıtı bir kimliğe sahip olması nedeniyle sonlanmıştır.²⁴ Pantuhoff, ailesinin yanına döndükten kısa süre sonra pişman olmuş ama bu sırada Lee ve Jackson'ın birlikteliği başlamıştır. Bir alkolik olmasına rağmen tercihini Pollock'tan yana kullanmış olması Krasner'in, Pantuhoff'u, yani kendisini terk edeni -kendisinden daha berbat bir adam ile birlikte olarak- cezalandırmak gibi saklı bir niyet taşıdığını düşündürmektedir.

Kahlo'nun etkisi, ölümünden hemen sonraki on yılda azalmış, Rivera ikisinin içinde daha ünlüsü olmuştur. 1980'li yıllarda, onun Meksika kültüründen imgeler kullanmasını öven neomeksikanizmo akımının yükselişiyle, denge Kahlo'nun lehine değişmiştir. Kahlo'nun ünü 1990'lı yıllarda, Amerikan şöhretler tarafından bir ikon olarak benimsenmesiyle de artmış;

²³ Bu dileği, eski karısından olan çocuğunun itirazı nedeniyle gerçekleştirilememiştir.

²⁴ Lee Krasner, Yahudi bir aileye mensuptur.

hayat hikâyesini anlatan 2002 yapımı filmde ressamı oynamak için Madonna, Salma Hayek ve Jennifer Lopez birbiriyle yarışmıştır (Lunday, 2013:283-284). Benzer şekilde Jackson Pollock da ölümünden sonraki yıllar içerisinde unutulma noktasına gelmiş²⁵ ama 2000 yılındaki Ed Harris imzalı film ile yeniden gündeme oturmuştur.²⁶

Sonuç

Belirtmek gerekir ki bu çalışma, evlilik ve sanat hayatı üzerine kesin bir yargıya varmayı amaçlamamaktadır. Söz konusu örneklerden; sanatçıların hayatlarına karı-koca olarak devam etmeleri durumunda (en azından bahsi geçen tarihsel dönemde) bir taraf için fedakârlık etme zorunluluğunun doğması gibi bir gerçeği anlamak güç olmasa da meseleyi cinsiyet / cinsiyet eşitliği ve benzeri kavramların işgal ettiği bir tartışma zeminine taşımak çok da elzem değildir. Kaldı ki incelenen örneklerin dünya genelinde bilindik olmaları konuyu ister istemez yirminci yüzyıl modernizmiyle sınırlandırma zorunluluğunu doğurmuşken durumun günümüzde bambaşka bir çehre kazandığı; değişimin sadece sanatçı ontolojisiyle değil doğrudan evlilik kurumundaki post-modern dönüşümle de ilgili olduğu unutulmamalıdır. Buradaki esas gaye, sanatçının özel hayatı ile sanatı arasındaki bağın da pek âlâ bir akademik tartışma olabileceği savına dikkat çekmektir. Bu vesile ile sanatçının özel / mahrem hayatını inceleme konusu yapmanın, eserini ve kendisini *insanlaştırma* hamlesi olduğu bilinmelidir. Zira tamamıyla insana dair olan sanatın yine insana dönmesi; sermayenin / pazarın değil onu var eden bireyin özü olarak kalması biraz da bu tür girişimler ile mümkün olacaktır. Bunun başarılabilmesi halinde sanatsal / estetik yaratı edimi -günümüzde yaygınlaştığı gibi- ticarî bir sahanın konusu olmaktan kurtarılamayacaktır.

²⁵ Pollock imgesinin sönükleşmesinde, öncülük ettiği soyut dışavurumculuğun Pop Art tarafından bastırılmış olması da önemli bir paya sahiptir.

²⁶ Number 17-A isimli eseri 2015 yılında 200 milyon dolara alıcı bulmuştur.

Kaynakça

Çelik, Abdullah. (1996). *Türk Büyükleri Dizisi: Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.

(1975). *Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul: Gelişim Yayınları.

Erol, Turan. (1984). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Eyüboğlu, B. Rahmi. (1986). *Resme Başlarken*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Eyüboğlu, M. Hamdi. (1999). *Aşk Mektupları 1932-1933*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Glueck, G. (1981 / 2000). *Scenes From A Marriage: Krasner an Pollock*, H. Harrison (Ed.), Imaging Jackson Pollock. New York: Thunder's Mouth Press.

Guggenheim, Peggy. (1980 / 2000). Excerpt From Out of This Century, H. Harrison (Ed.), *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Harrison, Helen. (2004). *Jackson Pollock and Lee Krasner: The Artists and Their World*, New York: The Stony Brook Foundation.

Harrison, Helen. (2000). *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Herrera, Hayden. (2020). *Frida Kahlo: Last Interview*, New York: Melville House Publishing.

Hopkins, David. (2000). *After Modern Art 1945-2000*, New York: Oxford University Press.

Kennedy, Maev (April 9, 2015). Frida Kahlo's love letters to José Bartoli to be auctioned in New York. Web:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/09/frida-kahlo-love-letters-to-jose-bartoli-auction-new-york> (Erişim: 11.12. 2019)

Levin, Gail. (2011). *Lee Krasner: A Biography*, New York: Harpet Collins Publisher.

Life Magazine. (Ocak 1948). *A Life Round Table on Modern Art*.

- Litwin, B. Laura. (2005). *Diego Rivera: Legendary Mexican Painter*, New Jersey: Enslow Publishers.
- Lopez, Gustavo (February 23, 2015). The Forgotten Lover Of Diego Rivera Who Surpassed Frida Kahlo. Web: <https://culturacolectiva.com/art/the-forgotten-lover-of-diego-rivera-who-proved-to-be-a-better-artist-than-frida-kahlo> (Erişim: 25.1. 2020)
- Lunday, Elizabeth. (2013). *Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları*, (Çev. Sevin Okyay), İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- Marnham, Parick. (2000). *A Life of Diego Rivera*. Los Angeles: University of California Press.
- Morrison, John. (2003). *Frida Kahlo*, Philadelphia: Chelse House.
- Namuth, Hans. (1979). Photographing Pollock, H. Harrison (Ed.), *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press, (p.260-272).
- O'Connor, V. Francis. (1967). *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art.
- Potter, Jeffrey. (1998 / 2000). Jackson Pollock and Relationships, H. Harrison (Ed.), *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Şahin, Buket. (2018). *Frida; Meksika'nın Vicdanı*, İstanbul: Librum Yayınları.
- Tibol, Raquel. (1993). *Frida Kahlo: An Open Life*, (translated by Elinor Randall), Albuquerque: New Mexico City University Press.
- Toynnton, Evelyn. (2012). *Jackson Pollock*, United States of America: Yale University Press.

İnternet ile Gelişen ve Değişen Radyo Kültürü: Spotify İncelemesi¹

Cemal Gencer GÜRKAN²

Öz

Dünyada yaşanan teknolojik gelişmeler ve internetin getirdiği kolaylıklarla birlikte müzik dinlemek artık çok daha kolay hale gelmektedir. Bu kolaylığı sağlayan unsurlar internetin ilk yıllarından beri insanlara hizmet vermekte buna bağlı olarak da son yıllarda yaygınlaşan ve gelişim gösteren online müzik yayınlama ve dinleme özelliğini barındıran platformlar oluşmuştur. Çeşitli varyasyonlara sahip olan bu platformların genel özelliklerinden biri de bireylerin tercihleri doğrultusunda oluşturulan algoritmalarla desteklenerek kullanıcılara hizmet etmeleridir. İnternetin getirdiği gelişmelerle birlikte literatürde yaşanan değişiklikler de görülmektedir. Bu süreçte toplum/birey kavramı, kitle/kullanıcı kavramı olarak değişimini gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla müzik dinleme platformları, radyonun aksine kitlelere değil, kullanıcılara indirgenerek özelleştirilmiştir. Kullanıcılar geleneksel radyonun gerçek zamanlı yayınları yerine artık online/offline radyo, albüm, single, konser, podcast, dj setleri gibi çeşitli müzik oturumlarından oluşan içerikleri dinleyebilmektedir. Bu bakımdan radyonun dönüşümü mü yoksa radyonun değişimi mi sorusu karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle geleneksel radyo dinleme olgusunun gelişimi, yeni müzik platformlarından olan Spotify'da görülen değişiklikler ve yeni alışkanlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, gelişen ve değişen radyo kültürünün, Spotify müzik platformundaki yansımaları doküman analizi yöntemiyle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Teknoloji, Radyo, İnternet, Spotify*

¹ Geliş Tarihi: 28.01.2021 – Kabul Tarihi: 20.05.2021

² Cemal Gencer Gürkan, Selçuk Üniversitesi, cgencergurkan@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-5986-4175
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i13009

Developing and Changing Radio Culture with the Internet: Review of the Spotify

Abstract

With the technological developments in the world and the convenience of the internet, listening to music is now much easier. The elements that provide this convenience have been serving people since the first years of the internet, and accordingly, platforms that have the feature of publishing and listening to online music, which have become widespread and developed in recent years, have been formed. One of the general features of these platforms, which have various variations, is that they serve users by being supported by algorithms created in line with the preferences of individuals. Along with the developments brought by the Internet, changes in the literature are also observed. In this process, the concept of society/individual is changing as the concept of mass/user. Therefore, music listening platforms, unlike radio, are customized by reducing them to users, not to the masses. Instead of the real-time broadcasts of traditional radio, users can now listen to content consisting of various music sessions such as online/offline radio, albums, singles, concerts, podcasts, dj sets. In this respect, the question arises of the transformation of the radio or the change of the radio. For this reason, the development of the traditional radio listening phenomenon appears as changes and new habits in Spotify, one of the new music platforms. In this context, the reflections of the developing and changing radio culture on the Spotify music platform will be examined by document analysis method.

Keywords: *Technology, Radio, Internet, Spotify*

Giriş

Müziğin tanımı, coğrafik konum, kültür, ekonomik yapı, sosyal statü, kişisel beğeniler ve bunun gibi birçok olgu dikkate alındığında kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Genel bir tanımına değinecek olursak “Müzik, birtakım duygu ve düşüncelerin belirli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı ve musiki eğitimi” olarak tanımlanabilmektedir (<http://sozluk.gov.tr>). Beethoven’a göre müzik, “Her bilgelik ve felsefeden daha yüksek esin verir.” şeklindedir. Bunların dışında binlerce sanatçı ve düşünür tarafından sayısız tanımı bulunmaktadır. Uzun yıllar boyunca müzik araştırmacıları ve kuramcılar, müziğin keşif macerasını ve hangi amaçla kullanıldığını cevaplamak için birçok çalışmada bulunmaktadırlar. Genel bir yaklaşımla, müziğin ilk olarak ilk çağ insanları tarafından doğadaki sesleri taklit etmek üzere ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Müziğin doğuşuna ilişkin teoriler ise 19. yüzyılda ortaya atılmaktadır. Bu teorilere göre müziğin esinlendiği dilin, hayvanların ve özellikle kuşların çıkardıkları sesler, insanların birbirlerine seslenmeleri, doğada bulunan doğal sesler, insanların birbiriyle kurdukları duygusal ilişkilerden kaynaklandığı ya da esinlendiği düşünülmektedir. O dönemde yapılan müziğin bilinçli ve estetik kaygılarla yapıldığı ileri sürülmektedir. Tarihin önemli eserlerinden ve kaynaklarından olan Gılgamış Destanı, Hammurabi Yasaları, Tevrat, Piramitler, İlyada ve Odesa, Herodot Tarihi gibi değerlerde de müzik alanına ilişkin notlar ve yapılar görülmektedir (Say, 1997:24).

19.Yüzyılsonlarında başlayan ve özellikle 20.yüzyıl boyunca sıçramalı bir gelişim, değişim gösteren teknolojik yenilikler, müziğin yaygın bir biçimde dinlenebilmesini sağlamakla kalmamış aynı zamanda besteci ile müzik dinleyicisi arasındaki bağıllığı da geliştirmiştir. Müzik, yeni teknolojinin sunduğu araçlar sayesinde tarihte daha önce hiç yaşanmamış bir ağ alanını oluşturmuştur (Say, 1997:507). Bu gelişen teknoloji ile birlikte, müzik dinleme araçlarından olan plak, kaset, disk ve CD’lerin yerini akıllı telefonlar, tabletler, bilgisayarlar, akıllı televizyonlar almış ve bunların aracılığı ile erişim sağlanabilen online müzik

dinleme uygulamaları oluşturulmuştur. Bu uygulamalar içerisinde Spotify, binlerce sanatçı, albüm, single ve podcast bulduran ve bunlara kolayca ulaşmayı sağlamanın yanı sıra, playlist oluşturma, sanatçı ve kullanıcı takip edebilme, çevrimiçi/çevrimdışı müzik dinleme, podcast dinleyebilme, haftalık keşif, yakındaki konserler, kullanıcı moduna göre müzik, en çok dinlenenler gibi özellikleriyle kullanıcılara birçok seçenek sunmaktadır.

Bu bağlamda, makalede öncelikle radyonun, internet ile birlikte gelişim ve değişim süreci, daha sonra kültür endüstrisi kavramının bireyler ve toplum üzerine olan yaklaşımı, en son olarak da gelişen ve değişen radyo kültürünün, Spotify müzik platformundaki yansımaları doküman analizi yöntemiyle incelenecektir. Doküman analizi sayesinde araştırmada anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında anlayış oluşturmak ve ampirik bilgi geliştirmek için veriler incelenecek ve yorumlanacaktır (Corbin ve Strauss, 2008).

Araştırmaya başlamadan önce “Kültür Endüstrisi” kavramına değinmek faydalı olacaktır. Çünkü günümüzde Spotify platformunun kültür üzerindeki etkileri ve yansımaları kitle kültürünü etkilemektedir.

1. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramına değinmeden önce kültür kavramını bilmek gerekmektedir. Kültür de müzik gibi toplumdan topluma, bireyden bireye farklılık gösteren kabaca esnek bir yapıya sahip olan tanımlardan oluşmaktadır. Türk Dil Kurumu’nun yaptığı tanımlardan birine göre kültür, “*Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin*” anlamına gelmektedir. Adorno’ya göre ise idari bir bakış tarafından belirlenen felsefe, din, bilim, sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi olgulardan oluşan ve bir çağın nesnel tinlerini ifade eden şeyler olarak tanımlanmaktadır (Adorno, 2007:121). İktidarın verdiği şekille oluşan kültür ve birey davranışları,

toplumsal bir hareket oluşturmaktadır. Bu toplumsal hareket kültürün değişkenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Adorno, bu sebeple kültüre ve kültür endüstrisine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Frankfurt okulu kuramcılarında olan Adorno ve Max Horkheimer'ın yazdığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" isimli kitapta ilk kez Kültür Endüstrisi kavramı kullanılmaktadır. Kültür endüstrisi kuramına göre, insanın bireyselliğini tehdit eden kitle kültürü etkisinden bahsetmektedir. Bireyin yaşam pratiklerinden olan dinlenme, eğlenme, sanat, spor, boş zamanları değerlendirme gibi aktiviteler kitle kültürü sayesinde tüketim eylemine dönüştürmektedir. Günümüzde kültür, her iletişim dalında benzerlik göstermektedir. Radyo, sinema, dergi gibi görsel, işitsel ve yazılı medya içeriklerinde bir sistem meydana getirilmektedir. Bu iletişim dalları hem kendi içlerinde hem de birlikte söz birliği içinde hareket etmektedirler. Hatta siyasal zıtlıkların estetik ifadeleri bile bu ritmin uyumundan faydalanmaktadır (Adorno, 2014:164). Televizyon izlemek, radyo dinlemek, alışveriş yapmak gibi bireyin sosyal aktiviteleri artık zevk vermek yerine ihtiyaç halini almaktadır. Kültür endüstrisi aynı zamanda reklamlar ve medya aracılığıyla kitlelere ihtiyaçlarının dışında olan ürünleri sanki ihtiyacı varmış gibi göstermektedir. Dolayısıyla oluşan bu toplu hareket popüler kültürün tohumlarının oluşmasında en büyük etkilerden biridir. İnsanlar artık çevrelerindeki insanlardan etkilenerek hareket etmektedir. Günümüzde insanlar, sosyal medyadan veya yakın çevresinden gördükleri tüketim biçimlerini uygulayarak sanki bir ihtiyaçmış gibi hayatlarını sürdürmektedir. Netflix'te gösterime sunulan yeni bir dizinin veya Spotify'daki bir çalma listesinin popüler kültürde sürekli insanların karşısına çıkması ve bunu tüketmenin bir zorunluluk haline getirilmesi buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Fakat aslına uygun hiçbir sanat eseri ya da hiçbir gerçek felsefe kendi özünde ve kendi başına tüketilmemektedir. Oluşturulan anlamlar, toplumun gerçek hayat süreçlerinden ayrı durmaktadır. Dolayısıyla toplumun suçuna kültürün tamamı ortak olmaktadır ve kültür, üretim alanındaki yaşanan adaletsizlikten

beslenerek varlığını sürdürmektedir (Adorno, 2007: 29).

Adorno'nun yaptığı kültür ve kültür endüstrisi yaklaşımında da görüldüğü gibi, kitle iletişim araçlarında yaşanan ve kültür bağlantılı olan bu değişim, birey ve toplumu derinden etkileyen bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Kitle iletişim araçlarında yaşanan bu değişim sadece radyo ile kalmamış televizyonda da bazı izlenim alışkanlıkları farklılık göstermiştir. Bu noktada radyonun tanımı ve tarihinin yanı sıra diğer kitle iletişim araçları ile olan etkileşiminden bahsetmek yerinde olacaktır.

2. Radyonun Kısa Tarihi

Radyo yayını ile ilgili olarak farklı kaynaklarda birbirine benzeyen birçok tanım bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde radyo yayını için; "Elektrik dalgalarının özelliğinden yararlanılarak seslerin iletilmesi" tanımını yaparken, radyo istasyonu ise; "elektrik dalgalarıyla düzenli olarak yayın yapan istasyon ve bu istasyonun programlarını düzenlemekle görevli kuruluşu" ifadesini kullanmaktadır. Latince bir kelime olan radius (ışınlanma) ile Yunanca bir kelime olan fone (ses) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan radyofoni sözcüğü, günümüzde kullandığımız radyo sözcüğünün kökenini oluşturmaktadır (Kasım, 2014:13). Radyo yayınlarının başlangıç tarihinin 1860 yılına kadar uzandığı söylene de bu tarih elektriğin keşfedildiği tarihe kadar indirilebilmektedir. Çünkü mantıksal bir yaklaşımla baktığımızda, ses sinyallerinin bir yerden başka bir yere aktarılma macerası, elektriğin keşfi ile başlamaktadır. Bu keşfin ilerlediği ince, uzun yolda insan azmi ve iradesinin hâlâ sürmekte olan izleri bulunmaktadır. Radyo dalgalarının keşfiyle birlikte, insanların 20 yıl öncesine kadar bu denli gelişmeyi hayal bile edemezken bu noktadan sonra insanları sürekli devam eden gelişim sürecinin baş kahramanları durumuna getirmiştir (Tekinalp, 2003:55). Radyonun elektro-manyetik dalgalar aracılığıyla insanlara hizmet etmesinin yaklaşık bir asırlık geçmişi bulunmaktadır. Ancak radyo telsizinin ilk kez yayına başlaması

1920’li yıllarda gerçekleşmesine rağmen, radyo tekniğinin başladığı tarih, 1860’lı yıllara kadar uzanmaktadır. Bu tarihçe içinde birçok bilim insanının ve mucidin emeği bulunmaktadır. Dolayısıyla farklı tarihlerde, farklı ülkelerde, farklı kişiler tarafından birden fazla buluş gerçekleşmiş olduğunu görmekteyiz.

James Clerk Maxwell, Heinrich Hertz, Guglielmo Marconi, Lee de Forest gibi radyo tekniğinin öncüleri olarak bilinen isimlere daha niceleri eklenebilir. Bunun sebebi olarak da aynı buluşun farklı ülkelerde, aynı tarihlerde birbirlerinden habersiz olarak gerçekleştirildiği gösterilebilir. Dolayısıyla radyo tarihine değinen kitap ve yazılarda ilk buluşun kim tarafından yapıldığı konusunda zaman zaman fikir ayrılıkları yaşanmaktadır, özellikle Sovyetler Birliği ve Batılı ülkeler, radyonun icadı öyküsünde kendi milletlerinden insanların adlarını belirtmekte ve insanlığın bu en önemli buluşunu kendilerine mal etmeye çalışmaktadırlar (Tekinalp, 2003:56). Radyonun icadı insanlık tarihi açısından kesinlikle bir milat olarak değerlendirilmektedir. İletişimin tek yönlü olması ve topluma uygulanması, insanları sosyo-kültürel çerçevede oldukça etkilemiştir. Düzenli radyo yayınlarının başladığı yıllarda radyo önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. İnsanlar evlerinde bulunan radyo alıcıları sayesinde evlerinden dışarı çıkmadan, haber alma, eğlenme, eğitim ve kültür ihtiyaçlarını karşılama lüksüne kavuşmuşlardır. Radyonun önemi, İkinci Dünya Savaşı’nda propaganda aracı olarak kullanılmaya başlayınca daha çok artmıştır. 1950’lerde gelişmeye başlayan televizyon karşısında radyo, teknik ve program alanında yaptığı değişmelerle günümüze kadar ayakta kalmayı başarabilmiştir. Radyo, bir taraftan televizyon ile olan mücadelesinde kendini yenilemeye çalışmış, diğer taraftan dinleyicilerini televizyona kaptırmamak için amansız bir mücadele vermiştir. Radyonun televizyon karşısında gerçekleştirmiş olduğu bu soğuk savaşta kısmen başarılı olduğu söylenebilmektedir. İlerleyen yıllarda radyoda, kaliteli içeriklerin ve nitelikli haber programların hazırlanması, özellikle ABD’de 24 saat boyunca dinleyicilere içerik sağlanması, 1960’lı yıllardan

itibaren radyonun artık evdeki bir elektronik araç değil, kişinin dostu, arkadaşı kimliğini kazanmasını sağlamıştır (Tokgöz, 1994: 299). Yayın niteliğinin artmasıyla, özellikle FM bantlardan yapılan yayınlarda, müzik programların niteliği de artmış, programlar monotonluktan kurtarılmış ve radyo günümüze kadar önemini sürdürmüştür (Tekinalp, 2003:75). Günümüzde eskisi gibi pek kullanılmayan fakat internet teknolojisi sayesinde dolaylı yollardan kullandığımız radyo, hayatın vazgeçilmez bir alışkanlığı olmakla beraber gelecekte devamlılığını sürdüreceği düşünülmektedir. Bu noktada radyodan sonra, kitle iletişim araçlarının bir diğer değer taşı olarak öne çıkan televizyondan ve radyo ile arasındaki ilişkiden bahsetmek faydalı olacaktır.

2.1. Radyo ile Televizyon Arasındaki İlişki

Yayın hayatına girdiği 1920’li yıllardan beri, farklı demografik yapıdaki dinleyici kitlelerine ulaşarak macerasına başlayan ve en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan radyonun en önemli özelliği ise ikna edici olmasıdır. Bu özelliğinin yanı sıra hızlı haber akışı sağlayabilme, etkili bir şekilde dinleyicilerine ulaşabilme ve başka işlerle meşgulken dinlenebilme özelliğine de sahiptir. Başka bir kitle iletişim aracı olarak televizyon ise 1940’lı yıllardan itibaren farklı demografik yapıdaki geniş izleyici kitlelerine ulaşmaya başlamıştır. Televizyon radyodan farklı olarak hem kulağa hem de göze hitap etmekte ve görüntü sağlayıcı özelliğiyle bireylerin eğitilmesi, eğlenme, bilgi alma, ürün ve hizmetlerin tanıtılması gibi amaçlar için kullanılmaktadır.

Günümüzde gündelik hayatta vazgeçilmez bir unsur haline gelen, hatta aile fertleri arasında “*tiryakiliğe*” varan, sosyal çevrede gündemi oluşturan televizyon, durağan ve hareketli görüntüyü kullanarak, yüz yüze iletişimden daha farklı bir iletişim biçimini ortaya çıkarmaktadır. İki boyutlu görüntü ve ses ile anlatılan mesajın kavranabilmesi yeni ve farklı bir iletişim biçimini gündeme getirmektedir. Televizyon, radyonun aksine sağladığı görsel ve işitsel yayın içerikleriyle kulaktan çok göze hitap eden araç durumundadır. Sesin sağladığı destek ise televizyonda görüntüyü

bir yan unsur olarak kullanılmaktadır (Özkanal, 2013:6). Radyo ile televizyonun kullanım koşulları farklılık göstermektedir. Radyo'nun kulağa, televizyonun ise hem kulağa hem de göze hitap etmesi bu ayrımı göstermektedir. Örneğin; ev işleri yaparken, başka bir işle uğraşırken, kitap okurken, hatta uyurken radyo dinleyebiliriz. Fakat televizyon için aynı şeyler geçerli değildir. Hem dinleyip hem görmek için televizyonun yanında olmamız ve başka bir işle uğraşmamamız gerekmektedir. Başka bir örnek vermek gerekirse, trafikte araç kullanırken, radyo dinleme alışkanlığı genellikle her sürücüde bulunan ve dikkati dağıtmayan bir davranıştır. Fakat araçlarda radyo yerine, görsel bir yayın bulunması halinde felaket senaryosunun kaçınılmazlığı herkes tarafından öngörülmektedir.

2.2. İnternet ile Gelişen Radyo

21. Yüzyıl ile birlikte gelişen teknoloji ve internet, bilgisayarlara, tabletlere, telefonlara dolayısıyla insanlara hükmetmektedir. İnsanlar artık çantalarında ya da ceplerinde taşıdıkları mobil cihazlarla her an istedikleri bilgiye ulaşabilmektedirler. Kıtalar arası anlık iletide bulunabilir, arzu ettikleri televizyon yayını, videoyu izleyebilir, istedikleri müziği, radyoyu dinleyebilirler, İnternet sayesinde radyo daha geniş bölgelere yayılmaktadır. Uydu döneminde bölgesel, ulusal olan radyo, internetin gelmesiyle yoluna evrensel olarak devam etmektedir. Artık insanlar istedikleri zaman uluslararası radyo programlarını canlı veya podcast (bant yayın) olarak dinleyebilmektedirler. İnternetin radyocular için bir diğer faydası ise amatör radyocu olgusunu oluşturmasıdır. Artık herkes kendi evinde kuracağı amatör radyo düzeneği ile yayıncılık yapabilmektedir. Gelişen ve uzmanlaşan yayın içerikleri, dijital radyo yayıncılığında da kendini geliştirmektedir. Özellikle üniversite radyoları, internet radyoculuğundaki en iyi örneklerden biri olarak gösterilebilir. Ayrıca profesyonel ve amatör dj'lerden oluşan ve 7/24 müzik hizmeti sağlayan radyo istasyonları ise bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

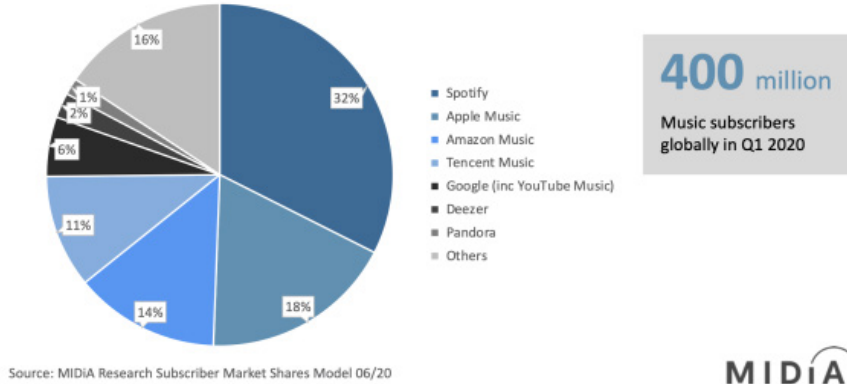
Tematik yayıncılık açısından internet radyo yayıncılığı yeni bir çığır açmıştır. İnternet

üzerinden dijital radyo dinleyebilmek için gerekli olan bilgisayar sistemimizi evimizin bir köşesine yerleştirmemiz gerekmektedir, böylelikle bilgisayarlara bağlantısı yapılan özel bir cihazla, binlerce televizyon ve radyo kanalına ulaşma olanağı gerçekleşmektedir. Ayrıca insanların kendi müziklerini yapıp internetten paylaşabileceği ya da yayınlatabileceği bir dönem yaşanmaktadır. Dolayısıyla, insanların internet sayesinde oluşturdukları ya da kiraladıkları online radyo istasyonları günümüzde varlığını sürdüren ve geliştirilen bir süreç olmaktadır. (Tekinalp, 2003:63). Günümüzde internetle birlikte radyo dışında farklı müzik platformları da oluşmuştur. Yaklaşık 10 yıldır süregelen müzik platformları insanlara istediği müziği sunma seçeneğine sahiptir. Soundcloud, Fizy, Apple Music, Deezer, Youtube Music, Google Play Music, Spotify gibi platformlar ayrıca podcast uygulaması sağlamaktadır. Podcast'in genel bir tanımı şu şekildedir: Podcasting, çoğunlukla dizi halindeki dijital medya ürünlerinin (radyo programları, videolar vs.) internet üzerinden genellikle feed (bildirim) yoluyla bilgisayar ve taşınabilir cihazlara (cep telefonu, tablet vs.) indirilebilecek şekilde yayınlanmasıdır. Bu şekilde indirilmiş dosyalara ise podcast denmektedir (vikipedi.com).

Bu noktada üzerinde durulması gereken sadece müzik olarak algılanmamalıdır. Bu platformlar üzerinde söyleşi, doktor açıklamaları, dersler, tartışmalar, eğlence içerikli sohbetler gibi birçok tarzda podcast programları yapılmaktadır. Dinleyiciler bu yayınları istedikleri zaman istedikleri yerde dinleyebilmektedirler. Yayıncı istediği içeriği paylaşmak için bazı gerekli prosedürleri yerine getirmelidir. Spotify yayıncısından örnek vermek gerekirse yayıncı, paylaşımında bulunmak istediği içeriği bir yayın şirketiyle anlaşarak bu platformda paylaşabilmektedir. Soundcloud'da ise yayıncı tarafından hazırlanan içerik platformda oluşturulan kullanıcı adı altında aracı bir firmaya gerek duyulmaksızın paylaşılabilir.

2020 yılının ikinci çeyreğinde yapılan, müzik platformlarının abonelik ve kullanıcı sayılarını ele alan bir araştırmaya göre, Spotify toplamda 286 milyon aylık aktif kullanıcı ile ilk sıradaki yerini

Despite strong growth from Amazon and Apple, Spotify retains the same global music subscriber market share in Q1 2020 as Q1 2019



Şekil 1. 2020 yılının ilk çeyreğinde müzik abonelerinin global dağılımı (<https://musically.com/2020/02/19/spotify-apple-how-many-users-big-music-streaming>)

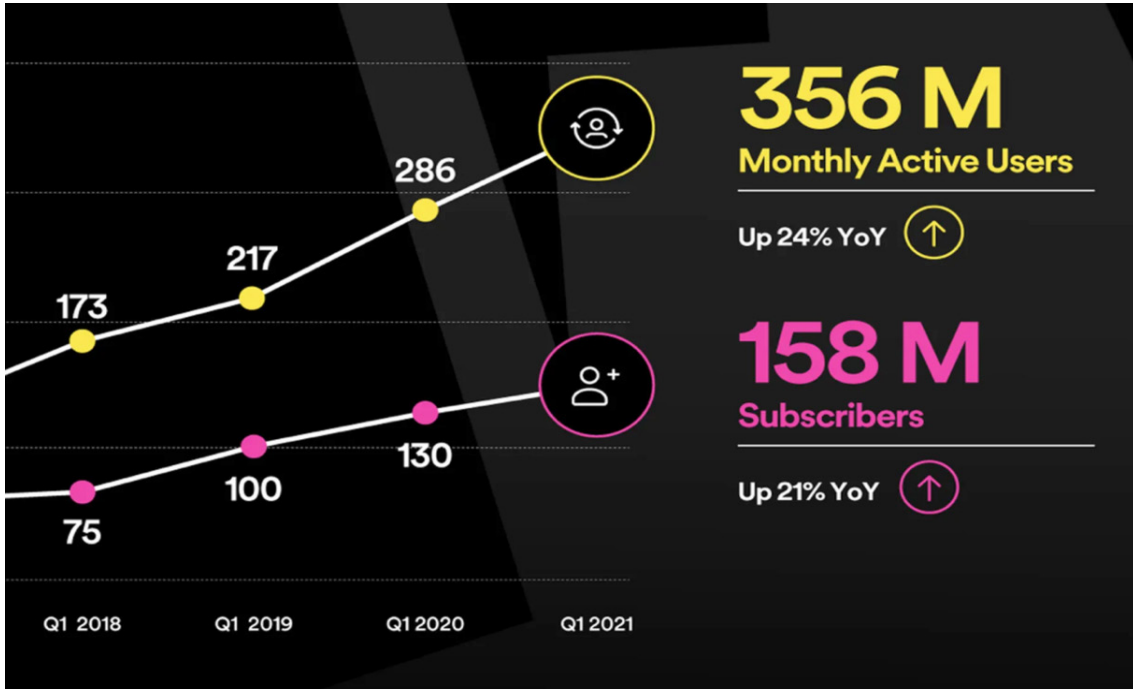
almaktadır. 286 milyon aylık aktif kullanıcının 130 milyonu abonelerden oluşurken 156 milyonu ise reklam destekli ücretsiz dinleyicilerden oluşmaktadır. Apple Music için yapılan araştırma ise Haziran 2019'da gerçekleştirilmiştir. Bu tarihteki verilere göre bu platformun, 60 milyon aboneye sahip olduğu belirtilmektedir. Apple Music abonelik sayısında her ay ortalama iki milyon yeni abonelik olacağı ve 2019 yılının sonunda 70 milyon, 2020 yılının haziran ayında ise 80 milyon olacağı öngörülmektedir. Diğer müzik platformları sırasıyla Amazon Music 55 milyon abonelik, Tencent Music 657 milyon aktif kullanıcı yanı sıra 42,7 milyon abonelik, YouTube Music 20 milyon abonelik, Pandora 6.2 milyon abonelik, SoundCloud 175 milyon kullanıcı, Deezer 16 milyon kullanıcı yanı sıra 7 milyon abonelik olarak belirtilmektedir.

2018-2021 yılları arasında yapılan ve yılların ilk çeyreklerini ele alan Spotify kullanıcı araştırmasına göre ise, 2018 yılının ilk çeyreğinde 173 milyon aylık aktif kullanıcı ve 75 milyon abone, 2019 yılının ilk çeyreğinde 217 milyon aylık aktif kullanıcı ve 100 milyon abone, 2020 yılının ilk çeyreğinde 286 milyon aylık aktif kullanıcı ve 130 milyon abone, 2021 yılının ilk çeyreğinde ise 356 milyon aylık aktif kullanıcı ve 158 milyon aboneye sahip olduğu belirtilmektedir. Bu noktada Spotify

müzik platformunun kullanımının, her geçen yıl kullanıcı ve abone sayısında belirli bir artış olduğunu görülmektedir.

3. Spotify Örneği

Müziğin, insanların hayatlarına girdiği ilk andan itibaren arzu edilen müziği dinlemek için önce o müziğe ait plağa sahip olmak daha sonra ise plağı oynatacak pikabı edinmek gerekmekeydi. İlerleyen süreçte ise kaset dinlemek için kasetçalara, CD dinlemek için CD çalara ihtiyaç duyulmaktaydı. Günümüzde ise bir tık veya dokunuşumuzla istediğimiz yerde istediğimiz müziğe erişim sağlayabilmekteyiz. Bu özgürlüğü sağlayan platformların içinde bu çalışmada Spotify örneğini ele alınmaktadır. Spotify, aralarında Sony, Warner Müzik Grubu, Universal, The Orchard, EMI gibi müzik yapım şirketlerinin yanı sıra birçok bağımsız plak şirketlerinin de olduğu İsveçli müzik veri sağlayıcı ve podcast servisi olarak tanımlanmaktadır. Spotify 2006 yılında İsveç/Stockholm'de kurulmuş ve Avrupa Birliği bünyesindeki bir ekip tarafından geliştirilmektedir. Şirket Daniel Ek ve Martin Lorentzon tarafından Stockholm'de kurulmuştur. Şirketin geliştirme merkezi Stockholm'de bulunurken araştırma ve geliştirme merkezi ise Londra'da bulunmaktadır. Spotify, dünya ile olan etkileşimini 7 Ekim 2008 tarihinden itibaren aktif



Şekil 2. 2018-2021 yıllarının ilk çeyreğindeki Spotify kullanıcı artış grafiği
(<https://www.theverge.com/2021/4/28/22405953/spotify-earnings-q1-2021-subscribers-average-revenue-per-user>)

hale getirmiştir. Spotify, Windows, Mac OS X, Linux gibi işletim sistemli bilgisayarların yanı sıra Android, IOS, Symbian, Windows Mobile, S60 gibi işletim sistemli telefonlar ve tabletlerde de kullanılabilir (vikipedi.com). 2013 yılının Eylül ayından itibaren ise Türkiye’de dinlenebilir ve en çok tercih edilen müzik platformlarından biri olmuştur (Bozkurt, 2015: 59).

Uygulama mobil cihazlarda, tabletlerde, bilgisayarlarda, televizyonlarda, arabalarda, oyun konsollarında, akıllı saatlerde, akıllı ekranlarda, sesli asistanlarda dinlenebilir. Spotify, ücretsiz ve ücretli olarak iki şekilde kullanılabilir. Ücretsiz abonelikte müzikler, karışık olarak, çevrimiçi, reklamlı, şarkı atlama hakkı olmadan ve düşük ses kalitesiyle dinlenebilir. Ücretli olan aboneliklerde ise istenilen parçayı oynatılabilir, çevrimdışı dinlenebilir, reklam kesintisiz, sınırsız şarkı atlanabilir hakkı ve müzikler yüksek ses kalitesiyle dinlenebilir. Spotify Premium aboneliği için 2020 yılının son çeyreğinde ayda 13,99 TL fiyatıyla erişilebilir. Öğrenciler

için 3 aylık Premium 0,99 TL daha sonra 6,99 TL. Aile için Premium ise ayda 20,99 TL toplamda altı aile bireyinin kullanımına izin vermektedir. Spotify aynı zamanda sosyal bir platform gibi kullanılmakta ve kullanıcılar istedikleri kişileri takip ederek onların müzik listelerine erişilebilir. Kişiler, müzik listelerini takipçilerin görünür bir şekilde ayarlamaları yanı sıra dilediği listelerini başkalarına görünmeyecek şekilde gizleyebilir. Kişiler takip ettikleri müzik listelerinden anlık bildirim yoluyla haberdar olabilmektedirler. “Haftalık Keşif” sekmesinde, kullanıcıların genel olarak dinledikleri müzik türü ya da o türe yakın bir tür baz alınarak haftada bir değişen listeler olarak öneride bulunma özelliği bulunmaktadır. “Türe ve moda” göre olan bölümde insanların anlık duygularına karşılık verecek çalma listeleri mevcut bulunmaktadır. “Podcast” sekmesinde tüm dünyadan daha önceden kayıt edilmiş radyo programları, söyleşiler, müzik listeleri, dj performansları bulunmaktadır. Kullanıcılar bu podcast’lerden yararlanarak kaçırdıkları bir

programı daha sonra tekrar dinleyebilmektedirler. “Yeni Çıkanlar” sekmesinde ise Spotify dâhilinde bulunan sanatçıların çıkardıkları yeni albüm ve single’lar kullanıcılara bildirilmektedir. “Keşfet” sekmesinde oluşturduğın çalma listelerine uygun öneriler bulunmaktadır. Böylece kullanıcıların sevdiği müzik türlerine en yakın türde ve ritimde öneriler bulunmaktadır. “Konserler” sekmesinde bulunduğu konuma en yakın yerlerde olan konseri kullanıcılarına sunmaktadır.

Sonuç

Müzik, evrensel oluşu ile yani yaş, din, dil, ırk, cinsiyet gibi faktörler fark etmeksizin her türde insan için günlük hayatta tercih edilen bir olgu olarak tanımlanmaktadır. İnsanlık tarihinden günümüze kadar bireylerin ve toplumun her zaman eşlik ettiği, eğlendirdiği, dinlendirdiği hatta zaman zaman sakinleşmenin bir aracı olduğu bilinmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle önce radyo daha sonra da internet aracılığı ile müzik istasyonlarına ulaşılabilirdi. Mobil cihazların kullanımının yaygınlık kazanması ile birlikte müzik artık taşınabilir bir hal almış, bu da müziğe erişimi daha ulaşılabilir kılmıştır. Pikaplar, kaset çalarlar, CD çalarlar, mp3 çalarlar yerlerini mobil cihazlar aracılığı ile mobil uygulamalardan dinlenebilen platformlara bırakmıştır. Mobil uygulamalarla birlikte radyo yayıncılığına da yenilikler gelmiştir. Öncelikle radyo yayınları uydudan değil internet tabanlı olmuştur. Bu sayede evrensel bir ağ oluşarak kıtalar arası yayın dinleyebilme fırsatı oluşmuştur. Ayrıca dinleyenin sevdiği türe göre müzik veri tabanları oluşturulmaktadır. Podcast’ler oluşturularak daha sonra dinlenebilmek üzere radyo programları kayıt edilmektedir. Böylece radyoda yapılan programları yerinde ve zamanında dinleyemeyen kullanıcılar, farklı bir zamanda istedikleri podcast yayını dinleyebilirler.

Söz konusu olan bu değişim ve gelişim süreci radyo için beklendiği bir gelişme olmuştur. Önceleri, Dj’lerin veya yayın yönetmenlerinin tasarladığı program içeriklerini artık kullanıcılar kendi istekleri ve zevkleri doğrultusunda oluşturabilmektedirler. Bir başka değişim ve

gelişim ise yabancı sanatçıların yayınladığı şarkıları ilk defa radyoda dinleyebilmektedir fakat günümüzde bir şarkıyı ya da radyo programını yayınladığı ülkeyle aynı zamanda dinleyebilmektediriz. Spotify’ın sağladığı kullanım kolaylığı, ses kalitesi, kullanıcıya göre her gün yenilenen milyonlarca şarkı, podcast yayınları, zamana ve mekâna göre gelen bildirimler gibi özellikleriyle online müzik uygulamalarının en çok tercih edilenleri arasında yerini almaktadır.

Spotify, gelir grafiği açısından da diğer uygulamalar arasında Dünya’da ilk sıradaki yerini almaktadır. Özellikle son on yılda teknolojiyle birlikte gelişen mobil cihazlar sayesinde dijital müzik kullanımının artması bu kullanımla doğru orantıdadır. Yapılan bazı araştırmalara göre insanların dijital müzik dinlemesindeki artan eğilimin, ilerleyen yıllarda da aynı artışı göstererek müzik platformlarının kullanımının gelişeceği düşünülmektedir. Bunun sebebi ise müziğin insanların hayatında hiçbir zaman yok olmayacağı ve teknoloji geliştikçe müzik platformlarının da gelişeceği öngörülmektedir. Müzikle alakalı onlarca platform olmasına rağmen, ilerleyen süreçte bu platformların sayısının gelişerek artacağı ve var olan platformların ise bu doğrultuda gelişeceği düşünülmektedir. Müziğin dışında eğitim-öğretim alanında da ders kayıtlarının yapılıp, bunların hazır şekilde platformlara yüklenmesi ve insanların istedikleri zaman bu kayıtları dinlemeleri sağlanabilir. İnsanların her anında, yer ve mekân fark etmeksizin yanında olabildiği müziğe, gelecekte sesli komut sistemleri sayesinde birkaç kelime sarf ederek ulaşabileceği aynı zamanda ulaşım konusunda sağlanacak kolaylıkların arttırılacağı düşünülmektedir. Döneminin en önemli kitle iletişim araçlarından olan radyonun, teknolojik gelişmeler sonucunda kitlelere değil kullanıcıların eğilimlerine göre şekillendiği görülmektedir. Dönemin radyo frekanslarında uygulanan sohbet programlarının, müzik seçkilerinin, tartışma programlarının, haber programlarının, eğitim programlarının yerini artık Spotify platformu almaktadır. Spotify platformu müzik dinleme uygulaması olmasının yanı sıra geleneksel radyo kültürünün izlerini taşıyan her türde programlardan

oluşan bant yayınları da (podcast) bünyesinde bulundurmaktadır. Bu çalışma sonucunda Spotify platformu ile ilgili kullanıcı eğilimlerine yönelik doküman analizi gerçekleştirilmiştir. Her geçen zaman içerisinde Spotify platformunun kullanımında büyük bir artış gözlenmektedir. Bu da platformun uyguladığı yeni model radyo eğilimini ve kullanıcılardaki artış grafiğinin en önemli yansımalarını göstermektedir. Döneminde gerçekleşen ve günümüzde oldukça azalan geleneksel radyo kültürünün artık Spotify platformunda gelişerek tekrar yaşadığı ve devam ettiği ortaya çıkmaktadır.

Radyo bulunduğu ve insanlara eriştiği yıllarda başka bir kitle iletişim aracının alternatifinin olmaması, radyonun popüler hale gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ancak günümüzde Spotify platformunun bu kadar popüler olmasının sebeplerinden biri de Spotify platformunun birçok farklı alternatif ile karşı karşıyayken bile kullanıcılara interaktif olma imkânı vermesidir. Bu bakımdan Spotify, tıpkı sosyal medya platformları gibi yeni medya çatısı altında değerlendirilebilmektedir. Kullanıcıların iki yönlü iletişim modelinde olduğu gibi yalnızca karşı taraftan verilen veriye bağlı olmaksızın görece daha özgürce hareket edebilmeleri ve farklı kullanıcılarla etkileşim içine girebilmeleri bir yayın platformu olan Spotify'nın biricik olmasını sağlamaktadır. Bu sebeple Spotify gibi çevrim içi yayın platformlarının gelecekte de daha da popülerleşerek varlığını sürdüreceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (2007). *Kültür Endüstrisi* (Çev. Nihat Ülner-Mustafa Tüzel- Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.

Bozkurt, Aslıhan. (2015). Tercih Edilen Online Müzik Platformları, *Bilişim Dergisi*, Cilt:43, Sayı 79.

Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (3rd ed.). Sage Publications, Inc.

Kasım, Metin. (2014). *Radyo Programcılığı*, Konya: Literatürk Yayınları.

Özkanal, Berrin. (2013). *Radyo ve Televizyonda Program Yapımı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Say, Ahmet. (1997). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Spotify, AB (2019). <http://spotify.com>

Spotify, TR (2019). <http://spotify.com.tr>

Tekinalp, Şermin. (2003). *Camera Obscura'dan Synopticon'a Radyo ve Televizyon*, İstanbul: Der Yayınları.

Tokgöz, Oya. (1994). *Temel Gazetecilik*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Türk Dil Kurumu; (2020). sozluk.gov.tr, Erişim Tarihi: 21.08.2020

Wikipedia (2019). Spotify <http://tr.wikipedia.org/wiki/Spotify> Erişim Tarihi: 03.07.2020

Dredge, Stuart. (2020). How Many Users Do Spotify, Apple Music and Other Big Music Streaming Services Have?, <https://musically.com/2020/02/19/spotify-apple-how-many-users-big-music-streaming>, Erişim Tarihi: 14.08.2020

Porter, Jon. (2021). Performed Above Expectation <https://www.theverge.com/2021/4/28/22405953/spotify-earnings-q1-2021-subscribers-average-revenue-per-user>, Erişim Tarihi: 15.06.2021

Aydın Sanat Dergisi- Sayı 12 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmasında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin

hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklerle göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

II. Author name (s) and address (es)

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

III. Summary

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

IV. Main Text

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

Chapter V Titles

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

VI. Tables and Figures

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

VII. Images

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

VIII. Footnotes

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

Books

Öztürkmen, A. (1994). *Folklore and Nationalism in Turkey*, Istanbul: İletişim Publications.

Carter, A. (2004). *Rethinking the History of Dance*, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.

Articles

Sarısozen, M. (1970). *Baglama Method*, *Folklore / Folklore* (1): 12-16.

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity?* *Dance Research* (32): 3-18.

Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene*. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. Clinical Psychology, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.

Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011).

Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.