

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

STAR

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES

SANAT ve TASARIM **ARAŞTIRMALARI** **DERGİSİ**

Cilt / Vol: 1

Sayı / Issue: 1

Yıl / Year: 2020



Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi (STAR)
T.C. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

<http://ohu.edu.tr/stardergisi>
star@ohu.edu.tr

Yıl: 2020/Aralık - Cilt: 1 - Sayı: 1



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES

SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

T.C.
NIĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
STAR DERGİSİ
YAYIN KURULU

Sahibi:

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Adına:
Prof. Dr. Semiha AKÇAÖZOĞLU
(Dekan v.)

Kurucu / Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Kerim LAÇINBAY

Alan Editörleri

Dr. Öğr. Üyesi Kerim LAÇINBAY
Plastik Sanatlar / Resim

Dr. Öğr. Üyesi Engin ASLAN
Güncel Sanatlar

Doç. Dr. Attila DÖL
Grafik Sanatları / Görsel İletişim

Dr. Öğr. Üyesi Menekşe SAKARYA
Tekstil ve Moda Tasarımı

Prof. Dr. Mehmet EKİZ
Sanat Tarihi

Prof. Dr. Feyzan GÖHER
Müzik

Prof. Dr. Semiha AKÇAÖZOĞLU
Mimarlık ve Yapı Tasarımı

Öğr. Gör. Mehmet ÖZLÜ
Yabancı Dil (İngilizce) Editörü

Teknik Sorumlular

Öğr. Gör. Hilmi GÜNEY
Mizanpaj

Arş. Gör. Hülya GÜCÜKO
Redaksiyon



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

STAR DERGİSİ HAKEM KURULU

- Prof. Dr. Abdullah AYAYDIN (Trabzon Üniversitesi)
Prof. Dr. Atilla İLKİYAZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birnur ERALDEMİR (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent SALDERAY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. CebraİL ÖTGÜN (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Çağatay AKENGİN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Duygu SABAN (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Güler AKALAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülveli KAYA (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail ATEŞ (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İlgım KILIÇ TAPU (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. Marcus GRAF (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet EKİZ (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Mehmet YILMAZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurgül KILINÇ (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)
Prof. Dr. Raif KALYONCU (Trabzon Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema SEVİNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Serap BUYURGAN (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Şeniz AKSOY (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur ATAN (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ER (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Nuriye İŞGÖREN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Aybige Demirci ŞENKAL (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Aydın ZOR (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ (Trakya Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Derya KAHRAMAN (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu SALGIN (Erciyes Üniversitesi)
Doç. Dr. Figen ÖZEREN (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. M. Vehbi GÖKÇE (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa KORUMAZ (Konya Teknik Üniversitesi)
Doç. Musa KÖKSAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

- Doç. Dr. Selma TAŞKESEN (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Zuhul BAYSAR BOERESCU (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Gazi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AKBULUT (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çağrı GÜMÜŞ (KTO Karatay Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çimen BAYBURTLU (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hamide Tuba KIZILKAYA (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İrfan OKAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail HELVACI (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma ÇEVİK (İğdır Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kenan SAATÇIOĞLU (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kerim LAÇINBAY (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH (Erciyes Üniversitesi)
Dr. Muhammet İNCEAĞAÇ (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Necmettin YAĞCI (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Necla DURSUN (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Orhan SEVİNDİK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Seçil Ermiş İPEK (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sehran DİLMAÇ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Serdar Egemen NADASBAŞ (Atılım Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Taylan GÜVENİLİR (Gaziantep Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Uğur YILDIZ (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
Dr. Uğur YILMAZ (Aksaray Üniversitesi)



SUNUŞ

Değerli Sanat ve Tasarım Araştırmacıları,

Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi (STAR) Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2020 yılında kurulmuştur.

STAR, alanyazına nitelikli katkı sunmayı hedeflemiş olan makaleleri, elektronik ortamda bilim ve sanat dünyası ile hızlı ve ücretsiz olarak paylaşmayı kendisine misyon edinmiştir. STAR; plastik sanatlar/resim, grafik sanatları/görsel iletişim, güncel sanatlar, tekstil ve moda tasarımı, sanat tarihi, müzik, mimarlık ve yapı tasarımı ile disiplinlerarası sanat araştırmaları gibi sanat ve tasarım alanlarında Türkçe ve İngilizce yayınlar kabul etmektedir. Dergiye gönderilen yayınlar konularında uzman hakemler tarafından incelenerek, yayınlanabilir bulunduğu takdirde dergimize kabul edilmektedir.

Dergimize gönderilen yayınlar kör hakemlik yöntemiyle en az iki hakem tarafından elektronik makale değerlendirme ve takip sistemi içerisinde değerlendirilmektedir. Makale göndermek isteyen yazarlarımız, dergi sayfamızı (<http://www.ohu.edu.tr/stardergisi>) ziyaret ederek çalışmalarını e-posta aracılığıyla star@ohu.edu.tr adresine gönderebilirler. Dergi editörlüğüne gönderilen makaleler hızlı, doğru ve bilimsel bir hakem değerlendirme sürecinden geçirilerek kabul edilmesi halinde, çevrimiçi olarak yayınlanır.

Siz değerli akademisyenlerimizin katkıları, her zaman olduğu gibi, hedeflenen amaca ulaşmada en büyük desteğimizdir. Sizleri dergimizin internet sayfasını incelemeye, ilgilendiğiniz makaleleri okumaya, dergimize makalelerinizle katkıda bulunmaya ve çevrenize duyurmaya davet ediyoruz.

2020 Aralık ayında ilk sayısını yayınladığımız dergimiz, ilerleyen yıllarda **Haziran** ve **Aralık** sayıları olmak üzere yılda iki kez yayınlanacaktır. Araştırmalarıyla ilk sayımızda yer alan yazarlarımıza, değerlendirmeleriyle dergimize destek olan hakemlerimize ve siz değerli okuyucularımıza teşekkür ederiz.

Saygılarımla...

STAR Yayın Kurulu adına,

Dr. Öğr. Üyesi
Kerim LAÇINBAY
(Kurucu / Baş Editör)



İÇİNDEKİLER

SAHA (YAKUT) TÜRKLERİ ÖZELİNDE MELEZ/ HİBRİT TÜRK ÇALGILARI (HYBRID TURKISH MUSIC INSTRUMENTS- IN CASE OF SAKHA (YAKUT) TURKS) <i>Feyzan GÖHER</i>	2-13
ELBİSEDE KUP VE GEOMETRİK DESEN ALGISI (LINE AND GEOMETRIC PATTERN PERCEPTION IN DRESS) <i>Menekşe SAKARYA, Saliha AĞAÇ</i>	14-36
KOZMOLOJİK TASAVVURUN SANATA YANSIMASI OLARAK TÜRK MİMARİSİNDE BALDAKEN KULLANIMI VE KUBBE GELİŞİMİ (AS THE REFLECTION OF THE COSMOLOGICAL DESIGN TO ART THE USE OF BALDAKEN AND ITS DOME DEVELOPMENT IN TURKISH ARCHITECTURE) <i>Burak PAKLACI</i>	37-52
HISTORICAL NİĞDE FOUNTAINS (TARİHİ NİĞDE ÇEŞMELERİ) <i>Emel Efe YAVAŞCAN, Semiha AKÇAÖZOĞLU, Mehmedi Vehbi GÖKÇE</i>	53-72
SADBERK HANIM MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAN ÖRNEKLERLE OSMANLI DÖNEMİ KADIN AYAKKABI TASARIMLARI ÜZERİNE TESPİTLER (FINDINGS ON WOMEN'S SHOES DESIGNS FROM OTTOMAN PERIOD WITH THE EXAMPLES FROM SADBERK HANIM MUSEUM COLLECTION) <i>H. Meryem İMRE, Kevser GÜRCAN AKBAŞ</i>	73-89
COVID-19 PANDEMİSİNE YÖNELİK GÜVENLİ ORTAMLARDA KALMAYA TEŞVİK AMAÇLI HAZIRLANAN İLLÜSTRASYONLARIN İNCELENMESİ (EXAMINATION OF ILLUSTRATIONS PREPARED TO ENCOURAGE STAYING IN SAFE ENVIRONMENTS FOR COVID 19 PANDEMIC) <i>Elif SABANCI POLAT</i>	90-97
CİNAYET KONUSUNUN RESİMDE ELE ALINIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME (A STUDY DEALING WITH MURDER TOPIC IN PAINTING) <i>Mustafa ÇAPAR</i>	98-110



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

-Saha (Yakut) Türkleri Özelinde- Melez / Hibrit Türk Çalgıları

Hybrid Turkish Music Instruments

-In case of Sakha (Yakut) Turks-

Feyzan GÖHER*

Öz Abstract

İki farklı çalgı formunun bir gövdede birleştirilmesi esasına dayalı müzik aletleri, hibrit/melez enstrümanlar olarak tanımlanır. Melez çalgıların pek çoğu deneme amacıyla oluşturulmuştur ve kullanım zorluğu nedeniyle yaygınlık kazanmamışlardır. Betimsel karakterli bu çalışmada ise farklı ses üretim biçimlerinin ve dolayısıyla farklı çalgı grubu özelliklerinin aynı enstrümanda varlığı da melez bir görünüm olarak değerlendirilmiş ve geleneksel Saha çalgıları içinde ses üretimi açısından hibrit özellikler sergileyen sıradışı enstrümanlara değinilmiştir. Hem aerofon hem de membranofon grubuna dâhil olan tial duoraan / dorgoon dungur isimli rüzgâr sireni ile duoraannıt adlı rüzgâr tüneli, günümüzde kullanılmayan ancak varlıklarını kaynak kişiler doğrultusunda takip edebildiğimiz melez çalgılardır. Davul kırımpa ise hem kordofon hem de membranofon gruplarına dâhil olan sıra dışı bir çalgıdır. Çalgı, günümüzde geleneksel Saha müziğinde yer almaktadır. Diğer pek çok hibrit çalgının aksine, sonradan iki farklı enstrümanın bir araya getirilmesi ile değil, ilk yapımlarından itibaren iki farklı ses üretim yoluna sahip oluşları; geleneksel müzikte kullanılmış ve/veya kullanılmakta olmaları, hibrit/melez Saha çalgılarını müzik kültürü ve organoloji açısından çok önemli bir noktaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Sibirya Türk Müziği, Saha Yeri (Yakutistan) Çalgıları, Hibrit Çalgılar, Melez Çalgılar, Organoloji.*

Music instruments based on combining two different instrument forms into one body are defined as hybrid instruments. Most of the hybrid instruments have been created for trial purposes and have not become widespread due to the difficulty of use. In this descriptive study, the presence of various sound production styles, therefore the existence of unique features of two different instrument groups in a single instrument is identified as hybridity. In addition, instruments in Sakha music that possess this hybridity are discussed. The wind siren called tial duoraan / dorgoon dungur and the wind tunnel called duoraannıt, which are included in both aerophone and membranophone groups, are hybrid instruments that are not used today, but whose existence we can follow in the direction of source people. Drum kırımpa is an extraordinary instrument that belongs to both cordophone and membranophone groups. The instrument is featured in traditional Sakha music today. Unlike many other hybrid instruments, it is not by combining two different instruments later, but because they have two different sound formation ways since their first production; the fact that they have been used and / or used in traditional music puts the hybrid Sakha instruments a very important point in terms of musical culture and organology.

Keywords: *Siberian Turkish Music, Sakha (Yakutia) Music Instruments, Hybrid Instruments, Organology*

Giriş

İki farklı kaynaktan beslenen ve/veya melez anlamlarına gelen hibrit kelimesi (Url1), organolojide (çalgi bilimi) genellikle iki farklı çalgı formunun bir gövdede birleştirilmesi esasına dayalı enstrümanlar için kullanılır. Dünyanın pek çok yerinde bilhassa yirminci yüzyılın başlarında, birden çok çalgının bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş denemeleri görmek mümkündür. İcracının enstrüman değiştirmeden farklı çalgıları çalabilmesi, yeni arayışlar ve dikkat çekme gibi nedenlerle oluşturulmuş bu müzik aletlerinin pek çoğu pratik kullanıma uygun olmamasından dolayı yaygınlaşmamıştır. 17. yüzyılda İspanya’da J. Hidalgo tarafından yapılmış olan piyano-arp, deneysel amaçlı hibrit çalgılara verilebilecek en eski örnekler arasındadır. Bir çalgı mucidi olan Zeynel Abidin Cümbüş’ün, icat ettiği ve keman ile udu birleştirerek oluşturduğu “piyanolin” ise Türkiye’den verebileceğimiz en bilindik örnektir. Anadolu’da aynı gövdede farklı çalgıları birleştirmek için gerçekleştirilen denemelerden bir tanesi de Ersan Koç’un, kanun / çeng ve bağlama çalgılarının birleştirilmesi ile oluşturduğu ve yatağan¹ adını verdiği enstrümandır. Dünyada gitar ve arpin birleştirildiği çeşitli çalgı denemelerine rastlamak mümkündür. Telli çalgıların birleştirilmesinin yanı sıra telli ve üflemeli çalgıların bir araya getirildiği profesyonel ya da amatör denemeler de söz konusudur. Gramofon prensibi kullanılarak oluşturulmuş olan stroviol, Görsel Grubu 1’de sağda görülmektedir. Hibrit çalgıların büyük bölümü, kullanım zorluğu bakımından işlevsellikten uzak, deneme ve görsel amaçlı çalışmalarlardır.



Görsel Grubu 1. Hibrit çalgılara Türkiye ve dünyadan örnekler (soldan sağa: Zeynel Abidin ve Piyanolin 1926; Ersan Koç ve Yatağan (Koç, 2009, s.377); Arp-gitar; Stroviole).

¹ Geleneksel yatağan çalgısı ise Orta Asya Türkleri arasında yaygın olan kanun gibi kucakta çalınan telli bir enstrümanın adıdır. Yatağan, yatgan, jetigen, çathan, çatagan gibi isimlerle bilinen Orta Asya Türk çalgıları, farklı büyüklüklerde olabilmektedir. Kazakistan, Tuva, Hakasya, Saha gibi Türk yurtları; Moğolistan, Nenents, Hantı-Mansi gibi akraba topluluklar ve Çin, Vietnam, Japonya gibi Uzakdoğu ülkelerinde benzer çalgılar çalınmaktadır

Farklı çalgı sınıflarına ait ve/veya farklı tipte enstrümanların bir araya getirilmesi ile oluşturulan hibrit çalgılarla birlikte, farklı teknolojilerin ve akustik ile dijital ortamın birlikte kullanımı açısından “hibrit icra” denemeleri de mevcuttur. Bu çalışmalarda çalgıların multimedya performansları esas alınır. Örneğin Tanaka ve Bongers tarafından gerçekleştirilen “Global String a Musical Instrument for Hybrid Space” adlı çalışmada (2001), akustik gerçeklik ve network alanlarının bir arada kullanımı amaçlanmıştır. İnternet ağı üzerinden, titreşim sensörleri ile fiziksel titreşimleri de iletmeyi hedefleyen bu çalışma, paralel fiziksel akustik alanları birbirine bağlama fonksiyonu açısından hibrit bir görünüm sergilemektedir. Gelişen teknoloji ile çalgıların ürettiği akustik sesler ve dijital ortamdaki ses karşıtlıkları arasında, performatif, teknolojik çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Walstijn ve Rebelo’nun konga çalgısı üzerinden gerçekleştirdiği araştırma (2005); J. Sello’nun interaktif multimedya icrası için geliştirilmiş “hexenkessel” çalgısına ilişkin çalışması (2016) buna verilebilecek örnekler arasındadır.

Bu çalışmada ele alınan hibrit çalgılar ise “geleneksel” olmaları ve “öz yapıları itibariyle hibrit yapılmaları” açısından farklılık göstermektedirler. Bir diğer ifade ile sonradan ve zorlama bir birleşim yerine doğal bir çalgısal melezlik söz konusudur. Buradaki melezlik, farklı ses üretim biçimlerinin ve dolayısıyla farklı çalgı grubu özelliklerinin aynı enstrümanda varlığı ile bağlantılıdır. Çalışma Kuzey Sibiryta Bölgesinde yer alan Saha Türkleri özelinde gerçekleştirilmiştir. Burada tespit edilen melez/hibrit çalgılara geçmeden evvel, Saha Yeri ve bölge müziğine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Saha Yeri (Yakutistan)

Kuzey Sibiryta Bölgesinde bulunan Saha Yeri, Taş Devri’nin ilk dönemlerinden itibaren arkeolojik bulgularla izlenebilen medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Belkaçi, Diring-Üryah, Dyuktay, Kulun Atah, Sılah, Sumvagin gibi noktalar, bu medeniyetlere ait önemli bulguların ele geçirildiği yerler arasındadır. Saha Türklerinin etnik oluşumuna ilişkin olarak iki büyük Türk grubundan söz etmek mümkündür. Birinci grup, VII-XIII. yüzyıllarda Kore’den Kafkasya’ya kadar yayılmış olan Tölös aşiretleri; ikinci grup ise Kıpçak boylarıdır. Rusların Saha Yeri’ne girişleri ise XVII. yüzyılda gerçekleşmiştir. O dönem Vilvuy Irmağı boyunca bulunan Sahalar, Ruslara karşı büyük bir savaş verseler de daha üstün teknolojiye sahip olan Ruslar 1632’de bu bölgeyi Çarlığa bağlamışlardır. Sonraki dönemlerde Sahaların başkaldırıları Ruslar tarafından bastırılmış, pek çok Saha Türkü öldürülmüş, kamlar (şamanlar) ve aydınlar sürgüne gönderilmiş ve/veya yok edilmiştir (Gömeç, 1998, s.175; Fedotoviç, 1992-1994, s.229) . Kültür aktarımında büyük rolü olan müzik de Rusların hedefinde olmuştur. Milli değerler barındırdığı gerekçesi ile Saha müziğine ve çalgılarına yasaklamalar getirilmiştir.

Çar Alexey Mihayloviç Romanov'un kararıyla tahrip edilen Saha müziği, XIX. yüzyılın ortalarında Rus balalayka, gusli gibi çalgılar ile canlandırılmaya gayret edilmiş (Dyakonva, 2014, s.73); geleneksel çalgılar yerine akordeon, keman kullanımı yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Sovyetler döneminde kısmen yumuşayan kültürel politikalar neticesinde, Saha müziklerinin gerçek Saha çalgıları ile çalınması girişimleri başlamıştır. Ancak pek çoğu yok edilen eski çalgıların biçimleri ve malzemeleri ölen ustalarla birlikte yok olmuştur. Ardından yok olan Saha çalgılarını yeniden inşa etme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda XIX. yüzyılın gezginleri ve siyasi sürgünlerinin ilk tarihi ve etnografik çalışmaları faydalı olmuştur. Bir diğer ifade ile etnografik literatür, kaybolan çalgıların yeniden yapımında büyük önem arz etmiştir.

Saha müziğinin yeniden kurucusu olarak da nitelendirilen Mark Nikolaeviç Zhirkov (1892-1951) Saha enstrümantasyonunun geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Müzikal ve etnografik araştırmalar sonucunda, sözlü halk hikâyelerine de dayanarak, 14 farklı Saha çalgısını toplamış ve tarif etmiştir (Zhirkov, 1981). Bizim de bu çalışmada ele alacağımız çalgılardan ikisi, Zhirkov'un tariflerine dayanmaktadır. Saha enstrümanlarının geliştirilmesinde, yeniden yapılandırılmasında, topluluk ve orkestraların oluşturulmasında rol alan kişiler içinde, İ.D. İzbekov-Uustaakh, A.İ. Çahov, V.A. ve M.V. Mokhnaçevski, I. I. Burnaşev, P.P. Semenov, L. N. Turnin, P. İ. Delyaev, İ.M. Neustroev, P.E. Sleptsov, S. İ. Gogolev-Amınnıkı Uus, İ. F. Zaharov-Kylyady Uus gibi sanatçı ve fikir insanları da sayılabilir.

Kaybolan Saha çalgılarının yapım biçimlerinin nasıl olması gerektiği konusunda diğer Türk topluluklarının çalgıları da incelenmiştir. Bazı kırılımpa tipi çalgıların yapımı esnasında, Özbek giceği, Kırgız kıyağı gibi enstrümanların yapısı göz önünde bulundurulmuştur (Çahov, 1992, s.24-81; Zhirkov, 1981, s.120-122).

Gelişmeler incelendiğinde Saha Yeri geleneksel çalgılarını var oluş dönemleri ve biçimlerine göre temelde dört sınıfa ayırmak mümkündür:

- a) Sovyet baskısına karşın halk arasında yaşamaya devam etmiş çalgılar (ağız kopuzu, kam davulu, kupsuur, oyduo, sallamalı, vurmali pek çok çalgı ve kıl gibi)
- b) Süreç içinde kaybolmuş, ancak çeşitli araştırmacı ve gezginlerin tarifi ile yeniden canlandırılan çalgılar (bazı kırılımpa çeşitleri gibi)
- c) Süreç içinde kaybolmuş, kısıtlı tarifleri bulunan ama günümüzde canlandırılmamış çalgılar (rüzgâr davulu gibi)
- ç) Var olan çalgılardan geliştirilmiş yeni çalgılar (bazı kırılımpa çeşitleri gibi)

Bu makalenin konusunu oluşturan hibrit Saha çalgıları, yukarıda sunulan "b" ve "c" maddelerine dâhildir.

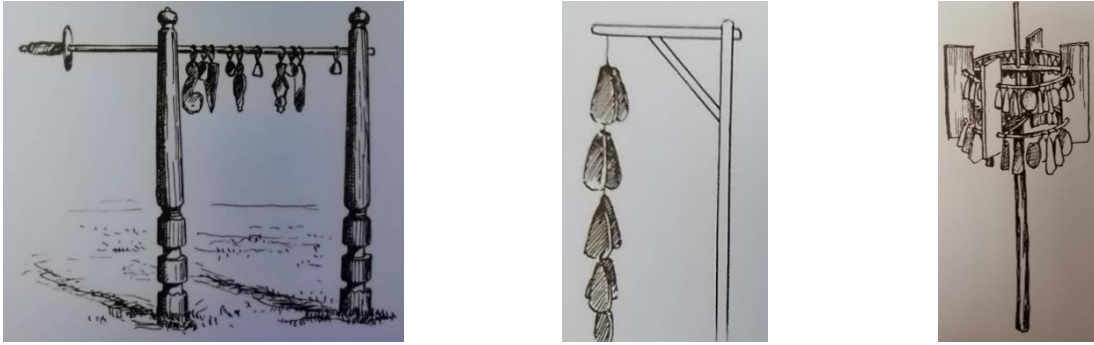
Yöntem

Durum tespiti amaçlı betimsel bir karakter taşıyan bu çalışma, literatür taraması ve alan araştırması verilerine dayanmaktadır. Çalışmada, “odaklanmış”, bir diğer ifadeyle “yarı yapılandırılmış” görüşme tekniği ve etnografik betimlemeyi nitelikli şekilde üretme kabiliyetine sahip olan “katılımcı olarak gözlem”, tekniğinden faydalanılmıştır. İsmi çalışmada yer almasını onaylayan ve kişisel bilgileri Kaynakça bölümünün son kısmında sunulan kaynak kişiler ile “yüz yüze ve İnternet üzerinden bireysel görüşme” gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

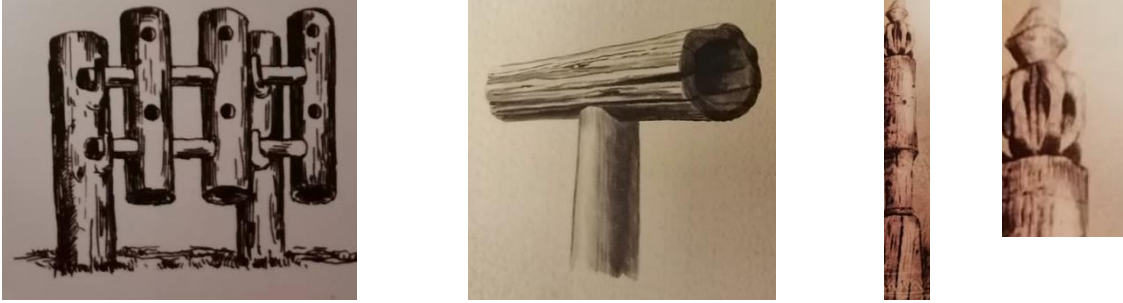
Saha Yeri Rüzgâr Çalgıları

Giriş kısmında yer alan sınıflandırmamızda “c” maddesinde yer verdiğimiz grup, günümüzde kullanımda olmayan ancak yazılı metinler ve tariflerden yola çıkılarak varlıklarından haberdar olduğumuz çalgıları içermektedir. Bu çalgı grubunda rüzgâr vasıtasıyla ses veren aletler bulunur. Hornbostel & Sachs sınıflandırmasına göre bu çalgıların bir kısmının hem idiofonik (tüm yapıları titreşerek ses verenler) hem de aerofonik (hava aracılığı ile ses verenler); bir kısmının ise sadece aerofonik çalgı olduğu ifade edilebilir. Hatta bu ilginç çalgıların bazıları ise hem aerofonik hem de membranofonik (üzerinde bulunan zarın titreşmesi ile ses veren) çalgı olarak nitelendirilebilir. Tıal duoraan/rüzgar sireni ve duoraannıt/rüzgâr tünelleri, hibrit çalgılara dahil edebileceğimiz özellikler göstermektedir. Bunlarla birlikte bu ilginç çalgı ailesindeki hibrit olmayan diğer üyelere de kısaca değinmek istedik. Aşağıda bu sıra dışı çalgıların ve ses üreten aletlerin çizimlerine yer verilmiştir.



Görsel Grubu 2. Elle ya da rüzgarla ses veren dcaga çeşitleri ve rüzgar/tıal tabık (sağda)
(Çizim: M.M. Nosova)

Doğa güçlerine büyük saygı duyan Saha Türklerinin rüzgârla ses veren çalgıları arasında bazı dcaga çeşitleri ve rüzgâr tabık sayılabilir. Bu çalgılar, günümüzde balkon ya da bahçelere asılan rüzgâr çingirakları ile benzer işleve sahiptir. Sağdaki rüzgâr tabığının Mehter takımındaki çevgen çalgısı ile benzerliği dikkate değerdir.

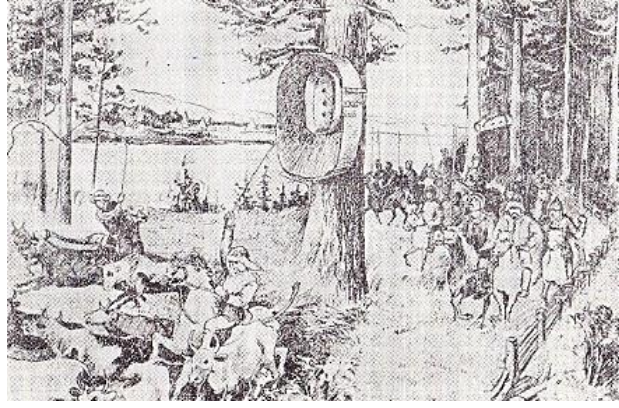


Görsel Grubu 3. Rüzgar blokları (solda ve ortada); Isık çalan serge² ve detay (sağda).

Rüzgâr alan tepelere konulan içi oyulmuş ve delikli kütükler, sanki rüzgârın çaldığı flütler gibidir. Zhirkov'un tariflerine dayanarak Nosova ile Khataliev ve Khatyleva tarafından çizimlerine yer verilmiş olan rüzgâr blokları Görsel Grubu 3'te görülmektedir. Sergelerin bazılarının tepesine rüzgâr sesini arttıracak, duyuracak şekiller oyulur. Böyle sergelere "ihiirer / ıslık çalan serge" ismi verilir. Görsel Grubu 3'te, sağda bu tip bir serge çizimi yer almaktadır. Bu serge, Türklerin ıslık çalan oklarını akıllara getirmektedir.

Rüzgâr alan yerlere konulan bu çalgılar ve ses üreten diğer aletler, rüzgârın gücü ile uğultu, vınlama benzeri sesler çıkarıyor olmalıdır. Bizim araştırma konumuza dâhil olanlar ise "dorgoon dungur" veya "tıal duoraan" olarak isimlendirilen rüzgâr davulu ile "duoraannıt" adlı rüzgâr tünelidir. Zhirkov'a göre (1981: 75), "dorgoon dungur", iç kısmına daha küçük davul monte edilmiş rezonanslı bir davul tipidir. Defler kendi aralarında eşit uzunluktadır ve üç boruyla birleştirilir. Bu boruların rüzgâr sesini güçlendirerek, sesi küçük deften büyük defe aktardığı düşünülmektedir. Çalgı bu tarif ve çizimlere göre hem ses üretimi hava ile gerçekleştiği için aerofonik, hem de defe gerili zarın titreşmesi, sese katkı sunduğu için membranafonik özelliklere sahiptir. Zhirkov, M. M. Nosov ve İ. Bosikov'den aldığı bilgilere dayanarak, ağaca asılan bu rüzgâr çalgısının, sefere çıkan askerlere yol istikametini (?) bildirmek için konulduğunu da aktarır. Buna ilişkin çizim ise aşağıda, sağdaki gibi sunulur:

² Saha'da geleneksel evlerin, çadırların girişinde yer alan sergeler, hem manevî bir temsiliyeti, hem de atların bağlandığı işlevsel bir görevi üstlenmektedir. Sergelerin, kutsal anlamlar yüklenen gök direkleri ile bağları açıktır.



Görsel Grubu 4. Rüzgâr sireni – tial duoraan / dorgoon dungur ve bu çalgının sesiyle sefere çıkan ordu tasviri çizimi (Zhirkov, 1981, s.75; Çizim: M.M. Nosova).

Türk dünyasında askerî amaçlı kullanılan çok çeşitli çalgılar vardır. Bunların bir kısmı müzik icra etmekten çok, uyarı, yönlendirme gibi amaçlarla kullanılır. Burada söz edilen çalgının sefer başlangıcında orduyu istenilen yöne sevk ile birlikte, belki de aynı zamanda Tanrı'nın yolladığı rüzgârın gücüyle askerleri şevke getirmesi amaçlanmaktadır.

Günümüzde kullanılmayan ancak tariflerden yola çıkılarak varlığından haberdar olduğumuz bir diğer enstrüman, "duoraannıt"tır. Rüzgâr tüneline sahip olan bu çalgı, muhtemelen aynı zamanda davul işlevini de görüyor olabilir. Davulun iki ucunda hava giriş çıkışı boruları vardır. Bu borular rüzgâr sesini, davul kasağının içinde çoğaltarak dışarı veriyor olmalıdır. Bu çalgı da hem aerofonik, hem de membranofonik özelliklere sahiptir. Dolayısıyla ses üretimi açısından melez bir görünüm sergilemektedir.



Görsel 5. Duoraannıt –rüzgâr tüneli (Khataliev ve Khatyleva, 2015; M.M. Nosova).

Davul Kırımpa

Saha Yeri hibrit çalgılarına dâhil edebileceğimiz davul kırımpa, çalgı sınıflandırmamızda "b" maddesine yani süreç içinde kaybolmuş, ancak çeşitli araştırmacı ve gezginlerin tarifi ile yeniden canlandırılan çalgılar sınıfına girmektedir. Bu çalgının yeniden yorumlanmasında Gabışev'in katkılarından da söz etmek gerekir. Kırımpa ailesine dahil olan davul kırımpaya geçmeden evvel, Saha Yeri'nin temel çalgı ailesi olan "kırımpa"lardan kısaca söz etmek yerinde olacaktır.

Kırımpa – Kılısakh Ailesi

Saha’da yaylı çalgıların pek çoğu “kırımpa ailesi” olarak adlandırılır. Ancak Halkbilimi uzmanı Ludmila Efimova, bu kullanıma karşı çıkar. Ona göre bu, sonradan oluşturulan yapay bir sınıflamadır ve aslında bu çalgıların her biri ayrı ayrı sahip oldukları isimleriyle anılmalıdır (KK1).



Görsel Grubu 6. Kırımpa Çeşitleri – soldan sağa: Serge Kırımpa; Kılıhah Kırımpa; Timir Kırımpa; Kılısakh Kırımpa (Fotoğraflar: F.Göher ve T.Vural, , Ludmila Efimova kişisel çalgı koleksiyonu, Yakutsk 2017; Khataliev ve Khatyleva, 2015).

Yaylı Saha çalgılarının her birinin farklı isimleri olduğu gibi, eski dönemlerde bu çalgı ailesine kılısakh (кылысах) ismi verilmekteydi. Bu kelime, kıl (kıl, at kuyruğu ya da yelesi) ve sah (darbe, vuruş) köklerinden oluşmuştur. Kılısakh kelimesi, kıyah ve gedjah / giçek gibi diğer Türk topluluklarının yaylı çalgılarının isimleri ile uyumludur. Saha yaylı çalgı ailesinin asıl ismi kılısakh olmakla birlikte zaman içinde Rusça keman (skripka) kelimesinden türediği belli olan kırımpa sözü yaygınlaşmıştır (Çahov, 1992, s.24; Alekseev, 2010, s.10). Oldukça farklı biçimleri olan kırımpaların, Saha çalgı sınıflandırmamıza göre “a”, “b” ve “ç” maddelerine dâhil türleri vardır.

Görsel grubunda sağ üstte görülen kılısakh kılısakh ya da kılısakh kırımpa bu ailenin arkaik üyesidir. Çalgı grubuna da bu çalgı isim verir. Zaman içinde yapılan çalışmalar neticesinde kırımpa türlerinin ana gövdeleri birbirinden oldukça farklılaşmıştır. Gövdesinin tam ortasında kemana benzer girinti bulunan serge kırımpa sık görülen bir türdür. Bunun yanı sıra armudi gövde ya da metal gövdeli olanlara da rastlanır. Orta Asya ve Sibiry Türk topluluklarında gelenek olduğu üzere, burguluk kısmında at başı kullanımı görülebilmektedir.

Şeykin’in (2002) çalgı tipolojisinde her kültür ve coğrafi bölgede çalgıların arkaik, geleneksel, efsanevi-mitolojik, tarihi ve modern biçimli temsili olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu temsil, farklı dönemlerde görülebilir. **Saha kırımpa çalgısı ise farklı temsil biçimleri ile aynı dönemde varlık göstermesi bakımından oldukça özeldir.** Hoppo kırımpadan serge kırımpaya uzanan yelpaze içinde çalgı grubunun arkaikten moderne uzanan tipleri görülür. Kırımpa çeşitleri arasında, yaylı ve igil gibi bacak arasına sıkıştırılarak icra edilen serge kırımpa, toyuk kırımpa, kömelök kırımpa, kılıhah kırımpa, iki telli tammah kırımpa, timir (demir) hoppo kırımpa, toyuk kırımpa sayılabilir. Çoron kırımpa ise keman gibi tutularak icra edilebilir. Ancak bu çalgının temelde yine kemençe gibi tutularak icra edilmiş olması olasıdır. Boyunda tutuş, daha sonra yapılan bir değişikliktir.

Kırımpa ailesinin en büyük üyesi ise davul kırımpadır. Bu çalgının ismi bile melez yapısını göstermektedir. Çalgı hem kordofonlar grubunda (iki nokta arasında gerilmiş titreşimli teller yoluyla ses çıkaran bir müzik aleti) bulunan yaylı çalgılara hem de membranafon çalgı grubuna dâhildir.

Davul kırımpa, genellikle viyolonsel gibi oturularak ve ayaklar arasında yayla çalınır. Aynı zamanda kontrbas gibi teller parmakla çekilerek, ayakta icra edilebilir. Ancak bu çalgıyı asıl farklı kılan, icracının elindeki yayı bırakıp tokmağı aldığı zaman görülür. Çalgının orta eşiğine tokmakla vurulur. Bu görselde bu çalgı hem yaylı hem de vurmali çalgılar sınıfına girer.



Görsel Grubu 7. Davul Kırımpanın İcraları.

Davul kırımpa günümüzde yaygın kullanılan bir çalgı değildir ancak geçmiş dönemlerde Saha müziğinde daha büyük yeri olduğu düşüncesi hâkimdir (KK2). Çalgı, günümüzde Saha Yeri, Maya şehrinde yaşayan ve müzik uyanışçısı kimliği ile öne çıkan lutiye ve icracı Ruslan Prokopoviç Gabışev tarafından yapılmaktadır. Geleneksel müzikle ilgili herkes gibi Çahov da Gabışev'den övgüyle söz eder ve 50 yıldan uzun süredir çalgıları olması gerektiği gibi yapan kişinin Gabışev olduğunu vurgular (Çahov, 1992, s.26). Geleneksel Saha müziği icra eden Kıl Saha müzik grubu ile ulusal ve uluslararası konserler veren Ruslan Prokopeviç Gabışev (Tomskaya, 2017, s.4), sadece çalgı yapım bilgisi ile kalmamış; Saha tarihi, mitolojisi ve kültürünü derin şekilde araştırmıştır. Müzik uyanışları, tamamen geçmişte kalmış ya da kaybolmakta olduğuna inanılan bir müzikal geleneği restore etme ve koruma amacı taşıyan toplumsal hareketlerdir (Livingstone, 1999, s.68). Müzik uyanışçıları ise bu harekette başat rol oynayan kişilerdir. Gabışev için icracı ve çalgı yapımıcılığı kimliği ile Saha Türklerinin bir nevi *müzik uyanışçısı*dır demek yanlış olmayacaktır. Sol altta, pek çok yaylı Türk çalgısının prototipi denilebilecek kıl sazını icra eden Gabışev; sağda ise Kıl Saha Müzik Grubu görülmektedir.



Görsel Grubu 8. Ruslan Gabışev kıl sazını icra ederken (Fotoğraf: F. Göher ve T. Vural, Maya 2017); Gabışev ve en sağda davul kırımpanının yer aldığı Kıl Saha Grubu (Url2).

Yaşadığı Maya şehrinde görüşme gerçekleştirdiğimiz Gabışev, geleneksel Saha çalgılarının canlandırılarak tanıtılmasının, müzikal ve dolayısıyla kültürel hafıza için çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Gabışev davul kırımpanının üç şekilde ses verdiğini vurgulamaktadır: Viyolonsel gibi yaylı, kontrbasın parmakla çekilerek ses veriş tipinde ditmeli ve vurmali (KK3-bkz. Görsel Grubu 7). Vurmali çalgı olarak kullanıldığında çalgının deri kısmı yerine, köprünün üzerine tokmakla vurulmaktadır. İki telli davul kırımpa, dörtlü aralığa akort edilmektedir. Deri olarak at ya da inek derisi kullanılmaktadır (KK3).

Sonuç

Dünyada hibrit çalgılar olarak bilinen melez enstrümanlar, genellikle deneme amacıyla yapılan; aynı gövdede birden farklı sazın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş aletlerdir. Bununla birlikte farklı ses yayılım alanını kullanan (akustik ve dijital gibi), farklı kültürlere ait çalgılardan oluşturulan yeni enstrüman denemeleri de hibrit olarak değerlendirilebilmektedir. Bu çalışmada ise farklı ses üretim biçimlerinin ve dolayısıyla farklı çalgı grubu özelliklerinin aynı enstrümanda varlığı da melez bir görünüm olarak değerlendirilmiş ve geleneksel müzik içinde yer almış hibrit Saha çalgıları üzerinde durulmuştur. Tespit edilen ilk çalgı grubu rüzgâr ile ses veren “tial duoraan” veya “dorgoon dungur” olarak isimlendirilen rüzgar sirenleridir. Doğa seslerine kutsal anlamlar yükleyen ve bu sesleri müziklerinde kullanmayı önemli bir gelenek haline getiren Sibiry Türkleri için müzik aletleri, doğa ve ata ruhları ile iletişimin bir aracıdır. Tıpkı rüzgâr sirenleri gibi “duoraannit” isimli rüzgâr tünelinin ortaya çıkışı da bu temele dayanıyor olmalıdır. Çalgıların geçmiş dönemlerde rüzgâr alan tepelere, köşelere konulmuş olabileceği kuvvetle muhtemeldir. Çarlık Rusya ve Sovyetler Birliği döneminde kaybolmuş Saha çalgılarının canlandırılmasında büyük rol oynayan Zhirkov, ağaca asılan rüzgar sirenlerinin, sefere çıkan askerlere yol istikametini bildirmek için konulduğunu aktarır. Çalgının sefer başlangıcında orduyu istenilen yöne sembolik sevki ile birlikte, belki de Tanrı'nın yolladığı rüzgârın gücüyle askerleri şevke getirmesi amaçlanmaktaydı. Yapısal özelliklerinden çalışmada söz edilen iki çalgı tipinin de hibrit yani melez olarak tanımlanmasının nedeni, hem ses üretimi hava ile gerçekleştiği için aerofonik, hem de defe gerili zarın titreşmesi, sese katkı sunduğu için membranofonik özelliklere sahip olmalarıdır.

Bu çalgının ismi bile melez yapısını göstermektedir. Davul kırımıpa, hem kordofonlar grubunda (iki nokta arasında gerilmiş titreşimli teller yoluyla ses çıkaran bir müzik aleti) bulunan yaylı çalgılara hem de membranafon çalgı grubuna dâhildir. Saha hibrit/melez çalgıları, kullanım şekilleri ve amaçları açısından oldukça sıradışı bir görünüm sergilerler. Müzik kültürü ve organoloji açısından bir diğer önemleri ise hibrit olmalarına rağmen geleneksel müzik içinde var olmalarıdır.

Kaynaklar³

- Alekseev, A.Yu. (2010). Якутские национальные музыкальные инструменты (Yakut ulusal müzik aletleri), Yakutsk: Муниципальное Бюджетное Общеобразовательное Учреждение.
- Çahov, A.İ. (1992). Саха былыргы музыкальнай инструменнара, (Antik/eski saha müzik aletleri), Yakutsk: Бичик (Biçik).
- Dyakonova, V.E. (2014). Становление и развитие якутского концертного инструментария и проблемы оркестра народных инструментов в Якутии (Yakut konser çalgılarının oluşumu, gelişimi ve Yakutistan'da halk aletleri orkestrası sorunları), Грамота (Gramota), 5(43), 73-76.
- Fedotoviç, J. (1992-1994). Saha yeri ve Saha Türkleri, haz. Saadettin Gömeç. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, 26(16), 227-242.
- Gömeç S. (1998). Tarihte ve günümüzde Saha türkleri, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, 30/19, 175-203.
- Khataliev G. & Khatyleva K. (2015). Торут дорбоон (Yaratıcılığın sesi), Yakutsk: Тичик (Tiçik).
- Koç, E. (2009). Yatağan Sazı: Anadolu Çalgı Geleneğine Bir Tasarımcı Katkısı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, İstanbul: Motif Vakfı Yay., 377-389.
- Livingston, T. (1999). Music revivals: towards a general theory, Ethnomusicology, 43(1), 66-85.
- Sello, J. T. (2016). The hexenkessel: a hybrid musical instrument for multimedia performances, NIME Conference, ZM4 - UMIS Project, Hamburg, 122-125.
- Şeykin Yu.İ. (2002). История музыкальной культуры народов сибиря (Sibirya halklarının müzik kültürü tarihi), Moskova: Восточная литература.
- Tanaka, A. & Bongers, B. (2001). Global string a musical instrument for hybrid space, International Computer Music Association, Pub./Yay. 2002, 299-304.
- Tomskaya, A. İ. (2017). КЫЛ Руслана Габышева (KIL Ruslan Gabışev), <http://olonkhotheatre.ru/articles/1693-kyl-ruslana-gabysheva.html> sayfasından erişilmiştir

³ Pek çok çeviride, orijinal kaynaktan Rusça olan yazarların adları, İngilizce telaffuza uygun şekilde “ş” harfi için “sh”; “ç” harfi için “ch” okutucuları ile yazılmaktadır. Ancak Rusça “ш” harfi, Türkçe “ş” sesine, “ч” harfi “ç” sesine karşılık geldiği için, yazar isimleri İngiliz okutucuları yerine Türkçe harflerle yazılmıştır. “ки” hecesi “ky” yerine Türkçede tam karşılığı olan “ki” ile ifade edilmiştir. Büyük harfte “i” kullanımına yer verilmiştir. Bu durum şüphesiz sadece Rusça kelimeler için tercih edilmiş; Batı dilindeki isimler de orijinal haliyle belirtilmiştir. Kaynakçada yer alan Rusça kaynak isimleri, öncelikle Kiril alfabesi ile orijinal şeklinde, ardından parantez içinde Türkçe çevirisi ile belirtilmiştir. Rusça kaynakların Latin harflerle okunduğu gibi yazılmasının gerek kaynak esere ulaşmak, gerekse isminin anlaşılması adına yararsız olduğu düşünüldüğü için bu yol izlenmiştir.

(van) Walstijn, M. & Rebelo, P. (2005). The prosthetic conga: towards an actively controlled hybrid musical instrument, International Computer Music Conference (ICMC), Sonic Arts Research Centre Queen's University Belfast.

Zhirkov, M. N. (1981). Якутская народная музыка (Yakut halk müziği) Ed. G.G. Alekseeva, Yakutsk: Кн. изд-во.

Url1: Türkçe Sözlük, tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 26.09.2020

Url2: Kıl Sakha Grubu fotoğrafı, <http://kyym.ru/sonunnar/don/2169-ajyl-attan-eriekkes-ki-i> - O. Jirkoba

Kaynak Kişiler:

KK1: Ludmila Stepanovna Efimova, Halk Edebiyatı uzmanı (Doçent Doktor), Görüşme yeri ve tarihi: Yakutsk-SahaYeri, 25.07.2017-04.08.2017; İnternet üzerinden, 02.11.2020.

KK2: Ludmila Yegorova Jaangi, İnternet üzerinden, Görüşme Tarihi: 18.11.2020.

KK3: Ruslan Prokopoviç Gabışev, Lutiye ve müzisyen, Görüşme yeri ve tarihi: Maya-Saha Yeri, 03.08.2017.



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Elbisede Kup ve Geometrik Desen Algısı*

Line and Geometric Pattern Perception in Dress

Menekşe SAKARYA** Saliha AĞAÇ***

Öz

Moda tasarımı alanı, son yıllarda yeni modellerin ve yüzeylerin tasarlanmasında, çeşitli disiplinlerden, sanat akımlarından, kuramlardan ve sosyolojik olaylardan etkilenmektedir. Bu çalışmada görsel sanatlar içinde önemli bir yere sahip olan Gestalt Algı Kuramı ve “optik yanılsama” olgusu ile onu meydana getiren unsurlar ve biçimler açısından giyside kup ve desen özelliklerinin etkisi araştırılmıştır. Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Türkiye’deki üniversitelerin güzel sanatlar, mimarlık ve tasarım bölüm veya programlarındaki (Endüstri Ürünleri Tasarımı, Görsel Sanatlar ve Resim, Grafik ve Grafik Tasarımı, İç Mimarlık ve Mimarlık, Moda ve Tekstil Tasarımı) öğretim elemanları oluşturmuştur. Araştırmadan elde edilen bulgular arasında; Aynı kuplu farklı kumaş desenli elbise modelleri arasında en çok dikey ince çizgili ve balıksırtı desene sahip olanların ince, dikey ince ve kalın çizgili olanların ise uzun algılandığı tespit edilmiştir. Yatay kalın çizgili desene sahip elbisede ise algı geniştir. Desen algısında önceki öğrenme ve deneyimlerin etkili olduğu ulaşılan bazı sonuçlar arasındadır.

Anahtar Sözcükler: Görsel algı, Optik yanılsama, Gestalt İlkeleri, Moda tasarımı.

Abstract

The field of fashion design has been influenced by various disciplines, art movements, theories and sociological events in the design of new models and surfaces in recent years. In this research, Gestalt Perception Theory and the phenomenon of "optical illusion", which has an important place in visual arts, and the effect of line and pattern features on clothing in terms of the elements and forms that make it up were investigated. Survey method was used in the research. The population of the study of fine arts universities in Turkey has created lecturers in architecture and design department or program (Industrial Product Design, Visual Arts and Painting, Graphic and Graphic Design, Interior Architecture and Architecture, Fashion and Textile Design). Among the findings obtained from the research; It was determined that among different fabric patterned dress models with the same line, those with vertical thin stripes and herringbone patterns were perceived as thin, vertical thin and thick stripes were perceived longer. The perception is wide in the dress with horizontal bold striped pattern. It is among some results that previous learning and experiences are effective in pattern perception.

Keywords: Visual perception, Optical illusion, Gestalt Principles, Fashion design.

Alıntılama: Sakarya, M. & Ağaç, S. (2020). Elbisede kup ve geometrik desen algısı. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi (STAR)*, (1), 14-36.

***Makale:** Sakarya, M. (2018). “Giysilerdeki Kup ve Desen Özelliklerinin Beden Formunun Algılanmasına Etkisi” isimli doktora tezinden türetilmiştir.

****Sorumlu Yazar:** : Doktor Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, msakarya@ohu.edu.tr, ORCID ID. 0000-0003-2285-4448.

*****İkinci Yazar:** Profesör Doktor, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, saliha.agac@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2507-2361.

Giriş

Giyimin vücudu iç ve dış etkenlerden korumanın yanı sıra bireye sağladığı konforla rahatlık vermek, topluma kabul ettirmek ve beğeni kazandırmak gibi son derece önemli işlevleri bulunmaktadır. Moda, “insanların değişiklik arama ve yeni biçimler ortaya koyma tutkusunu” (Altınay ve Yüceer, 1992: 3) olarak tanımlanır. Genellikle giyim kuşamla eş anlamlı ve tasarım disiplinleri içerisinde insan bedeni ile en çok ilişkisi olan alan olarak bilinir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu alan kendini en çok kadın giyiminde hissettirmektedir.

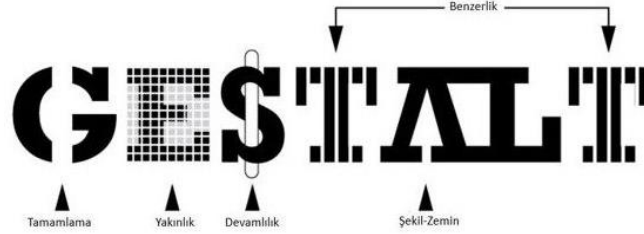
Giysinin bireyin vücuduna uygunluğu ve hareket serbestisi sağlamanın yanı sıra estetik görünüm kazandırması da satın almada önemli etkenler arasında yer alır. Bir giysinin estetik ve fonksiyonel karakteristikleri o giysinin vücuda doğru oturma derecesi ile ilişkilidir.

Kadınların çoğu, dünyanın en başarılı tasarımcıları tarafından giydirilseler dahi modeller vücut yapılarına uygun olmadığında sonuçlar gözü oldukça rahatsız edici olabilmektedir. Vücuda uygun, renk, desen ve aksesuarı seçebilmek için vücut özelliğinin ve vücut tipinin bilinmesi gerekmektedir. Giysi tercihi kumaş, model ve renk seçerken vücudun güzel bölgelerine dikkat çekilmeli ve kusurlu tarafları gizlenmelidir. Modelin ayrıntıları, öyle düzenlenmelidir ki; göz, kimi zaman herhangi bir noktaya takılmadan kolayca hareket edebilmeli, kimi zamanda kusurların gizlenmesi için bir noktaya sabitlenmelidir. Bu durum daha çok motif, çizgi, kesik, şekil, renkler, dikiş türleri, düğmeler gibi çeşitli biçim, teknik ve süsler kullanılarak sağlanmaktadır (Sakarya ve Ağa, 2017: 496).

Algı, araştırmacıların farklı teori ve yaklaşımlarla açıklamaya çalıştıkları insan üzerindeki oluşumunu irdeledikleri, uyarıların yorumlanması ile ilgili geniş kapsamlı bir süreçtir. Görme ve algılama görsel algının temelini oluşturmaktadır. İnsan gözünde görme işleminin gerçekleşmeye başlamasından itibaren görsel algı süreci başlamaktadır. Bir nesnenin algılanmasında “görme” en önemli duyu olduğu bilinir. İnsanın nesneyi görmesi ve gördüğü nesneyi ayırt etmek için beyinde yorumlanması algıda ön koşuldur. Nesnelerin algılanması ve yorumlanabilmesinde algı gibi görsel algı da büyük önem taşımaktadır (Beyoğlu, 2015: 333).



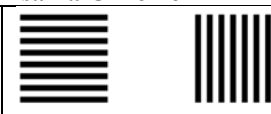
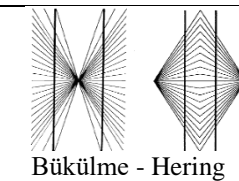

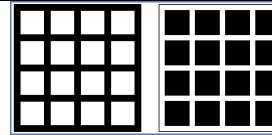
Tasarım alanındaki her yeni yaklaşım değişik bir akım ya da üslup olarak ele alınmasına karşın, bunların yararlandıkları ilkeler temelde aynıdır. Bir insanın nasıl gördüğü ve görsel bilgiyi nasıl anlamlı bir bütüne dönüştürdüğünü araştıran Gestalt Psikoloji Okulunun bu alanda elde ettiği sonuçlar, tasarım ilkelerini belirleyen başlıca faktörler arasındadır (Çağlayan, Korkmaz ve Öktem, 2014: 161). Birçok alanda olduğu gibi Moda Tasarımı alanı da pek çok disiplinden yararlanmaktadır. Psikoloji bilimi de bu disiplinlerin arasında yer almaktadır. Psikolojideki algı teorileri içinde yer alan Gestalt Algı Kuramı, moda tasarımı alanını da yakından ilgilendirmektedir.

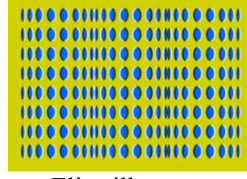
“1900’lerde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attıkları “Gestalt” kavramı, temelde insan gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını” araştırmaktadır (Ceylan ve Bahattin Ceylan, 2018: 1083). Gestalt Kuramına göre; algıyı örgütlemadaki yardımcı ilkeler şöyledir: Şekil-Zemin ilişkisi, Yakınlık İlkesi, Benzerlik İlkesi, Tamamlama İlkesi ve Devamlılık İlkesidir (Görsel 1) (Erişti, Uluuysal ve Dindar, 2013: 49).



Görsel 1. Gestalt kuramı ilkeleri (URL 1).

Göz tarafından toplanan bilgiler optik sınırlar aracılığıyla beyne iletilmekte, görme aslında gözde değil beyinde oluşmaktadır. Gözün yapısında bulunan “kör nokta” kimi zaman optik sınırlardan gelen sinyalleri beynin yanlış yorumlamasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla, göz ve beyin doğruyu görmeye çalışırken bir yandan da yanılsamalara neden olabilmektedir. Beynin ortaya çıkardığı yanlış algılama yorumları o kadar çoktur ki, bunlara psikolojide "Algı Yanılması" veya "Optik/Görsel Yanılsama" denilmektedir (Sarnıç, 2011: 4). Optik yanılsama kavramı, nesnel olarak “gerçek” görüntülerden farklı algılanan görüntüleri tanımlamaktadır. Her ne kadar konu bilimsel olarak tümüyle açıklığa kavuşmamış olsa da yanılsamaların hem fizyolojik hem de psikolojik süreçler birlikte olduğunda etkili olduğu yönünde bir fikir birliği bulunmaktadır. Optik yanılsamaların parlaklık ve kontrast, hareket, geometri ve açı, üç boyutlu, bilişsel durumlar ve renk gibi kimi etkenlere bağlı biçimlerinin var olduğu bilinmektedir (Görsel 2) (Buğdaycı, 2008: URL 2). Optik yanılsamalar, insanlar üzerinde farklı disiplinlerin çalışma alanına giren etkilere sahiptir. Gestalt ilkeleri, görsel algı çalışmalarıyla keşfedildiğinden (Bulduk, 2014, s. 81) optik yanılsama biçimlerini de etkilemektedir.

Geometri ve Açı Yanılsama Örnekleri			
 Dikey - Yatay	 Oppel-Kundt	 Helmoltz Kare	 Bükülme - Hering
Parlaklık ve Kontrast Yanılsama Örnekleri			
 Işınlama	 Hermann Grid		
Hareket ve Zaman Yanılsama Örnekleri			



Elips illüzyonu

Görsel 2. Optik yanılsama biçimi örnekleri (Sakarya, 2018: 28 -35).

Kapsamlı ve disiplinlerarası bir olgu olan optik yanılsamalar çeşitli bilimsel çalışmalar ışığında farklı disiplinleri de etkisi altına almaktadır. Sayıca çok ve çeşitli optik yanılsamanın var oluşu, psikologları, sanatçıları, tasarımcıları, mimarları, mühendisleri vb. birçok farklı disiplinin ilgisini çekmektedir. Ayrıca optik ve kinetik sanat akımları gibi çeşitli sanat akımları üzerinde de etkisi son derece hissedilmektedir. Son yıllarda özellikle moda tasarım alanı içinde yer alan giysi modellerinde, stil, silüet ve kumaşlarda optik yanılsama biçimlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Gestaltçılar'a göre "bir görseldeki bütün, onu oluşturan parçaların toplamı değil, fazlasıdır" (Sengir, 2019: 71) anlayışı, nesne ve şekilleri teker teker değil, bir bütün olarak algıladığımızı belirtir. Bu durum, bazen yanılsamalara sebep olabilmektedir. Çünkü ayrıntı, bütünü içinde kaybolmaktadır. Giysi tasarımında desen, form, kup gibi ayrıntıların kullanımı ile ortaya çıkan modeller bu anlayışın önemli göstergeleri arasındadır.

Optik yanılsamaların görsel sanatları etkilemesiyle 1960'larda ortaya çıkan Optik Sanat akımının renk ve biçimleri de moda tasarımında kullanılmaktadır. Optik Sanat yapıtlarında hareket; yatay, düşey ve uzamsal olarak, doğrudan görsel algıyı hedefleyerek ve yanılsamalara dayanarak oluşturulur. Yanılsama; kullanılan çizgi, desen, form ve renkle meydana getirilir (Avcı Tuğal, 2012: 92). Tasarımı oluşturan öğeler arasında yer alan çizgi, giysilerde eskiden beri çeşitli şekillerde ve farklı biçimlerde kullanılmıştır. Bu kullanım kimi zaman yüzeyde doku olarak; perspektif, renk kontrastları, hareket ve form ile sağlanmış, kimi zaman da giysiye yüklediği mesaj açısından anlamlandırılmıştır.

Gözün gördüğü, tek boyutlu (uzunluk) sembolüne, çizgi denir. Geometrik karakter bakımından düz çizgi, eğri çizgi ve kırık çizgi olarak üçe ayrılmaktadır. Giysilerde çizgiden bazen bir elbisenin kesiti veya ana hattı, bazen de elbise içindeki açıklığı bölen stil çizgisi olarak bahsedilebilir (Ağaç ve Sakarya, 2015: 152). Çizgiler giysilerde iki temel yolla kullanılır. Bunlar, yapısal ve dekoratif olarak sınıflandırılmaktadır;

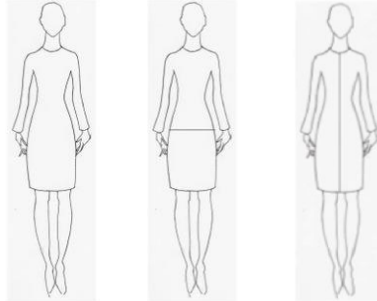
Yapısal çizgiler: Elbise kumaşı düz olduğunda dikkat çekici olmaktadır. Dikişler, kuplar, pensler, pililer, kırışıklıklar, kıvrımlar ve büzgüler gibi çizgilere ayrıca yaka dış kenarları, manşetler, kemerler, etek uçları, cepler gibi elbise parçalarına yapısal çizgi adı verilmektedir.

Dekoratif çizgiler: Dekoratif çizgiler ise giysi yüzeyine detay eklenmesi ile oluşturulur. Elbiseyi basitçe dekore etmek ve daha ilgi çekici hale getirmek için eklenirler. Düğmeler, süs dikiş, kordonlar, fitil, verev bant, dantel kenarları, fırfırlar, püsküller vb. eklenmesi yolu ile giysiye stil ve kişilik katarlar. Şeritler, ekoseler, balıksırtı, kareli desenler vb. kumaş desen çizgileri de ayrıca dekoratif çizgi unsuru olarak kullanılırlar (Anitha, 2005).

Giysi tasarımında çizgi ögesi, giysinin genel görünümü ve tarzı hakkında bilgi verir. Giysi tasarımcısı giysideki kup ve benzeri hatları göstermede çizgi ögesini kullanır. Çizgi ögesi; düz, verrev ve eğri şekillerden modele en uygun olanı tercih edilerek kullanılır. Çizgilerin giysilerde kullanıldıkları türleşme yoğunluklarına (ölçüye, aralıklara, tonlara, yönlerine) bağlı olarak insanlarda bazı duyuşsal etkiler ortaya çıkardığı bilinmektedir. Çizgiler:

- Konumlarına göre: Yatay, dikey, eğik
- Biçimlerine göre: Düz, eğri, kırık
- Şekillerine göre: Kalın, ince,
- Tonlarına göre: Açık, koyu, orta,
- İlişkilerine göre: Pozitif, negatif
- Etkisine göre: Aktif, dinamik, pasif, statik, etken, edilgen
- Yoğunluğuna göre: Sık, seyrek, yalın, grift, kuru, duyarlı (Olgaç, 2005: 16) olarak sınıflandırılmaktadır.

Çizginin gittiği doğrultuda göz bu hattı takip eder ve içinden geçtiği bölgeyi bölümlere ayırır, böylece boşlukta bir kırılma noktası temin eder. Bazen bir şekli veya silueti tanımladığı gibi bazen de bir ruh hali veya bir karakteri taşır. Çizgi, yükseklik ve genişlik gibi görsel illüzyonlar ile bir figürün daha ince veya daha kalın görünmesini sağlar (Anitha, 2005). Tasarımda yer alan çizginin bir şeyi sınırlamasının veya belirtmesinin dışında görsel algı üzerinde kullanıldığı yerdeki durumuna göre kişiye yüklediği psikolojik etkiler de söz konusudur (Olgaç, 2005: 16). Bu açıdan bilim adamları yaptıkları araştırmalarda çizginin görsel algı üzerinde farklı etkilerini incelemişlerdir. Örneğin bir elbisenin kalça hizasında oluşturulan yatay çizgi bedeni kısa (Görsel 3) ya da boyuna çizgilerin daha uzun ve ince, enine çizgilerin daha kısa ve şişman gösterdiği anlayışı bu etkiler arasında yer almaktadır.



Görsel 3. Çizgilerin giysileri bölümlendirmesi (URL 3).

Giysi tasarımında çizginin görsel algı üzerinde farklı etkileri bulunmaktadır. Bu etkiler arasında boyuna çizgilerin daha uzun ve ince, enine çizgilerin ise daha kısa ve şişman gösterdiği anlayışı ilk sırada yer almaktadır. Bu durum son yıllarda araştırmacıların son derece dikkatini çekmiş ve moda dünyasında klasikleşmiş bir anlayışın değişmesine neden olmuştur. Yaygın olan bu anlayış, yapılan bazı araştırmalar ile (Helmholtz'un (1867) kare yanılması) çelişmiştir. Helmholtz 'un kare yanılmasında, dikey çizgilerin aksine yatay çizgilerin daha uzun ve ince görünüm sağladığı belirtilmektedir (Swami ve Harris, 2012). Imai 1982'deki yaptığı araştırmada yatay çizgili karenin gerçek boyutundan %14 daha uzun algılandığını ve dikey çizgili karenin ise gerçek boyutundan %4.06 daha geniş algılandığını bildirmiştir (Mikellidou, 2012: 20).

Taya ve Miura, (2007) iki boyutlu dikey çizgilerin, vücut yapısına uygun üç boyutlu forma dönüştüklerinde ince bir beden izlenimi vermekte olduğunu, böylece Helmholtz'un kare etkisinin dikey çizgilerle ilgili iddiasının zayıfladığı yönünde görüş bildirmişlerdir (aktaran: Thompson ve Mikellidou, 2011).

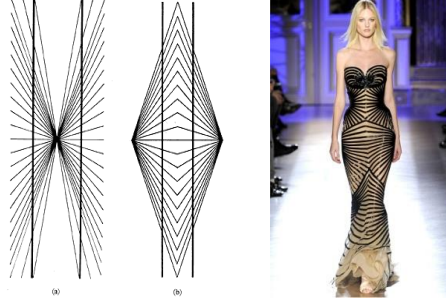
Thompson ve Mikellidou (2009, 2011) yaptıkları farklı deneyler ile daha önce elde ettikleri sonuçları destekler bulgulara ulaşmıştır. Özellikle yaptıkları deneylerin birinde, katılımcılara aynı ebatlarda yan yana duran yarım gövdeli iki mankene giydirilen biri dikey ve diğeri yatay çizgili straplez giysilerden hangisinin genişlik algısı verdiğini sormuşlardır (Görsel 4). Sonuçta ise dikey çizgili mankenin giysisine göre yatay çizgili mankenin %10.7 'den fazla oranda daha geniş olması gerektiği algısı ortaya çıkmıştır (Thompson ve Mikellidou, 2011). Araştırmacılar bu sonuçları yatay çizgilerin kadın giysilerinde kullanıldığında geniş beden etkisi vermediği ve daha ince bir görünüm sağladığı şeklinde yorumlamışlardır (Swami ve Harris, 2012).



Görsel 4. Dikey ve yatay çizgili straplez giysinin karşılaştırılması (Thompson ve Mikellidou, 2011).

Chen ve Peng, 2013 yılında yaptıkları çalışmalarında 24 ve 33 yaş aralığında Tayvanlı kadın modelleri boy ve kilo açısından standartlaştırılmış dört gruba (Grup A- kısa ve zayıf, Grup B- kısa ve şişman, Grup C-uzun ve zayıf ve Grup D-uzun ve kilolu) ayırmışlardır. Genişliği 1 cm olan dikey ve yatay çizgili örgü kumaşlardan dikilen, birisi dikey çizgili ve diğeri de yatay çizgili iki adet giysinin uzunluğu da ayrıca giyen kişinin boyuna uygun tasarlanmıştır. Araştırmaya denek olarak katılan her bir modelin oluşturulan iki giysiyi denemeleri istenmiş ve bütün modellerin fotoğrafları aynı ortamlarda, aynı açıdan, önden, arkadan ve yanlardan çekilmiştir. Oluşturulan anket ile Tayvanlı öğrencilerin görüşleri analiz edilmiştir. Çalışmanın bulguları Peter Thompson'ın (2009) "yatay çizgili giyenlerin dikey çizgiler giyenlere göre daha ince algılandığı" görüşü ile ters düşmüş olup sonuçta yatay çizgili giysiler giymek giyenleri daha zayıf göstermemiştir (aktaran: Chen ve Peng, 2013). Yapılan diğer çalışmalarda (Swami ve Harris, 2012; Chen ve Peng, 2013) ise yine bulgular Thompson'ın sonuçlarını desteklememiştir. Swami ve Harris'in (2012) 120 lisans öğrencisi ile yaptığı araştırmalarında Thompson ve Mikellidou'nun (2009, 2011) kullandığı yöntemden farklı olarak uyarıcılara eş zamanlı sunumu yerine, aynı modele sırayla giydirilen dikey, yatay çizgili ve düz renk olan üç elbisenin farklı zamanlarda sunumu ile değerlendirmişlerdir. Çalışmanın sonucuna göre dikey çizgili ve düz elbisede aynı beden etkisi, yatay çizgilerin ise biraz daha geniş beden algısı olduğu görülmüştür.

Moda tasarımı alanına ilişkin yapılan bilimsel çalışmaların haricinde moda sektöründe yer alan marka ve tasarımcılarında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu yanılsamaları uyguladıkları görülmektedir. Görsel 5'te Zuhair Murad'ın 2012 yılına ait şifon üzerine siyah şeritler ile oluşturduğu elbise, açılı, yatay, dikey ve diyagonal çizgi efektleri ile hareketlendirilmiştir. Vücut formuna uygun şekillenen çizgiler (Hering yanılsaması örneği gibi) bir merkezden dağılmakta ve derinlik etkisi oluşturmaktadır. Bu merkezler bel, basen ve elbise eteğinin yan dikişleri olup vücut hatlarını daha belirginleştirmekte ve optik bir yanılsama yaratmaktadır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 153).



Görsel 5. Hering yanılsaması - Zuhair Murad – 2012 (Ağaç ve Sakarya, 2015).

Çizgiler dikey ve yatay olarak kullanıldıklarında, hatlar arasındaki boşluk doğrultusuna bağlı olarak bir alanı genişletir veya daraltır (Görsel 6.). Uzak aralıklı çizgiler daha yakın olmalarına göre figürün daha geniş görünmesini sağlarlar. Merkeze doğru yönelen düz bir çizginin her bir ucuna diyagonal çizgiler (ok çizgisi) eklendiği zaman her bir uçtaki çizgilerin gözü dışarıda tutması nedeniyle göze daha kısa görünmektedir (Lujan, 2013: URL4).



Görsel 6. Çizgilerin dikey ve yatay kullanımı (Lujan, 2013 - URL 4).

Kişi veya markayı oluşturan elementlere özgü bir stilin yaratılması, güçlü görsel bir yeteneğin yanı sıra; sanat ve bilimin ahenkle bir araya getirilmesiyle mümkündür. Bir tasarımcının işinin en önemli kısmı, çizgiyi yorumlayışı tarzı ve kesimidir. Moda tasarımcısının stili kabullenildikten sonra ona ulaşmak için uygulanabilecek kesim tarzları ise sonsuzdur.

Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda moda tasarım alanı ile ilgili tasarımcıların özgün çalışmalar ortaya çıkarabilmeleri, tüketiciye alternatif eğilimler sunabilecek bir vizyona sahip olabilmeleri için yapılan bilimsel çalışmalar son yıllarda giderek artmaktadır. Bu araştırmada görsel sanatlar içinde önemli bir yere sahip olan Gestalt Algı Kuramı ve “optik yanılsama” olgusu ve onu meydana getiren unsurlar içinde yer alan optik yanılsama biçimleri açısından giyside çizgi ve kumaş unsurları ile oluşturulan kup ve desen özelliklerinin etkisi araştırılmıştır. Buradaki temel amaç kadınların seçtikleri elbiselerdeki kup ve desen özelliklerinin görsel algı açısından insanlarda bıraktığı etkileri ortaya koymaktır. Bu etkilerin ölçülmesiyle kadınlar, kimi zaman bedenlerindeki düzensizlikleri gizlemede, kimi zaman da değişik formlardaki kup ve desen özelliklerine sahip elbiseleri tercih ettiklerinde insanların zihninde algısal olarak farklı izlenimler bırakacakları tahmin edilmektedir. Çalışma genel olarak tasarım disiplinine katkı sağlayacağı gibi çeşitli yönleri ile moda tasarımı alanına ve moda sektörüne de katkı sağlayacaktır.

Yöntem

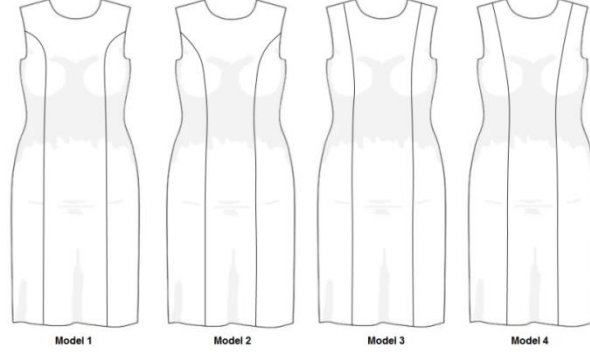
Araştırmanın belirlenen amacı doğrultusunda yöntemi tarama olarak belirlenmiştir. Yöntem iki aşamalı olarak planlanmıştır. Öncelikle giysilerde en fazla kullanılan dikey kup formuna sahip dört adet elbise modeli belirlenmiştir. Elbise modeli yuvarlak yakalı ve kolsuz, midi (diz boyu) etek boyuna sahiptir. Elbise modeli ve kupları, giysi teknik çizim programında 38 beden ölçülerine uygun olarak ölçeklendirilerek hazırlanmış ve photoshop programında elbise üzerinde uygun tonlarda boyama yapılarak derinlik (göğüs, bel ve etek ucu) etkisi kazandırılmıştır. Seçilen geometrik ve zıt kumaş desenleri bu elbise formlarına photoshop programında giydirilmiştir. Bu kumaş desenleri görsel algı kuramlarından Gestalt ilkeleri ve optik yanılsama biçimleri (Geometri ve Açı Yanılsamaları: Helmholtz Kare, Parlaklık- Zıtlık ve Hareket) açısından elbise üzerindeki kup ve desen özelliklerinin etkisini ölçmesi için tercih edilmiştir. Farklı dikey kup varyasyonu ile ortaya çıkan dört elbise modeline yedi kumaş deseni photoshop programında giydirilmiş ve her kumaş desenine ait farklı kuplu dört elbise modeli ortaya çıkmış olup toplam 28 adet elbise modeli görseli elde edilmiştir. Daha sonra her elbiseye birer numara verilmiştir. Bulgulara ait açıklamalarda, yorumlarda ve sonuçlarda elbiseler, bu model numaraları ile anılmıştır (Görsel 7). Verilen model numaraları her bir elbise için aşağıdaki şekilde tanımlanmıştır:

Model 1: Kol Oyuntusundan Gelen Geniş Kup Formlu

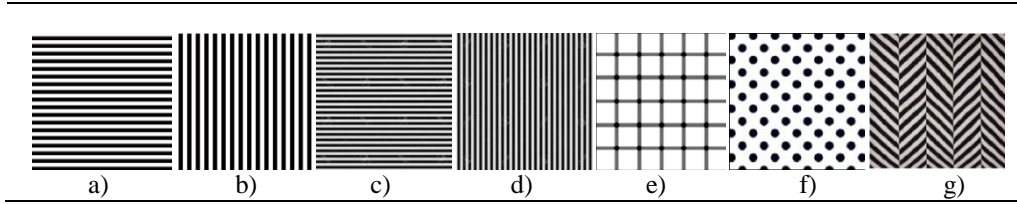
Model 2: Kol Oyuntusundan Gelen Dar Kup Formlu

Model 3: Omuzdan Gelen Geniş Kup Formlu

Model 4: Omuzdan Gelen Dar Kup Formlu



Görsel 7. Dikey kup modelleri (Sakarya, 2018: 56).



Görsel 8. Geometrik- kontrast renkli kumaş desenleri (Sakarya, 2018: 56).

Birinci aşaması tamamlanan araştırmanın ikinci aşaması için araştırmacılar tarafından ilgili literatür ve uzman görüşleri doğrultusunda elde edilen elbise modellerine ait görseller kullanılarak bir "Görsel Algı Anketi" geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında ankette yer alan farklı desenli aynı kuplu elbise modellerinin araştırmanın evreni doğrultusunda katılan öğretim elemanları tarafından elbisede kup ve desen özelliklerinin beden formunun algılanmasına etkisi araştırılmıştır.

Ankete pilot çalışma yapılarak son şekli verilmiş ve örneklem grubuna elektronik (online) olarak uygulanmıştır. Araştırmanın evrenini algılarının yüksek olması nedeniyle, Türkiye’de bulunan devlet ve vakıf üniversiteleri bünyesinde bulunan fakülte ve yükseköğretime bağlı Endüstriyel Tasarım/Endüstri Ürünleri Tasarımı, Görsel Sanatlar, Görsel Sanatlar ve Tasarımı, Resim, Grafik ve Grafik Tasarımı, İç Mimarlık, İç Mimarlık Çevre Tasarımı ve Mimarlık, Moda Tasarımı, Moda ve Tekstil Tasarımı, Tekstil ve Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Üretimi alanında lisans düzeyinde eğitim veren bölüm veya programlarda görevli öğretim elemanları oluşturmuştur. Araştırma örnekleminin belirlenmesinde ise Olasılıklı Örneklem Yöntemlerinden "Tabakalı Örneklem Yöntemi" kullanılmıştır. Tabakalı örneklem özellikle evren üyelerinin eşit dağılımı söz konusu olmadığı durumlarda kullanılır. Evrendeki alt grupların ağırlıkları oranında örnekleme temsil edilmelerini amaçlayan bir örnekleme türüdür. Tabakalı örneklem, sınırları tespit edilmiş bir evrende alt tabakalar veya alt birimler mevcut olduğunda kullanılmaktadır (Koç Başaran, 2017: 488).

Araştırmanın 2017-2018 öğretim yılında eğitim veren Tablo 2.1.’de belirtilen bölüm ve programlardaki öğretim elemanlarına Üniversitelerin Resmi Web sayfalarından tek tek sayılarak tespit edilen evreni, toplam 3567 kadın ve erkek öğretim elemanından oluşmuştur. Ayrıca öğretim elemanlarının bölüm veya programlara göre sayıları bu çizelgede belirtilmiştir. Elektronik olarak gönderilen ankete cevap veren öğretim elemanı sayısı 416 kişidir. Uygulanan anketlerden 34 tanesi eksik, boş ve hatalı doldurulduğu ve tutarsızlık tespit edildiği için değerlendirme dışı bırakılmış, 382 anket değerlendirmeye alınmıştır.

Tablo 1.

Örneklem grubunu oluşturan öğretim elemanlarının bölüm ve programlara göre dağılımı

Bölüm /Program		Öğretim Elemanları			
Grup	Yeni Grup	Evren	Ulaşılmaması Hedeflenen Örneklem Sayısı %10	Ulaşılan Örneklem Sayısı	%
Endüstriyel Tasarım/Endüstri Ürünleri Tasarımı	Endüstri Ürünleri Tasarımı	332	32	36	9,4
Görsel Sanatlar, Görsel Sanatlar ve Tasarımı, Resim	Görsel Sanatlar ve Resim	428	41	50	13,1
Grafik ve Grafik Tasarımı	Grafik ve Grafik Tasarımı	354	35	37	9,7
İç Mimarlık, İç Mimarlık Çevre Tasarımı ve Mimarlık	İç Mimarlık ve Mimarlık	2160	210	212	55,5
Moda Tasarımı, Moda ve Tekstil Tasarımı, Tekstil ve Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Üretimi	Moda ve Tekstil Tasarımı	293	29	47	12,3
TOPLAM		3567	347	382	100

Anket, elektronik (online) olarak 2017-2018 öğretim yılında eğitim veren bölüm ve programlardaki öğretim elemanlarına Üniversitelerin Resmi Web sayfalarından (Ocak-Şubat 2018) tespit edilen e-posta adreslerine gönderilmiştir. Anketin veri dönüşleri aynı yılın Nisan ayında başlamış ve Haziran ayı sonunda sonlandırılmıştır. Öğretim elemanlarının araştırma verilerinin toplanmasında araştırmaya katılmaya gönüllü olmaları esasına dikkat edilmiştir.

Araştırmanın verileri nicel yöntemler kullanılarak elde edilmiştir. Hazırlanan birinci veri toplama aracı, araştırmanın konusu, kapsamı ve sınırlılıklarına bağlı olarak bir "Görsel Algı Anketi" niteliğindedir. Eşit aralıklı ölçek özelliği taşımadığından parametrik olmayan (non-parametrik) bir test olarak kabul edilmektedir. Araştırmadan elde edilen veriler, gerekli düzenlemelerin ardından bilgisayar ortamına The Statistical Packet for The Social Sciences (SPSS - 22.0) paket programına aktarılmış, istatistiksel incelemesi yapılmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarına ait demografik bilgilere ilişkin analizler frekans ve yüzde (%) ağırlıkları bulunarak sunulmuştur. Öğretim elemanlarının farklı kumaş deseni ve aynı kuplu elbise algılarına yönelik oluşturulan seçeneklere ait algının *ince*, *geniş* ve *uzun* olduğu yönündeki görüşleri frekans ve yüzde oranları ile bölüm veya programlar değişkenine ait görüşleri çapraz çizelgelerde karşılaştırılarak istatistiksel analizleri yapılmıştır. Bölüm veya programlara göre verilen cevapların istatistiksel ilişkisi $p < 0.050$ anlamlılık düzeyinde değerlendirilmiştir. Anlamlılık ilişkisi bulunmayan durumların yorumu verilmemiştir. Bulgular, çizelgeler ve yorumlar halinde sunulmuştur.

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, Görsel Algı Anketi ile elde edilen verilerin analizleri yapılarak, bulgular çizelgeler, açıklamalar ve yorumlar şeklinde sunulmuştur.

Öğretim Elemanlarının Demografik Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının demografik özelliklerine ilişkin bilgilere göre; Öğretim elemanlarının oluşturduğu örneklem grubunun %75,4'ü kadın, %24,6'sı ise erkektir. Unvanlarına göre dağılımı incelendiğinde, %37,4'ü araştırma görevlisi, %28,5'i doktor öğretim üyesi, %17,5'i öğretim görevlisi, %10,7'si doçent, %5,8'i ise profesördür. Öğretim elemanlarının öğrenim düzeyleri, %49,3'lük oranla doktora, %33,8 oranla yüksek lisans, %14,7 oranla sanatta yeterlilik ve % 2,1'lik oranla lisanstır. Çalışma yıllarına göre dağılımlar incelendiğinde ise en fazla yığılmanın 0-5 yıl (%39,5) ile 6-10 yıl (%21,7) olduğu tespit edilmiştir.

Öğretim Elemanlarının Farklı Kumaş Desenli Aynı Kuplu Elbise Model Algılarına Yönelik Bulgular

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının farklı desene sahip geniş kup (kol oyuntusundan gelen- geniş kup: Model 1) formlu elbise modellerini algılamalarına ve aralarındaki ilişkiye yönelik; bölüm veya programlarına ait analiz bulguları Tablo 2' de sunulmuştur.



Görsel 9. Kol oyuntusundan gelen geniş kup (Model 1) formlu elbise modelleri.

Tablo 2.

Bölüm veya programlara göre farklı desenli aynı (kol oyuntusundan gelen – geniş kuplu: Model 1) elbise modelleri çapraz analizi

			İnce							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	0	15	1	3	0	1	16	0	36
		%	0,0	41,7	2,8	8,3	0,0	2,8	44,4	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	0	18	2	9	2	1	17	1	50
		%	0,0	36,0	4,0	18,0	4,0	2,0	34,0	2,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	3	15	2	6	0	0	11	0	37
		%	8,1	40,5	5,4	16,2	0,0	0,0	29,7	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	11	87	7	31	8	11	56	1	212	
	%	5,2	41,0	3,3	14,6	3,8	5,2	26,4	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	2	23	2	3	0	3	13	1	47	
	%	4,3	48,9	4,3	6,4	0,0	6,4	27,7	2,1	100,0	
Toplam	Sayı	16	158	14	52	10	16	113	3	382	
	%	4,2	41,4	3,7	13,6	2,6	4,2	29,6	0,8	100,0	
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 25,169				Sd 28		Sig.(p) 0,619	Expected Count 0,28	
			Geniş							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	2	1	19	3	7	3	1	0	36
		%	5,6	2,8	52,8	8,3	19,4	8,3	2,8	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	7	4	30	1	3	4	0	1	50
		%	14,0	8,0	60,0	2,0	6,0	8,0	0,0	2,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	6	1	16	4	8	1	1	0	37
		%	16,2	2,7	43,2	10,8	21,6	2,7	2,7	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	23	12	100	24	22	23	7	1	212	
	%	10,8	5,7	47,2	11,3	10,4	10,8	3,3	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	5	1	25	3	6	6	0	1	47	
	%	10,6	2,1	53,2	6,4	12,8	12,8	0,0	2,1	100,0	
Toplam	Sayı	43	19	190	35	46	37	9	3	382	
	%	11,3	5,0	49,7	9,2	12,0	9,7	2,4	0,8	100,0	
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 26,402				Sd 28		Sig.(p) 0,551	Expected Count 0,28	
			Uzun							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	1	11	2	10	1	2	9	0	36
		%	2,8	30,6	5,6	27,8	2,8	5,6	25,0	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	1	26	1	10	1	0	10	1	50
		%	2,0	52,0	2,0	20,0	2,0	0,0	20,0	2,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	0	18	3	8	2	1	5	0	37
		%	0,0	48,6	8,1	21,6	5,4	2,7	13,5	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	4	66	7	68	8	12	46	1	212	
	%	1,9	31,1	3,3	32,1	3,8	5,7	21,7	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	0	21	1	13	3	2	3	4	47	
	%	0,0	44,7	2,1	27,7	6,4	4,3	6,4	8,5	100,0	
Toplam	Sayı	6	142	14	109	15	17	73	6	382	
	%	1,6	37,2	3,7	28,5	3,9	4,5	19,1	1,6	100,0	
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 43,351				Sd 28		Sig.(p) 0,032	Expected Count 0,57	

Tablo 2' de farklı desene sahip kol oyuntusundan gelen ve geniş kup (Model 1) formlu elbise modelleri ile ilgili yapılan analize göre; Endüstri Ürünleri Tasarımı (%44,4) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *ince* olan elbise algılarının balıksırtı desene sahip olan *model 7*; Görsel Sanatlar ve Resim (%36,0), Grafik ve Grafik Tasarımı (%40,5), İç Mimarlık ve Mimarlık (%41,0) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%48,9) bölüm veya programlarındakilerin ise dikey ince çizgili desene sahip *model 2* olduğunu belirtmişlerdir. Toplamda ise öğretim elamanlarının farklı desene sahip ve kol oyuntusundan gelen geniş kuplu elbise modelleri arasında en çok (%41,4) *model 2*'yi (dikey ince çizgili); ikinci olarak ise (%29,6) *model 7*'yi (balıksırtı) *ince* algılamışlardır. Bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *geniş* olan elbise algılarının yatay kalın çizgili desene sahip en çok (%49,7) *model 3* olduğunu belirtmişlerdir.

Endüstri Ürünleri Tasarımı (%30,6), Görsel Sanatlar ve Resim (%52,0), Grafik ve Grafik Tasarımı (%48,6) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%44,7) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *uzun* olan elbise algılarının dikey ince çizgili desene sahip *model 2*; İç Mimarlık ve Mimarlık (%32,1) bölüm veya programlarındakiler ise dikey kalın çizgili desene sahip *model 4* olduğunu belirtmişlerdir. Toplamda ise öğretim elamanlarının farklı desene sahip ve kol oyuntusundan başlayan geniş kuplu elbise modelleri arasından en çok (%37,2) *model 2*'yi (dikey ince çizgili); ikinci olarak ise %28,5'i *model 4*'ü (dikey kalın çizgili) *uzun* algılamışlardır. *Uzun* algısına ilişkin bölüm veya programlarda görev yapan öğretim elemanları ile kol oyuntusundan gelen geniş kup formlu elbise modelleri arasındaki ilişkinin anlamlı ($p < 0,050$) olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Öğretim elemanlarının farklı desenli kol oyuntusundan gelen ve geniş kup (Model 1) formlu elbise modelleri ile ilgili bölüm veya programlardaki öğretim elemanları, en çok *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *ince* ve *uzun*; *model 3*'ü (yatay kalın çizgili) ise *geniş* algılamaktadırlar. *İnce* algısında Endüstri Ürünleri Tasarımı bölüm veya programındaki öğretim elamanlarının algısı diğer bölüm veya programlara göre farklılaşmıştır. *Uzun* algısında ise İç Mimarlık ve Mimarlık bölüm veya programındaki öğretim elamanlarının çoğunluğunun algısı diğerlerine göre farklıdır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve dar (kol oyuntusundan gelen) dar kup: Model 2) formlu elbise modellerini algılamalarına ve aralarındaki ilişkiye yönelik bölüm veya programlarına ait analiz bulguları Tablo 3' te sunulmuştur.



Görsel 10. Kol oyuntusundan gelen dar kup (Model 2) formlu elbise modelleri.

Tablo 3.

Bölüm veya programlara göre farklı desenli aynı (kol oyuntusundan gelen – dar kup: Model 2) kuplu elbise modelleri çapraz analizi

			İnce							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	0	16	0	3	1	3	13	0	36
		%	0,0	44,4	0,0	8,3	2,8	8,3	36,1	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	4	26	1	7	2	1	9	0	50
		%	8,0	52,0	2,0	14,0	4,0	2,0	18,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	2	16	3	4	0	1	11	0	37
		%	5,4	43,2	8,1	10,8	0,0	2,7	29,7	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	11	96	6	20	10	12	53	4	212	
	%	5,2	45,3	2,8	9,4	4,7	5,7	25,0	1,9	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	1	24	2	6	1	3	10	0	47	
	%	2,1	51,1	4,3	12,8	2,1	6,4	21,3	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	18	178	12	40	14	20	96	4	382
		%	4,7	46,6	3,1	10,5	3,7	5,2	25,1	1,0	100,0
Ki-kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 21,306				Sd 28		Sig.(p) 0,812	Expected Count 0,28	
			Geniş							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	4	2	17	3	9	0	1	0	36
		%	11,1	5,6	47,2	8,3	25,0	0,0	2,8	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	14	2	23	2	4	4	1	0	50
		%	28,0	4,0	46,0	4,0	8,0	8,0	2,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	7	3	13	4	9	1	0	0	37
		%	18,9	8,1	35,1	10,8	24,3	2,7	0,0	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	24	8	86	33	32	17	8	4	212	
	%	11,3	3,8	40,6	15,6	15,1	8,0	3,8	1,9	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	11	4	20	3	4	2	3	0	47	
	%	23,4	8,5	42,6	6,4	8,5	4,3	6,4	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	60	19	159	45	58	24	13	4	382
		%	15,7	5,0	41,6	11,8	15,2	6,3	3,4	1,0	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 38,284				Sd 28		Sig.(p) 0,093	Expected Count 0,28	
			Uzun							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	2	14	3	5	2	1	9	0	36
		%	5,6	38,9	8,3	13,9	5,6	2,8	25,0	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	3	24	5	4	4	5	5	0	50
		%	6,0	48,0	10,0	8,0	8,0	10,0	10,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	2	14	3	9	3	1	5	0	37
		%	5,4	37,8	8,1	24,3	8,1	2,7	13,5	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	9	56	10	59	5	16	53	4	212	
	%	4,2	26,4	4,7	27,8	2,4	7,5	25,0	1,9	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	4,2	26,4	4,7	27,8	2,4	7,5	25,0	1,9	100,0	
	%	1	18	1	14	2	3	8	0	47	
Toplam		Sayı	24	146	12	88	17	17	74	4	382
		%	6,3	38,2	3,1	23,0	4,5	4,5	19,4	1,0	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 26,713				Sd 28		Sig.(p) 0,534	Expected Count 0,38	

Farklı desene sahip kol oyuntusundan gelen ve dar kup (Model 2) formlu elbise modelleri ile ilgili *ince* olan modele ilişkin yapılan analize (Tablo 3) göre; bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *ince* olan elbise algılarının en çok (%46,6) dikey ince çizgili desene sahip *model 2* olduğunu belirtmişlerdir. Yapılan istatistiksel analize göre bölüm veya programlarındaki öğretim elemanlarının *geniş* olan elbise algıları en çok (%41,6) yatay kalın çizgili desene sahip olan *model 3*'tür. Bölüm veya programlarındaki öğretim elemanlarının en *uzun* olan elbise algılarının ise (%38,2) dikey ince çizgili desene sahip *model 2* ikinci olarak ise (%23,0) dikey kalın çizgili desene sahip *model 4* olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmaya katılanların farklı desenli ve kol oyuntusundan gelen ve dar kup formlu elbise modelleri ile ilgili bölüm veya programlara göre öğretim elemanları en çok *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *ince* ve *uzun*; *model 3*'ü ise (yatay kalın çizgili) *geniş* algılamaktadırlar. Araştırmaya katılanların çoğunluğunun geniş ve kol oyuntusundan gelen kup formlu farklı desenli elbise algılarına benzer olarak dar ve kol oyuntusundan gelen kup formlu elbise algılarına ilişkin görüşlerinin paralel olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve geniş (omuzdan gelen- geniş kup: Model 3) kup formlu elbise modellerini algılamalarına ve aralarındaki ilişkiye yönelik bölüm veya programlarına ait analiz bulguları Tablo 4'te sunulmuştur.



Görsel 11. Omuzdan gelen geniş kup (Model 3) formlu elbise modelleri.

Tablo 4.

Bölüm veya programlara göre farklı desenli aynı (omuzdan gelen- geniş kup: Model 3) kuplu elbise modelleri çapraz analizi

			İnce							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	2	11	0	3	1	5	14	0	36
		%	5,6	30,6	0,0	8,3	2,8	13,9	38,9	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	4	15	0	7	4	2	16	2	50
		%	8,0	30,0	0,0	14,0	8,0	4,0	32,0	4,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	5	13	0	5	0	2	12	0	37
		%	13,5	35,1	0,0	13,5	0,0	5,4	32,4	0,0	100,0
	İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	18	73	8	33	10	11	58	1	212
%		8,5	34,4	3,8	15,6	4,7	5,2	27,4	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	3	20	1	5	1	2	15	0	47	
	%	6,4	42,6	2,1	10,6	2,1	4,3	31,9	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	32	132	9	53	16	22	115	3	382
		%	8,4	34,6	2,4	13,9	4,2	5,8	30,1	0,8	100,0
Ki-kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 27,597				Sd 28		Sig.(p) 0,486	Expected Count 0,28	
			Geniş							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	2	0	18	3	8	3	2	0	36
		%	5,6	0,0	50,0	8,3	22,2	8,3	5,6	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	4	1	29	5	7	1	1	2	50
		%	8,0	2,0	58,0	10,0	14,0	2,0	2,0	4,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	4	4	18	4	6	1	0	0	37
		%	10,8	10,8	48,6	10,8	16,2	2,7	0,0	0,0	100,0
	İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	31	15	100	20	20	20	5	1	212
%		14,6	7,1	47,2	9,4	9,4	9,4	2,4	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	5	1	27	4	4	2	4	0	47	
	%	10,6	2,1	57,4	8,5	8,5	4,3	8,5	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	46	21	192	36	45	27	12	3	382
		%	12,0	5,5	50,3	9,4	11,8	7,1	3,1	0,8	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 37,066				Sd 28		Sig.(p) 0,117	Expected Count 0,28	
			Uzun							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	4	11	1	7	2	3	8	0	36
		%	11,1	30,6	2,8	19,4	5,6	8,3	22,2	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	10	12	1	16	1	1	7	2	50
		%	20,0	24,0	2,0%	32,0	2,0	2,0	14,0	4,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	1	14	2	11	0	3	6	0	37
		%	2,7	37,8	5,4	29,7	0,0	8,1	16,2	0,0	100,0
	İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	4	60	9	74	6	9	49	1	212
%		1,9	28,3	4,2	34,9	2,8	4,2	23,1	0,5	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	1	16	4	11	3	5	7	0	47	
	%	2,1	34,0	8,5	23,4	6,4	10,6	14,9	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	20	113	17	119	12	21	77	3	382
		%	5,2	29,6	4,5	31,2	3,1	5,5	20,2	0,8	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 56,390				Sd 28		Sig.(p) 0,001	Expected Count 0,28	

Tablo 4' te farklı desene sahip omuzdan gelen ve geniş kup (Model 3) formlu elbise modelleri ile ilgili ince olan modele ilişkin yapılan istatistiksel analize göre; Endüstri Ürünleri Tasarımı (%38,9), Görsel Sanatlar ve Resim (%32,0) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları en *ince* olan elbise algılarının balıksırtı desene sahip olan *model 7*; Grafik ve Grafik Tasarımı (%35,1), İç Mimarlık ve Mimarlık (%34,4) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%42,6) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları en *ince* olan elbise algılarının dikey ince çizgili desene sahip *model 2* olduğunu belirtmişlerdir. Toplamda ise öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve omuzdan başlayan geniş kuplu elbise modelleri arasından en çok (%34,6) *model 2*'yi (dikey ince çizgili); ikinci olarak ise (%30,1) *model 7*'yi (balıksırtı) *ince* algıladıkları görülmüştür. Bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *geniş* olan elbise algılarının en çok (%50,3) yatay kalın çizgili desene sahip *model 3* olduğunu belirtmişlerdir. Araştırmaya katılan bütün bölüm veya programlar geniş model algısı hakkındaki düşünceleri paraleldir. Yine *uzun* olan modele ilişkin yapılan istatistiksel analize göre Endüstri Ürünleri Tasarımı (%30,6), Grafik ve Grafik Tasarımı (%37,8) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%34,0) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *uzun* olan elbise algılarının dikey ince çizgili desene sahip *model 2*; Görsel Sanatlar ve Resim (%32,0) ve İç Mimarlık ve Mimarlık (%34,9) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları *uzun* olan elbise algılarının dikey kalın çizgili desene sahip *model 4* olduğunu belirtmişlerdir. Toplamda ise öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve omuzdan başlayan geniş kuplu elbise modelleri arasından en çok (%31,2) *model 4*'ü (dikey kalın çizgili); ikinci olarak ise (%29,6) *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *uzun* algılamışlardır. *Uzun* algısına ilişkin öğretim elemanlarının bölüm veya programları ile elbise modellerine ait görüşleri arasındaki istatistiksel ilişkinin anlamlı ($p < 0,050$) olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Farklı desenli ve aynı (omuzdan gelen ve geniş) kup formlu elbise modelleri ile ilgili bölüm veya programlara göre yapılan analizlerde öğretim elemanları en çok *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *ince*; *model 3*'ü (yatay kalın çizgili) *geniş* ve *model 4*'ü ise *uzun* algılamaktadırlar. Katılımcıların ince ve uzun algısına ilişkin farklı görüşleri bulunmaktadır.

Bölüm veya program değişkenine göre *ince* algısında modeller arasında en çok dikey ince çizgili elbise, ikinci sırada ise balıksırtı desenli elbise yer almıştır. *Uzun* algısında en çok dikey kalın çizgili elbise ve ikinci olarak ise dikey ince çizgili elbise modeli algılanmıştır. *İnce* algısında Endüstri Ürünleri Tasarımı, Görsel Sanatlar ve Resim bölüm veya programındaki öğretim elemanlarının algılarının diğer bölüm veya programlara göre farklılaştığı bulgusuna ulaşılmıştır. *Uzun* algısında da benzer bir durum söz konusu olup; Endüstri Ürünleri Tasarımı, Grafik ve Grafik Tasarımı ile Moda ve Tekstil Tasarımı bölüm veya programındaki öğretim elemanlarının algıları farklılaşmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve geniş (omuzdan gelen- dar kup: Model 4) kup formlu elbise modellerini algılamalarına ve aralarındaki ilişkiye yönelik bölüm veya programlarına ait analiz bulguları Tablo 5'te sunulmuştur.



Görsel 12. Omuzdan gelen dar kup (Model 4) formlu elbise modelleri.

Tablo 5.

Bölüm veya programlara göre farklı desenli aynı (omuzdan gelen – dar kup: Model 4) kumlu elbise modelleri çapraz analizi

			İnce							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri	Sayı	1	12	1	4	0	2	16	0	36
	Tasarımı	%	2,8	33,3	2,8	11,1	0,0	5,6	44,4	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	2	19	1	8	2	4	14	0	50
		%	4,0	38,0	2,0	16,0	4,0	8,0	28,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	3	20	0	6	1	0	7	0	37
		%	8,1	54,1	0,0	16,2	2,7	0,0	18,9	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	24	90	8	18	5	19	45	3	212	
	%	11,3	42,5	3,8	8,5	2,4	9,0	21,2	1,4	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	4	22	4	3	2	1	11	0	47	
	%	8,5	46,8	8,5	6,4	4,3	2,1	23,4	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	34	163	14	39	10	26	93	3	382
		%	8,9	42,7	3,7	10,2	2,6	6,8	24,3	0,8	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 36,488				Sd 28		Sig. (p) 0,230	Expected Count 0,28	
			Geniş							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		
Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri	Sayı	4	2	19	2	5	3	1	0	36
	Tasarımı	%	11,1	5,6	52,8	5,6	13,9	8,3	2,8	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	9	3	27	1	6	3	1	0	50
		%	18,0	6,0	54,0	2,0	12,0	6,0	2,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	5	1	17	4	5	5	0	0	37
		%	13,5	2,7	45,9	10,8	13,5	13,5	0,0	0,0	100,0
İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	19	4	92	27	37	18	12	3	212	
	%	9,0	1,9	43,4	12,7	17,5	8,5	5,7	1,4	100,0	
Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	4	0	25	5	8	2	3	0	47	
	%	8,5	0,0	53,2	10,6	17,0	4,3	6,4	0,0	100,0	
Toplam		Sayı	41	10	180	39	61	31	17	3	382
		%	10,7	2,6	47,1	10,2	16,0	8,1	4,5	0,8	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 25,370				Sd 28		Sig. (p) 0,608	Expected Count 0,28	
			Uzun							Algılanamadı	Toplam
			Model 1	Model 2	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7		

Bölüm veya Program	Endüstri Ürünleri Tasarımı	Sayı	2	14	3	5	2	1	9	0	36
		%	5,6	38,9	8,3	13,9	5,6	2,8	25,0	0,0	100,0
	Görsel Sanatlar ve Resim	Sayı	5	19	1	11	1	2	11	0	50
		%	10,0	38,0	2,0	22,0	2,0	4,0	22,0	0,0	100,0
	Grafik ve Grafik Tasarımı	Sayı	3	12	1	13	3	1	3	1	37
		%	8,1	32,4	2,7	35,1	8,1	2,7	8,1	2,7	100,0
	İç Mimarlık ve Mimarlık	Sayı	13	83	7	48	6	12	40	3	212
		%	6,1	39,2	3,3	22,6	2,8	5,7	18,9	1,4	100,0
	Moda ve Tekstil Tasarımı	Sayı	1	18	0	11	5	1	11	0	47
		%	2,1	38,3	0,0	23,4	10,6	2,1	23,4	0,0	100,0
Toplam		Sayı	24	146	12	88	17	17	74	4	382
		%	6,3	38,2	3,1	23,0	4,5	4,5	19,4	1,0	100,0
Ki-Kare (Pearson Chi-Square) Analizi			(χ^2) 26,713				Sd 28		Sig.(p) 0,534		Expected Count 0,38

Tablo 5'te farklı desene sahip omuzdan gelen ve dar kup (Model 4) formu elbise modelleri ile ilgili ince olan modele ilişkin yapılan istatistiksel analize göre Endüstri Ürünleri Tasarımı (%44,4) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanlarının *ince* olan elbise algıları balıksırtı desene sahip olan *model 7*; Görsel Sanatlar ve Resim (%38,0), Grafik ve Grafik Tasarımı (%54,1), İç Mimarlık ve Mimarlık (%42,5) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%46,8) bölüm veya programlarındakilerin ise algıları dikey ince çizgili desene sahip *model 2*'dir. Toplamda ise öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve omuzdan başlayan dar kuplu elbise modelleri arasında en çok (%42,7) *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *ince* algılamışlardır. Geniş olan modele ilişkin yapılan istatistiksel analize göre bölüm veya programlarındaki öğretim elemanlarının en çok (%47,1) yatay kalın çizgili desene sahip modeli (*model 3*) *geniş* algıladıkları görülmüştür.

Elbise modelleri ile ilgili *uzun* olan modele ilişkin yapılan istatistiksel analize göre Endüstri Ürünleri Tasarımı (%38,9), Görsel Sanatlar ve Resim (%38,0), İç Mimarlık ve Mimarlık (%39,2) ve Moda ve Tekstil Tasarımı (%38,3) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanları en *uzun* olan elbise algılarının dikey ince çizgili desene sahip *model 2*; Grafik ve Grafik Tasarımı (%35,1) bölüm veya programlarındaki öğretim elemanlarının ise elbise algılarının dikey kalın çizgili desene sahip *model 4* olduğunu belirtmişlerdir. Toplamda ise öğretim elemanlarının farklı desene sahip ve omuzdan gelen ve dar kup formu elbise modelleri arasında en çok (%38,2) *model 2*'yi (dikey ince çizgili) *uzun* algılamışlardır. Bölüm veya program değişkenine göre yapılan istatistiksel analizde; Öğretim elemanları *ince* ve *uzun* algıladıkları elbise *model 2* (dikey ince çizgili); *geniş* algıladıkları elbise ise *model 3* (yatay kalın çizgili) olduğu görülmektedir.

Kol oyuntusundan gelen ve geniş kup formu modeller arasında *uzun* algısı dikey ince çizgili (*model 2*) elbise iken geniş ve omuzdan kup formu modeller arasında ise *uzun* algısı dikey kalın çizgili (*model 4*) elbise olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bölüm veya programlardaki öğretim elemanlarının algılarının *ince* algısında Endüstri Ürünleri Tasarımı ve *uzun* algısında ise Grafik ve Grafik Tasarımı bölüm veya programındaki öğretim elemanlarının algıları farklılaşmış olduğu görülmüştür.

Tartışma ve Sonuç

Araştırma bulgularına göre *ince* algısına ilişkin en çok dikey ince çizgili elbise modeli birinci, balıksırtı elbise modeli ikinci sırada tercih edilmiştir. *Geniş* algısında en çok yatay kalın çizgili elbise modeli algılanmıştır. *Uzun* algısında en çok dikey ince çizgili elbise modeli birinci sırada, ikinci sırada ise dikey kalın çizgili elbise modeli tercih edilmiştir. Katılımcıların algılarını, kup yerine kumaşların bir yanılısma meydana getirerek etkilediği belirlenmiştir. Ancak araştırmada omuzdan gelen ve geniş kup formlu elbiselerde *uzun* model algısının farklılaştığı ve bu kup formunun bir yanılısma ortaya çıkardığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmadan en çok Endüstri Ürünleri Tasarımı bölüm veya programlardaki öğretim elemanlarının görüşlerinde diğer bölüm veya programlara göre algı farklılıkları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum en çok *ince* (kol oyuntusundan gelen- geniş kup: Model 1, omuzdan gelen- geniş kup: Model 3, omuzdan gelen ve dar kup: Model 4) algısında ortaya çıkmıştır. Geniş algısında tüm bölüm veya programların algılarına yönelik görüşleri çoğunlukla paraleldir. *Uzun* algısında ise en çok İç Mimarlık ve Mimarlık bölüm veya programdakilerin (koldan gelen- geniş kup: Model 1, omuzdan gelen- geniş kup: Model 3) algılarının farklılaştığı görülmektedir.

Araştırmada sadece *uzun* algısında öğretim elemanlarının bölüm veya programlarına göre; kol oyuntusundan gelen- geniş kup (Model 1) ve omuzdan gelen- geniş kup (Model 3) formlu elbise modellerine yönelik algıları arasındaki ilişkinin ($p < 0,050$) anlamlı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma bulguları arasında farklı desenli omuzdan gelen ve dar kup formlu elbise modelleri içinde en geniş algılanan modele (*model 3*) ilişkin olarak geometri ve açılı yanılısamalarından Helmholtz'un kare etkisinden söz edilebilir. Bu etkinin moda endüstrisinde ve beden ölçüsü algılanmasında değerlendirilmesi önemlidir (Swami ve Harris, 2012). Thomson ve Mikellidou (2011), Helmholtz (1867) kare yanılısamasının genelliğini araştırmak için yaptıkları çalışmalarında bir mankenin 3 boyutlu görüntülerini kullanarak gerçekleştirdikleri deneyden elde ettikleri bulgulara göre; dikey şeritlere sahip mankenin yatay şeritlere sahip mankenden %10.7 daha geniş bir görünüme sahip olduğunu belirtmişler ve bu etkinin anlamlı olduğu söylemişlerdir. Şimdiye kadar yapılan araştırmalarda (Taya ve Miura, 2007; Thomson ve Mikellidou 2011; Swami ve Harris, 2012) Helmholtz kare yanılısamasının temel özelliği olan bir bütün içinde çizgi (dikey ve yatay- yan yana) etkisi incelenmiştir. Araştırmada oluşturulan görsellerde dikey ve yatay kalın çizgili kumaş formlu elbiseler yan yana kullanılmalarına rağmen kup etkisi ile birlikte araştırıldığından yatay kalın çizgili elbise modeli, kup çizgileri hangi formda olursa *geniş* olarak algılandığı görülmüştür.

Elbisede kullanılan ince veya kalın dikey boyuna çizgili desenlerin yere yaptıkları dik açı ile yanılısamayı büyük ölçüde etkilediği görülmektedir. İnce veya kalın dikey boyuna çizgiler elbisenin belirlenen sınırlılıkları ile vücut hatlarını ve açılarını vurgulayarak güçlendirmiştir. Öğretim elemanları arasındaki uzun algısının bu durumdan kaynaklandığı söylenebilir. Güngör (2005; 90) çizgilerin “Gözü peşinde sürüklediği, hatta bir çerçeveye kesildiğinde gözün bu yönde hareketine devam ettiği bilinmektedir. Bu özellik, görüntü alanını sınırlayan çerçevenin sınırlarının zorlanmasını, bir anlamda görüntünün çerçeve dışında da devam etmesini sağlayabilmektedir” şeklinde değerlendirmiştir.

Chen ve Peng (2013) yaptıkları araştırmalarında satın alma davranışı üzerindeki ana etkiyi incelemişlerdir. Araştırmaya katılan kadın deneklerle ilgili paylaştıkları analiz sonuçlarına göre; kadınlar bedenlerine oturan ve dikey çizgili giysileri giymeyi istemektedirler. Ancak araştırmaya katılanların çoğunluğu yatay yönlü desenleri tercih edebileceklerini belirtmelerine rağmen dikey yönlü desenler onlar için oldukça önemlidir. Erkeklerin dikey çizgili giysileri satın alma olasılığı kadınlara göre daha fazladır. Dikey yönlü desenlerin giyme isteklerinin en önemli nedeni, maskülen bir silüet elde edilmesi ve beden şeklini daha düzleştirmesidir. Antonio (2011) gözler yukarı doğru kaydırıldıkça insan beyninin kişiyi olduğundan daha uzun olarak algılayacağını söylemektedir (aktaran: Chen ve Peng, 2013). Yukarıda da belirtildiği üzere elbiselerdeki *uzun* algısında kup çizgilerinden çok kumaş algısı ön plandadır. Dikey ince ve dikey kalın çizgili kumaşta gözlerin yukarı ve aşağı doğru hareketi, elbiselerin (dikey ince- kalın çizgili, balıksırtı desenlerin tercih edilmesi) *uzun* algılanmasına neden olmaktadır. Öte yandan çizgilerin yukarı ve aşağı doğru devam ettirme eğilimi, “Gestalt’ın “devamlılık ilkesi ile de açıklanabilir. Aynı yönde giden birimlerin devam ettirme eğilimine bağlı olarak desenlerin uzun algısında dikey çizgili kumaşların tercihi etkilediği sonucuna ulaştırmaktadır.

İnce, geniş ve uzun algısında en çok tercih edilen kumaş desenlerinin (dikey ince ve kalın çizgili, yatay kalın çizgili ve balıksırtı) elbisedeki kupların etkisi ile ortaya çıkardıkları şekil değişiklikleri (daralma veya genişleme) ve derinlik algısı ile birlikte bir “hareket yanılısaması” ortaya çıkardıkları görülmüştür. Çizgilerin aşağı-yukarı ve sağa-sola doğru devam etme eğilimleri de yanılısamanın ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Ayrıca araştırmada ince, geniş ve uzun algısında en çok çizgili desenli elbise modellerinin algılanmasının çizgili desenlerin birbirine yakın mesafeleri kup etkisinin arka planda kalmasını sağladığı sonucunu göstermiştir. Bu durum Gestalt ilkelerinden çizgilerin “şekil zemin ilişkisi” ilkesi ile açıklanabilir. Katılımcıların nesne algılamalarındaki örgütleyici eğilimleri, kup çizgisinin etkisini azaltarak şekil ve zemini birbirlerinden ayırt etmelerine ve *ince*, *geniş* ve *uzun* algısında çizgili kumaşların tercih edilmesine neden olmuştur.

Araştırmada tercih edilen modeller arasında yatay ince çizgili, kareli, puanlı ve balıksırtı desenli elbise modellerinin algılanma oranının düşük olduğu görülmüştür. Bu araştırmada güzel sanatlar, mimarlık ve tasarım bölüm veya programlarında çalışan öğretim elemanlarının tercih edilme nedenleri arasında algılarının yüksek olması önemli görülmüştür. Algıda ortaya çıkan bazı farklı görüşlerin öğretim elemanlarının önceki öğrenmelerinin, deneyimlerinin beklenti ve güdülerinin kendilerini etkilediği düşünülmektedir. Parsıl'ın (2012: 19) "Bireyin eğitimini gördüğü alandaki bir olay hakkındaki, nesne veya durumlara ilgisi daha fazladır" ifadesi algıda seçiciliği etkileyen iç faktörler arasında yer alan bilgileri ışığında; araştırmaya dahil edilen öğretim elemanlarının aldıkları eğitim veya sonrasında edindikleri deneyimlerin etkisinden söz edilebilir. Özellikle katılımcıların puanlı ve kareli desenle ilgili önceden edinilmiş bilgi ve deneyimlerinin zayıf olduğu ve bu nedenle farklı desenli aynı kuplu elbise modellerinde tercihlerinin düşük oranlı olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynaklar

- Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Optical Illusions and Effects on Clothing Design. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, 3(2), 137-157.
- Altınay, H. ve Yüceer, H. (1992). *Moda ve Tarihi*. Ankara: Kadioğlu Matbaası
- Anitha, D. (2005). (Editör: Dr. A. Sharada Devi). *Fashion And Apparel Designing, Fashion and Garment Making*. Department of Apparel & Textiles, College of Home Science, Angra, Hyderabad.
- Avcı Tuğal, S. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art*. İstanbul: Hayalperest.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 (1), 333-348.
- Bulduk, S. (Ed.). (2014). *Duyum ve Algı Psikolojisi*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevleri
- Ceylan, İ.G. ve Bahattin Ceylan, H. (2018). Gestalt Teorisinin Etkisinde Kalan Amblem ve Logo Tasarımlarının İncelenmesi. 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, (01-03 Kasım, İstanbul.
- Chen, T. Z. ve Peng L. H. (2013). Zebra Effect in Fashion Design: Challenging Consumer Stereotype on Striped Clothing. *Fifth International Conference on Service Science and Innovation*, 100-107. DOI 10.1109/ICSSI.2013.29.
- Çağlayan, S., Korkmaz, M. ve Öktem, Ö. (2014 Şub.). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 16.
- Erişti, S.D., Uluuysal, B., ve Dindar, M., (2013). Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 3(1), 47- 66.
- Güngör, Ş. (2005). Görsel Kompozisyonun Bir Ögesi Olarak Çizgi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (15),85-100.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Koç Başaran, Y. (2017). Sosyal Bilimlerde Örneklem Kuramı. *The Journal of Academic Social Science* 5(47), 480-495.
- Mikellidou, K. (2012). *Illusions of filled extent: psychophysics and neuroimaging methods*. PhD Thesis, University of York, Department of Psychology, December, Toronto, Canada.
- Olgaç, P. (2005). *Moda Resmi*. İstanbul: Ya-Pa Yayın ve Pazarlama.
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*. Birinci Baskı, İstanbul: An Kitap.
- Ridgway, J. L., Parsons J. ve Shon M.H. (2016). Creating a More Ideal Self Through the Use of Clothing: An Exploratory Study of Women's Perceptions of Optical Illusion Garments. *Clothing and Textiles Research Journal*, 1-17.
- Sakarya M. ve Ağaç S., (2017). Müller Lyer Optik Yanılsama Etkisinin Elbisede Kup Açısından İncelenmesi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 3, 494 - 508.
- Sakarya, M. (2018). Giysilerdeki Kup ve Desen Özelliklerinin Beden Formunun Algılanmasına Etkisi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sarıç, Ö. K. (2011). *Optik Yanılsama ve Seramik Sanatında Kullanımı-Uygulamaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

- Sengir, S. (2019). *Görsel İletişimde Algı ve Görsel Kültür*. Görsel İletişim Tasarımı, Editör: Mehmet Sezai Türk, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Swami, V. ve Harris, A. (2012). The Effects of Striped Clothing on Perceptions of Body Size. *Social Behavior and Personality*, 40 (8), 1239-1244.
- Thompson, P. ve Mikellidou, K. (2009). The 3-D Helmholtz square illusion: more reasons to wear horizontal stripes. *Journal of Vision*, (Abstract), 9 (50).
- Thompson, P. ve Mikellidou, K. (2011). Applying the Helmholtz illusion to fashion: Horizontal stripes won't make you look fatter. *i-Perception*, 2(1), 69-76. doi:10.1068/i0405.
- URL 1: Gestalt İlkeleri: <https://www.sutori.com/story/gestalt-ilkeleri--SCAhJU7diLrN788XBggqjKx> adresinden 20 Kasım 2020 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 2: Buğdaycı, İ. (2008). <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/bdergi/yildiztakimi/pdf/temmuz2008/yttmmuz08.pdf> adresinden 20 Ocak 2015 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 3: Slim Your Body With Fashion Optical Illusion. <https://www.bridgettaes.com/2011/11/03/slim-your-body-with-these-fashion-optical-illusions/> adresinden 30 Ocak 2018 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 4: Lujan, N. (2013). Fashion Feasibility. URL 4: https://aces.nmsu.edu/pubs/_c/C312/welcome.html adresinden 12 Mart 2015 tarihinde erişim sağlanmıştır.



Kozmolojik Tasavvurun Sanata Yansıması Olarak Türk Mimarisinde Baldaken Kullanımı ve Kubbe Gelişimi

As The Reflection of The Cosmological Design to Art the Use of Baldaken and Its Dome
Development In Turkish Architecture

Burak PAKLACI*

Öz Abstract

Türk mimarlığının tarih sahnesinde boy gösterdiği ilk andan günümüze yapılan incelemeler sonucunda, onun sadece barınma, ibadet, yönetim ve sosyal ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir çabayla yetinmediği, bununla beraber kendi inanç dünyasını ve evren tasavvurunu da sanatına yansıttığı görülür. Proto Türklerin; gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olarak tasarladığı üç katmanlı evren anlayışını; kurgan olarak adlandırdığımız mezar yapılarında, yurt tipi çadırlarında ve aynı ön adla tipolojileştirilen türbe ve kümbetlerinde, baldaken kullanımıyla nihayetlendirilip olgunluk seviyesine ulaşan Türk cami mimarisinde görmek mümkündür. Özellikle Mimar Sinan çağında, İslam şehirlerinin evrensel temasını oluşturan kent silüetlerinin, Türk mimarlık tarihinin yüzyıllara dayanan, kapsamlı strüktürel ve örtü sistemi çalışmalarından doğmuş olması, bu durumun mimarlık tarihinin teknik bir zirvesi olmasıyla beraber, Türk evren düşüncesinin de evrensel bir resmi olması açısından dikkate değerdir. Çalışmamızın nihai hedefi; Türk mimarlığını yaratanların yüzyıllar boyu emek verip hayata geçirdiği, merkezi mekân yaratma arzusunu somut örneklerle gözler önünü sermektir. Çalışma buradan hareketle, Orta Asya Türk yaşamında var olan ve konumuzla ilintili emareleri dile getirmenin ardından Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Klasik Dönem Osmanlı Sanatında zirve noktaya ulaşan kubbe gelişimini okuyuculara aktarmayı da amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kozmoloji, Baldaken, Kubbe, Mimarlık

As a result of the investigations made from the first time that Turkish architecture appeared on the stage of history, it is seen that he was not only content with an effort to meet housing, worship, administration and social needs, but also reflected the understanding of the universe he envisioned in his own world of belief and imagination. Proto Turks; his three-layered understanding of the universe he designed as sky, earth and underground; It is possible to see in the tomb structures we call kurgan, dormitory type tents, and the tombs and cupolas typologized with the same forename, in Turkish mosque architecture that has reached the maturity level with the use of baldaken. Especially in the era of Mimar Sinan, it is remarkable that the city silhouettes, which became the universal symbols of Islam, were born from the centuries-old comprehensive structural and covering system studies of Turkish architectural history, as this is a technical summit of the history of architecture, as well as the universal picture of Turkish universe thought. The most important aim of our work is to reveal the desire of Turkish architecture to create a central space, which has worked for centuries, with concrete examples. From this point of view, he aims to convey to the readers the development of the dome, which reached its peak in the Great Seljuk, Anatolian Seljuk and Classical Ottoman Art, after expressing the signs related to our subject in Central Asian Turkish life.

Keywords: Cosmology, Baldaken, Dome, Architectu

Giriş

Türkler, bozkır yaşamlarında gökyüzünü, yeryüzünü örten yüce ve kutsal bir yapı olarak düşünmüşlerdir. Bugün bakıldığında, farklı toplumların mitolojik ve kozmolojik düşünce geçmişlerinin tamamında, gökyüzüne bir kimlik atfettikleri görülebilir. Ancak Orta Asya halklarının önemli bir bölümünün tarihsel süreç içerisinde Müslümanlaştığını düşündüğümüzde her topluluğun kadim inanç ve düşüncelerini günümüz mabetlerine taşıdığını göremeyiz. İnsanın evreni anlamlandırma çabalarının süreci ve neticesinde kimi göksel durum ve olayları hikâyeler halinde yüzyıllara yaydığını görürüz. Bunların oluşumunda insanın fizyolojik yapısı ve düşünme yetisi kadar, içinde yaşadığı çevre ve şartların da önemli olduğu kabul edilir (Çobanoğlu, 1999:13). Eski Türk düşüncesinde mevcut dünya tasarımı hakkındaki yaygın görüşlerden biri, “Kâinatın bütün tezahürlerini, gök ve yeryüzünün (yer-sub, yer-su) temsil ettiği, birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel nefesten oluşmuş kabul eden sistem”dir ki, bu ProtoTürk ve Türklerin en eski ve öz kozmolojisi olarak görülür. “Evrenselci Dikotomi” şeklinde adlandırılan bu ikili sistem, İran dinlerindeki birbirine düşman iki ilke üzerine kurulu “ikici” (düalist) görüşten tamamen farklıdır (Esin, 2001: 19-22). İnsanlık tarihinde yadsınamaz bir önemi olan gökyüzü ve ona bağlı unsurlar, dinler tarihi açısından da çeşitli yönleriyle incelemeye tâbi tutulmuştur. İnanç ve pratiklerin kökenlerini sorgulayarak bu olgu ve olayların evrenselliğini açıklayan Mircea Eliade’ye göre, yeryüzündeki tarlalar, dağlar ve inşa edilen şehirler, binalar, tapınaklar vb. gökyüzünü sembolize etmektedir. Yaşadığımız dünyanın bir göksel dünyaya tekabül ettiği ve yeryüzünde uygulanan her eylemin gökyüzünde, asıl gerçekliği temsil eden göksel bir karşılığının bulunduğu Eliade tarafından belirtilmiştir (Eliade, 1994:21). Türk İslam mimarisinde yüzyıllar boyu sağlanmaya çalışılan merkezi planlı ve bölüntüsüz ibadethane formu, temelinde gökyüzünün bu mimari yapılar sayesinde farklı coğrafyalarda yaratılma arzudur. Aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğimiz Türk mezar ve çadır formları da aynı evren anlayışının farklı tezahürleridir. Bununla birlikte ibadet hallerinde de aynı göksel hissiyatların devam ettiğini görmekteyiz. İslam inancına göre Allah mekândan münezzehtir. Yani yaratana herhangi bir mekâna ya da yöne sınırlandırmak doğru değildir. Ancak tüm Müslümanlar ellerini göğe doğru kaldırarak dua ederler. Sadece Müslümanlara ya da coğrafyamıza ait olmamakla beraber, bu ritüel de insanoğlunun gök kubbeyi ilahi güçlerin merkezi, iyilerin, doğru insanların öte dünyadaki durağı olarak tasvir etmelerinden kaynaklanır. Güneş, ay, yıldızlar gibi gök cisimleri; yağmur, kar, fırtına ve aşırı soğuklar gibi insanı zorlayan doğa olayları insanın gök yüzünün bunlar üzerindeki etkisi ile ilgili sayısız sorular sormasına, onun ilahi bir gücün – kendinden üstün bir gücün- merkezi olduğu fikrine inanmasına sebep olmuştur. Türklerin inşa ettikleri camilerde, özellikle kubbe kavsi, kasnak, tromp ve pandantifleri bezemek üzere özenle seçtikleri süslemeler; bizlerde bu kubbeleri adeta göğü süsleyen göksel varlıklarla donatma düşüncesine sahip oldukları fikrini uyandırmaktadır. Türk İslam eserlerinde görülen yaldızlı süsleme örnekleri, pırıltılı yazı kuşakları bu göksel görüntünün ibadethanelerdeki tezahürleri olmalıdır. Yine Eliade *Şamanizm* adlı eserinde (1999: 292-294), Tatarların birçok başka halklar gibi gök kubbeyi bir çadır (yurt) gibi tasarladıklarından söz eder. Yazar, Tatarlarda samanyolunun çadırın dikiş yeri, yıldızların da ışık gelsin diye açılmış delikler olduğunu ifade etmektedir. Yakutlara göre ise yıldızlar dünyanın pencereleridir; Göğün çeşitli katlarının (genellikle 9, fakat kimi yerlerde 12, 5 veya 7 kat) havalandırılması için açılmış deliklerdir.

Göğün ortasında bu büyük çadırı bir orta direk (Axis Mundi) gibi tutan Kutup Yıldızı parlar. Samoyedler ona "Göğün Çivisi", Çukçi ve Koryaklar da "Çivi-Yıldız" derler. Laponlar, Finler ve Estonyalılarda da aynı imge ve aynı terimler kullanılır. Altay Tatarları, Buryatlar ve Soyotlar çadırlarının orta direğini Göğün Direğiyle özdeşleştirirler. Ayrıca Soyotlarda bu direk yurdun tepesinden dışarı çıkar ve ucuna gök tanrının renklerini temsil eden mavi, beyaz ve sarı bez parçaları bağlanır. Bu konudaki görüşlerden de anlaşılacağı üzere Türkler hayatlarını geçirdikleri çadırlarda da aynı evren tasvirini işlemişlerdir. Yapılardaki kubbeyi, bir gök kubbe gibi tahayyül eden Türk Sanatçıların eserlerinde de aynı göksel yansımaları özellikle Mimar Sinan döneminde görülen eksedra (çeyrek kubbeler) üzerindeki pencerelerde görmekteyiz. Bu eksedralar üzerindeki pencereler hem mekânın aydınlatılmasını kolaylaştırmış hem de bunların harime vuran akisleri, kadim inançlardaki yıldızların birer yansıması olmuştur. Bazı pencereler üzerinde kullanılan vitraylar ise, renkli ışık hüzmeleriyle adeta kozmolojik bir şölen havası estirme gayretinin bir sonucu olarak kullanılmışlardır. Selçuklu döneminden bu yana çok sevilerek kullanılan çini süslemeler de gök ve göksel cisimlerden mürekkep kadim görseller söz konusu mekânlarda yaşatılmaktadır. Türk sanatçıları; kozmolojik tasavvurlarını, ayet panoları ile yazı kuşaklarında, yıldızlar ve gezegenlere yer vererek, binyıllar öncesindeki soyut düşüncelerini bu şekilde somutlaştırmaya yönelmişlerdir. Mimar Sinan ise hem kendinden evvel inşa edilen yapıların tüm teknik ve görsel özelliklerini kendi çağında inşa ettiği yapılarla hemhal ederek bölüntüsüz mekân kurgusunu gerçekleştirmiş hem de kadim Türk inanç ve evren anlayışında yer alan öğeleri İslamiyet'in mabetlerine aktarmıştır. Bu sebepten Türk mimari gelişiminin düşünsel temellerinin açıklanması ve anlaşılması dönem üzerine çalışan bilim insanlarının araştırmalarına yön vermesi açısından önem arz etmektedir. Bu makalenin amacı, çalışmamıza konu olan yapıların Türk Mimarisinde sadece mekân ihtiyacına yönelik bir çaba, bir teknik gelişmeden ibaret olmadığı, bununla beraber İslamiyet öncesi inanç öğeleri ve evren tasavvurlarının da bu yapılarda düşünsel ve görsel bir evrime uğrayarak uygulandığını okuyucuya aktarmaktır. Osmanlı klasik çağına değin Türk mimarisinde yer alan mekân örtü sistemlerinin; kurgan olarak adlandırdığımız mezar yapıları, yurt tipi çadır (topak ev), türbe, kümbet ve cami mimarisinde yer alan örnekleri, görseller aracılığıyla somutlaştırılıp okuyucuya sunulmuş ve Mimar Sinan döneminde inşa edilen örnekler ile nihayetlendirilerek bu gelişim sürecinin düşünsel temellerine işaret edilmiştir.

Kurgan ve Çadır

Kurganlar Proto Türklerin kutsal mezar yapılarıdır. Orta Asya'da yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bu yapıların genel olarak dairesel bir formla oluşturulan mezarlar olduğunu görmekteyiz. Söz konusu kurganların derin çukurlar içerisine yapılan mezar odalarından oluştuğunu ve duvarlarında genellikle ahşap malzeme ile inşa edilerek bunların yüzeylerinin halı, kilim ve çadırlarda kullanılan tekstil ürünleri ile kaplandığı görülmektedir. Söz konusu mezar yapılarının içerisinde genellikle soyluların, asker ve yönetici sınıfından kişilerin defnedildikleri tahmin edilmektedir. Çoruhlu, kurganların, yoğun olarak yayıldıkları alanlar incelendiğinde onların daha çok bozkır kuşağı denilen coğrafyalara yayıldıklarının görüldüğünden ve kurganların doğal olarak Türkler ve onların ataları olmak üzere bölgede yaşamakta olan toplulukların kültürlerinin bir ürünü olduğunu ifade eder(2016:17). Baykuzu bir çalışmasında (2005: 1-15), kurganlardan; mezar yerinin belli olması amacıyla gömü yerinin üzerine toprak ve çakıl taşı yığıldığından ve bu yığın akıp gitmemesi için etrafının taşlarla sınırlandırıldığından söz eder.

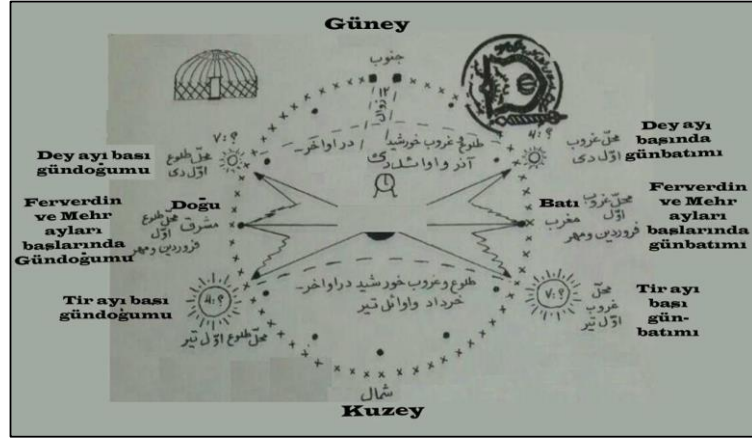
Ayrıca yazar, İskit krallarına ait kurganlardan bahseden Herodot'un, bu mezarların dörtgen bir biçime sahip olduğunu, zeminine çimen yayıldığını ve mezarın üzeri örtü sistemiyle kapatıldıktan sonra herkesin büyük bir tümsek oluşuncaya kadar kürekle toprak attıklarını kaydettiğini dile getirir. Yine aynı çalışmada Herodot'un M.Ö. III. yüzyılda Hunların ölülerini mezara iç içe yerleştirilmiş iki tabut içerisinde gömdüklerini, bu tabutları ise altın ve gümüş işlemeli kumaşlarla örttüklerini ifade ettiği belirtilmektedir.

Kurganların üzerine yığılan tonlarca toprak ve taş dairesel bir çerçeve oluşturacak şekilde sınırlandırılarak elde edilen yığına bir bakıma kubbe formunu andıran bir görünüm verilmeye çalışılmıştır. Bu mezar yapılarının içerisinde ölen kişiye ait değerli eşyalar, at, kılıç, koşum takımları ve günlük hayatta kullanılan seramik eşyalarında bulunduğu görülmüştür. Mezar içindeki bu eşyaların Türklerin öte dünya ve ölümden sonraki hayat anlayışıyla yakından ilgisi vardır. Mezarlarda meydana getirilen kubbesel görünümün mezarın yerinin belli olmasının yanı sıra hem dış görünüme verilen yücelik hem de gök kubbe anlayışının bir tezahürü olduğu değerlendirilmektedir.



Görsel 1. Rusya, Hakasya Büyük Salbık Kurganı. **Görsel 2.** Rusya, 2. Arjan Kurganı.

Topak evlerin kozmolojik temelleri barındırmakla beraber (*Görsel 3*), güneşin doğuş ve batış zamanlarının tahmini, yıldızların konumu gibi hususlar üzerinde çalışılan bir işleve de sahip olduğu düşünülebilir. Topak evin örtü sisteminden hareketle, Türk mimarlarının yüzyıllar boyu üzerinde çalıştıkları merkezi mekânlı, tek kubbeli bölüntüsüz mekân anlayışının esin kaynağının Orta Asya ev geleneğinden geldiği sonucuna varabiliriz. Bir bakıma Topak ev tipolojisinin bu anlamda dini yapılara yansıtılması, olgunluk çağıyla ikna olabileceğimiz 16.yy'a kadar inişli çıkışlı bir grafik arz etmiştir. Türk ev tipolojisinde çokça karşımıza çıkan sofalı evlerse tek kubbe ile bölüntüsüz mekân yaratma arzusunun bugüne kadar uzanan diğer bir yansıması niteliğindedir. Küçükerman (1985:42), Anadolu ev mimarisini açıklarken; *"Yer döşemesi ne denli yalın bir biçim almışsa, tavan ise tersine o denli özenle düzenlenmiştir. Göçebe için üstte gök, altta toprak vardır. İşte bu ilke, odanın alt örtüsü olan döşemenin biçimlendirilmesini yüzyıllardan bu yana etkilemiştir. O gün bu gün, hem evin döşemesi, hem de odanın döşemesi böylesine kurulabilmiştir."* diyerek Anadolu sivil mimarisine kaynaklık eden öncül konut tipinden söz eder.



Görsel 3. Ağaç Yönleri Ve Güneşin Değişik Mevsimlerde Doğuş Ve Batış Noktasını Gösteren Plan.



Görsel 4. Kazakistan Çadırları.

XI. ve XIV. Yüzyıl Türk Mimarisinde Kubbe

Türklerin batıya göçüyle birlikte yaşam anlayışları içinde yer alan konut tipolojisi de coğrafya değiştirirken yeni kabul ettikleri din ile beraber toplumsal hayata ve mimari üretim alanına yeni bir mekân olarak ibadet mekânı kazandırılmış oldu. Ancak coğrafyanın değişimi ile birlikte gerek malzeme gerek iklim değişiklikleri, meydana getirilen mimari yapıların şekillenmesinde etkili olmuştur. 1037 yılında Tuğrul Bey tarafından kurulan Büyük Selçuklu İmparatorluğu İslamiyet'in süsü olarak mimari yapıları hayata geçirmeye başlamıştır. Bunun öncesinde de Karahanlı yapılarında tek kubbeli mekân örnekleri görülmektedir. Bu yapıların bir bölümü iklimden mütevellit açık avlulu ve eyvanlı plan tipinde yapılmış olup, genelde mihrap önü kubbeli bir plan yapısı arz etmektedir. Ancak eserlerin plan tiplerinde ki gelişmeye bakıldığında bu yapılarda kullanılan mihrap önü kubbesinin nihai olarak tüm ibadet alanını tek bir kubbe ile kapatmayı hedeflediği rahatlıkla anlaşılabilir.

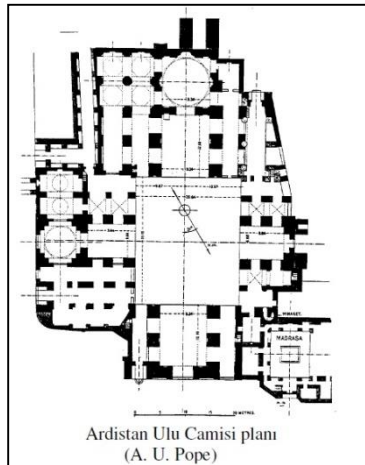
Yöntem

Türk Mimarisinde baldaken kullanımı ve kubbe gelişimini kozmolojik yansımalarla açıklayacağımız çalışma kapsamında Orta Asya mezar ve konut (çadır) tipolojileri makalenin giriş bölümünde okuyucuya sunulmuştur. Bu sunumdan maksat çalışmaya konu olan kubbe gelişiminin düşünsel ve inançsal kökenleriyle bir taban oluşturmaktır. Bu bakımdan ilerleyen safhalarda karşımıza çıkan türbe tipleri de oluşturulmaya çalışılan kubbe tipolojisine ikincil bir temel teşkil ettiğinden bu yapıların görselleri aracılığı ile açıklamalara gidilmiş, Türk Mimarisinde yer alan ibadethanelerin plan çizimleri okuyucuya sunulurken tarihsel süreçteki gelişimleri hakkında yorumlarda bulunulmuştur.

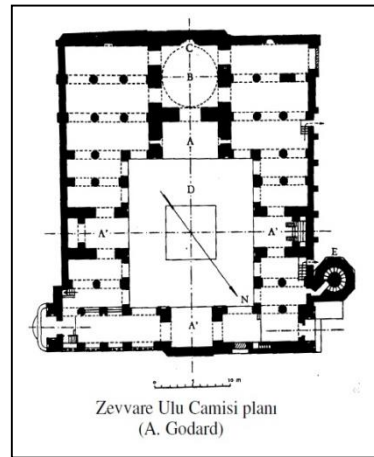
Bulgular

Her ne kadar olgunluk dönemi örnekleri gibi ve tam teşekküllü eserler olmasa bile İsfahan'ın 108 km kuzeyinde, Ardistan'ın şehir merkezinde yer alan Ardistan Mescid-i Cuması (12.yy), harim alanının üstünü örten kubbe bakımından merkezi bir şema arz eder(*Görsel 5*). Yine Ardistan'a 15 km mesafede, Zevvare şehrinde bulunan Zevvare Mescid-i Cuması (12.yy), orta sahinin mihrap önünü örten kubbesiyle dikkat çeker(*Görsel 6*). Merkezi plan şemasının tam olarak kullanıldığını söyleyebileceğimiz iki eser ise, Haluk Karamağaralı'nın bir çalışmasında da belirttiği üzere (2002:88) Merv şehrinin 30 km güneyinde eski adıyla Talhatan, yeni adıyla Yolöten denilen yerleşim yerinin 8 km güney doğusunda yer alan ve 11.-12. Yüzyıllar civarı yapıldığı tahmin edilen Talhatan Baba (*Görsel 7*), ve Özbekistan'da Nevai (Kermine) şehrine bağlı ve bu şehrin 30 km batısındaki Hazara köyünün 1-2 km güneyinde yer alan Hazar Degaron (10.- 11. yy) camileridir (*Görsel 8*). Karamağaralı'ya göre Gazneliler aynı şemayı

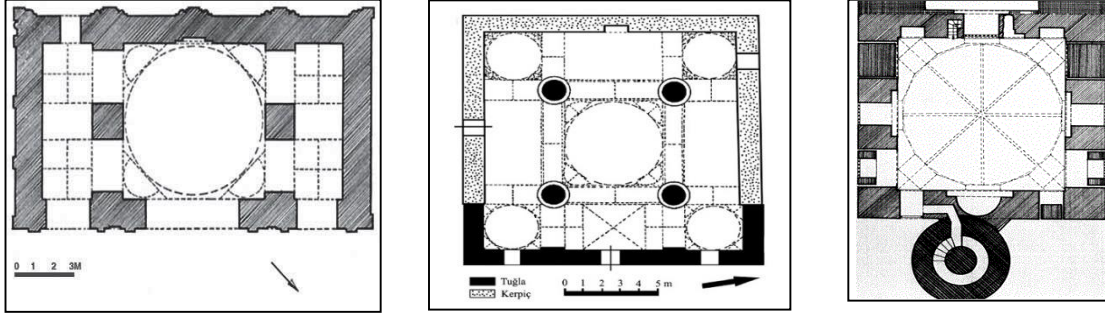
Leşkeri Bazar Camii'nde uygulamışlardır. İsfahan'ın 42 km doğusunda bulunan Barsiyan bölgesinde yer alan 1105 tarihli Barsiyan Mescid-i Cuması da plan bakımından merkezi kubbeli kare mekân tipinin erken bir örneğidir (*Görsel 9*). Malazgirt Zaferiyle birlikte Türklerin yaşam ve mekân anlayışının da Anadolu'ya gelmiş olduğunu dile getiren Karamağaralı, Büyük Selçukluda görülen kubbeli ve eyvanlı harim şemasının Anadolu 'da inşa edilen eserlerde yaygın olarak kullanıldığını ancak, Büyük Selçuklu Mescid-i Cum'alarının plan tipinde uygulanan; revaklı ve eyvanlı avlunun çok daha küçük ölçekte ele alınarak bir kubbenin altında harime dâhil edildiğini, ilk uygulamaları Doğu ve Güneydoğu Anadolu' da görülen, bu tipin iklimden mütevellit böyle bir değişikliğe uğratıldığını savunur. Bu anlayışı göstermesi açısından -ki Anadolu için nadir bir örnek olarak- Malatya Ulu Camisinin planında görülen, harimin kuzeyindeki eyvanla bir avluya açılması Büyük Selçukludaki avlulu eyvan uygulamasının Anadolu Türk mimarlığına geçişine karine teşkil etmektedir(Karamağaralı, 2002:88).



Görsel 5. Ardistan Mescid-i Cuması.

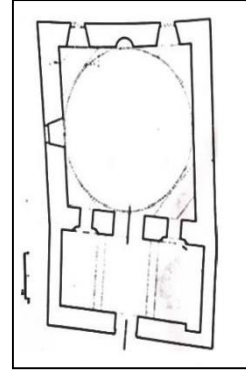
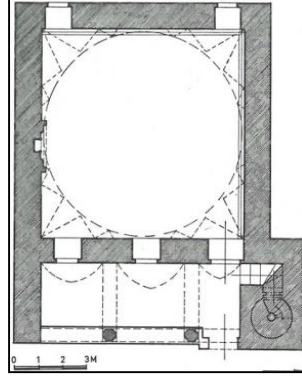
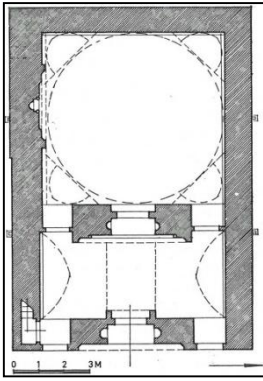


Görsel 6. Zevvare Mescid-i Cuması.

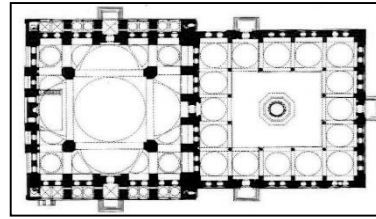
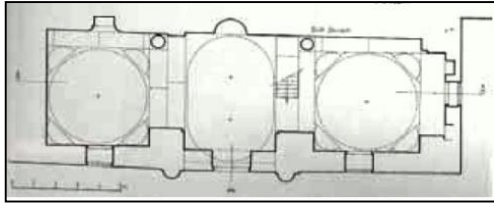


Görsel 7.Talhatan Baba Camii. **Görsel 8.**Hazar Degaron Camii. **Görsel 9.**Barsıyan Mescidi Cuması.

Anadolu Türk mimarlığı birçok plan denemesine sahne olmuştur. Şüphesiz Türkler Anadolu'ya geldiklerinde özellikle ilk yerleşim bölgelerinde çağdaşları olan bazı milletler gibi gelip geçici ve sömürü barındıran arzularla yaşamamış, bu toprakları yurt edinme arzusu taşımışlardır. Kalıcı olarak geldiklerinin göstergesi olarak, inşa ettikleri eserler hem kamusal hem sanatsal hem de teknik bir ciddiyeti ihtiva etmektedir. Topoğrafya, malzeme, iklim ve nüfus unsurlarını göz önünde bulunduran Türk sanatçılar farklı plan tiplerini eserlerinde uygulamışlardır. Bu plan tipleri arasında genel olarak üç, beş ve yedi sahınlı bazilikal plan şeması yoğunluktadır. Bunların dışında yine mihrap önü kubbeli köşklü tip, küfe ve transept planlı camiler de bulunmaktadır. Mihrap önündeki bölümü en baştan beri bir kubbe ile taçlandıran ve bu ünitenin kuzeyinde kimi zaman bir aydınlık fenerine yer veren mimarlar hem bir iç avlu hatırasını yaşatmış hem de mekânın doğal ışıkla aydınlatılmasını sağlamışlardır. Örtü sistemi gerçekleştirilirken farklı sistemler ve inşa teknikleri denenmiştir. Sivas Divriği (1228-29) örneğinde olduğu gibi eserin örtü sisteminin büyük bölümü farklı tiplerdeki tonozlar ile örtülürken iki ünite ise kubbe ile örtülürken Niğde Alaeddin Camiinde (1223) olduğu gibi yapının kible duvarına paralel olan bölümünün farklı tip ve boylarda 3 kubbeyle örtüldüğü de olmuştur. Bu kubbe denemelerinin tamamında sanatçılar strüktür ve kubbeye geçiş elemanları üzerinden farklı denemelerde bulunmuşlardır. Türk Üçgeni, tromp, pandantif, çeyrek kubbe (eksedra) gibi denemeler tarihsel süreç içerisinde Türk mimarlarının kullandığı tekniklerdir. Beyşehir Eşrefoğlu (1269) ve Sivrihisar Ulu Camileri (1232) ise arsa durumundan kaynaklı düzenli bir plan arz etmezler. Tek kubbeli mekân gelişimi bakımından Konya Taş Mescid (1215), Konya Sırçalı Mescid (13.yy) ve Konya Beşare Bey Mescidi (1216) dikkate değer yapılarıdır (Görsel 10,11,12). Bu üç yapıda da ana ibadet mekânı tek bir kubbe ile örtülmüş, kubbeye geçiş tromp ve Türk üçgenleri ile sağlanmıştır. Diyarbakır Ömer Şeddad Camisi (1150) Mardin Kapısı'nın girişinin camiye çevrilmesi ile oluşturulan bir eserdir ve yapıya üç ayrı kapıdan girilmektedir. Cami doğu-batı yönünde ince uzun dikdörtgen bir alan üzerine konumlanmış olup yan yana üç kubbe ile örtülmüştür. Eser mihrap önünde yer alan bölümü örten eliptik kubbe bakımından İstanbul Şehzadebaşı Camii planına benzerliğiyle dikkat çekmektedir (Görsel 13, 14).



Görsel 10. Konya Sırçalı Mescid. **Görsel 11.** Konya Taş Mescid. **Görsel 12.** Beşare Bey Mescidi.

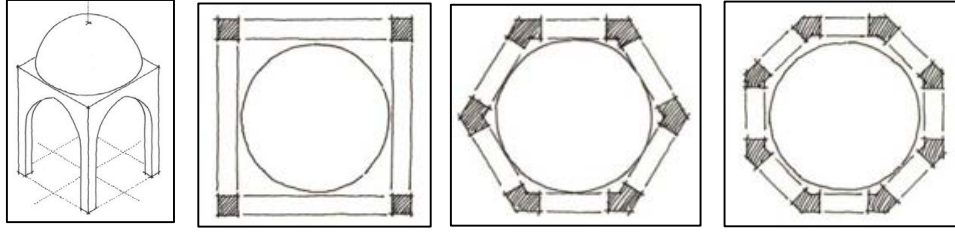


Görsel 13. Diyarbakır Ömer Şeddad Camisi

Görsel 14. İstanbul Şehzadebaşı Camii

XIV. Ve XVI. Yüzyıl Türk Mimarisinde Kubbe ve Baldaken Kullanımı

Baldaken, Klasik Dönem Osmanlı camilerinin çekirdeğini oluşturan en önemli strüktürel sistemdir. Bu sistem; ana kubbenin, birbirine askı kemerleriyle bağlanan ayakların oluşturduğu strüktüre oturtulmasıyla meydana getirilmiştir. Bu tür camilerde mekân, bu baldaken strüktürün etrafında gelişmiştir (Tuluk 2006:275). Bu baldaken strüktürlerden en zengin mekânsal denemeler, dört ayağa oturan modülün eklemelerle farklı varyantlarının üretilmesi sonucu elde edilmiştir. Bazen sadece iki yana, bazen de dört yana yerleştirilen yarım kubbe, kubbe veya tonoz örtülü mekânlar, sahinlar ve galeriler, bu taşıyıcı sistemi hem strüktürel olarak desteklemiş ve hem de bu merkezi kubbenin belirlediği alanın mekânsal olarak genişlemesine katkıda bulunmuştur.



Görsel 15. Dört, Altı ve Sekiz Ayaklı Baldaken.

Kare tabanlı baldaken varyasyonları arasında, fetihten sonra Fatih Sultan Mehmet'in yaptırdığı külliye'deki Eski Fatih Camisi'nin ayrı bir önemi vardır. Osmanlı tarihinin en büyük külliyelerinden birisi olan bu kompleks, büyük bir sosyal merkez olarak Osmanlı başkentinin bundan sonraki görüntüsünü belirleyecek bir kentsel imge yaratmasının ötesinde, külliyenin camisi bundan sonra yüz elli yıl süreli gelişecek büyük mekan tasarımı atılımının Üç Şerefeliden sonraki önemli bir basamağını oluşturur (Kuban, 1997:49).

Tuluk (2006: 249), baldaken kurgularını altı grupta değerlendirmiştir. Bunlar; *orta mekânın iki yana genişlediği enlemesine bir biçimlenme gösterenler; orta mekânın doğu, batı ve güneye doğru genişletilerek köşelerdeki mekânların da kullanıldığı biçimde olanlar; kubbeli orta mekânın doğu, batı ve güney olmak üzere üç yönde genişletilip köşe mekânların kullanılmadığı ters "T" biçimli bir mekân kurgusuna sahip olanlar; orta mekânın doğu, batı ve kuzeye doğru üç yönde genişletilip yan mekânların aralarında kalan köşe mekânların da ana mekâna katıldığı kurguda olanlar; orta mekânın dört yöne genişlediği ve köşe mekânların da ana mekâna katıldığı kurguya sahip olanlar ve orta mekânın dört yönde genişlediği fakat mihrap duvarı üzerindeki köşe mekânların çıkarıldığı plan şemasına sahip yapılardan oluştuğunu dile getirmektedir.*

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde kubbe; *"küre takkesi, yarım küre veya toparlakça kümbet biçimi verilen yapı örtüsü; bir kemer yayının tepe noktasından inen dikin eksen çevresinde dönmesiyle meydana gelen üst örtü"* olarak tanımlanır (Hasol, 2014:285). Anadolu Selçuklu kümbetlerinde görmüş olduğumuz daha çok içten kubbe dıştan ise piramidal ya da konik külahla örtülen ve sekizden, onikigen, onaltıgen plan şemalarında yapılan mezar yapıları, Osmanlı devrinde baldaken formunda dört ayak üzerinde yükselen ve üstü kubbe ile örtülen dört tarafı açık mezar yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Gebze Malkoçoğlu Mehmet Bey Türbesi 1385 (Görsel 16), Bursa Devlet Hatun Türbesi 1414 (Görsel 17), İznik Yakup Çelebi Türbesi 1389 (Görsel 18) ve Tire Rum Mehmet Paşa Türbesi 1471 (Görsel 19) ilgili plan formları açısından çalışmamıza örnek teşkil etmektedir.



Görsel 16. Gebze Malkoçoğlu Mehmet Bey Türbesi.



Görsel 17. Bursa Devlet Hatun Türbesi.



Görsel 18. İznik Yakup Çelebi Türbesi.

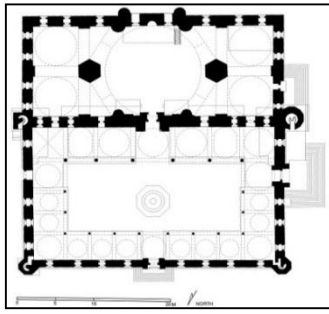


Görsel 19. Tire Rum Mehmet Paşa Türbesi.

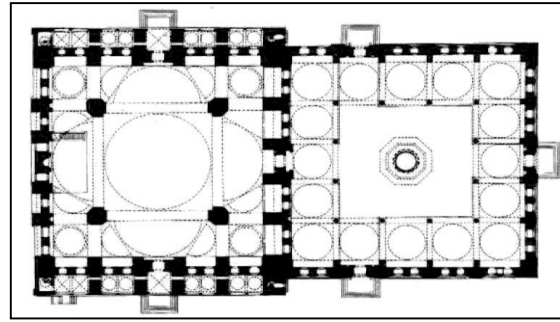
Ele aldığımız örneklerde baldaken türbelerin tarihsel süreç içerisinde nasıl değişime uğradığını görmekteyiz. Özellikle, İznik, Bursa, Bilecik, Edirne' de karşımıza çıkan erken devir örneklerinde baldaken formunun tam anlamıyla uygulanmadığını, sahada farklı formlarla uygulandığını görmekteyiz. Bu türbeler yapılırken, bazı eserlerde halen Anadolu Selçuklu Kümbetlerinden gelen tipin kısmen uygulanmaya devam ettiğini görebiliriz. M. Oluş Arık bir çalışmada Anadolu türbe tipolojisinin genel mânâda bir değişime uğramadığını ve bu yapıların üç aşamalı bir tipte inşa edildiğini dile getirir. Defnin yapıldığı mezar odası (mumyalık), sembolik lahidin yer aldığı alan ve örtü sisteminin yer aldığı (kubbe ya da külah) bölümü (Arık,1967: 58-59). Tire Rum Mehmet Paşa türbesinde Selçuklu dönemi türbelerine öykünölmüş, ancak yapının duvarlarında kemer açıklıklarına yer verilmiştir. Altıgen plan tipinde yükseltelen bu yapı altı yönden sivri kemerlerle kurgulanmış, yapı içten kubbe dıştan konik külah ile örtülmüştür. Gebze Malkoçoğlu Mehmet Bey Türbesi ise tuğla ve kesme taşın alması olarak kullanıldığı, orijinalinin piramit biçiminde kâgir bir külahla örtülü olduğuna dair bilgiler ışığında son restorasyon çalışmalarında bu sebeple piramidal bir külah konularak restore edilmiştir (Eyice, 2003:537). Kare planlı yapı dört yönden ikişer yuvarlak kemerle dışarı açılmaktadır. Eser dört köşesinden taş ve tuğla ile örülen ayaklara istinat ederken dört cephesinde ise mermer sütuna oturtulan bir ikiz kemer uygulamasıyla taşıyıcı sistemi sağlamıştır. Söz konusu yapılar içerisindeki en tipik baldaken örneği ise, İznik Yakup Çelebi Türbesi'dir. Bu yapıda da yine tuğla ve kesme taş nöbetleşe kullanılmıştır. Yapı dört köşesinden kalın ayaklara oturur. Kubbe geçiş pandantiflerle sağlanırken dört cephesine yerleştirilen yuvarlak sivri kemerlerle baldaken kuruluşu tamamlanmıştır. Baldaken kullanımına yönelik dörtgen ve altıgen uygulamalar çeşitli varyasyonların deneme çalışmalarıdır ki bunlar merkezi kubbe uygulamalarının ön çalışmaları olarak kabul edilebilir.

Türk Sanatı'nda Mimar Sinan Dönemi ve Kubbe

Çalışmamız içerisinde de incelediğimiz kimi eserler vesilesiyle görülmektedir ki Türk mimarlık tarihinde verilen eserlerin birçoğu kendi dönemleri içinde şaheser niteliği taşımaktadır. Ancak hassasiyetle üzerinde durulan tek ve bölüntüsüz mekân ülküsü amacına tam olarak ulaşamamıştır. Strüktürel çalışmalarla mühim noktalara getirilen mabed mimarisi Sinan çağında istenen noktaya ulaşacaktır. Mimari bir birikim içine doğan Sinan bu birikimlerden yararlanmakla beraber, kendinden önceki eserlerdeki sorunları çözer nitelikte eserler üretmek durumundadır. Siyasi olarak en güçlü çağında olan Osmanlı İmparatorluğu'nun Mimarbaşı olan Sinan, devletin hâkimiyet alametlerinden olan cami mimarisini de en güçlü konuma getirecektir. Osmanlı cami mimarisi daha 14. yüzyılda anıtsal mekân tasarımı açısından büyük gelişmeler göstermeye başlamış, özellikle kubbe, mekân tasarımının temel bir elemanı olmuştur. Osmanlı mimarlığının erken döneminde, bölgesel inşa teknikleri kullanılarak tek kubbeli camiler inşa edilmiştir.



Görsel 20. Edirne Üç Şerefeli Camii.

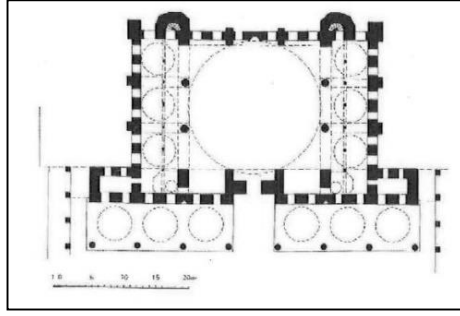
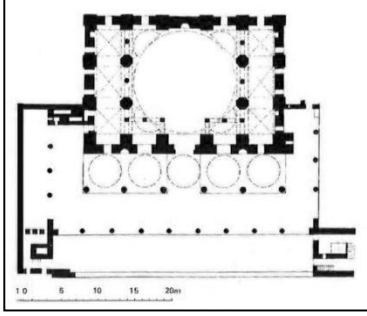


Görsel 21. İstanbul Şehzadebaşı Camii.

Osmanlı dini mimarisinde kubbe yapının başarı ölçütü olarak kabul edildiğinden Mimar Sinan' da çalışmalarını bu konu üzerinde yoğunlaştırmıştır. Sinan en mühim kubbe atılımını İstanbul Şehzade Camisinde (1545) gerçekleştirmiştir (*Görsel 20*). Bu yapıda kubbe-yarım kubbe problemini ele alan Sinan, Ayasofya'nın ve Beyazıt Camisi'nin plan şemalarını aşarak ideal bir merkezî plan oluşturmuştur. Kapalı ibadet mekânının örtüsü, dört taşıyıcı ayak üzerine oturan büyük kubbe ve bu kubbeyi dört yönde çeviren yarım kubbeler ile köşelerde yer alan küçük kubbelerden oluşmaktadır (Benian, 2011: 44). Sinan bir üst yapı elemanı olarak yarım kubbenin de mantığını iyi anlamış, onun sadece bir yapı elemanı değil orta kubbeyi besleyen ve onu zenginleştiren bir mekân kurma aracı olduğunu kavramıştır. İstanbul'da Kara Ahmet Paşa, daha da önemlisi Sokullu Cami'nde yarım kubbeyi uygulayışı, yarım kubbenin mekân bütünlüğünü sağlamakta oynadığı rolü çok güzel sezdiğini açıkça ortaya koyar (Kuran, 1976: 88). Sinan, kubbeli altıgen baldakeni hem baldakenin kuruluşu hem de yan hacimler açısından her yapısında farklı ele almış ve taşıyıcı ayakların mekân içinde yerleştirilişi ile her yapısında strüktür, örtü, ana mekân ve yan mekân kurgusu açısından farklı mekân kuruluşları ortaya çıkmıştır. Böylece bu grupta yeni bir tipoloji doğmuş ve bir Sinan üslubu yaratmıştır (Eraslan, 2018: 34).

Baldaken eşliğinde gelişen Türk mimarisinde daha önceki örneklerde bölüntülüdür ve tam anlamıyla mekân ferahlığı sağlanamamıştır. Bunun sebeplerinden birisi de taşıyıcı sistemin yapılar içerisinde fazlaca kapladığı alandır. Mimar Sinan yapmış olduğu eserler de en önemli çözümü bu konuda sağlayarak hem ana mekânı genişletmiş hem de ferahlık hissi yaratmıştır.

Ayakların ikisini mihrap duvarına, doğu ve batıda bulunan duvarlara da ikişer ayak gömerek, yapı dışında hafif çıkıntılarla sonlandırmıştır. Bu ayaklar yapı dışından bir payanda vazifesi görerek kubbeyi desteklemişlerdir. Yapılara dıştan bakıldığında bu payandalar yüzeyi üç eşit satıha bölmektedir. Mimar Sinan, 1550-57 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın kendi adına yaptırdığı eserinde Hakan'ın gücünü simgeleyecek büyüklükte bir külliye tahayyül etmiştir. Sinan'ın "kalfalık eserim" dediği Süleymaniye'de büyük kubbe, dört büyük taşıyıcı ayak üzerine oturarak giriş ve mihrap yönünde iki yarım kubbe ile desteklenmiş, yarım kubbeler de iki çeyrek kubbe ile genişletilmiştir. Üç Şerefeli'den yıllar sonra İstanbul Beşiktaş'taki Sinan Paşa Camisi'nde (1555), Rüstem Paşa Camisi'nde (1561) ve Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'nde (1562- 1565) Üç Şerefeli'nin varyasyonlarını denemiştir.



Görsel 22. Rüstem Paşa Camisi Planı.

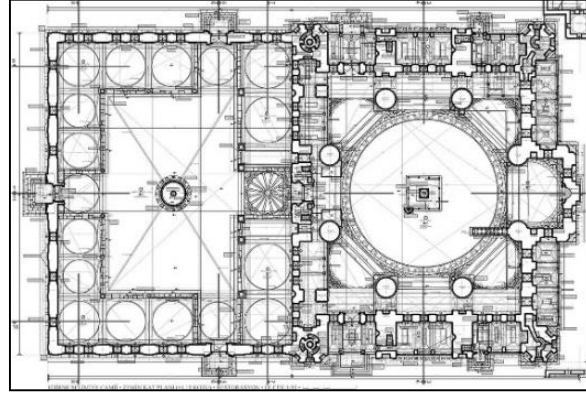
Görsel 23. Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi Planı.

Mimar Sinan Rüstem Paşa Camiinde orta harim alanını büyük bir kubbeye örtmüş bu kubbeyi mihrap duvarında iki, mihrap aksında iki, doğu ve batıda ikişer ayağa oturtmuş ve bu kubbeyi köşelerden eksedralar (çeyrek kubbe) ile desteklemiştir. Orta sahının iki yanında bulunan sahnınlar ise aynalı tonozlar ile örtülmüştür. Yan sahnınlardan orta sahnınlara olan bağlantı ayaklar üzerinden geçildiğinden ve bu ayakların duvardan bağımsız olması mekân derinliğini bozmuştur. Mimar Sinan yine benzer bir planı Edirnekapı Mihrimah Sultan Camiinde denemiş ancak iki yan sahnınlardan örtü sistemini üçer küçük kubbeye sağlamıştır.

Rüstem Paşa Camisindeki eksedraların yerine ise pandantifler kullanarak ana kubbeye geçişi sağlamıştır. Sanatçının Şehzade Camiinde denemiş olduğu sistem sonrası yapılan bu eserler ilk bakışta sanatta geriye dönüş olarak algılsa da mimari ve mühendislik çalışmalarının yoğun olarak kubbe üzerinde yoğunlaşması, aslında bu eserleri eskiz defteri olarak kullanmasına işaret eder. Planlardan da anlaşılacağı üzere bu eserlerde kubbe ciddi bir önem arz eder. Bu da bizlere Mimar Sinan'ın tüm enerjisini kubbe gelişimi üzerinde harcadığını gösterir. Hatta Sinan'ın bu iki eserinde Talhatan Baba Cami'nin planına öykündüğü de olasıdır. Görüldüğü üzere Türk Sanatı yüzyıllar boyu süren kubbe gelişimini hayata geçirirken sadece çağdaş örnekler ve çalışmalara değil, geçmişteki çalışmalara da önem vermiştir. Sinan'ın Talhatan Baba Cami planından gerçekten esinlenmiş olduğu bilgisi elimizde mevcut olamamakla beraber yaklaşık 500 yıllık bir eserin birçok yönüyle bu iki esere benzemesi ve plan vesikaları bu hususu bizlere düşündürmektedir.

Mimar Sinan'ın Rüstem Paşa Camisi ile başladığı sekizgen deneyimi (büyük kubbeyi sekiz adet taşıyıcı ayak üzerine oturtması), Osmanlı'nın ve kendisinin başyapıtı kabul edilen Edirne'deki Selimiye Camisi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Sinan bu yapısında cemaati aynı kubbe altında toplamayı ve büyük bir açıklığı tek kubbe ile geçmeyi başarmıştır. Caminin plan şeması, gördüğümüz tüm cami plan şemalarından farklı olarak hemen hemen tüm geometrik formları içerir.

Zeminden yaklaşık 43 metre yüksekteki 31,5 metre çaplı kubbe, 8 büyük ayak (filayağı/pilpaye) ile taşınmış ve yapının köşelerine doğru yönelen dört eksedra ile daha da geniş bir alan oluşturma yoluna gidilmiştir. Ana mekânın zemindeki dikdörtgen şeması, düşük kotta kalan mahfillerle sağlanmıştır. Mahfillerin sona erdiği kotta ise plan bir kareye dönüştürülmüştür. Eksedralarla bir yandan kubbe kasnağının yuvarlağı hazırlarken, diğer yandan kareden sekizgene yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Kubbe kasnağının yuvarlağı da onu örten 31,5 metre çaplı kubbeye sıfır noktasına ulaşmıştır. Mimar Sinan büyük kubbeyi, kübik hareketsiz dört duvar üzerine koymak yerine, dikdörtgenden yuvarlağa değişimi yumuşak geçişlerle sağlanan hareketli bir gövdeye taşıtarak yapıyı monotonluktan da kurtarmıştır. Ayrıca duvarlara açılan çok sayıda pencere ile ferah ve aydınlık bir iç mekân yaratmıştır (Kubandan akt. Benian, 2018:46).



Görsel 24. Selimiye Camii Zemin Kat Planı.

Mimar Sinan kubbe gelişiminin zirveye ulaşan tasarımıyla sadece mekân üzerinde devasa bir kubbe yapmakla kalmamış bu ana kubbe ve onu dört köşeden destekleyen kubbeler ile yapıya dıştan bakıldığında da tüm dikkatleri ana kubbe üzerine toplamıştır. Ayrıca çeyrek kubbeler üzerine yerleştirilen çok sayıda pencere ile mekân aydınlatıldığı gibi, yükü azaltmaya yönelik bir teknikte kullanılmıştır. Yapının dört köşesinde birer minare bulunmaktadır. Bu minarelerin hemen çaprazında konumlandırılan ağırlık kuleleri ise kubbeyi desteklemektedir. Kubbenin doğu ve batısında yer alan dört ayağın ağırlığı kemerlerle duvar içine gömülmüş olan payandalara aktararak kubbe yükü yapının geneline dağıtılmıştır.



Görsel 25. Edirne Selimiye Camii Cuma Namazı Vaktinde Kubbeden Harim Alanının Görünüşü.



Görsel 26. Harim Zemininden Kubbenin Görünüşü.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Türk Mimarlar Selimiye ile zirve noktaya taşımış oldukları evren anlayışlarını görsellerde gördüğümüz gibi Yaradanla buluştukları ibadethanelerine naksetmişlerdir. Mimar Sinan'ın Edirnekapi Mihrimah Sultan ve Üsküdar Mihrimah Sultan camilerinde yapmış olduğu göksel hesaplar onun Türk kadim inanç ve evren tasarımlarından da beslendiğini göstermektedir. Bu külliyelerin en önemli özelliği, yılın yalnızca birkaç gününde (bahar ekinoksu-yılbaşı-nevruz) güneş Üsküdar'daki Mihrimah külliyesinin iki minaresinin arasından doğarken, ayın Edirnekapi'daki Mihrimah külliyesinin üzerinden batması, akşam da Edirnekapi'daki külliye'den güneş batarken ayın Üsküdar külliyesinin üzerinde belirmesidir. Kaostan kosmosa geçişin ve yeni bir yılın başladığı bahar ayının ilk günlerinde, Mihrimah Külliyelerinin üzerinde beliren güneş ve ay, Kün-ay'ı (mihr ü mâh veya mihrimah) gökyüzünde oluşturarak "hükümdarlık kut"unu görsel bir şölen haline getirerek aslında yaratılışı, dolayısıyla "Kutsal"ı, "Tanrı"yı hatırlatmaktadır (Arıkan ve Kızılözen, 2017:151). Çalışmamızın ilk başlıklarında değerlendirmiş olduğumuz Türk kosmos anlayışı da Mihrimah Sultan Camilerindeki konunun açıklığa kavuşmuş olmasıyla daha da netleştirmiştir. Orta Asya'dan günümüze örneklerine yer verdiğimiz topak ev, kurgan, türbe ve cami örnekleri Türk evren anlayışının bugün dahi sosyal ve dini yaşam içerisinde devam ettiğini göstermektedir. Türklerin Müslümanlık öncesi inançlarında yer alan, evrenin tek bir ruhun hâkimiyetinde olması bu inançların tıpkı Müslümanlıkta olduğu gibi şekilden ve tasvirden uzak olması bu inanç temellerinin Müslümanlıkla uyumunu göstermektedir. Türkler Müslüman olduktan sonra dahi kâinatı anlamlandırma yolunda tasavvur ettikleri evren, yaşam, ölüm ve öte dünya olgularını terk etmemişler, İslam kubbesi altında ibadet eden tüm Müslümanları kendi gök kubbeleri altında bir araya toplama ideallerini gerçekleştirmişlerdir. Bununla beraber kubbe mimarisindeki gelişim sadece ana mekânın büyük ölçüde bir örtü sistemiyle örtülmesiyle sınırlı kalmamış, yapılar içindeki süslemeler de yıldızların, ayın ve gezegenlerin yansması misali özellikle kubbede, yazı kuşaklarında ve panolarda yer almıştır. Bu süslemelerde mavi, sarı ve kırmızı renkler yoğunlukla kullanılarak gök kubbede karşılaşılan renklere yer verilmiştir. Kozmolojik evren anlayışının yansımalarını, Türk mimarisinin kubbe gelişiminde irdelemeye gayret eden çalışmamız, üzerinde durduğumuz bu araştırmaların genel bir değerlendirmesi niteliğini taşımaktadır.

Araştırmamızda ele almaya çalıştığımız konu Gökbilimciler, Sanat Tarihçiler, Arkeologlar ve Dinler Tarihi çalışan bilim insanlarının interdisipliner çalışmalarına muhtaç bir alandır. Biz bu çalışmada daha önce yapılan değerli çalışmaları rehber olarak konunun önemine işaret etmeye çalıştık.

Kaynaklar

- Arık, O. (1967). "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anadolu Dergisi (Anatolia)*, Ankara, XI s.57-119.
- Arıkan M. ; Kızılözen G. "Türk Kozmoloji Anlayışının Kültürel Yansımaları Mihrimah Sultan Külliyesi Örneği" *Sosyal Ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Bahar 2017, Cilt18-Sayı 39, s. 151.
- Ayverdi, E. ; Yüksel, A. , (1976). " İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi" İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü, No: 72, Baha Matbaası, İstanbul.
- Baykuzu, T. , (2005). "IV. Ve V. Yüzyıllarda Çin'deki Birkaç Hun Hükümdar Kurganı Ve Türbesi Hakkında", *Cilt XY, Sayı 2 Aralık*, s. 1-15.
- Benian, E. , (2011). "Mimar Sinan ve Osmanlı Cami Mimarisinin Gelişimindeki Rolü", *Ocak, Bilim ve Teknik Dergisi*, s. 41.
- Bozkurt, N., "Çadır", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cadir#1> (Z.T:25.04.2020).
- Çobanoğlu, Ö. , (1999). "Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş", *Akçağ Yayınları*, Ankara, s. 213.
- Çoruhlu, Y. , (1999). "Kurgan ve Çadır (Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu. 18-20 Aralık 1998*, İstanbul Mezarlıklar Vakfı Dergisi, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. , (2016). "Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar" İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Deveci, A. , (2017). "Türkmen Kültüründe Çadır", *Cilt:10, Sayı: 54, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- Doğan, T. , (2013). "Osmanlı Cami Mimarisi'nde Aydınlatma Düzenleri Açısından Gelişim (XIV. – XVII Yüzyıl)" , *Cilt:X, Sayı:I,295-320, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*.
- Eliade, M. , (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, M. , (1999). "Şamanizm" Çev: İsmet Birkan, Ankara:İmge Kitabevi
- Erarslan, A. , (2018). "Mimar Sinan'ın Altıgen Baldaken Sistemli Camilerinde Taşıyıcı, Örtü Ve Mekân İlişkisi" , (OMAD), *Cilt 5, Sayı 13, Kasım İstanbul: Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*.
- Esin, E. , (2001). "Türk Kozmolojisine Giriş", İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eyice,S. , "Malkoçoğlu Türbesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/malkocoglu-turbesi> (05.05.2020).
- Hasol, D. , (2014). "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", İstanbul: Yem Yayınları.
- Karamağaralı, H. , (1999) "Türk Cami Mimari'sinde Mekân Gelişmesi ve Ayasofya Mes'alesi", (Ekrem Hakki Ayverdi ve Osmanlı Mimarisi Sempozyumu Ankara 1999), Ankara: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Kılıcı, A. , (2005). " Erken Osmanlı Baldaken Türbeleri", Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Kuban, D. , (1997) "Sinan'ın Sanatı ve Selimiye", İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Kuran, A. (1977). "Mimar Sinan'ın Eserleri ve Camileri Konusunda Kısa Bir Değerlendirme," *Digital Library for International Research Archive*, Madde # 2701, <http://dlir.org/archive/items/show/2701> (Z.T: 07.12.2020).
- Küçükerman, Ö. (1991). " Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi" , İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Tuluk, Ö. , (2006). "Osmanlı Camilerinde Mekan Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17.Yy.)". *Cilt 21, No 2, 275-284* Ankara: Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Çoruhlu Y. , (2016). “Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar” Ötüken Neşriyat, İstanbul. s. 525.
- Görsel 2.** Çoruhlu Y. , (2016). “Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar” Ötüken Neşriyat, İstanbul. s.531.
- Görsel 3.** Deveci A. , (2017). “Türkmen Kültüründe Çadır”, Cilt:10, Sayı: 54, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, , s.443.
- Görsel 4.** <http://www.turkosfer.com/turklerde-cadir/> (Z.T: 25.04.2020)
- Görsel 5.** <https://www.sanatin Yolculugu.com/ardistan-mescid-i-cumasi/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 6.** <https://okuryazarim.com/zevvare-mescid-i-cuma/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 7.** <https://okuryazarim.com/talhatan-baba-cami/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 8.** <https://okuryazarim.com/degaron-camisi/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 9.** <https://okuryazarim.com/barsiyen-mescid-i-cuma/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 10.** <https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/12/Konya-Ta%C5%9FMescit.jpg> (Z.T:26.04.2020)
- Görsel 11.** <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/sircali-mescit> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 12.** <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/besare-bey> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 13.** <https://okuryazarim.com/architecture-detail/omer-seddad-camii> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 14.** <https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari/sehzade-cami-istanbul/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 15.** Tuluk Ö. İ. , (2006). “Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17.Yy.)”. Cilt 21, No 2, 275-284 Ankara: Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi. s. 276.
- Görsel 16.** <http://gezgorkocaeli.com/guzergahlar/gez-gor-gebze-turu/gebze-malkocoglu-mehmet-bey-turbesi/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 17.** <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=903242> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 18.** <http://www.evliyalar.net/yakup-celebi-turbesi/> (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 19.** https://www.erolsasmaz.com/foto_y/2012/10/b/1362282046.jpg (Z.T: 26.04.2020)
- Görsel 20.** <https://okuryazarim.com/erken-osmanli-donemi-mimari-planlari/edirne-uc-serefeli-cami-2/> (Z.T: 29.04.2020)
- Görsel 21.** <https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari/sehzade-cami-istanbul/> (Z.T: 29.04.2020)
- Görsel 22.** <https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari/istanbul-rustem-pasa-cami/> (Z.T:29.04.2020)
- Görsel 23.** <https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari/mihrimah-sultan-cami-istanbul-edirnekapi/> (Z.T: 29.04.2020)
- Görsel 24.** http://www.avundukmimarlik.com.tr/upload/data/images/projects/edirne_selimiye_camii/restorasyon/restorasyon_6plan.jpg (Z.T: 01.05.2020)
- Görsel 25.** <https://i.pinimg.com/564x/92/28/4e/92284e4353996894304d397fad1aea6c.jpg> (Z.T: 01.05.2020)
- Görsel 26.** https://live.staticflickr.com/2619/4163512555_1940be611c_b.jpg (Z.T: 01.05.2020)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Historical Niğde Fountains

Tarihi Niğde Çeşmeleri

Emel Efe YAVAŞCAN*, Semiha AKÇAÖZOĞLU**, Mehmedi Vehbi GÖKÇE***

Abstract

The aim of this study is to document historical fountains within the center of Niğde, thus to transfer the information and documents on these structures to the next generations and take attention to their preservation issues. In the study, 14 historical fountains in the center of Niğde were examined. The surveying works of 11 of these fountains were carried out within the scope of the study. Protecting these fountains, which are in danger of destruction due to neglect and loss of function, with the necessary documentation studies is very important in terms of transferring cultural assets to the future.

Keywords: Fountain, survey, preservation, cultural asset, Niğde.

Öz

Bu çalışmanın amacı Niğde’de merkezinde bulunan tarihi çeşmeleri belgelemek, böylece bu eserlerle ilgili bilgi ve belgeleri gelecek nesillere aktarmak ve koruma konularına dikkat çekmektir. Çalışmada Niğde merkezinde yer alan 14 tarihi çeşme incelenmiştir. Çalışma kapsamında bu çeşmelerden 11 tanesinin rölöve çalışması yapılmıştır. Bakımsızlık ve işlevini kaybetme nedenleriyle tahrip olma tehlikesi yaşayan bu çeşmelerin gerekli dokümantasyon çalışmaları ile korunması, kültür varlıklarının geleceğe aktarılması adına oldukça önemlidir.

Anahtar kelimeler: Çeşme, rölöve, koruma, kültür varlığı, Niğde.

Alıntılama: Yavaşcan, E.E., Akçaözöğlü, S., Gökçe, V. (2020). Historical Niğde Fountains. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi (STAR)*, 1(1), 53-72.

***Sorumlu Yazar:** Doktor Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, emelefe@ohu.edu.tr, 0000-0002-7652-528X.

****İkinci Yazar:** Profesör Doktor, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, sakcaozoglu@ohu.edu.tr, 0000-0003-1033-5819.

*****Üçüncü Yazar:** Doçent Doktor, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, mvehbi@gmail.com, 0000-0002-3447-375X.

Introduction

Fountains, as prominent components of city spaces, have had influence in the formation of neighborhood and street texture (Yılmaz, 2006). Fountains, that are the smallest structures in a street, incessantly maintained their importance owing to their position and function in the social life (Uçar, 2009). They have been particularly built in the most appropriate places for the optimum use Figure of people, being mosques, prayer rooms, madrasahs, schools, bazaars, squares, caravanserais, bathhouses, palaces, mansions and houses (Demirel, 1992). The most important feature of these fountains are that wealthy civilians, bureaucrats or high-ranking military officers have had most of them built as charitable works, since water supply for the public is a praised deed in Islamic culture.

Turkish fountains typically have two main parts, a curly-ornamented stone embedded in an arched niche, on which a spout is mounted (spout stone), and a basin placed on the ground in front of this stone, and generally an arched structure enclosing these two elements from three sides and top. However, other than that plain type of fountain, there are those which have considerable ornamental richness and diversity (Önge, 1981).

The fountains in Niğde built between 13-19th centuries are quite unique in terms of architectural characteristics. While some were built attached to building, some were built as a separate, freestanding structure (Özer, 2008). Fountains maintained their importance evermore in the history but their construction substantially halted in the twentieth century depending on the cession of waqif waters to municipalities, construction of modern water supply networks and thus distribution of water to houses individually (Denktaş, 2002).

This study is the documentation work conducted on these historical fountains that face the danger of vanishing. The study is considered to make substantial contributions to the necessary restoration efforts to be carried out in the future.

Architectural characteristics of the historical fountains

The fountains that have survived and reached the present are located in various locations in the city center of Niğde (Image 1). The most old-dated ones belong to Seljukian Period, Period of Karamanoğlu Seigneury and Ottoman Period. Others belong to the Late Ottoman Period. The Fountain Eskiciler that belongs to the Period of Karamanoğlu Seigneury has not reached the present. The inscriptions with information on the construction and repair of some of the fountains are presented in Image 2.

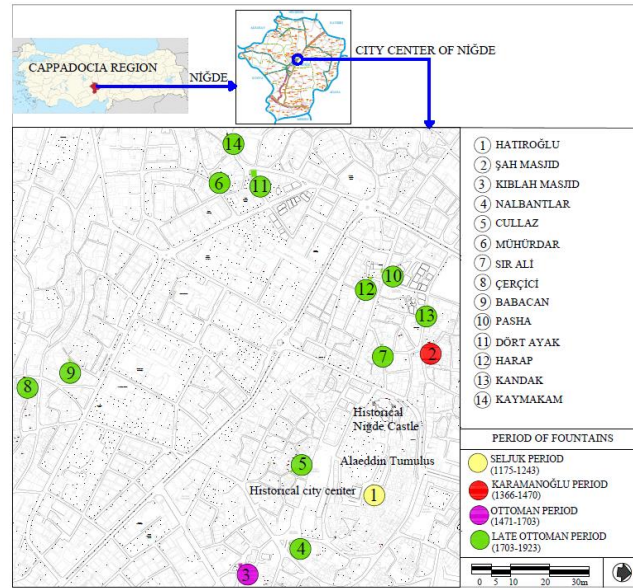


Image 1. Locations and construction periods of historical fountains in Niğde (Akçaözoğlu et al., 2020).



Image 2. Inscriptions of the Historical Fountains in Niğde.

Hatiroğlu Fountain

Hatiroğlu Fountain is the most old-dated fountain and belongs to the Seljukian Period. It is in Kale Neighbourhood and is located opposite to the portal of Aladdin Mosque (Image 3). According to the inscription on its portal, Hatiroğlu Sharafaddin Masud has had it constructed in the years 1267-1268 (Özkarıcı, 2014). The plan of the fountain is rectangular and is made of dimension stone. A round-arched niche is located on the façade which is 358 cm high. The fountain has got two spouts and an inscription panel made of marble (Image 2). Front and rear façades have been furnished with stone molding. The roof of the fountain is flat and stones on the roof were renewed (Image 4).



Image 3. Hatiroğlu Fountain.

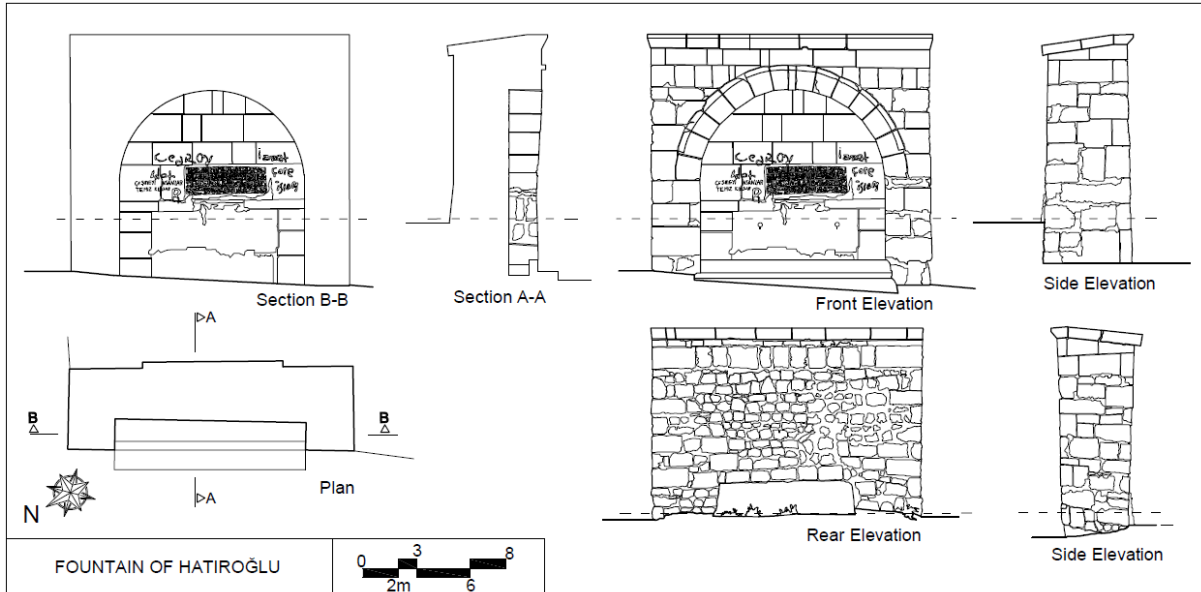


Image 4. Measured Drawings of Hatiroğlu Fountain.

Nalbantlar Fountain

Nalbantlar Fountain is located in the region currently being used as bazaar in Eskisaray Neighbourhood. It is adjacent to a building of which left side is being used as grocer and is at close quarters to outstanding historical buildings such as Sungurbey Mosque, and Greek Church (Image 5). The fountain was built in 1763 but the name of the person who had it constructed is unknown (Niğde Cultural Inventory, 2016). It is rectangular in plan, has got rich ornaments and is the exclusive representative of fountains, which have survived and reached today and are made up of white marble (Image 6). From the traces reached today, it is understood that it has had a pointed-arch niche which has been demolished (Özkarıcı, 2014). It is supported by dimension stones at both sides, at top and from rear. On the front façade of the fountain is a niche ending in round arches with greater molding compared to the niches in the middle at both sides. A basin is located in the middle, and two niches with moldings at both sides and finished with round arches are placed at both sides of the spout

stone. One water bowl (for birds) are placed on each niche. Spout stone and niches are not left plain but glamourized in baroque style (Image 5). The spout slot in the central part with rounded arch is enclosed with a wreath pattern.

Semi-cylindrical colonettes are located on the borders of the niches on the front façade. In the center of each niche, a spout junction was provided (Özkarcı, 2014). The stone molding that is located on these niches bisects the façade horizontally (Image 7). On the top of the façade is the marble inscription with information on construction and above that a prayer inscription is placed (Image 2).



Image 5. Nalbantlar Fountain.



Image 6. Nalbantlar Fountain, Ornaments.

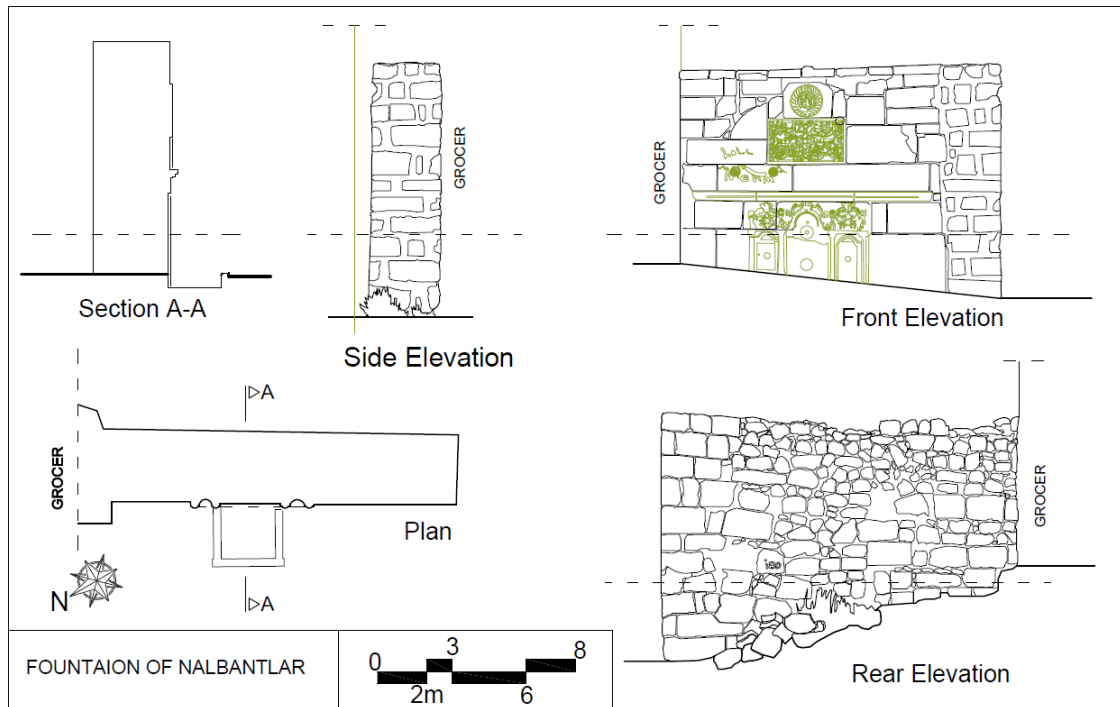


Image 7. Measured Drawings of Fountain of Nalbantlar.

Cullaz Fountain

Cullaz Fountain is located in Sungurbey Neighbourhood, on Üçler Street where traditional Niğde Houses are intensively present. A masjid with the same name is located in the south. The fountain was constructed in 1756 and underwent numerous repairs (Özkarcı, 2014). The last repair was employed between 2006-2008 within the scope of improvement projects. It is square in plan and built of fine-cut dimension stone. A pointed-arched niche is located on the front façade. There is a pointed-arched niche on the inner wall and spout is installed on the wall of that niche. The arch is aligned with stone molding in level, and this molding cinctures the interior side walls (Image 8.). On the fronton of the niche is the inscription of repair (Image 2). The pitched roof is supported by a pointed-arch, and built of dimension stone. During the repair, gargoyles were added to the right and front façades (Image 9). Today, the fountain serves as ablution washstand (shadirvan) for the masjid next to it.



Image 8. Cullaz Fountain.

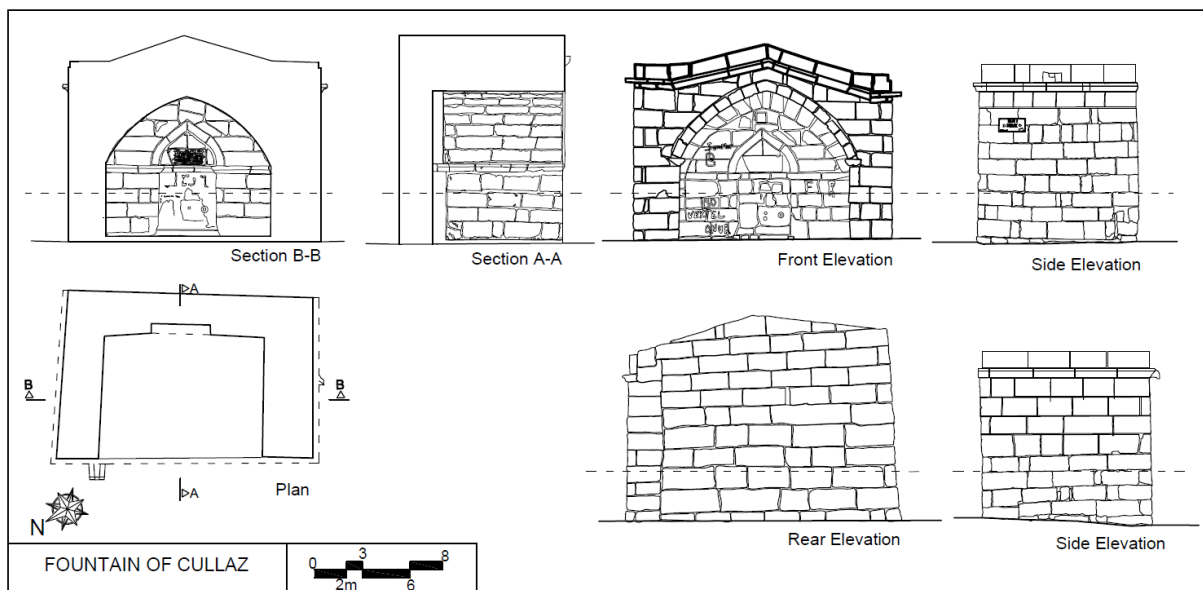


Image 9. Measured drawings of Cullaz Fountain.

Kiblah Masjid Fountain

Kiblah Masjid Fountain is placed in the pointed arched niche that is built in the south wall of the Kiblah Masjid which is located in Kiblah Street in Eskisaray Neighbourhood. The fountain is lower in level than the court of the masjid and is reached by means of a staircase (Image 10.). On the wall there is an inscription which does not belong to the fountain. Construction date is not known however it is considered that it should have been built concurrently with the masjid which is considered to have been built between 1522-1584 (Niğde Cultural Inventory, 2009). The fountain is dated to the Ottoman Period and currently is not in use but are the donated two fountains, one built next to the fountain and the other across it (Image 11).



Image 10. Kiblah Masjid Fountain.

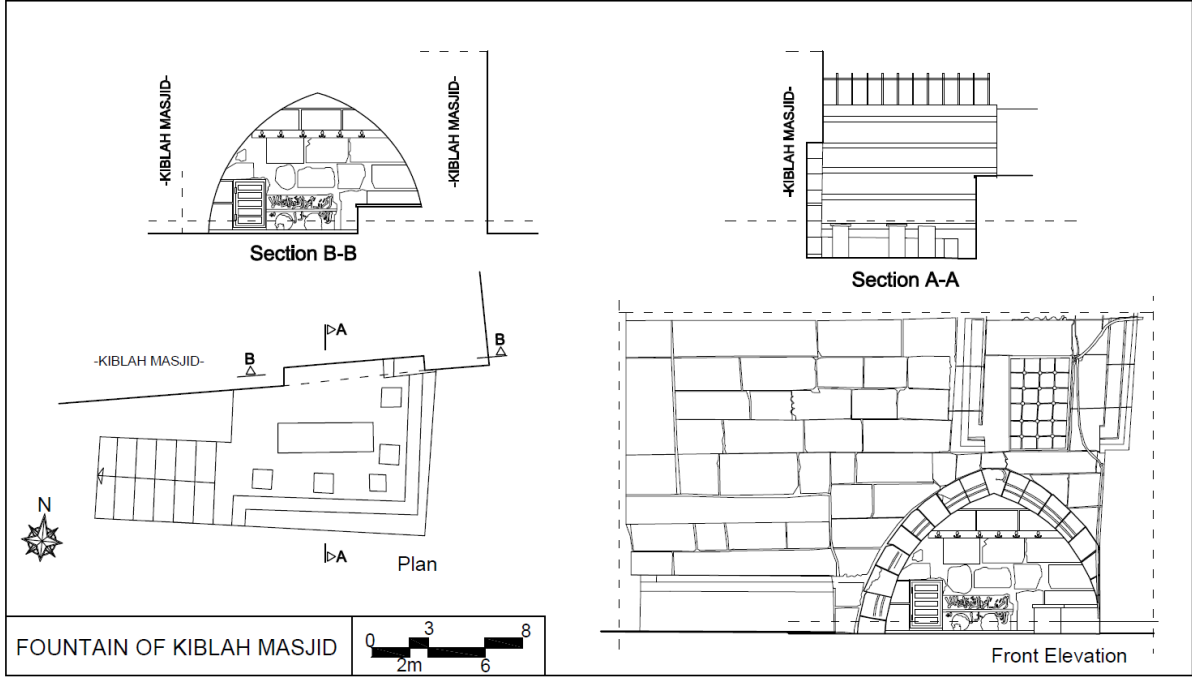


Image 11. Measured drawings of Kiblah Masjid Fountain.

Mühürdar Fountain

Mühürdar Fountain was built by Seyyit Hafız Agha between the years 1822-1823 (Niğde Cultural Inventory, 2009) and is located in Eroğlu Street, Yenice Neighbourhood. It has fallen below the raised street level most probably due to the addition of new layers to the road in due course. For this reason, it is reached down by means of a staircase today (Image 12). The fountain is rectangular in plan and its roof is supported by a pointed arch. The inscription of the fountain is currently lost. There are losses as well on the stone molding of the eaves of the fountain. On the level of the street, there exists a profiled stone molding which cinctures the interior of the fountain. The fountain is built of dimension stone and currently not in use (Image 13).



Image 12. Mühürdar Fountain.

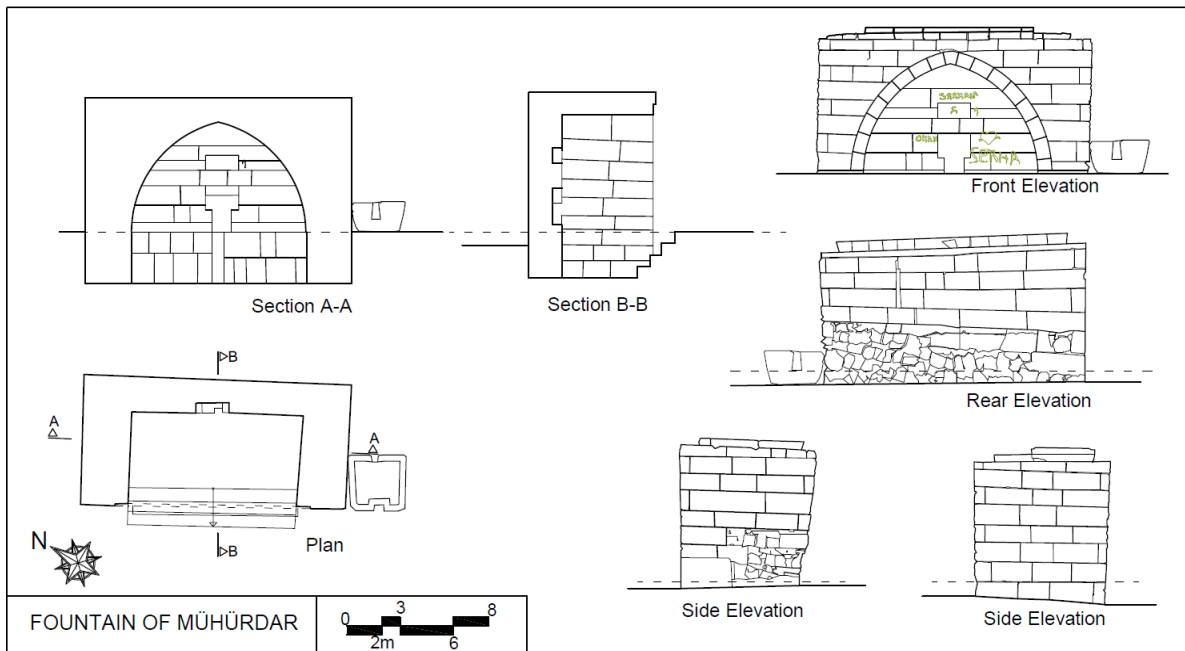


Image 13. Measured drawings of Mühürdar Fountain.

Sır Ali Fountain

Sır Ali Fountain bears the same name with the neighborhood it is located in, and was built in 1712 as written on the inscription (Image 2). (Niğde Cultural Inventory, 2009). It was built in substitution for an existing fountain thereat (Özkarıcı, 2014). The fountain is located on the west of Sır Ali Masjid and its façade is stupendous in appearance with its height of 4.74 meters. It is rectangular in plan, has a pointed arch and it has two additional pointed arched niches on the inner wall. In these arches and on the side walls of the fountain smaller niches are placed. Additionally, spouts are fixed in the centers of these. The fountain is built of dimension stone and the roof is double-pitched type. The eaves' molding is built of stone. A round-arched niche is placed on the rear façade (Image 14). The fountain has undergone repair and today it is currently in use (Image 15).



Image 14. Sır Ali Fountain.

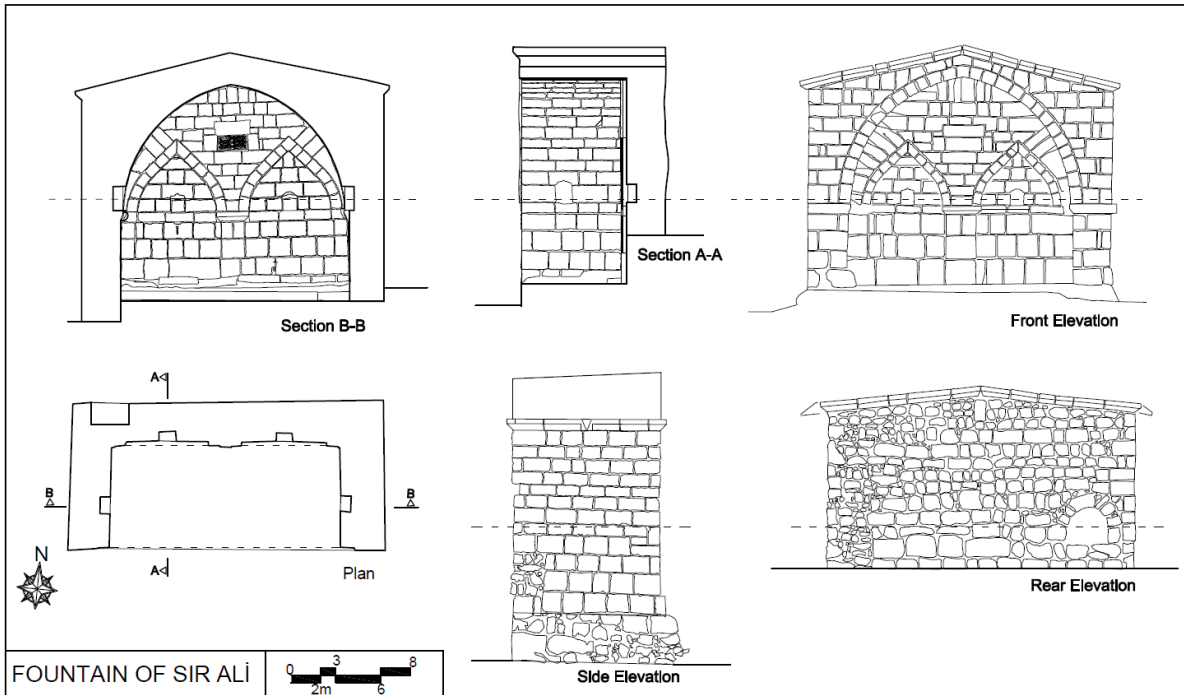


Image 15. Measured drawings of Sır Ali Fountain.

Shah (Şahin Ali) Masjid Fountain

Shah Masjid Fountain is located in Çayır Neighbourhood, Akminare Street and The Masjid of Shah (The Masjid of Şahin Ali) faces it from southeast (Image 16). The masjid is dated to 15th century (Çal, 2000, Topal, 2018). The fountain does not have an inscription. There are buildings adjacent to both right and left sides of the fountain. The fountain is rectangular in plan, is built of rubble stone and the roof is supported by a rounded arch. Front façade is cobbled with dimension stone. Two niches were placed on the main wall and spouts were mounted in the centers of these niches. The height of front elevation is 3.25 meters (Image 17). The fountain is in a dilapidated state and is not in use at present.



Image 16. Shah (Şahin Ali) Masjid Fountain.

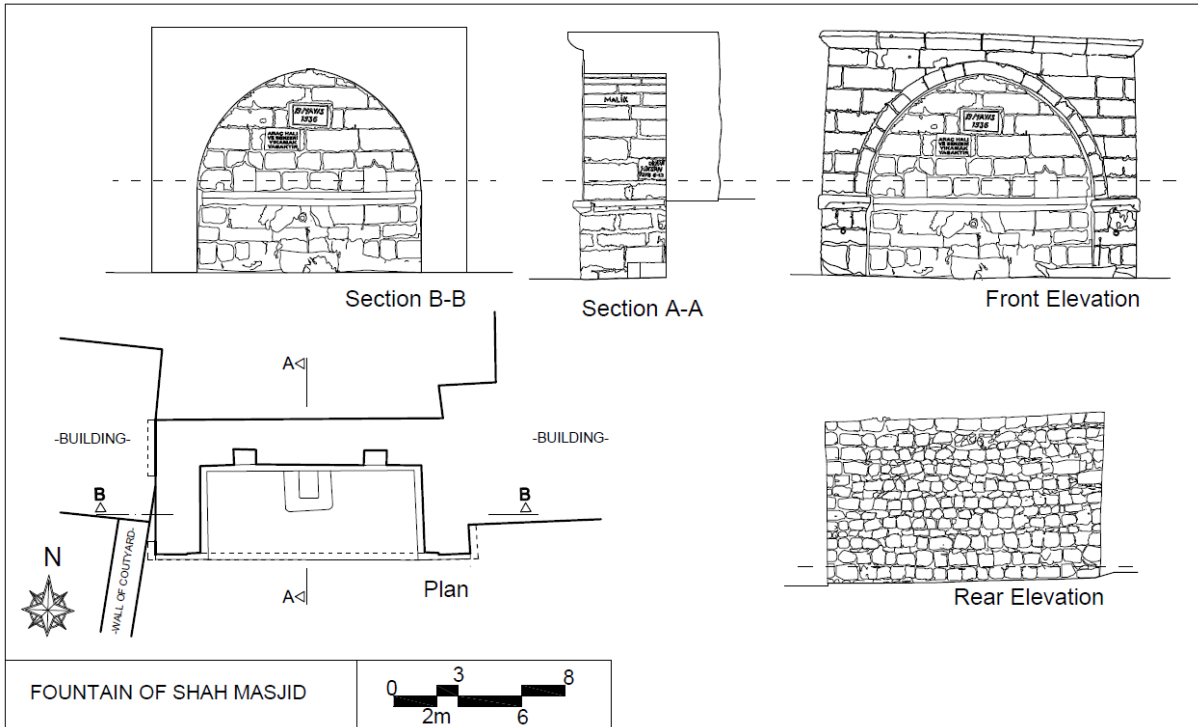


Image 17. Measured drawings of Shah (Şahin Ali) Masjid Fountain.

Çerçici Fountain

Çerçici Fountain is located on Topçu Street, in Aşağı Kayabaşı Neighbourhood. The street is pullulating with historic houses. In time, the fountain has fallen lower than the street level. The fountain was built in 19th century but the inscription of the fountain has not survived to the present (Özkarcı, 2014). The fountain was built adjacent to the courtyard wall of a house. Its type of plan is different from other fountains. While it is rectangular in plan, and has pointed-arch as others do, it has two other pointed-arches on left and right façades. Front and lateral façades were built of dimension stone while rear façade was of rubble stone (Image 18). On the front façade there is a pocket carved for inscription, there are two niches on both sides of this pocket and below the pocket is the spout (Image 19). Today, the fountain is dilapidated and off use.



Image 18. Çercici Fountain.

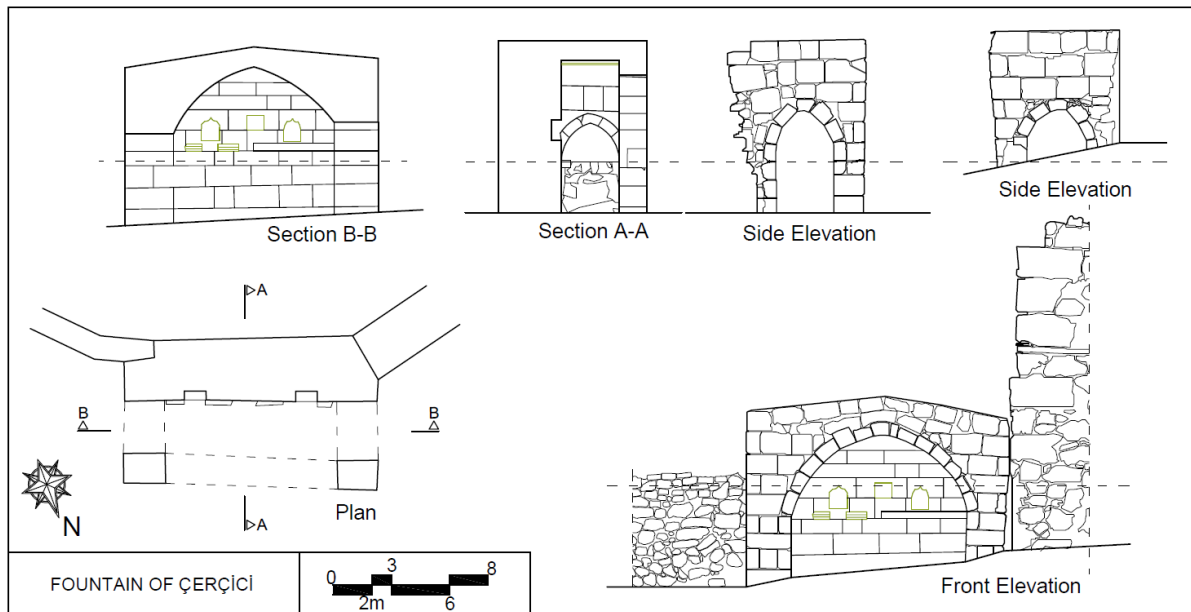


Image 19. Measured drawings of Çercici Fountain.

Babacan Fountain

Babacan Fountain is located on Babacan Street, in Yukarı Kayabaşı Neighbourhood and was built adjacent to courtyard wall of a house. On the west of the fountain is the traditional gate of the house (Fig 20). The fountain was built in 19th century (Özkarıcı, 2014). It was built in a plain style with its rectangular plan and pointed-arch. Front façade is built of dimension stone and rear façade is of rubble stone. The ceiling is vaulted, the roof is flat and clad with dimension stone. Some stone blocks have come loose and have been deteriorated (Image 21).



Image 20. Babacan Fountain

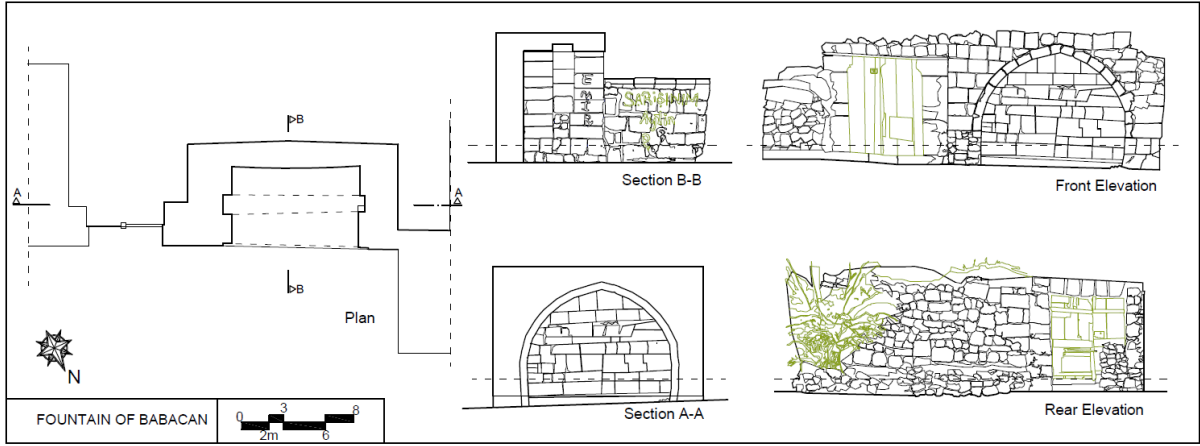


Image 21. Measured drawings of Babacan Fountain.

Pasha Mosque Fountain

Pasha Mosque Fountain is located on Paşakapı Street and part of an Islamic-Ottoman social complex composed of a mosque, tomb, hostelry and hammam. Murat Pasha and his son Ali Pasha had it built in 1670, and the complex was named after Murat Paşa as The Social Complex of Murat Pasha. According to its foundation certificate-charter dated 1670, it was stated that the complex embodied a madrasah and a master's residence as well. However, these buildings have not survived. The fountain built in 1710 is the last structure built within the social complex (Özkarcı, 2001). Northern façade of the fountain is adjacent to the Mosque. In time, the fountain has raised above the street level, and offers a statuesque spectacle with its height of 4.65 meters. The fountain is reached up by means of six steps starting from the street. It is rectangular in plan, the roof is supported by a pointed-arch, two pointed-arched niches are located in the inner wall, and are the spouts at the centers of these niches (Fig 22). In the niche which is on the right, there is an inscription panel made of marble (Image 2). The fountain is built of dimension stone. The basin is located behind the fountain. The roof has been beveled towards the front façade during subsequent repairs (Fig 23).



Image 22. Pasha Mosque Fountain.

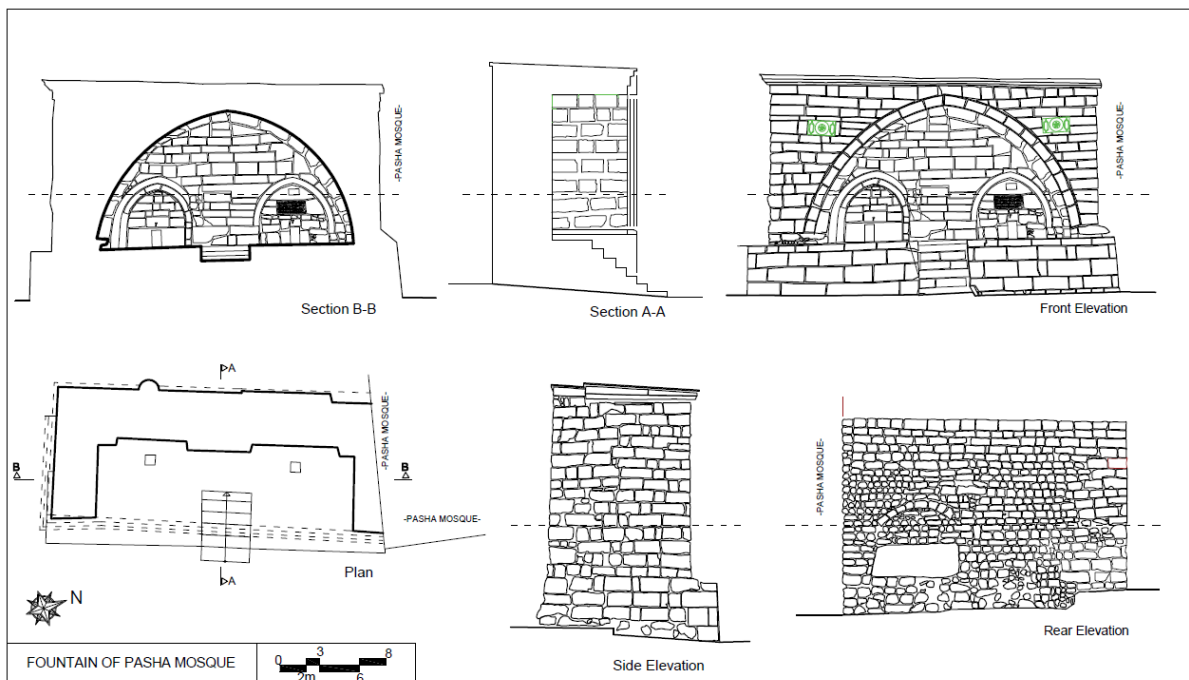


Image 23. Measured drawings of Pasha Mosque Fountain.

Dört Ayak Mosque Fountain

Dört Ayak Mosque Fountain is located on Kemali Ümmi Street in Yenice Neighbourhood. It was built adjacent to the west wall of the portico courtyard of the mosque (Image 24). As written on the inscription panel, Ebu Bekir Agha had it built in between 1764-1765 (Image 2) (Özkarıcı, 2014, Niğde Cultural Inventory, 2009). It is rectangular in plan and the roof is supported by a pointed-arch. At the center of the main niche, an inscription made of marble is placed, below the inscription panel is the spout, and on the both side of the spout are two smaller niches. The fountain is built of dimension stone and has got eave molding made of stone (Image 25). The fountain is currently in use.

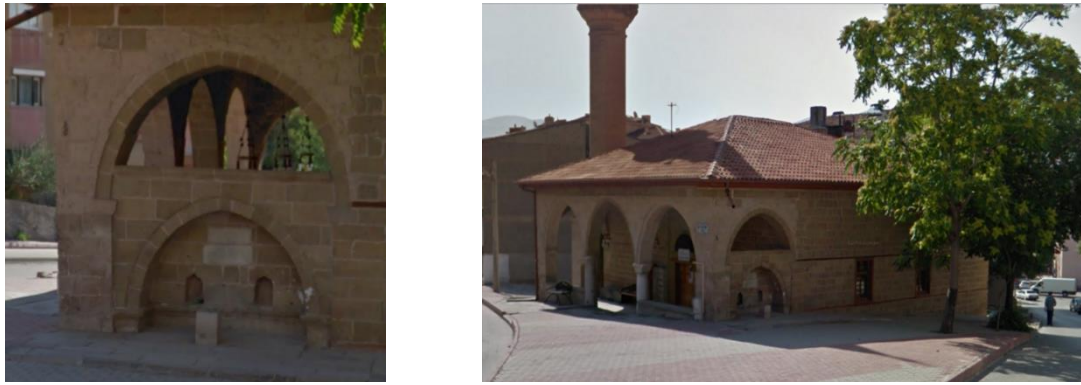


Image 24. Dört Ayak Mosque Fountain.

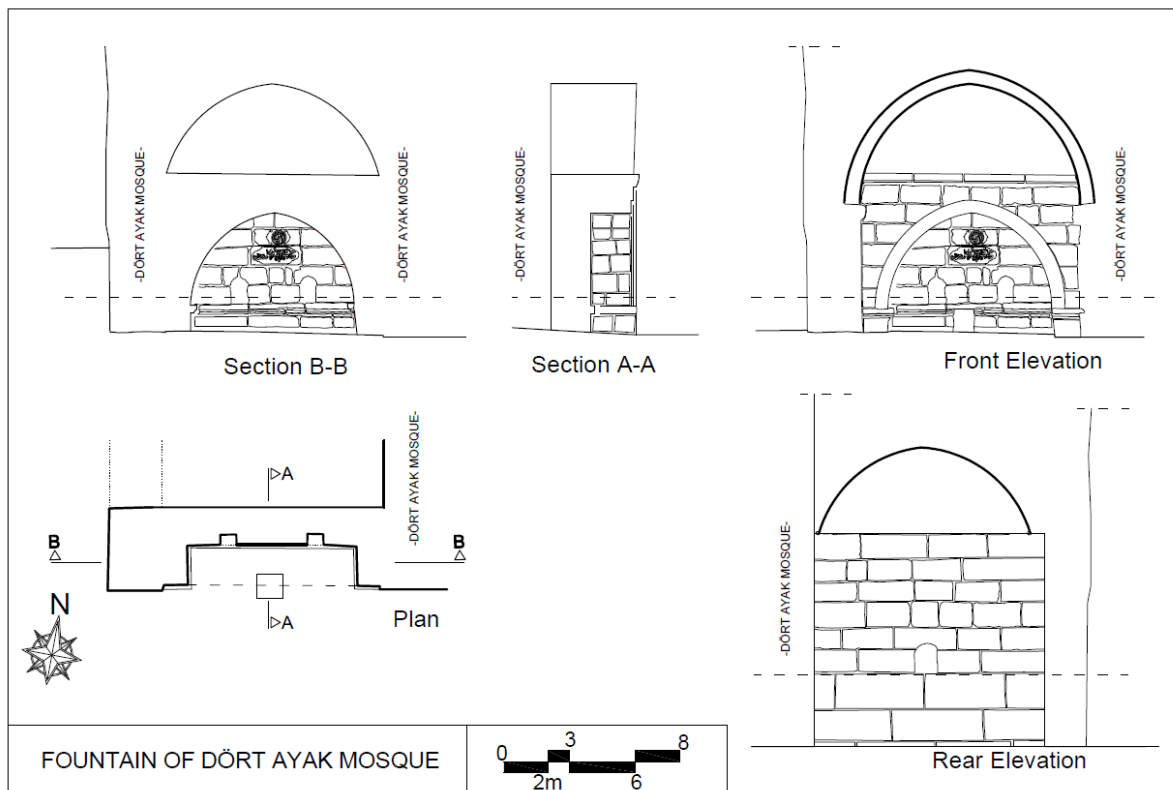


Image 25. Measured drawings of Dört Ayak Mosque Fountain.

Harap Fountain

Harap Fountain is located on Pasha Street in Esenbey Neighbourhood and today it is not in use. The fountain does not have an inscription but it is presumed that it was built in 19th century (Özkarıcı, 2014). It is square in plan and the niche is pointed-arched. The fountain is built of yellowish, hammer-dressed trachyte. The front façade profile is finished up with molded cornice. The roof is flat and clad with dimension stone. The ornament is plane and the bottom line of the cornice is decorated with a thin border composed of braiding

pattern. A marble inscription plate is placed at the center of the main niche. Just below the inscription plate, the spout is placed and there are two smaller niches on both sides of the spout (Image 26).



Image 26. Harap Fountain.

Kandak Fountain

According to the inventory register, the fountain was located in Şahinali Neighbourhood, on Zaimoğlu/Kandak Street, but it was later moved and reconstructed on somewhere different on the same street. The fountain is rectangular in plan and was built of dimension stone. The arc starts from the stone molding level, and that molding continues in the inner walls. There is a pointed-arched niche on the front façade. The inscription made of marble is currently being exhibited in the city museum. The roof is flat and covered with terrazzo. During its reconstruction, original stones were considerably changed with new ones (Image 27).



Image 27. Kandak Fountain.

Kaymakam Fountain

The fountain is located in Yenişehir Neighbourhood, on Yeşilburç Street, and was built by the District Governor Mustafa Agha in between 1822-1823 (Özkarıcı, 2007). The fountain was placed on the courtyard wall of a house and was built of hammer-dressed, xanthic trachyte. The overall size of the fountain is approximately 1,30 x1,40 meters. Front façade profile is ended with molded cornice, and the flat roof is covered with dimension stone. The fountain does not have any ornamentation. On the front façade, there is a pointed-arched niche which is 2,10 meters wide and 70 centimeters deep. The inscription panel is placed on the southern wall of the niche (Özkarıcı, 2014). According to the visual resources dated 2016, nearly half of the fountain fell below the street level, and considerably lost its originality. For that reason, the inner details of the fountain cannot be reached at present (Image 33). At present, the fountain is nearly joined with the courtyard wall and lost its authenticity. Some traces of the fountain are still visible on the courtyard wall (Image 34).



Image 28. Kaymakam Fountain, 2018 (Niğde Cultural Inventory, 2016).



Image 29. Kaymakam Fountain, 2019.

Classification of the fountains

Fountains by location are classified into two groups as attached and freestanding fountains (Ödekan, 1992; Denктаş, 2002). Nalbantlar Fountain was constructed attached to the southern wall of a shop, Kiblah Masjid Fountain was attached to the lower part of the masjid's southern wall, Shah Masjid Fountain was attached to the houses located on east and west façades of the fountain. Çercici, Babacan and Kaymakam fountains were attached to the courtyard walls of neighboring houses, Pasha Mosque Fountain was attached to the southern wall of the mosque, Dört Ayak Mosque Fountain was attached to the western façade of the mosque's portico courtyard. Hatiroğlu, Cullaz, Mühürdar, Sır Ali, Harap and Kandak fountains are freestanding fountains. Some of these fountains are considered to have been built to serve for squares, some to serve for mosques and others to serve for houses on the streets and neighborhoods.

The historical fountains were classified with respect to their façade compositions and their forms of body (carcass)/trunk). Niches were built considerably deep in Pasha Mosque, Sır Ali, Cullaz and Mühürdar fountains. Deep niches are a vernacular approach in the region (Özkarıcı, 2007).

Niches located on the walls of the fountains are enclosed with pointed or semicircle arches. Pointed-arched fountains are the most common type and seen on eleven fountains (Akçaözoğlu et al., 2020). Kiblah Masjid, Mühürdar, Babacan, Dört Ayak Mosque, Nalbantlar, Harap, Kandak and Kaymakam fountains do not have niches. Cullaz Fountain has single-arched niche while Sır Ali and Pasha Mosque fountains have double-arched niches. These two fountains are more massive and higher than the others. Nalbantlar Fountain has had a pointed-arched niche but it did not survive. Today, the fountain has a plain façade made of marble. In semicircle-arched fountains, the niche is enclosed with a round arch. Hatiroğlu Fountain built in Seljukian Period, and Shah Masjid Fountain built in Karamanoğlu Seigneury are included in this group. Çerçici Fountain differs from other fountains with its three arches, one in the front and two on right and left façades (Image 35).

The rectangular prism form is mostly preferred for the fountains in Niğde. The housings of Hatiroğlu, Nalbantlar, Kiblah Masjid, Mühürdar, Sır Ali, Shah Masjid, Çerçici, Babacan, Pasha Mosque, Dört Ayak Mosque, Kaymakam and Kandak fountains are rectangular prism. The housings of Cullaz and Harap fountains are square prism.



Image 30. Çerçici Fountain, arches on right and left façades, respectively.

Conclusions

In this study, a documentation of the fountains which have been built on various locations of the Province of Niğde and which have historic and cultural values, and thus to provide a preliminary preparation for their transfer to the future generations are aimed. These fountains are an integral part of historic and cultural structure of the city and have a substantial place in the formation of the identity of the city. Within the scope of the study, architectural features were examined and documentation studies were carried out by taking the surveys of the fountains.

With respect to their locations, eight of the fountains were determined as attached fountains that were built adjacent to a wall of a building. The remaining six fountains were determined to be freestanding fountains of which their surroundings are open. With respect to the forms of the arches, most of the fountains were pointed-arches while two of them were semicircle-arches.

Shah Masjid, Çerçici, Babacan, Mühürdar, Harap and Kandak fountains should be repaired and their functions must be restored. This study, being a documentation work conducted on the historical fountains that face the danger of vanishing and being the first phase of any preservation attempt, is considered to contribute substantially to any possible restoration works.

Acknowledgments

We would like to thank OHU Department of Architecture students for their help for surveying measurements.

References

- Akçaözoğlu, S., Efe Yavaşcan, E. and Gökçe, M.V., 2020. "Deterioration and Conservation Problems of Historical Fountains in Cappadocia-Niğde." *Fresenius Environmental Bulletin* 29 (4):2338-2343.
- Çal, H. 2000. *Wooden Ceiling Mosques and Masjids in Niğde*, No: 2411, Ministry of Culture Publications. Ankara: Turkey.
- Demirel, Ö. 1992. "Sivas Fountains." *Research Journal Ankara University Faculty of Language, History and Geography of the Department of Philosophy* 3:169-178. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/835/10566.pdf>.
- Denktaş, M. (2002) *Anatolian Turkish Architecture Fountains*. Encyclopedia of Turks VII. New Turkey Publications, Ankara, Turkey.
- Niğde Cultural Inventory, F Açıköz, M. Tektaş, M. Eryaman (eds), Niğde Provincial Directorate of Culture and Tourism, Niğde, Turkey (2016).
- Ödekan A. 1992. *Typological analysis of urban fountain design*. Semavi Eyice Gift, Istanbul Writings. Turkey Touring and Automobile Association Publications, İstanbul: Turkey.
- Önge, Y. 1981. "The fountains we call suluk in Turkish water architecture." *Selçuk University Journal of Faculty of Letters* 1:1-15. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/152095>.
- Özer, S. 2008. "Fountains in city-environment relationship throughout history." *Atatürk University Journal of Fine Arts Faculty* 13:129-134. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28958>.
- Özkarıcı, M. 2001. *Turkish Architecture in Niğde*, Turkish Historical Society Publications. Ankara: Turkey.
- Özkarıcı, M. 2007. *Islamic Encyclopedia No:33*, Türkiye Diyanet Foundation Publications. İstanbul: Turkey.
- Özkarıcı, M. 2014. *Inventory of Turkish Cultural Heritage-51, Vol:I*. Turkish Historical Society Publications. Ankara: Turkey.
- Topal, N. 2018. "The Niğde Masjids according to 15th." *The Journal of International Civilization Studies* (3) 11:237-245.
- Uçar, H. 2009. "Manisa Fountains." Ms Thesis, Ege University Graduate Faculty of Social Sciences, Department of Art History, İzmir, Turkey. <http://acikerisim.ege.edu.tr:8081/xmlui/handle/11454/4014>.



Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Osmanlı Dönemi Kadın Ayakkabı Tasarımları Üzerine Tespitler

Findings on Women's Shoes Designs from Ottoman Period with the Examples from Sadberk Hanım Museum Collection

Meryem İMRE*, Kevser GÜRCAN AKBAŞ**

Öz

Geleneksel giyim kuşam kültürü öğeleri arasında yer alan kadın ayakkabıları, kadının toplum içerisindeki gelişimini ve değişimini tanımlayabilen unsurlardan biridir. Biçim, malzeme, teknik, süsleme ve desenleri ile şekillenen tasarımı, kullanıcısının sosyal kimliği ile birlikte içinde yer aldığı toplumun kültürel, ekonomik ve sosyal düzeyini açığa çıkarmaktadır. Osmanlı döneminde dokumacılık, dericilik, süsleme alanında yetişen sanatkar ve zanaatkarların ustalıkları oranında en güzel örneklerin üretildiği bir dönem olmuştur. Bu çalışmada Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen “Osmanlı Dönemi Türk Kadın Ayakkabılarının Günümüze Ulaşan Örneklerinin Moda Olgusu Kapsamında Tespit ve Analizi ile Tarihsel Süreçlerini Araştırma Projesi” başlıklı projenin bulgularından olan ve Sadberk Hanım Müzesi’nde bulunan bazı örneklerle yer verilmiştir. Çalışmanın amacı; milli ve geleneksel öğelerin ön plana çıkarılarak değerlerimizin tanınmasına ve kültürel mirasımızın yapı taşlarından olan giyim kuşam kültürümüzün korunmasına katkıda bulunmaktır. Araştırmada ziyaret edilen müze envanterine kayıtlı ayakkabılar içerisinde seçilen örneklerin analiz ve değerlendirmeleri yapılmış, ölçüleri alınarak kimlik kartları oluşturulmuş, teknik ve artistik çizim ile desteklenerek eserlere ait detay görselleri paylaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kadın Ayakkabıları, Tasarım, Osmanlı Dönemi, Ayakkabıcılık, Kültürel Miras.

Abstract

Women's shoes, which are complementary element in the traditional clothing culture, are one of the elements that can define their place in the society with the development and change of women in the socialfield. They unveil the social identity of the user as well as the cultural, economic and social level of the society where she is a member with its design shaped by form, material, technique, ornamenta land patterns. Ottoman Period provided best examples of the craftsmanship and artisanship in weaving, leathering and embellishment. In this study, the findings from “The Determination and Analysis of Ottoman Period Turkish Women's Shoe's Extant Examples in the Scope of Fashion and Historical Process Research Project” supported by the Scientific Research Projects Coordination Office of Mimar Sinan Fine Arts University and some examples from SadberkHanım Museum have been included. The purpose of the study is to contribute to the recognition of our values by bringing national and traditional elements to the forefront, and preservation of our clothing culture which is one of the constituents of our cultural heritage. In the research, the shoes registered in the museum inventory that are visited were analyzed and evaluated, their identity card were created, and their detailed images were tried to be shared through technical and artistic drawings.

Keywords: Women's Shoes, Design, Ottoman Era, Shoe Making, Cultural Heritage.

Giriş

Selçuklu İmparatorluğu'ndan beri Türklerin, hayvancılık ve deri konusunda çok başarılı ürünler verdikleri aynı zamanda deri eşya, özellikle de deri tabaklama konusunda literatür geliştirerek bu konuda zengin bir dil oluşturdukları görülmektedir (Tekin, 1992). Bu ürünlerin arasında en önemli olanların çizme ve ayakkabılar olduğu göze çarpmaktadır. Öyle ki, Selçuklu döneminde kullanılmış olan *köşker*, *haffaf-kavaf* ve *başmakçı* gibi bazı ayakkabıcılık terimlerine Osmanlı döneminde de rastlanmaktadır (Merçil, 2000).

Anadolu'da kısa bir süreliğine gerileyen dericilik uygulamalarının, Osmanlı döneminde yeniden eski başarısını yakalayarak, Avrupa'da da dericiliğin gelişmesine öncülük ettiği bilinmektedir. Bununla birlikte, Osmanlı'da büyük gelişme gösteren dericilik faaliyetlerinin 15. ve 16. yüzyıllar içerisinde kasabalardan büyük şehirlere kadar ayakkabı ve deri ticaretini geniş anlamda etkilediği görülmektedir (Tekin, 1992).

18. yüzyıldan bu yana ayakkabının ayak sağlığına uygun olması önemsenmekte hem de konfor düzeyini artıran farklı özelliklerde ayakkabılar üretilmektedir. Teknolojik gelişmeler ve malzemelerdeki değişimler ile estetik değeri artan ayakkabıların, farklı coğrafya ve kültürlerde olmalarına rağmen insanın ihtiyacı olan ortak beklentiler doğrultusunda özellikle formları açısından birbirlerine benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir. Ayrıca ayakkabıların tarihsel süreci içerisinde, form, süsleme ve üretim teknikleri açısından toplumlara göre farklılıkları dünya kültürel zenginliğine de katkıda bulunmaktadır. Bu kültürel zenginlik içerisinde Osmanlı kadın ayakkabılarının da çeşitlilik ve özellikleri açısından önemli bir yeri bulunmaktadır. Osmanlı dönemine ait saray ve halk tipi kadın ayakkabılarının örneklerini çeşitli müzelerde görebilmek mümkün olabilmektedir. Çalışma kapsamında ziyaret edilen Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine ait kadın ayakkabıları ve terlikleri desen, form, kullanılan malzemeler ve teknikler açısından Osmanlı kültürel zenginliği hakkında bilgiler vermektedir.

Tarihsel Süreç İçerisinde Ayakkabı ve Tasarımı

İnsanoğlu yaradılışı gereği, bulunduğu yaşam koşullarına göre ayağını korumak zorunda kalmıştır. Ağaç kabuklarıyla başlayarak deri ile devam eden ayağını koruma çabası, zaman içerisinde kültürel gelişime katkıda bulunmuş, insanoğlu uygarlık basamaklarını tırmanırken ayakkabıda kullanılan malzemeler, aksesuarlar, form ve işçilik de devrimini sürdürmüştür. İnsanın ömrü boyunca bedenini taşıyan ayak, giydiği ayakkabı ile sosyal statü belirleyen ve kimliği tanımlamaya yardımcı olan bir unsura dönüşmüştür.

Arkeolojik çalışma ve kazılar sonunda en eski ayak giysisi, arkeolog Luther Cresmann tarafından 1938 yılında, Amerika Oregon Eyaletinde, Fort Rock volkanik mağarasında ortaya çıkarılmıştır. Bu araştırmada bitki dallarının (yavşan otu) lif olarak kullanılmasıyla yapılmış ve bozulmadan kalabilmiş, bir düzine sandaleta ulaşılmıştır. Günümüzden 10500 yıl öncesine tarihlenen (Cressman, 1981) bu sandaletler incelendiğinde, tabanı oluşturan bölümün çift kat çözümlü ipi ile güçlendirildiği anlaşılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde farklı arkeolojik kazılarda

bulunan sandaletlerde kullanılan malzemelerin niteliklerine ilişkin bilgilere ulaşmak mümkün olmuştur. Ağaç liflerine ait bulgulardan sonra deri kullanılarak dayanıklı hale getirilen örneklere rastlanmıştır. Derinin önceleri işlenmemiş olarak kullanıldığı, sonradan tabaklama işlemine geçildiği anlaşılmaktadır.

Deri ile hazırlanmış ve günümüze ulaşan en eski örneklerden biri ise, 17,1 cm taban uzunluğunda ve ayağı saran yan parçanın üst kısımları çarık formunda, delikli, deri veya bitki lifi ile büzülmüş olan ayakkabıdır (Görsel 1). 1998 yılında, antropolog Michael O’Brein ve ekibi tarafından, Amerika’nın Missouri Eyaletinde, Arnold Araştırma Mağarasında yapılan kazıda bulunan bu ayakkabının içinin otla doldurulmuş olduğu görülmektedir. Yapılan testler sonucunda ayakkabının günümüzden 8300 yıl öncesine ait olduğu anlaşılmaktadır (Science, 03 Jul, 1998).



Görsel 1. Mokasen ayakkabı ilk örneklerinden, 8300 yıl öncesine tarihli.

2008 yılında Ermenistan’da Aren-i Mağarasında bulunmuş bir başka deri ayakkabı M.Ö. 4 bin yılına tarihlenmektedir. Taban uzunluğu 24,5 cm olan ayakkabı sağ tektir. Ölçü ayakkabının formunun bozulmaması sayesinde alınabilmektedir. Formun korunmasının sebebi ayakkabının içine doldurulmuş olan bitki parçaları ile açıklanmaktadır. Üst ve arka bölümleri, sayısı tek parça inek derisinden olan ayakkabının üst ve arka parçalarının biye ile birleştirilmiş olduğu görülmektedir. Çin’de yapılan arkeolojik kazılarda M.Ö.5 bin yılından itibaren Çin’in doğu bölgelerinde bitki liflerinden yapılan hasır dokumaların ayakkabılarda taban olarak kullanımına, kuzey bölgelerinde ise deri ayakkabı örneklerine rastlanmıştır. Çeşitli kaynaklarda Orta Asya kültürünün buluşması ve etkileşimi ile, Şang hanedanlığı döneminde yapılan çizme ve ayakkabıların deri, kemik gibi malzemeler kullanılarak hazırlanmış oldukları bilgisi yer almaktadır. Bunun bir örneği; 1980 yılında Xinjian çölünde yapılan kazıda bulunan ve 3800 yıl öncesine ait olduğu düşünülen bir kadın mumyasındaki koyun derisinden yapılmış bottur.

Mısır kaynaklarında derinin tabaklanması ile ilgili en erken bilgilere Mısır hanedanlıkları döneminde rastlanmaktadır. Papirüsün yaygın kullanımına karşın derinin tabaklanması ile daha dayanıklı ve özellikli sandaletlerin yapıldığı görülmektedir. Sağ ve sol ayak kalıplarının hazırlanması ile ilgili çalışmalara o dönemde rastlanmamış olmasına rağmen müzelerdeki bazı sandaletlerin taban kısımlarında renkli desenlerin sağ ve sol sandaleti belirlemek için kullanıldığı düşünülmektedir.

Antik Yunan'da ayakkabıya sembolik öğelerin yüklendiği görülmektedir. *Sandal*, evin dışına çıkılması ve yolculuk yapılacağını sembolize etmiştir. En ilginç örneklerinden birisi *Nymphides/Nymphitikon* isimli gelin ayakkabısıdır. Gelinin yolculuğa çıktığı mekandan başka bir mekana geçtiği düşünülduğünden bu yolculuğu yeni sandalet ile yapması önemsenmiştir. Sandalet zenginliği farklı modeller ile Roma'ya geçmiştir (Görünür, 2014). Roma döneminde sağ - sol kalıp oluşmaya başlamış ve ayakkabıcılık, ayakkabı loncaları ile daha da güçlenmiştir. Deri işleyenlerin (terbiye) ve ayakkabıcıların ayrı loncaları oluşmuştur. Her ayakkabı modelinin ustasının ayrı olduğu ve her meslek insanına ait ayakkabı modelinin geliştirildiği bir döneme geçilmiştir. Roma'nın etkisi Bizans döneminde de devam etmiş sandalet tabanında değişim olmasa da kadın ve erkek ayakkabıları kapalı form almıştır.

Orta Çağ'a gelindiğinde, *Pouline-Cracow* denilen uzun burunlu ayakkabılar sosyal statü sembolü haline gelmiş, etkisini 15. yüzyıla kadar sürdürmüştür. Kilise bu ayakkabıları dünyevi zevkler için bir araç olarak nitelendirerek, insanları yozlaştırdığı gerekçesi ile yasaklamış, burun uzunluğunu iki inç ile sınırlandırmıştır. Yasağa uymayarak sokakta bu ayakkabıları giyenler görüldüğünde ayakkabının burunlarını kesme cezası uygulanmıştır (Walford, 2007). Aynı dönemde sokakta giyilen tabanı düz ayakkabıları çamurdan ve yağmurdan korunmak için *Patten* denilen bir aparat geliştirilmiştir. Bu aparat ayakkabının kendi malzemesinin yanı sıra farklı materyaller kullanılarak da yapılmıştır. Ayakkabı ile aynı malzemeden yapılan *Patten* ise zenginliğin de bir göstergesi olmuştur (Goubitz, 2011).

Her dönemin kendine özgü ayakkabı modelleri zamanla ayakkabı modasını oluşturmuştur. 16. yüzyılda Venedikli aristokrat kadınların prestij gösterisi olarak *Chopines* denilen platformlu terlikleri giymeye başladıkları görülmektedir. Bu dönemde, yüksek tek platformun yanısıra Osmanlı nalınlarına benzeyen çift platformlu terliklere de rastlanmaktadır. Buna örnek olarak; Venedik Correr Müzesinde 16. yüzyıl Osmanlı dönemine ait iki çift nalın bulunmaktadır. Avrupa'da yaygınlaşan bu ayakkabılarda Osmanlı nalınlarının etkisi olduğunu Walford kitabında anlatmaktadır. *Chopine* terliklerinin Avrupa'da Kraliyet düğünleri ile farklı ülkelere taşındığı, ahşap, mantar ve deri kaplama platformlar gibi farklı malzemeler kullanılarak gelişimini sürdürdüğü bilinmektedir (Semmelhack, 2009).

Ayakkabı ve terlik yapımında kullanılan malzemeler ve teknikler ile ilgili yazılı metinler de bulunmaktadır. Ayakkabı üretimi ve malzemelerine ait bilinen ilk yazılı kitap, 1667 yılına tarihli Latince yazılan "de Calceo Antiquo" isimli kitaptır. 1751-1772 yılları arasında Diderot ve d'Alembert tarafından hazırlanan "Encyclopedie" de ise ayakkabı üretim süreçleri detaylı bir şekilde anlatılmıştır. 1767'de yayınlanan "Art du Cordonnier" kitabında ayakkabı konusuna ayrılmış bir bölüm olması da ayakkabı ile ilgili literatür oluşmasını hızlandıran etkenlerin başında gelmiştir (Riello ve Mcneil, 2011). Ayakkabıcılık, Avrupa'da insan hayatı için önemli bir meslek haline gelmiş, ayakkabı ise sosyal hayatı ve sosyal konumu anlatan önemli bir unsura dönüşmüştür. 3. yüzyılda Roma'da doğan, Fransa'ya seyahatleri sırasında gece ayakkabı yaparak para kazanan, fakirlere ise ayakkabı hediye eden Aziz Crispin ve Crispinian Avrupa'da ayakkabıcıların piri olarak tarihe geçmişlerdir. (Hilavacak, 1998).

1789 Fransız devrimi ile başlayan eşitlik anlayışı doğrultusunda ayakkabılarda ökçe, toka ve aşırı süsün azaltılarak sadeleşmeye doğru gidildiği dikkati çekmektedir. 19. yüzyıl ve

Neoklasik anlayışın etkisiyle giysi ve ayakkabıların Yunan ve Roma dönemi prensipleriyle üretilmiş olduğu görülmektedir. Ayakkabılarda sağ ve sol taban kalıp belirlenmesi Roma İmparatorluğu dönemine tarihlense de Avrupa’ da kullanımının 1801 yılından sonra kayıtlara geçtiği anlaşılmaktadır. Bu üretim şeklinin pahalı oluşu 1870’ lere kadar yaygınlaşamamasının nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılın başında Amerika’nın ayakkabı üretiminde söz sahibi olarak krom ve kimyasallar ile yeni tabaklama yöntemleri geliştirmesi ve bu yöntemlerle daha ucuz ve seri üretim yapmaya başlamasıyla birlikte ayakkabıcılık sektörünün yeni bir boyut kazandığı anlaşılmaktadır (Walford, 2007).

Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Ayakkabı ve Tasarımı

Orta Asya’da dericilik konusunda beceri sahibi olan Türkler Anadolu’ya göçleri ile beraber deri ile bağlarını güçlendirerek devam etmişlerdir. Tarım ve hayvancılığın ön planda olmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluş yıllarından başlayarak buldukları her bölgede hayvancılık ile beraber deri ve dericilik konusunda yüksek kalitede eserler üretmişlerdir. Böylelikle ayakkabıcılık, dericilik alanında önemli mesleklerden biri haline gelmiştir.

El becerisi ve deneyimin etkili olduğu bu meslek ile ilgili kaynaklarda; *İskaf*, *Kefş-ger*, *Haffaf/Kavvaf* ve *Başmakçı* olarak dört isim tespit edilmektedir (Gölpınarlı, 2000). Mesnevi, C.VI’de (Türkçe tercüme) ayakkabı zanaatını icra eden kişinin dükkanında kaliteli deri ve tahta ayakkabı kalıpları bulunduğu bahsedilmektedir. Anadolu’da ölçü alınarak, sipariş üzerine ayakkabı üretimi ile birlikte hazır ayakkabı satan dükkanların da varlığı bilinmektedir (Yinanç,1982).

Orta Asya’da Türklerin ayak giysilerine bakıldığında, başta çizme olmak üzere çarık, başmak gibi ayakkabıların ilk sırayı aldıkları görülmektedir. Selçuklu İmparatorluğu’nun kurulması ile bu ayakkabılar Anadolu’ya gelmiş, değişik formlar ve özellikler eklenerek çeşitlendirilmiştir. Üretim kuralları ise ayakkabının formuna, kullanılan deri ve dikiş özelliklerine göre belirlenmiştir (Gargı, 2000). Anadolu’yu gezen birçok seyyahın seyahatnamelerinde Türklerin deri, dericilik ve ayakkabıcılık konusunda ileri düzeyde oldukları yazılmış ve şer’i mahkeme kayıtlarında hangi bölgelerde ne tür deri işlendiği ve renklendirildiği belgelenmiştir.

Derinin kullanımından önce tabaklanması işlemini yapan kişiye *debbağ* denilmektedir. Yaşadığı dönemin büyük mutasavvıfı olan Ahi Evran, Türk debbağ esnafının da piri olarak kabul edilmiştir (Kala, 2012). Selçuklu döneminde debbağcılık ve debbağ ile ilgili fazla sayıda kayıt olmamasına karşın Mevlana bu konuda bazı bilgiler vermektedir. Debbağ derideki pislikleri yok etmek için defalarca temizleme işlemini tekrar tekrar yapmakta ve deriyi kullanıma hazır hale getirmektedir (Merçil, 2000). Selçuklu Vakfiyelerine bakıldığında da debbağlar için Konya’da çarşı oluşturulduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Turan, 1947). Selçuklu döneminde ayakkabı formlarına ilişkin ipuçlarını minyatür, çini, taş kabartmalar üzerinden okumak mümkün olabilmektedir. Bu eserler incelendiğinde, beyaz ve kırmızı rengin ucu kıvrık çizmelerin yapımında sıkça kullanıldığı görülmektedir. Deve derisinden yapılan burnu sivri ve yan kısımlarına delik açılarak ayağa giyilip form alması sağlanan çarık tipi ayakkabılar da yine aynı dönemin modelleri arasında yer almaktadır (Dağtaş, 2007).

15. yüzyılda seyyahların yazılarında ayakkabı zanaatine ve kullanımına ilişkin bazı bilgiler yer almaktadır. Buna göre Edirne’de hayvan bağırsaklarını işleyen bir atölye bulunmaktadır. Seyyah Philippe de Fresne-Canay burada deri boyama işinin gelişmiş olduğundan bahsetmektedir. Bir başka seyyah Evliya Çelebi’de seyahatnamesinde 17. yüzyılda Meriç nehri kıyısında debbağhaneler olduğunu, Kayseri’de mazi bitkisi ile keçi derisinin işlendiği ve sahtiyanın altın sarısı renk aldığını, Afyon’da da köselenin mazi ile işlendiğini ve yumuşak bir dokuda olduğunu anlatmaktadır (Temelkuran, 1993). Bu seyahatnamede ayrıca; Konya Meram’da bir bitkinin çivit rengi verdiğini, bu bitki ile sepilenen (tabaklanan) deride gök mavi, şeftali sarısı, turuncu ve kırmızı rengin elde edildiğini ve bu derilerin Acem şehirlerinde çok talep gördüğünü yazmaktadır. Fransız seyyah Chevalier M. Otker Porter ise seyahatnamesinde Gerede’de çizme yapımında kullanılan köselenin dayanıklılık açısından kaliteli olduğunu belirtmektedir. Bunun yanı sıra Bitlis’te olan boyahanelerde gök rengi, sarı gül, ebru, kırmızı, turuncu, menekşe ve yeşil renkte sahtiyanların (işlenmiş keçi derisi) olduğunu ve Batı ülkelerine gönderildiğini de kaydetmiştir.

Anadolu’da dericilik bu kadar gelişme gösterirken, İstanbul’da Yedikule civarına hayvan kesimi için salhaneler ve derilerin sepilmesi için debbağhaneler (tabakhane) kurularak faaliyete geçirilmiştir (Yelmen, 1992). Fatih’in İstanbul’u fethi ile başlayan dericilik ile ilgili çalışmalar Osmanlı hanedanının Fatih’ten sonra gelen üyeleri tarafından da desteklenmiş ve yeni debbağhaneler açılmıştır.

Debbağhanelerin çoğalması ile dericilik ve ayakkabıcılık çalışmaları kayıt altına alınmış özellikle ayakkabılarda olması gereken ve aranan özellikler, pahalıdan ucuza doğru sınıflandırılmıştır. 1502 tarihli belediye kayıtlarında *âla-doğru*, *evsat-orta*, *edna-kötü* kalite olarak belirtilmiştir. Bu kanunlarda *iç edik*, *mest-pabuç*, *Acem başmağı*, *Şirvani başmak*, *Yeniçeri pabucu*, *deste pabucu* gibi ayakkabı çeşitleri de yer almaktadır. Saray-ı Amire için ayakkabıcılar narhı altında üretilen ayakkabıların fiyatlarına bakıldığında farklı ayakkabı isimleri ile de karşılaşılmıştır. *Topuk mesti*, *Cevari* ve *Başmak* isimleri kaydedilmiştir. Buradaki yazılı bilgidan, derinin saraydan verildiği ve özellikle Manisa sahtiyanının tercih edildiği anlaşılmaktadır. İstanbul’daki debbağhanede işlenen sahtiyanın az kullanılmış olduğu, fiyatlandırmada Manisa sahtiyanından yapılan ayakkabıların daha pahalı olduğu belirtilmiştir. Daha sonraki 1624 tarihli narh defterinde *Saray mesti*, *Kurdağzı pabucu*, *Ufak kaplama mest* gibi isimlere rastlanmış olsa da son iki ayakkabının nasıl olduğu hakkında bilgiye ulaşamamıştır (Tezcan, 1997).

Kadın pabuçlarında kullanılan malzemelere bakıldığında, derinin yanında ipek kadife, kemha ve seraser gibi tekstil malzemelerinin de kullanıldığı görülmektedir. Ayakkabı ve terlikleri desenle zenginleştirmede kullanılan yöntemlerden en yaygın olanı işlenecek desenin ayakkabının sayasına kalıpla basılarak sonradan renklendirilmesidir. Bu desenler ayakkabı için özel yapılmış desenler olmayıp, genellikle kumaş, çini ve taş eserler üzerinde kullanılan desenlerdir. Desen olarak, çintemani, pars çizgileri, hançeri yapraklar, çiçek motifleri, lale, karanfil ve sümbül demetlerinden oluşan desenler görülmektedir. Baskı yanında aplike, zerduz işi (altın ve gümüşten çekilen ince tel ile deseni doğrudan zemine işleme) ve tutturma teknikleri de kullanılmıştır. Dival işi (deri üzerine monte edilen karton desen kalıpları üzerine

tel ile yapılan sarma işi) 16. yüzyılda kullanılan erken dönem işleme tekniği olmasına karşın yaygın olarak 19. yüzyılda işlenmeye başlandığı görülmektedir. İnci işleme 19.yüzyıla ait örneklerde yer almaktadır. Kumaş üzerine boncuk ve payet işleme, mercan ve renkli taşlar ile işlenmiş terlikler ve ayakkabıların da sayısının oldukça fazla olduğu dikkati çekmektedir.

Ayakkabı üretiminde kaliteyi ve sağlamlığı artırarak ayakkabının daha uzun süre dayanabilmesini sağlayabilmek için astar kullanılmaya başlandığı 1640 tarihli Narh defterinden anlaşılmaktadır. Defterde astarlı ve astarsız olarak iki fiyat belirlenmiş olduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca bu defterde *tomak* ve *filar* adı altında da ayakkabı çeşidi bulunmaktadır. *Tomak*, ağır tabanlı, ökçesiz kısa konçlu, *Filar* ise ökçeli hafif ayakkabı olarak tanımlanmaktadır (Koçu, 1969). Ayakkabıcılık gelişme gösterirken, deride kullanılan renkler de önemli olmuştur. Türk kültüründe, Hun Hakanlarından Osmanlı Padişahlarına kadar hükümdarlık rengi olan *kızıl edük* ve *kızıl çizme* giyilmiştir (Sakaoğlu ve Akbayar, 2001). Farklı inanç ve kültürlerde insanların yaşadığı Osmanlı imparatorluğu'nda gayri müslimler ve müslümanların ayırt edilebilmesi için ayakkabıları belli renklerde giymeleri öngörülmüştür. Sarı ayakkabıyı müslüman halk, siyah ve mor rengi Ermeni ve Yahudiler giymiştir. Rum halk ise kırmızı rengi tercih etmiştir.

Osmanlı döneminde kullanılan ayakkabıların fiyatları, renkleri, kullanılacak derinin özellikleri yazılı olarak belgelenmiştir. Narh defterlerinde *Acem başmağı*, *Şirvani başmak*, *Saray mesti*, *terlik*, *mest*, *pabuç*, *filar*, *cedik*, *yemeni* açıkça yer almış, erkek ayakkabıları *merdane*, kadın ayakkabıları *zenane* adı altında gruplandırılmıştır. Ayakkabı kalıpları boyları esas alınarak, büyükten küçüğe doğru, *battal*, *uluayak*, *uluorta*, *ortaayak*, *kiçiyak* ve *zenane* isimlerini almıştır (Kayabaşı ve Özdemir, 2004). Ayrıca renkleri; *kırmızı*, *gülnari*, *erguvani* ve *limoni* olarak tanımlanmıştır (Akalin vd., 1993). Osmanlı Dönemi'nin dericilik ve ayakkabıcılıkta klasik devri olarak bilinen 16. yüzyıl sonrasında Batı etkisiyle başlayan değişim 19. yüzyılın son döneminde kadın ayakkabılarında kendini göstermiştir.

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Örnekler

Sadberk Hanım Müzesi İstanbul'da faaliyet gösteren Türkiye'nin ilk özel müzesi olup, Osmanlı dönemi kadın giyim kuşamına ilişkin zengin bir koleksiyona sahiptir. Günbegün zenginleştirilen koleksiyonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine ait yerli ve yabancı kullanıcıların çizme, bot, nalın, terlik ve ayakkabılarından oluşan 127 adet eser yer almaktadır. Müze, sürekli ve dönemsel sergilenen eserlerin yanı sıra içeriği zengin bilgiler ve detaylı görsellerle hazırlanmış kataloglar ile de kültürümüzün tanıtılması ve yeni kuşaklara aktarılmasında önemli bir görev üstlenmektedir. Araştırmacılara kapılarını koşulsuz açan ve literatürün zenginleşmesine katkı sağlayan bu yaklaşımı ile diğer müzelere de örnek teşkil etmektedir.

Yöntem ve Bulgular

Araştırma kapsamında Sadberk Hanım Müzesi envanterine kayıtlı Osmanlı dönemi Türk kadınına ait, 36 adet ayakkabı ve pabuç, 39 adet terlik (açık, kapalı ve ökçeli) arasından

seçilen 12 adet örnek üzerinde çalışılmıştır. Seçilen örneklerin, kendi grupları içerisinde benzerlerine oranla en fazla veri elde edilebilecek eserler olmasına dikkat edilmiştir. Bu eserler incelenerek kullanılan malzemeler, dikiş özellikleri, sayalarında ve tabanlarında bulunan nakışlar ve diğer süsleme teknikleri dönem özelliklerine göre analiz edilerek değerlendirilmeye ve alınan ölçüler doğrultusunda literatüre katkı sağlayacak kimlik kartları oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada bulguların açıklanması ve yorumlanmasına hizmet edebilecek beş adet örneğe yer verilmiştir.

Literatürde yer verilen ve araştırma kapsamında incelenen ayakkabı modellerine bakıldığında; kullanılan malzeme, işçilik, desen ve süslemeler dönemin özelliklerini, kültürel etkileri ve değişimleri anlatmaktadır. Buna göre 17. yüzyıldan itibaren Batı etkilerinin öncelikle giysilerde ve buna paralel olarak ayakkabı ve terliklerde de etkisini gösterdiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı döneminde 18-20. yüzyıllara ait kadın ayak giysilerinde Sadberk Hanım Müzesinde yapılan çalışmalarda incelenen örneklere ait bulgular, literatür bilgileri ile de paralellik göstermektedir. Sayalar için özel bir tekstil kumaşın üretilmediği, giysi için dokunan kumaşların ayakkabıların belli kısımlarında kullanıldığı görülmektedir. Sayası tekstil olan ayakkabı veya terliklerde genel olarak sağ ve sol farkının belirgin olmadığı dikkati çekmekte, ayakkabı veya terlik giyildikçe ayağın formunu alarak sağ ve sol formun oluştuğu anlaşılmaktadır. İç mekanda giyilen terlikler form açısından etrafı açık terlik ve etrafı kapalı pabuç olarak ikiye ayrılmaktadır. Etrafı açık terliklerin tabanlarının kösele olduğu göze çarpmaktadır. 19. Yüzyıl örnekleri arasında köseleden öççe ilave edilen terlik örnekleri mevcut bulunmaktadır. Tabanı kösele terliklerde saya kısmı yan uzunlukları ayağın kontrpiye kısmına kadar uzamaktadır. Astar daha çok tabanda kullanılmış, sayada astar olarak tekstil ve deri tercih edilmiş durumdadır. İki farklı malzemenin kullanımında belirgin özellikler olmadığından elde var olan malzemenin kullanıldığı düşünülmektedir. Astar kullanılan terliklerde saya kenarında kıvrıma yapılmadığından düzgün kesim ile bitirilmiş, bunun yanında sayası kumaş olanlarda balıksırtı kordon, zigzag sarma (dival işi), sutaşı gibi malzemeler ile saya üstüne dikilmiş olduğu görülmektedir. Tabanı kösele olan terliklerde, taban çevresince ince ahşap üzerine deri kıvrılarak temizleme yapılmış veya kordon pamuk iplik ile çevrelenmiştir. Terliklerin saya uzunlukları ayağı tam kapatacak şekilde yapılmamıştır. Terliğin kısa süreli ve parmak ucunda yürümeye uygun şekilde yapılmış olduğu, çıkarıldığında ise sayasındaki desen-işleme ile bütünleşen ve estetik açıdan görselliği tamamlaması için bu tür terliklerin taban astarında mutlaka işleme kullanıldığı gözlemlenmiştir. Saya ve tabandaki dival işi desenlerin işleme kalitelerinde farklılıklar gözlemlenmiştir. Makine işi kadar simetrik olanların yanında asimetrik ve düzensiz dival işlerine de rastlanmıştır. Bu farklılıkların sosyal konum ile ilgili olabileceği sonucuna varılmıştır.

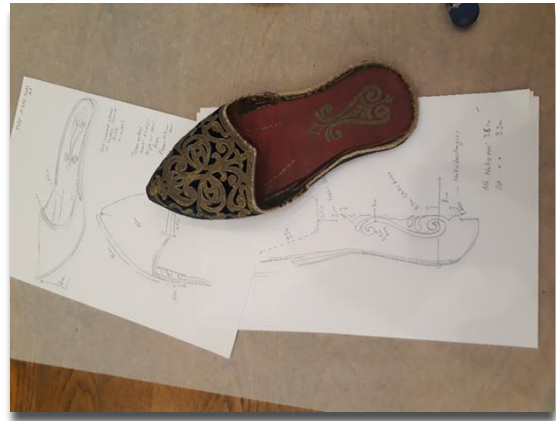
Ayakkabıların tabanlarında genel olarak kösele kullanılmıştır. Ökçeler ahşap veya kat kat kösele kullanılarak oluşturulmuş, saya kumaşı veya derisi ile kaplanmıştır. İlk dönem örneklerde astarların kalıp kullanılarak değil el becerisine güvenilerek kesilip kullanıldığı tespit edilmiştir. Sayanın astar ile temizlendiği bu kısımlarda dikiş bozukluğunu veya hatalarını kapamak için genel olarak sayanın ön kısmında süsleme ve işlemlerin yoğun kullanıldığı görülmüştür. Ayakkabı ve terliklerde formlar fazlaca değişkenlik göstermezken, saya ve tabandaki dival işi işlemler, kullanılan tırtıl tel, kristal boncuk, pul ve inciler görsel ve estetik açıdan zanaatkârlar tarafından yapıldığını göstermektedir.

Osmanlı kadın ayakkabısı ve terliklerinden 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl erken dönemlerine ait az sayıda örnek bulunduğundan değerlendirmeler daha çok 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl içinde ve 20. yüzyıl başında üretilen ürünler üzerinden yapılmıştır. Bu dönemlere ait ayakkabı ve terlikler incelendiğinde, özellikle saya kenarında daha temiz bir işçilik için biye kullanıldığı görülmüştür. Çoğunlukla ökçeli olan ayakkabıların sayalarının, iki parça ve makine dikişi ile birleştirilmiş olduğu tespit edilmiştir.

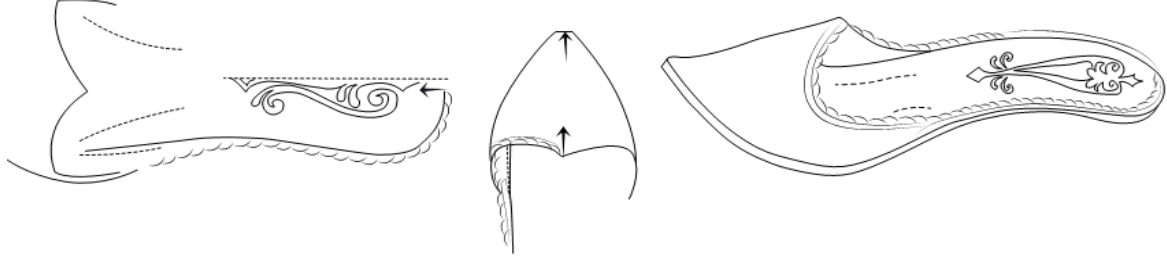
Terlik ve ayakkabıların kalıp ölçüleri ile ilgili literatür kaydına ulaşamamıştır. Taban uzunlukları 23cm. ilâ 26cm. arasında değişmekte ve nadiren 27-28 cm'ye çıkmaktadır. Günümüz ölçüleri ile karşılaştırıldığında, 36 numara ile 40 numara arasında değişkenlik gösterdiği görülmektedir.

Envanter No. 9795 K.410: 18.yüzyıl sonu olan terliğin tabanı kösele olup, sayısı lacivert kadifedir. Sayanın bitim yerinden itibaren tabanın çevresine ahşap, ince bir çita konularak üzeri deri ile kaplanmış, böylece kenar kısımlarındaki düzensizlikler kapatılmıştır. Taban astarı kırmızı kumaşın üzerine bitkisel bir motif, dival tekniğinde kılaptan ile işlenmiştir.

Taban Boyu Düz	: 22cm
Taban Boyu Kavisli	: 27 cm
Saya Tarak Eni	: 16 cm
Ön Saya Uzunluk	: 10 cm
Saya Yan uzunluk	: 16 cm
Burun Yürüme Payı	: 6 cm
Terlik Üst Tarak Genişliği	: 9 cm



Görsel 2. SHM 9795 K.410. Terlik. Geç 18. yüzyıl, Kösele Tabanlı, İç Taban Astarı Kumaş, Sayası Kadife, Saya Astarı Deri. Mazlemeler: Deri, Kadife, Dokuma, Ahşap Çita, Bükümlü Pamuk İplik.



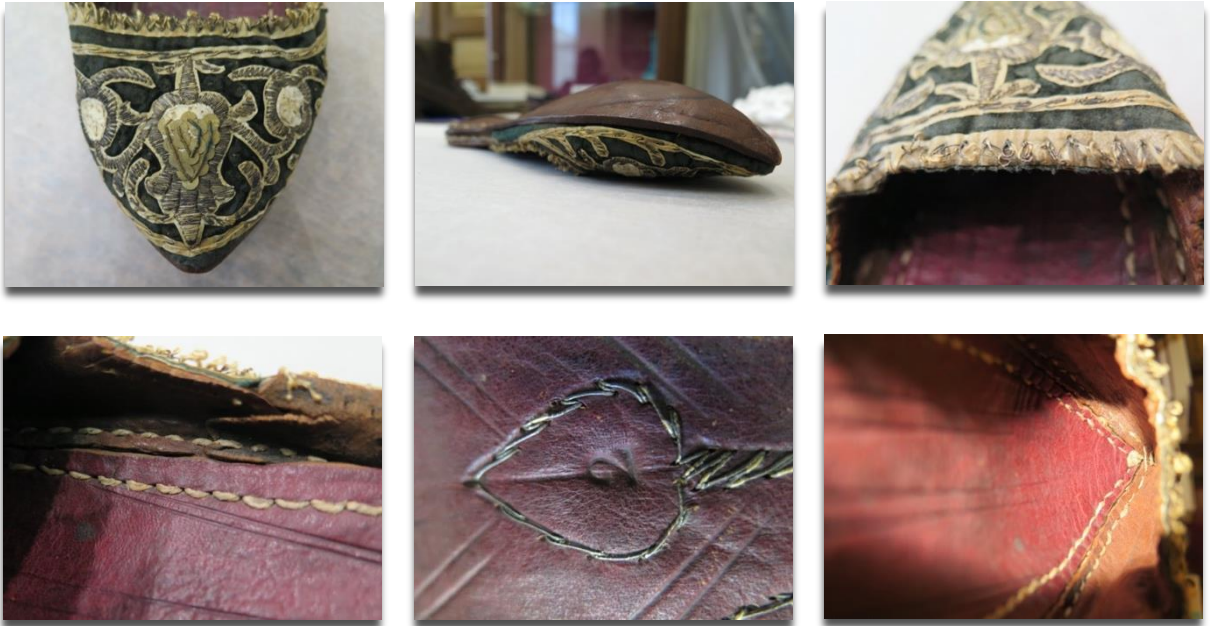
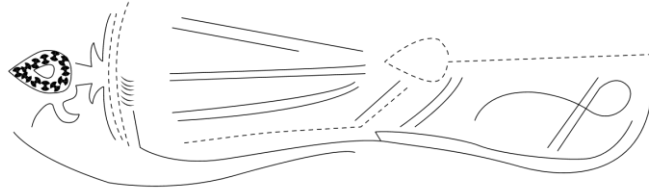
Görsel 3. SHM 9795 K.410. Terlik Detay Fotoğrafları.

Envanter No. 9799 K.414: 18. yüzyıl sonuna tarihlenen terliğin tabanı kösele, sayası yeşil kadifedir. Tabanı kırmızı deri olup, üzerinde sıcak baskı ile oluşturulmuş çizgisel formda desen bulunmaktadır. Sayanın merkezinde bulunan desen, lale ve iki yanda çiçek motifinden meydana gelmektedir. Bu desen, dival tekniği kılaptan ile işlenmiştir. Süslemesinde altın rengi pul kullanılmıştır. Saya ağzı çevresi ise kılaptan ile yapılan püsküller ile zenginleştirilmiştir.

Taban Boyu Düz	: 25,5cm
Kösele Taban Eni	: 9 cm
Saya Tarak Eni	: 12,5 cm
Ön Saya Burun Uzunluk	: 7 cm
Saya Yan uzunluk	: 15,5 cm
Burun Yürüme Payı	: 4 cm
Terlik Üst Tarak Genişliği	: 9 cm



Görsel 4. SHM 9799 K.414 Terlik. Kösele Tabanlı, Sayası Kadife, Saya Astarı Deri. Malzemeler: Kösele, Deri, Kadife, Ahşap Çita, Bükümlü Pamuk İplik, Kılaptan İşleme ve Saçak.



Görsel 5. SHM 9799 K.414 Terlik Detay Fotoğrafları.

Envanter No. 9785 K.400 a-b: 18. yüzyıl sonu pabucun tabanı deridir ve astarsızdır. Sayası lacivert kadifedir. Dival tekniği ile işlenen desen sayaya monte edilmiştir. Desen zenginleştirilerek ayak bileğine doğru devam edecek şekilde uygulanmıştır.

Taban Boyu Düz	: 23 cm
Taban Eni (Koyun derisi)	: 7 cm
Saya Tarak Eni	: 18 cm
Ön Saya Burun Uzunluk	: 18 cm
Burun Yürüme Payı	: 4,5 cm
Saya Yan Yükseklik	: 5,5 cm



Görsel 6. SHM 9785 K.400 a-b Pabuç. 18. yüzyıl sonu, Deri Tabanlı, Sayası Kadife, Saya Astarı İpekli Dokuma. Malzemeler: Deri, Kadife, İpek Astar.



Görsel 7. SHM 9785 K.400 a-b Pabuç Detay Fotoğrafları

Envanter No. 12486 K.623 a-b: 19. yüzyıl sonu burnu küt kavisli, alçak ökçeli terliğin saya ve taban astarı mavi kadifeden hazırlanmıştır. Ökçe üst üste kösele konularak elde edilmiş ve çivi ile tutturulmuştur. Sayada altın rengi tırtıl tel ve dival tekniği ile işlenen kompozisyon, sepet içinden taşmış çiçeklerden oluşmaktadır. Kenar temizlemelerinde zikzak ve simli sutaşı kullanılmıştır.

Taban Boyu	: 26 cm
Kösele Taban Eni	: 6,5 cm
Saya Tarak Eni	: 15,5 cm
Ön Saya Burun Uzunluk	: 11 cm
Saya Yan uzunluk	: 22 cm
Burun Yürüme Payı	: 2 cm
Burun Genişliği	: 4 cm
Terlik Üst Ağız Açıklık	: 5cm



Görsel 8. SHM 12486 K.623a-b. Terlik. 19.yüzyıl, Tabanı Kösele ve Ökçeli Terlik. Saya ve Taban İç Astarı Kadife, Saya İç Astarı Deri. Malzemeler: Kösele, Kadife, Deri, Zigzag Sutaşı.





Görsel 9. SHM 12486 K.623 a-b. Terlik Detay Fotoğrafları.

Envanter No. 13337 K.635: Tabanı kösele, sayası deri ve iç taban astarı kırmızı çuhadan hazırlanmış olan terliğin saya ağzında dikiş ve iki sıra sarma yapılmıştır. Saya üzerinde oluşturulan yıldız deseni, dival tekniği ile kılaptan işlenmiştir. Taban işlemesi, tabana paralel formda bir lale ve bu lalenin içinde topuk kısmına denk gelecek şekilde ters bir laleden oluşmaktadır.

Taban Boyu Kavisli	: 25 cm
Kösele Taban Eni	: 10 cm
Saya Tarak Eni	: 13 cm
Ön Saya Burun Uzunluk	: 10 cm
Saya Yan uzunluk	: 11 cm
Burun Yürüme Payı	: 2 cm
Terlik Üst Ağız Açıklık	: 10cm



Görsel 10. SHM 13337 K.635 a-b, Terlik. 20. yüzyıl başı, Kösele Taban, Sayası Deri, İç Taban Astarı Çuha. Malzemeler: Kösele, Deri, Kırmızı Çuha, Ahşap Çita, Bükümlü Pamuk.





Görsel 11. SHM 13337 K.635 a-b, Terlik Detay Fotoğrafları.

Sonuç

Ayakkabılar insanoğlunun doğumundan ölümüne kadar yaşamının her evresinde coğrafi, sosyal ve ekonomik koşullara bağlı olarak biçim, üretiminde kullanılan malzemeler ve uygulanan teknikler açısından farklılıklar göstermekte, insan bedenini koruma görevinin yanı sıra süslenme ve statü belirleme aracı olarak da etkin bir rol oynamaktadır. Batıya yüzü dönük olan Osmanlı İmparatorluğu'nun, yenilikleri kendi bünyesine alarak toplum içerisinde kullandığını ve kendi kültürel gerçeklerinden kopmadan, değişimi doğru bir şekilde yorumlayarak kabul edilmesini kolaylaştırdığını bize ayak giysilerindeki desen, aksesuar ve formlar göstermektedir. Osmanlı Sarayı ve yakın çevresi kadın ayakkabılarının en önemli özelliği, kaliteli malzemeler kullanılarak ve dönemin zanaatkarlarının üstün işçiliğinin yansıması olarak üretilmiş olmalarıdır. 16 ve 19. yüzyıllar arasına ait ayakkabılara ulaşmak mümkün olmakla birlikte ne yazık ki kaynaklarda bahsi geçen; değerli taşlar ile bezeli olan örneklerin sayısı fazla değildir.

Her bir eser ait olduğu zamanın izlerini taşımakla birlikte bulunduğu bölge ve dönemin uygarlık düzeyinin göstergesidir. Dönemin ayakkabıları da kullanılan malzeme, aksesuar ve üretim tekniği açısından sosyal ve kültürel değişimin göstergesi olabilecek unsurlardır. Bu nedenle, geniş bir coğrafyada 600 yıla yakın hüküm sürmüş Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında tespit edilen terlik, nalın, çarık vb. ayak giysileri üzerindeki çalışmaların artırılarak, kapsamlı bir Ayakkabı Müzesi'nin oluşturulması, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir adım olacaktır.

Yazılı tarihimize katkıda bulunabilecek, kültürel mirasımızın nadide örneklerini oluşturan bu nitelikli unsurların sosyo-kültürel yaşamın seyrini anlatması açısından belgelenecek analizlerinin yapılması artık bir zorunluluktur. Zira, tespit ve analize yönelik gerçekleştirilen bu ve benzeri saha çalışmaları, literatürdeki mevcut bilgilerin sağlamlasının yapılması ve yeni bilgilerin ortaya konması açısından hayati önem taşımaktadır. Üniversiteler ve Müzeler arasında kurumsal ilişkilerin geliştirilmesi, çok disiplinli projelerin artırılması, tüm bu çalışmalara kaynak ayırılarak araştırmaların desteklenmesi ve böylelikle araştırmacıların teşvik edilmesi önem kazanmaktadır.

Elde edilen verilerin Türk kadınının giyim kuşam kültürüne ilişkin bilgilerin zenginleşmesinin yanı sıra geleneksel formlar üzerinden modern tasarımların yapılabilmesine de olanak sağlayarak, ülkemiz ayakkabı sektörüne ve moda tasarımcılarına ilham vermesi için kaynak teşkil edecek değerli arşivin oluşturulmasına da katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Kaynaklar

- Akalın, S., Yılgör, A., Seyhan, N. (1993). Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Cresmann, L.S. (1981). The Sandal and the Cave. Oregon.
- Dağtaş, L. (2007). Müze ve Koleksiyonlardan Deri Eserler. İstanbul: Türkiye Deri Vakfı, Dönence Basım.
- Gargı, Z. (2000). Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Deri Sanatı ve Aksesuarları Üzerine Bir Kimlik Araştırması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Goubitz, O. (2011). Steppingthrough Time. Stichting Promotie Archeologie, Nederlands.
- Gölpınarlı, A. (2000). Divan-ı Kebir. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Görünür, L. (2014). Pabuç. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Hilavacak, P. (1998). Saint Patrons of Shomakers, Tanners and Glovers. Lind International Conference 1997, Zlin.
- Kala, M. (2012). Debbağcılıktan Dericiliğe. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kayabaşı, N., Özdemir, M. (2004). Geçmişten Günümüze El Yapımı Ayakkabılar. Milli Folklor Uluslararası Halk Bilimi Dergisi, Cilt: 8, Yıl: 16, Sayı: 62, 39-48.
- Koçu, R. E. (1969). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Merçil, E. (2000). Türkiye Selçuklularında Meslekler. Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.
- Riello, G., Mc Neil, P. (2011). Along Walk Shoes, People and Places. Oxford, England: Berg Publishers.
- Sakaoğlu, N., Akbayar, N. (2002). Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü. İstanbul: Üçer Ofset.
- Semmelhack, E. (2009). On A Pedestal; from Renaissance Chopines to Baroque Heels. Toronto: Moveable Printed.
- Science 03 July (1998). Eight Millennia of Footwear Fashion. Vol.281, Issue 5373, pp.23-25 DOI: 10.1126/science.281.53.23.b. <https://science.sciencemag.org/content/281/5373/23.2.full>.
- Tekin, Z. (1992). Deri. İslam Ansiklopedisi, C.9, İstanbul.

- Temelkuran, T., Aktaş, N. (1993). *Evlıya Çelebi Seyahatnamesi*. C.3-4, İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Tezcan, H. (1997). *P Dergisi*, V.5: 92-10.
- Turan, O. (1947). *Selçuk Devri Vakfiyeleri I. Şemseddin Altın-Aba Vakfiyesi ve Hayatı*. Belleten S. 45, Ankara.
- Walford, J. (2007). *Seduction De La Chaussure*. Lausanne: La Bibliotheque Des Arts.
- Yelmen, H. (1992). *Kazlıçeşme'de 50 Yıl*. İstanbul: Ezgi Ajans.
- Yinanç, R. (1982). *Selçuklu Medreselerinden Amasya Halifet Gazi Medresesi ve Vakıfları*. VD, XV, Ankara.



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT ve TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Covid-19 Pandemisine Yönelik Güvenli Ortamlarda Kalmaya Teşvik Amaçlı Hazırlanan İllüstrasyonların İncelenmesi

Examination of Illustrations Prepared to Encourage Staying in Safe Environments for Covid
19 Pandemic

Elif SABANCI POLAT*

Öz Abstract

Araştırmanın konusu COVID-19 pandemiden korunmak için güvenli ortamlarda kalmaya yönelik hazırlanan illüstrasyon çalışmalarını kapsamaktadır. Bu çalışmada amaç, COVID-19 pandemisine yönelik hazırlanan illüstrasyonların göstergebilim açısından incelenmesidir. Sosyal Medyadan rastgele olarak, “#evdekal/#stayhome” etiketleri ile etiketlenmiş illüstrasyonlar seçilmiştir.

Anahtar Sözcükler: İllüstrasyon, Göstergebilim, Covid-19, Evde Kal

The subject of the research includes illustration studies prepared to stay in safe environments to protect from the COVID-19 pandemic. The aim of this study is to examine the illustrations prepared for the COVID-19 pandemic in terms of semiotics. Illustrations tagged with “# evdekal / # stayhome” tags were randomly selected from Social Media.

Keywords: Illustration, Semiotics, Covid-19, Stay Home

Giriş

Dünya genelini etkisi altına alan ve kaçınılmaz olan COVID-19 salgını, 2019 Aralık ayının sonlarında ilk olarak Çin'in Vuhan şehrinde ortaya çıkan, bulaştığı kişilerde ateş, öksürük, nefes darlığı gibi belirtilere neden olan bir hastalıktır (T.C. Sağlık Bakanlığı, 2020).

Günlük sosyal etkileşimlerimizi azaltarak, fiziksel olarak uzaklaşarak kendimizi koruma çalışmalarımız oldu. Bir süre tamamen kapandık evlerimize. Pandeminin yaygın yıkımı sonucu evlerimizde güvende olarak kişisel, yerel ve küresel olarak çok farklı deneyimler yaşadık.

Tam kapanma yaşamadan önce alınan tedbirlere çoğu insanın uymadığı görülmüştür. Yetkililer tarafından tedbirler arttırılmak, güvenli evlerimizden çıkmamanın önemi anlatılmak istendi. İllüstrasyon sanatçıları da evde kalmanın önemine dikkat çekmek için illüstrasyonlar hazırladılar dünya genelinde. Bu araştırma kapsamında da hazırlanan illüstrasyonların göstergebilimsel olarak yorumlanması yapılmıştır.

Salgının yayılımını, hayata geçirilen yeni sosyal etkileşimleri ve bilimin yayılımı kontrol altına alma ve çare bulma çabalarını görsel olarak topluma sunulmasının sağlanmasında görsel kültür ürünü olan illüstrasyonların önemi büyüktür.

Bir problemin çözümünün görsel olarak anlatılması farklı etkilere sahip olabilmektedir. "İllüstrasyonlar; problemlerin çözümü, süsleme, eğlendirme, bezeme, yorum yapma, bilgilendirme, esinlendirme, açıklama, eğitime, teşvik etme, şaşırtma, büyüleme ve hikaye anlatma gibi işlevler için yaratıcı, farklı ve son derece kişisel yollara başvurarak içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlar"(Wigan, 2012; 9).

Göstergelere ve onların anlamı nasıl ürettiğine ilişkin sürecin Saussure ve Peirce ile başladığı (Kaplan ve Ünal, 2011; 6) ve yaşamımızda görsel olarak ifade edilen her şeyin göstergebilimin konusu olduğu söylenebilir (Polat ve Köse, 2018). Göstergebilim, göstergelerle ilgilenen, göstergenin ne olduğunu tanımlayan ve göstergebilimsel kavramları tartışan bir bilim dalıdır (Kaplan ve Ünal, 2011; 5: Elden ve Özden, 2015; 160: Polat ve Köse, 2018).

Göstergebilim, anlamın işaretler ve semboller aracılığıyla nasıl üretildiği ve yorumlandığının incelenmesidir. Bir işaret, önemli ölçüde başka bir şeyin yerini alabilecek her şeydir. Etkileşimde bulunduğumuz hemen hemen her şey bir işaret olabilir ve bu nedenle bir anlamı temsil edebilir. Temsilin biçimi tarafsız veya şeffaf değildir, ancak anlam üzerinde önemli etkilere sahiptir (de Saussure, 1960: Yakin ve Totu, 2014: Mingers ve Willcocks, 2017).

Araştırmanın amacı farklı yerlerde, kültürlerde yer alan illüstrasyon sanatçılarının evde kalma konusunu nasıl ele aldıkları ve çizimlerinde kültürel farklılıklarının etkilerinin olup olmadığıdır. Çalışmalar seçilirken instagram sosyal medya ortamında yer alan ve takipçi sayısı fazla olan illüstrasyon sanatçıları tercih edilmiştir.

Yöntem

Araştırmada COVID-19 pandemi sürecinde “#evdekal / #stayhome” etiketi ile hazırlanan illüstrasyonlar göstergebilimsel bir yöntemle incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken Barthes tarafından tanımlanmış olan göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular

Araştırmada COVID-19 pandemi sürecinde “#evdekal / #stayhome” etiketi ile hazırlanan illüstrasyonların yorumlaması yapılırken her bir nesne gösterge, gösteren ve gösterilen olarak yorumlanmıştır.

İllüstrasyon sanatçıları, “#evdekal/#stayhome” etiketinden yola çıkarak farklı konuları ele almışlar ve bu konuları farklı gösterge türleriyle açıklamışlardır.



Görsel 1. Vimal Chandran, İllüstrasyon Çalışması.

Görsel Sanatçı olarak adlandırılan Vimal Chandran, çeşitli sanat ve fotoğrafçılık türlerinde. Ustadır. Kendi kendini yetiştirmiş genellikle kentsel sanat, illüstrasyonlar, enstalasyonlar, grafik tasarım ve fotoğrafçılık alanında çalışmaları olan yetenekli bir sanatçıdır. Hindistan’da yaşıyor (Chandran, 2020).

Tablo 1

Vimal Chandran, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Şehir	Yerleşim Alanı	Kalabalık
Hortum	Fırtına Türü	Felaket
Ev	Yapı	Güvenli Ortam
İnsan	Canlı	Hayat
Yazı	Stay Home	Güvenli Ev

Chandran, kendi tarzı ile korona virüsünden korunmak için sosyal mesafenin önemine dikkat çekmiştir. Arkada yer alan şehirde uzun uzun kuleler ve bu kulelerde birlikte yaşayan, mesafeye dikkat etmeyen insanlar gösterilmektedir. Hortum ile koronavirüs salgını anlatılmak istenmiştir. Koronavirüste önüne geleni ele geçirmekte ve yok etmektedir. Tüm bu kargaşadan etkilenmeyenler ise sosyal mesafeye dikkat edebilen insanlardır. Evi anlatırken ev şemasını kullandığı görülmektedir. Toprağa tasvir edilmiş bir ev bulunmakta ve üzerinde ateş yanıyor, bu evin sıcak bir ortam olduğu gösterilmektedir. İllüstrasyonda anlatılmak istenilenler “STAY HOME” yazısı ile de desteklenmektedir.

**Görsel 2.** Holly Maguire, İllüstrasyon Çalışması.

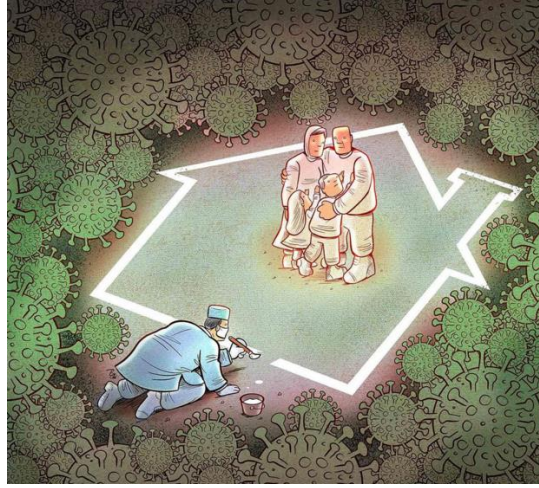
Holly Maguire, İngiliz bir illüstratör sanatçısıdır. Guaj boya, karakalem ve mürekkep kullanılarak yapılmış çalışmaları birçok renge sahip eğlenceli görüntülerdir. Genellikle bitkiler ve desenlerle doludur (Maguire, 2020).

Tablo 2

Holly Maguire, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Canlı	Hayat
Köpek	Evcil Hayvan	Arkadaş
Bitki	Çiçek	Hobi
Yazı	Stay Home / Stay Safe	Güvenli Ev

Koronavirüsün dünya genelinde hızlı yayılımı sonucu tam kapanma gerçekleşti bir süre. Bu süre içerisinde vakitlerinin çoğunu evlerinde geçirmek zorunda kalan insanlar yeni uğraşlar, hobiler edindiler, film, dizi izlediler, kitap okudular, kitap yazdılar ya da bunları yapmaya yönlendirildiler. Holly'nin illüstrasyonunda da çiçeklerle ve evcil hayvanı ile ilgilenme tasvir edilmiştir. Evde kalarak güvende olabilirsiniz ve eğlenceli etkinlikleri de gerçekleştirebilirsiniz mesajı verilmektedir. "STAY HOME / STAY SAFE" yazısı ile de görsel desteklenmektedir.



Görsel 3. Alireza Pakdel, İllüstrasyon Çalışması.

Alireza Pakdel, İranlı bir illüstratör, karikatürist ve karakter tasarımcısıdır. Ulusal ve Uluslararası birçok ödül kazanmıştır (Iran Cartoon,2020).

Tablo 3

Alireza Pakdel, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Virüs	Hastalık	Covid-19
Hekim	Doktor	Tedavi Eden
Ev	Yapı	Güvenli Ortam
Aile	Familya	Birliktelik

Pakdel'in illüstrasyon çalışmasında da her yere yayılmış olan koronavirüs tasviri gösterilmektedir. Pandemi sürecinde ön saflarda yer alan sağlık çalışanlarımız çok büyük mücadele vermektedirler. Onlarında sağlıklı kalabilmeleri bizlerin kendimizi korumaya almamıza bağlıdır. Korunabileceğimiz güvenli ortamın anlatımı için Pakdel de Chandran gibi ev şemasını tercih etmiştir. Ev içerisinde kalarak kendimizi, ailemizi ve başka insanları korumamız mümkündür.



Görsel 4. Martina Heiduczek, İllüstrasyon Çalışması.

Martina Heiduczek, Almanya doğumlu Avustralya’da yaşayan bir illüstrasyon sanatçısıdır. Dijital ve geleneksel teknikte üretilmiş çalışmaları bulunmaktadır. Çalışmalarını yaparken doğadan, insanlardan ve gördüğü ilginç şeylerden ilham alıyor (Heiduczek, 2020).

Tablo 4

Martina Heiduczek, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergelimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kabuk	Deniz Kabuğu	Ev
İnsan	Kadın	Canlı

Deniz kabuğu deniz canlılarının evi, güvenli ortamıdır. Heiduczek de ev için bir şema yerine daha sembolik bir anlatım tercih etmiştir. Kabuğun içerisinde insanlardan uzakta güvenli bir şekilde yaşayan bir kadın tasvir etmiştir.



Görsel 5. Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İllüstrasyon Çalışması.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu, uluslararası üne sahip karikatür ve grafik tasarımcısıdır. Ulusal ve uluslararası birçok karma sergiye katılımın yanı sıra, kişisel sergiler de açtı. New Yorker dergisinin kapağında üç kez çalışmaları yayımlandı (İllüstrators Platform, 2020).

Tablo 5

Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ev	Yapı	Güvenli Ortam
Bitki	Çiçekler	Doğanın Tazelenmesi

Ekşioğlu'nun çalışmasında ev gerçek şeklinde tasvir edilmiştir. Evin çatı yerinden bir sürü çiçek doğaya açılıyor. Böyle yaparak doğanın yenilendiği ve kirli havanın azaldığı anlatılmak istenmiştir. Evin arkasında açık bir gökyüzü ve deniz yer almaktadır. Havada uçan bir kuş, deniz üzerinde de bir gemi çizilmiştir. Evlerimizde kalarak sadece kendimizi ve başkalarını korumakla kalmıyoruz, ayrıca doğayı da korumuş oluyoruz.

**Görsel 6.** Sadi Tekin, İllüstrasyon Çalışması.

Sadi Tekin, Ankara doğumlu New York'ta yaşayan bir illüstrasyon sanatçısıdır. İllüstrasyon çalışmalarının yanı sıra karikatür çizimleri ve ürün tasarımları da vardır. Pick Me! markası ile akrilik takılar ve Mr. Chickpea adında beyaz leblebiden adamlar yaptı. Kurşun kalem, suluboya teknikleri ile deneysel çalışmalar yapmaktadır (Dada Salon, 2020).

Tablo 5

Sadi Tekin, İllüstrasyon Çalışmasının Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ev	Yapı	Güvenli Ortam
İnsan	Kadın	Canlı

Tekin'in illüstrasyon çalışmasında evini sırtlanmış yürüyen bir kadın tasvir edilmiştir. Tam kapanmanın yaşandığı süreçte evinden işlerini yürütmeye devam edenlerde olduğu gibi çalışmadığı için para kazanamayanlarda oldu. Tekin'in illüstrasyonunda da evde kalarak güvende ve sağlıklı olan, parasını kazanan şanslı bir kadın görmektedir.

Sonuç

Covid-19 salgınının illüstrasyon çalışmaları, salgın sürecinin nasıl geçirildiğinin anlatılması ve görsel kültüre sunduğu katkılardan dolayı önemlidir. "#Evdekal/#Stayhome" etiketi ile hazırlanan illüstrasyonlar, pandeminin görsel dokümantasyonu, pandemi sürecinde bireysel olarak yapabileceklerimizin, psikolojik olarak kötü etkilenmeden toplumsal bir dayanışma ile atlatılabilmenin önemli anlatıcılarıdır, tarihsel belge niteliğindedir. Kolektif hafıza oluşturmada nitelikli bir araçtır.

Yapılan araştırmada farklı kültürlerden sanatçıların çalışmaları incelendiğinde aynı konuya farklı anlamlar yükledikleri görülmüştür. Bunu yaparken gerçek görüntülerden yararlandığı gibi şekil ve sembollerden de yararlanılmıştır. "#Evdekal/#Stayhome" etiketi ile oluşturularak paylaşılan illüstrasyonların yorumlanması ve anlamlandırılabilmesi için belli bir bilgi birikimine sahip olmak gerekir. Başka biriside bu illüstrasyonları yorumlarken kendi bilgi birikimi kadar yorumlayabilecektir. Başka bir çalışmada aynı eserin farklı insanlar tarafından nasıl yorumlandıkları ele alınabilir. İleride pandemiye unutanlara ya da hiç yaşamayanlara terkar gösterilse bu illüstrasyonlar yorumları nasıl olabilir. Sonuç olarak göstergeler çeşitli anlamlara gönderme yapabilir. Göstergeler her yerden karşımıza çıkabilmektedir.

Kaynaklar

- Chandran, V. (2020). <https://vimalchandran.com/about/> sayfasından erişilmiştir.
- Dada Salon Art Gallery (2020). <http://www.dadasalon.com.tr/sadi-tekin> sayfasından erişilmiştir.
- De Saussure, F. (1960). *Course in general linguistics*. London: Peter Owen.
- Heiduczek, M. (2020). <https://martinaheiduczek.com/about/> sayfasından erişilmiştir.
- Iran Cartoon (2020). <https://www.irancartoon.com/site/artists/alireza-pakdel> sayfasından erişilmiştir.
- Kaplan, F. N. & Ünal, T. G. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Maguire, H. (2020). <https://hollymaguire.co.uk/About> sayfasından erişilmiştir.
- Mingers, J. & Willcocks, L. (2017). An integrative semiotics methodology for IS research. *Information and Organization*, 27, 17-36. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1471772716300306?via%3Dihub> sayfasından erişilmiştir.
- Polat, E. S. & Köse, E. (2018). Açık Hava Reklam Tasarımlarının Göstergibilimsel Açıdan Değerlendirilmesi. 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu. <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=727-732.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- T.C. Sağlık Bakanlığı (2020). COVID-19 Sözlüğü. <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66439/c.html> sayfasından erişilmiştir.
- Wigan, M. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yakin, H. S. M. & Totu, A. (2014). The Semiotic Perspectives of Peirce and Saussure: A Brief Comparative Study. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 155, 4-8. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814057139> sayfasından erişilmiştir



Cinayet Konusunun Resimde Ele Alınışı Üzerine Bir İnceleme*

A Study Dealing with Murder Topic in Painting

Mustafa ÇAPAR**

Öz Abstract

İnsanın insanı öldürmesi ya da diğer adıyla cinayet uzun bir geçmişe sahiptir. Ortaçağ şehirlerinde yıllık öldürme oranları on-on beşken bu oran 1950'lerde yaklaşık 1'e düşmüştür. Avrupa'da devlet sisteminin yayılışı, ekonomik gelişmeler ve uygarlaşma süreci gibi dönüşümler şiddet ve cinayet eylemlerindeki düşüşün önde gelen nedenleri arasında gösterilmektedir. Binlerce yıldır insan yaşamının bir parçası olan cinayet, sanatçılar tarafından tercih edilen konulardan biridir. Roman, resim, tiyatro ve sinema gibi pek çok alanda sanatçılar, çalışmalarında kimi zaman dinsel, kimi zaman mitolojik, kimi zaman da politik çerçevede değerlendirilebilecek cinayetleri ele almışlardır. Özellikle Hristiyanlık sonrası pek çok sanatçı başta Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmesi olmak üzere Kâbil'in Hâbil'i öldürmesi olayını ve azizlerin öldürülmelerini konu alan resimler yapmışlardır. Bunun yanında mitolojide ya da edebiyatta yer alan cinayet anlatıları, politik cinayetler ve günlük yaşamda bunların dışında karşılaşılabilen türden cinayetler sanatçılar tarafından konu edinilmiştir. Sonuç olarak günümüz Batı sanatında cinayet konulu resimlerin sayısı hakkında bir şey söylemek imkânsız olsa da, genel olarak cinayet konulu resimlerle pek karşılaşmadığı görülmekte özellikle Kâbil ve Hâbil, Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmesi gibi resimlerin çok nadir yapıldığı görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Cinayet, Batı sanatı, Konu, Resim.

Human killing, also known as murder, has a long history. While the annual killing rate in medieval cities ranged from 10 to 15 percent, this rate dropped to nearly 1 percent in the 1950s. Transformations such as the spread of the state system in Europe, economic developments and the process of civilization are among the leading causes of the decline in violence and murder acts. Murder, which has been a part of human life for thousands of years, is one of the subjects preferred by artists. In many fields such as novels, painting, theater and cinema, artists have dealt with murders that can be considered sometimes religious, sometimes mythological, and sometimes political. Especially after Christianity, many artists have painted pictures of the crucifixion of the Prophet Jesus, the killing of Abel by Cain and the murder of the saints. Besides, murder narratives in mythology or literature, political murders and other murders faced in daily life apart from these were the subject of artists. As a result, although it is impossible to say anything about the number of murder pictures in today's Western art, in general, murder pictures are rarely seen, especially the ones like Cain and Abel or the crucifixion of the Prophet Jesus were hardly ever painted.

Keywords: Murder, Western art, Subject matter, Painting.

Giriş

Canlılar için kaçınılmaz bir son olan ölüm, kimi zaman hastalıklar yoluyla kimi zaman canlının yaşamsal güçlerinin tükenmesiyle kimi zaman da başka dış etkenlere bağlı olarak ortaya çıkar. İnsanlar arasında gerçekleşen ve kısaca “her tür şahsi ve istemli öldürmeyi anlatmak için” (Spierenburg, 2010, s.10) kullanılan cinayet terimi de bu dış etkenlerden biridir. Cinayet, yeni doğan cinayeti, çocuk cinayeti, tutku cinayeti, kadın cinayeti, ata cinayeti, toplu cinayet, politik cinayet gibi türleri barındıran geniş bir yelpazeye sahiptir.

Cinayet, mahkeme, adalet sistemi, hukuk ve devlet gibi kavramlarla olan bağlantısı nedeniyle söz konusu kavramların ve bunun bir uzantısı olarak kültürün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. İnsanlar arasında gerçekleşen bu öldürme eyleminin bireyin düşünme biçimi ve dolayısıyla toplumsal yaşam üzerinde etkileri mevcuttur. Söz konusu etkiler doğrudan güvenlik ile ilgili kararların alınmasında görülebileceği gibi daha uzak başka seçimlerde de kendini gösterebilir.

Çok uzun zamandır insan yaşamının ve dolayısıyla kültürün bir parçası olan cinayet, “tarihöncesine ait iskeletlerde bulunan şiddet emareleri kadar eskidir” (Spierenburg, 2010, s.9). İnsanın insanı öldürmesi tarih boyunca kesintiye uğramadan günümüze kadar devam etmiştir. “Bununla birlikte, cinayetlerin sayısı ile ilgili en eski güvenilir kaynaklar, 1300'lere aittir” (Spierenburg, 2010, s.11). Avrupa temelli olan bu ve sonrasında onları takip eden kaynaklar, cinayet oranlarının Ortaçağ'dan itibaren düşüşte olduğunu göstermektedir. “Ortaçağ şehirlerinde on-on beşlik öldürme oranı yaygınken, 20. yüzyıl ortalarının Avrupası'nda bu rakam yaklaşık olarak birdir” (Spierenburg, 2010, s.12).

Tarih boyunca, cinayet eylemlerinin erkekler arasında ortaya çıktığı ve hem katillerin hem de kurbanların büyük çoğunluğunun erkek olduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak Spierenburg'un da belirttiği gibi (2010, s.18,19) şiddetin en önemli bileşeni şereftir.

Avrupa'daki ve başka yerlerdeki cinayetlerin ezici çoğunluğunda bu bileşen vardır. (...) Ataerki toplumlarda, erkeklerin şerefine önemli bir parçası kadınların şerefine korumaktı ki, bu da özellikle, eylemleriyle bir kadının şerefine gölge düşüren erkeklere saldırarak ve onlardan intikam alarak yapıyordu. Söz konusu kadın genellikle, onu müdafaa edenin karısı, kızı ya da annesiydi.

Karşı taraftan gelecek herhangi türde bir saldırı erkeğin harekete geçmesine yol açıyor ve erkek, şerefli biri olduğunu göstermek için şiddete başvuruyordu.

Erken modern dönem Avrupa'da toplumun haber alma kaynakları arasında büyük afişler gelmekteydi ve “genelde güncel olaylara yoğunlaşmaları onları 16. ve 17. yüzyıl Batı Avrupasının büyük kısmında birincil haber kaynağı haline getirmişti. Savaş, dini konular, cadılık, suç ve her türlü şiddet bu afişlerde işlenirdi” (Ruff, 2011, s.29, 30).



Görsel 1. Jacob Sing, Karısını ve Altı Çocuğunu Quedlinburg'ta Katleden Heinrich Rosenzweig'in Haberi, Saxony, 2 Ocak 1621. Ahşap baskı, 1621.

Görsel 1'deki afişte, bir cinayet eylemi ve bunun ardından katilin başına gelenler gösterilmektedir. Olay küçük resimlerle öyküleştirilmiştir.

Heinrich Rosenzweig kumarda iflas eder ve Şeytan'la bir anlaşma yaparak karısı ve çocuklarını kılıç ve baltayla vahşice katleder. (...) İdam meydanına bir at arabasında taşınırken cellat da bir yandan etini sıcak kerpetenlerle koparır. Daha sonra cellat, mahkûmun uzuvlarını kırar; Rosenzweig'tan arta kalanları çark üzerinde teşhir eder (Ruff, 2011, s.30).

Bir cinayetin daha vahim bir boyuta ulaşması kan davaları yoluyla oluyordu. Bu, saldırıya uğrayan taraftaki sülalenin, karşı taraftaki sülaleden intikamını almasına dayanıyordu ve bu kez karşı taraftaki sülale intikam almaya yöneliyordu. Kan davaları, hukuki çözümlerin yetersizliğinden sürüyordu. Ancak

13. yüzyıl kadar erken bir tarihte, İngiltere'de adli kurumların hızla gelişmesi kan davasının yerine yargı sürecinin geçmesini mümkün kıldı. Başka yerlerde de artan devlet otoritesi giderek, kan davalarını normal adli sürecin zayıf olduğu ya da işlemediği yerlerle sınırladı. Dolayısıyla, (...) 1500'den sonra, kan davalarının çoğu Fransa'da Gévaudan ve İskoçya'da Highlands gibi yalıtılmış dağlık yerlerde; Akdeniz kıyılarında Friuli, Ligurya, Valensiya'da ya da Korsika, Sardinya ve Sicilya gibi adalarda ortaya çıkıyordu (Ruff, 2011, s.101).

Kan davalarının sürdüğü yörelerde vatandaşların ve yöneticilerin huzurlu bir yaşam sürdüklerini hayal etmek zor görünüyor. Bunun bir uzantısı olarak, Ortaçağ'da yaygın bir şekilde kan davalarının barışarak çözümlendiği de görülmektedir.

Kalabalık bir insan grubunu ilgilendiren kan davalarının ardından teke tek bir karşılaşma olan düello görülmeye başlanır. "Birçok tarihçi, düello âdetinin kan davasının yerini aldığını düşünmektedir ve dahası, bu âdet Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam etmiştir" (Spierenburg, 2010, s.117). Düello da yine şerefın ispatlanmasına dayalı bir eylemdir. Taraflardan biri

karşısındakine herhangi bir alçaltıcı hakaret ya da davranışta bulunur, bunun sonucunda taraflardan birinin diğerini düelloya davet etmesiyle düello başlamış olurdu. Düelloya davet etmemek ya da düelloya katılmamak, toplumun korkaklık olarak gördüğü bir davranış biçimiydi. “18. yüzyılda düelloya muhalefet yoğunlaştı. Barışçıl sosyal ilişkilerin önem kazanmasıyla uyumlu olarak, artan sayıda insan düellonun medenilikle uyuşmadığını savunmaya başlamıştı. Onlara göre gerçek medenilik dış görünüşe, teatral kibarlığa ve başkalarının fikirlerine değil, içten gelen iyilikseverliğe dayanmaktaydı” (Spierenburg, 2010, s.177).

Erken modern dönem ve sonrasında Avrupa’da şiddet eğilimi azalmıştır. “Güç kullanımını giderek tekeline alan devlet iktidarı, Batı toplumuna daha fazla düzen ve disiplin dayattı. Norbert Elias’ın eserinde ileri sürüldüğü gibi, gittikçe daha fazla sayıda Avrupalıyı etkileyen ‘uygarlık süreci’nin çoğalan etkileri sayesinde insan davranışları daha az saldırgan hale gelmiş görünmektedir” (Ruff, 2011, s.286).

Özellikle aristokrat kesimde görülmeye başlanan bu sürecin temel kavramı olan uygarlık “özgün karakterini ve işlevini (...) Rotterdamlı Erasmus’un 1530 yılında yayımlanan ‘De civilitate morum puerilium’ (‘Çocukta Geleneklerin Nazikleşmesi Üzerine’) adlı kısa yazısına borçludur. Belli ki bu yazı, konuşulma zamanı gelen bir konuyu ele almıştır. Çünkü kısa bir süre içinde yayılır” (Elias, 2017, s.134). Adı Türkçe’ye Çocuklar İçin Adabımuşeret olarak çevrilen kitap, küçük çocuklara ve aynı zamanda yetişkinlere, davranışlar, kıyafet, kilisede nasıl davranılacağı, sofranın kuralları, karşılaşmalar, nasıl oyun oynanacağı ve uyku zamanında nasıl davranılacağı gibi konularda öneriler vermektedir.

1673’te bir İngiliz yazarı, medeniliğin üç bileşeni olduğunu söylemişti: ‘Sözle veya davranışla başkalarını incitmemek, onlara saygısızlık etmemek, sövmek ya da onları küçük düşürmemek; başkaları tarafından incitilmemek ve hakarete uğramamak; başkaları için tüm güç vazifeleri ve olağan iyilikleri yerine getirmeye hazır olmak.’ (...) Gerçek anlamda kibar bir adam, her şeyi şeref meselesi yapmak yerine, bazı davranışları görmezden gelmeliydi. 18. yüzyılda bu davranış İngiliz seçkinleri arasında olduğu gibi, Fransa ve İtalya gibi memleketlerde de yayıldı. Medeni tutumun ölç alma isteğine sınırlama getirmesinin de katkısıyla, erkek şerefi artık fiziksel cesaretle bütünleşik görülmekten uzaklaşmaya başladı (Spierenburg, 2010, s.172, 173).

Sanatta Cinayet Konusu

Pek çok konuda olduğu gibi, günlük yaşamın bir parçası olan ve dolaylı da olsa herkesi ilgilendiren şiddet ve cinayet, romandan resme, tiyatrodan sinemaya kadar pek çok alanda konu olarak ele alınmıştır.

Homeros’un Ilyada’sı (M.Ö. 760 civarı) askeri anlaşmazlık, suikast, katliam, cinsel saldırı ve doğal afetleri acımasızca anlatır. Bu, Odysseia (M.Ö. 680 civarı), Hesiodos’un Teogonya (M.Ö. 700 civarı), Aiskhylos’un Orestia (M.Ö. 458 civarı), Sofokles’in Kral Oidipus (M.Ö. 428 civarı) ve Thukidides’in Peloponnesia Savaşı’nın Tarihi (M.Ö. 424-404 civarı) eserleri için de geçerlidir. Aynı dönemde yazılan Eski Ahit kitapları da soykırım,

savaş, insan kurban etme ve tabii ki çeşitli felaket hikâyeleriyle doludur. (...) Bu eski hikâyelerin yüzyıllar boyunca tarih ve dinin önemli eserleri olarak çocuklara ve yetişkinlere anlatılmış olduğunu söylemek yerinde olabilir. Bu model, sonraki yüzyıllarda da devam eder ve Batı medeniyetinin kendi anlattığı hikâye çeşitlerinde de derinlere gömülmüş olduğu görülür. Dante'nin Cehennem'i (1302) ve Chaucer'in Canterbury Hikâyeleri (1386-1400) gibi Orta Çağ edebi eserleri şiddet dolu saldırılar ve ölümün ayrıntılı tasvirleriyle doludur. William Shakespeare'in Hamlet (1607), Julius Caesar (1600), Macbeth (1606), Othello (1605) ve Romeo ve Juliet'in (1595) de aralarında bulunduğu ünlü oyunları, konularını ilerletmek için büyük oranda akraba katli, intihar ve sıradan cinayet gibi unsurlara dayanır" (Trend, 2008, s.22).

Şiddet, Avrupa'da Hristiyanlığın yayılmasından sonra Hz. İsa'nın Çarmıha gerilmesi ve azizlerin katledilmesi gibi olayların bir yansıması olarak da sanatın bir konusu olmuştur. Bunun dışında, önemli politik kişiliklerden sıradan insanlara kadar pek çok insanın öldürüldüğü cinayet vakaları sanatta ele alınmıştır. Bu açıdan bakıldığında şiddet konusunun Batı sanatında azımsanmayacak bir oranda ele alındığı söylenebilir.

Thomas de Quincey, Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet adlı kitabında, 1811 yılında Londra'da işlediği cinayetlerle adından söz ettiren seri katil John Williams'ın cinayetlerine de yer verir. Kitaplarında insan psikolojisine ve şiddete önemli bir yer ayıran bir başka yazar da Dostoyevski'dir. "Karamazof Kardeşleri, bir şok romanı, Suç ve Ceza'yı bir detektif romanı, Ecinnileri korku romanı, Budalayı ise heyecan romanı olarak niteleyebiliriz. Cinayet ve suç, gizemli ruhsal durumlar bu romanlarda başrolü oynarlar" (Hauser, 1984, s.337).



Görsel 2. Asteas, Herakles'in Cinneti, MÖ. 350-320, Ölçü: 55 cm.

Asteas tarafından yapılmış Attika'ya özgü bir kaliks krater vazo Herakles'in Cinneti sahnesini göstermektedir. Burada, her zamanki kahraman savaşçı, Hera tarafından kendisine ceza olarak musallat edilen bir delilik krizi sırasında ailesini öldürürken betimlenmiştir. Ne yaptığının farkında olmayan, heyecanlı, gözleri faltaşı gibi açılmış Herakles küçük oğlunu ev eşyalarının yakıldığı bir ateşe atmak üzeredir (Kromm, 2008, s.23).



Görsel 3. Tintoretto, Hâbil ve Kâbil, 1551-1552, Tuval üzerine yağlıboya, 149 x 196 cm.

Tevrat'a göre (Tekvîn, 4/1-2) Kâbil Hz. Âdem ile Havvâ'nın ilk, Hâbil ise ikinci oğludur. Hâbil koyun çobanı, Kâbil ise çiftçi olmuş, bir müddet sonra Kâbil toprağın mahsulünden, Hâbil de sürünün ilk doğanlarından ve yağlarından rabbe takdime sunmuş, fakat rab Hâbil'in takdimesini kabul etmiş, Kâbil'inkine bakmamıştır. Buna çok öfkelenen Kâbil, rabbin ikazına rağmen kardeşi Hâbil'i öldürmüştür. <https://islamansiklopedisi.org.tr/habil-ve-kabil>

Hâbil ve Kâbil ilk cinayet olayı olarak adlandırılır ve batı sanatında pek çok sanatçı bu konuyu işlemiştir. "Hâbil ve Kâbil, modern öncesi Avrupa sanatında yaygın figürlerdir" (Cashion vd., 2017, s.113). Pek çok sanatçı çalışmalarında bu konuyu ele almıştır. Bu sanatçılardan bazıları şunlardır: Albrecht Durer (1511), Mariotto Albertinelli (1510-1515), Jan Gossaert (1525-1527), Lucas Van Leyden (1529), Hans Sebald Beham (1535), Michiel I Coxie (1539), Peter Paul Rubens (1608,1609), Bartolomeo Manfredi (1610), William Blake (1826), Carlo Zatti (1837), Gustave Dore (1866), Keirh Vaughan (1946), Marc Chagall (1960) ve Gino Bonichi (1988).



Görsel 4. Jacques Louis David, Marat'ın Öldürülmesi, 1793, Tuval üzerine yağlıboya, 162 x 128 cm.

Dokuz yaşında bir çocukken babasını bir düelloda kaybeden Jacques Louis David, belki de ölümle olan bu erken tanışmasının bir uzantısı olarak resimlerinde sık sık ölüm konusuna yer vermiştir. Seneca'nın Ölümü (1773), Sokrates'in Ölümü (1787), Marat'ın Öldürülmesi (1793) ve Bara'nın Ölümü (1794) bu tür resimler arasında sayılabilir. Devrimin sanatçısı olarak etkin bir şekilde çalışan David, arkadaşı Marat, genç bir kadın tarafından öldürüldükten sonra, aynı yıl içerisinde onu yücelten bir resim yapmıştır. Cildindeki rahatsızlık nedeniyle sık sık banyo yapması gereken Marat, çıplak bir şekilde küvetinde görülmektedir, "beyaz bir ipekli kumaşla örtülü başı omzuna düşmüştür ve dudaklarında bir çeşit hüzünlü gülümseme vardır; sarkan kolunun ucundan yere degen eli, yazı yazdığı kalemi hâlâ tutmaktadır; yerde ise cinayetin işlendiği bıçak durur" (Lefebvre, 2015, s.596). Sol elindeki kâğıtta kendisini öldüren Charlotte Corday'ın adı da okunmaktadır.



Görsel 5. Paul Cézanne, Cinayet, yak. 1870. Tuval üzerine yağlıboya. 65 x 80 cm.

Paul Cézanne'ın kariyerinin sonlarında yaptığı çalışmalardan farklı olan bu resim, oldukça karanlık ve kasvetlidir. Onun Paris'deki ilk dönem çalışmalarında

bir saldırganlık ve acımasızlık egemendir. (...) Çoğu güçlü, koyu renklerle yapılmış resimlerde genellikle iki-üç kişi görülür. Kadın ya kurban ya baştan çıkarıcıdır. Cézanne resmedilen olayların acımasızlığını, figürlerin bedenlerini çarpıtarak ve buldukları ortamı baskı yaratacak ölçüde daraltarak vurgular. Güçlü ışık ve karanlık karşıtlığı duyguları şiddetlendirirken, gelişigüzel fırça darbeleri sahnenin heyecanını vurgular (Nonhoff, 2005, s.24, 25).



Görsel 6. James Ensor, Cinayet, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 60.5 x 77.2 cm.

James Ensor'un sanatında ele aldığı konulara bakıldığında Görsel 6'daki resim hiç de şaşırtıcı değildir. Genelde kimi zaman kuru kafalar yoluyla ölüm konusunu işleyen sanatçı, Cinayet adlı resmini Edgar Allan Poe'nun 1845'te yazdığı Bay Valdemar Vakasındaki Gerçekler adlı kısa öyküden yola çıkarak yapmıştır. Poe'nun bu öyküsünde, bir deney gereği ölmek üzere olan ve çok az ömrü kalan bir adam hipnotize edilerek, ölümü geciktirilmeye çalışılır. Yaklaşık yedi ay hipnotik transta kalan adam hiçbir yaşam belirtisi olmasa da yanındakilere birkaç sözcükle bir şeyler anlatır. Öykü, hastanın uyandırılmaya çalışılırken ölümüyle son bulur.



Görsel 7. George Grosz, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in Anısına, 1919, Kâğıt üzerine mürekkep, 61.5 x 44 cm.

Rosa Luxemburg, 1871 Polonya doğumlu, sonradan Alman vatandaşı olan Marksist bir devrimciydi. Karl Liebknecht ile birlikte Spartaküs Birliği'nin kuruluşunda görev aldı. Birlik Birinci Dünya Savaşı bittikten sonra Alman Komünist Partisi adını aldı. Görüşleri yüzünden birkaç kez hapse atılan Rosa Luxemburg hapisten çıktıktan sonra da düşüncelerini ve eleştirilerini ifade etmeye devam etti. 1919'da

Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht (...) tutuklandı. (...) Karl Liebknecht ağır işkencelerden sonra Tiergarten'de kalleşçe vurularak öldürüldü ve kimliği belirlenemeyen bir ölü olarak katilleri tarafından morga teslim edildi. Bundan hemen sonra Rosa Luxemburg, Moabit hapishanesine aktarılacağı bahanesiyle otelden dışarıya sürüklendi, hakarete uğradı, (...) dipçik darbesiyle yere düşürüldü, dövülerek bir arabaya koyuldu ve (...) vurularak öldürülüp Landwehr kanalına atıldı (Laschitza, 2008, s.474).

George Grosz'un 1915-1916'da *Cinayet*, 1916, 1917'de *Acker Caddesinde Cinayet* adlı çalışmaları vardır. Görsel 7'deki resim Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in öldürülmesinin ardından yapılmıştır. Bu cinayetlerin ardından Max Beckmann ve Käthe Kollwitz de konuyla ilgili resimler yapmışlardır. Ayrıca Yahudi kökenli Amerikalı sanatçı R. B. Kitaj da 1960 yılında *Rosa Luxemburg Cinayeti* adlı bir resim yapmıştır.

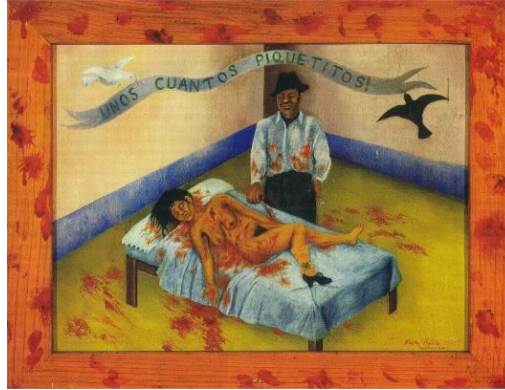


Görsel 8. Rene Magritte, 1927, Tehdit Altındaki Katil, Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 195 cm.

Gizemli ve dingin resimleriyle bilinen Magritte Gerçeküstüçülük akımının üyelerinden biridir. Onun, Tehdit Altındaki Katil adlı resminin esin kaynağı, Lucie-Smith'e (2004, s.137) göre "1920'lerde yayınlanan adi suçlarla ilgili dergilerdir". Resimde bir cinayet mahalli görülmektedir ve olabildiğince yalın, gereksiz unsurlardan arındırılmış bu sahnede

Katil ayakta durmuş, gramofonda bir plak dinlemektedir. Sivil giyinmiş iki polis, onu tutuklamak üzere köşede saklanmış, beklemektedir. Bir kadın ölmüş, yerde yatmaktadır. Pencerenin dışında duran üç adam, katilin sırtına bakmaktadır. Her şey bize gösterilmiştir (...) -işlenen cinayet, yaklaşan tutuklama anı, pencerede üç seyirci adamın görünmesi. Anlatılan anı dolduran şey, plağın sesidir; bu sesi de, resmin öz niteliği gereği duyamayız (Berger, 1988, s.22).

Reklam görüntülerinin yapay havasını taşıyan bu tablonun esin kaynağı, kuşkusuz 1920'lerde yayınlanan adi suçlarla ilgili dergilerdir



Görsel 9. Frida Kahlo, 1935. Birkaç Küçük Çizik. Metal üzerine yağlıboya, 38.10 x 48.26 cm.

On sekiz yaşında geçirdiği bir trafik kazasında ölüm korkusuyla güçlü bir şekilde tanışan Frida Kahlo, çalışmalarında ölüm konusuna yer veren sanatçılardan biridir. Ayrıca Meksika kültüründe de yer alan Ölüler Günü Festivali'nin, ülkede ölüm kavramının yaygın bir konumda olmasına yol açtığı söylenebilir.

Birkaç Küçük Çizik'in konusu, kız arkadaşını bir karyolanın üzerine fırlatıp yirmi kez bıçaklayan sarhoş adamla ilgili bir gazete haberine dayanır; adam kanun önüne çıkarıldığında masum bir şekilde, 'Sadece birkaç küçük çizik attım,' diye itiraz etmişti.

Resimde, cinayetin hemen sonrasındaki sahneyi görürüz: Elinde kanlı bir bıçak olan katil, çıplak teni derin ve kanlı yaralarla dolu halde bir yatağın üzerinde yatan ölü kurbanının yanında tehditkâr bir şekilde durmaktadır. Çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın kimi tasvirlerinde olduğu gibi, kadının cansız kollarından biri aşağı sarkmıştır ve kanayan yaralı avcu da bize doğru açıktır. Parmaklarından sel gibi akan acı yeşilimsi-sarı kanı yere sıçramaktadır. (...) Sanki bu küçük teneke levha var olan dehşete yetmiyormuş gibi, kan lekeleri normal büyüklükte kırmızı lekelerle dönüşerek resmin çerçevesine taşmıştır. (...) Kurgudan gerçeğe geçiş, kan izleriyle sağlanmaktadır” (Herrera, 2018, s.216).

Hem fiziksel hem de ruhsal acılarını resimlerinde yansıtan Kahlo'nun bu resmindeki kadın, sanatçının kendisini, ayaktaki adam da Diego Rivera'yı çağrıştırmaktadır. Bütün bunların yanında, resmin temel kaynağı, “kesinlikle José Guadalupe Posada'nın (1851-1913) hiciv niteliği taşıyan grafikleridir. Frida, Posada'nın halk masalları kitaplarını ve şarkılarını, duygusal dehşet sahneleri içeren ucuz el ilanlarını (...) ve iskeletlerin insan hayatının zaafalarını canlandırdığı calavera (iskelet) baskılarını çok beğenirdi” (Herrera, 2018, s.224).



Görsel 10. José Guadalupe Posada, Francisco Guerrero Suikastı, 1888.



Görsel 11. Gerhard Richter, Sekiz Öğrenci Hemşire, 1966, Tuval üzerine yağlıboya, 8 parça, her biri: 95 cm x 70 cm.

Gerhard Richter'in Sekiz Öğrenci Hemşire adlı resmi, önce “sekiz gülümseyen kızın bir lise yıllığından alınmış bir sıra bulanık, siyah-beyaz fotoğrafı gibi görünür. Ardından bunların 14 Temmuz 1966'da Chicago'nun Güney Yakası'nda gelişigüzel bir apartmana giren ve bu sekiz genç kadını boğan ve bıçaklayan Richard Speck'in kurbanları olduklarını keşfedersiniz” (Fineberg, 2014, s.357). Sanatçının yaptığı portrelerin sıradanlığı ile olayın vahşeti arasında keskin bir zıtlık bulunmaktadır.



Görsel 12. Luc Tuymans, Gaz Odası, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 70 cm.

Luc Tuymans, belirsiz, soluk, yok oluyor izlenimi veren resimleriyle bilinen bir sanatçıdır. İlk bakışta çok da belli olmayan, bir iç mekânı gösteren bu resim “Mathausen toplama kampında, bir zamanlar çılgınlıkların doldurduğu, ölümün ufunetinin sindiği bir odanın resmiydi. (...) savaşların ve felaketlerin söylentisi. Tuymans tipik olarak cinayet sahnesini resmeder, cinayeti değil. Kimse orada değildir, ceset bile” (Godfrey, 2016, s.274).

Sonuç

Bir insanın başka bir insanı öldürmesi olarak tanımlanan cinayet, binlerce yıldır insan doğasının ve yaşamının bir parçası olagelmıştır. Fakat Ortaçağ’da yüksek olan öldürme oranları, Avrupa’da devlet sisteminin yaygınlaşması, erkek şerefının ruhanileşmesi ve Norbert Elias’ın ‘uygarlık süreci’ olarak adlandırdığı insan davranışlarındaki kibarlaşma eğiliminin bir sonucu olarak 20. yüzyılın ortalarına doğru cinayet oranlarında bir düşüşe neden olmuştur. Sanatçılar da dinsel, mitolojik, edebi, politik ya da aşk içerikli cinayetleri çalışmalarında ele almışlardır. Konu seçiminin, sanatçıların dünya görüşü, içinde buldukları kültür ve yaşam koşulları ile doğrudan ilgisi bulunduğu söylenebilir. Genel olarak bakıldığında medyada cinayet haberlerinin abartılarak gösterilmesine rağmen, önceki yüzyıllardaki sanatçılar kadar çok sanatçının cinayet konulu resimler yapmadığı söylenebilir.

Sanatçıların çok uzun yıllar mesenlere ihtiyaç duyduğu göz önüne alındığında, konu seçiminde her zaman özgür olmadıkları söylenebilir. Bir krala, soyluya ya da kiliseye, onların isteği doğrultusunda çalışmalar üreten sanatçılar, mesenlik sisteminin zayıflamasıyla birlikte bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Çalışmalarını çoğunlukla sipariş üzerine değil de kendi istekleri doğrultusunda yapıp, ardından bunu piyasaya sunmalarıyla konu seçiminde de özgürleşmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde özellikle dine ya da mitolojiye dayalı cinayet resimleriyle sanat dünyasında neredeyse hiç karşılaşmadığı görülmektedir. Cinayet konulu resimlerin günümüze doğru azalmasının nedenlerinden biri de özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren sanatçıların resimde konudan çok biçimsel sorunları ele almaya yönelmeleri olarak gösterilebilir. Bununla birlikte az da olsa bazı sanatçıların dünya görüşlerinin ve sanatsal yaklaşımlarının bir uzantısı olarak çalışmalarında cinayete yer vermeye devam ettikleri görülmektedir.

Kaynaklar

- Berger, J. (1988). O Ana Adanmış (Çev: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy). İstanbul: Metis Yayınları
- Cashion, Debra Taylor vd. (2017). The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400-1700: Essays in Honor of Larry Silver. Leiden-Boston: Koninklijke Brill NV
- Elias, N. (2017). Uygarlık Süreci Cilt I (Çev: Ender Ateşman). İstanbul: İletişim Yayınları
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri (Çev: Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Godfrey, T. (2016). Resim Bugün (Çev: Hasan Bülent Kahraman). İstanbul: Lal Yayınları
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev: Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Herrera, H. (2018). Frida (Çev: Elif Derviş). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Kromm, J. (2008). Avrupa'da Deliliğin Resimli Tarihi (Çev: Ayşegül Toroser Ateş). Delilik ve Sanat, P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı: 48, ss. 20-33
- Lefebvre, G. (2015). Fransız Devrimi (Çev: Heval Bucak). İstanbul: Hil Yayın
- Lucie-Smith, E. (2004). 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz ve Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Nonhoff, N. (2005). Paul Cezanne, Hayatı ve Eserleri (Çev: Sema Bulutsuz). İtalya: Literatür Yayıncılık
- Ruff, J. R. (2011). Erken Modern Avrupa'da Şiddet (2500-1800) (Çev: Didem Türkoğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Spierenburg, P. (2010). Cinayetin Tarihi – Ortaçağ'dan Günümüze Avrupa'da Bireysel Şiddet (Çev: Yiğit Yavuz). İstanbul: İletişim Yayınları
- Trend, D. (2008). Medyada Şiddet Efsanesi (Çev: Gül Bostancı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Hâbil ve Kâbil. <https://islamansiklopedisi.org.tr/habil-ve-kabil> adresinden erişildi. (ET: 14.06.2019)

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1:** (<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Singe,+Jacob%3A+Nachricht+von+Heinrich+Rosenzweig>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 2:** (<https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/paestan/asteas.htm>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 3:** (<https://www.wikiart.org/en/tintoretto/the-murder-of-abel-1552>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 4:** (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 5:** (<https://artsandculture.google.com/asset/the-murder-paul-c%C3%A9zanne/QgFHUh8XXI0eFQ>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 6:** (<https://arthistoryproject.com/artists/james-ensor/the-assassination/>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 7:** (<http://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/george-grosz/in-memory-of-rosa-luxemburg-and-karl-liebkecht/>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 8:** (<https://www.moma.org/collection/works/79267>) Erişim: 05.12.2020
- Görsel 9:** (<https://www.fridakahlo.org/a-few-small-nips-passionately-in-love.jsp>) Erişim: 05.12.2020

Görsel 10: ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asesinato_de_Francisco_Guerrero\(001\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asesinato_de_Francisco_Guerrero(001).JPG)) Erişim: 05.12.2020

Görsel 11: (<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/eight-student-nurses-5770>) Erişim: 05.12.2020

Görsel 12: (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-5>) Erişim: 05.12.2020