



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

ISSN 1302 - 2938
E-ISSN 2687 - 4857

YIL/YEAR 2021 EKİM/OCTOBER

SAYI/ISSUE 38

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY





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

YIL/YEAR: 2021 AY/MONTH: EKİM/OCTOBER SAYI/ISSUE: 38

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

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

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


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

Makalelerin bilim, dil ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

ERZURUM-2021



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



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

H. Atatürk



GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ
ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY
Ekim/October 2021 Sayı/Issue 38

YAYIM SAHİBİ / PUBLISHER

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

BAŞ EDİTÖR / EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

ALAN EDİTÖRLERİ / AREA EDITORS

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

EDİTÖR YARDIMCILARI – DERGİ İLETİŞİM / ASSISTANT EDITORS- JOURNAL COMMUNIATION

Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE (*Atatürk Üniversitesi*)
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK (*Atatürk Üniversitesi*)

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

**YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ / TEXT AND
LANGUAGE EDITORS**

Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE
Arş. Gör. Dr. Ezgi Deniz ALPAN

DİZGİ / TYPESETTING

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

KAPAK TASARIM / COVER DESIGN: Atatürk Üniversitesi Marka Yönetim Birimi

Kapak Görseli: Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, Geceye Giren Balad, 1998, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm.
Atatürk Üniversitesi, GSF Müze Koleksiyonu -Kapak Görseli Fotoğraf: Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP.

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 25240 Erzurum-Türkiye
Ataturk University Fine Arts Faculty, 25240, Erzurum-Turkey, + 90 442 231 50 06
gsfsanatdergisi@atauni.edu.tr, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd>



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

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



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

- Prof. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Bilal SEZER (*Uşak Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Leyla Varlık ŞENTÜRK (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Hüsrev ŞUBAŞI (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU (*Trabzon Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nedret YAŞAR (*Yalova Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Salih PAY (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sema ETİKAN (*Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*)
Prof. Dr. Serap BUYURGAN (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Arzu GÜRDAL (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ (*Trakya Üniversitesi*)
Doç. Dr. Begüm AYTEMUR (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*)
Doç. Dr. Burak MEDİN (*Erciyes Üniversitesi*)
Doç. Dr. Erhan ALABAY (*İstanbul Sağlık Bilimler Üniversitesi*)
Doç. Dr. Erkan ATAK (*Sakarya Üniversitesi*)
Doç. Dr. Evrim ÖZESKİCİ (*Uşak Üniversitesi*)
Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)
Doç. Dr. Gülcan BATUR (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Doç. Dr. Hami Onur BİNGÖL (*Dumlupınar Üniversitesi*)
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Mahpeyker YÖNSEL (*Sakarya Namık Kemal Üniversitesi*)
Doç. Dr. Mehmet Korkut ÖZTEKİN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Doç. Dr. Memduha Candan GÜNGÖR (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Merve GÜVEN (*Giresun Üniversitesi*)
Doç. Dr. Murat ÇELİKER (*Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi*)
Doç. Dr. Naile RENGİN OYMAN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)
Doç. Dr. Nilgün ŞENER (*Kocaeli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Oktay KÖSE (*Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN (*Eskişehir Teknik Üniversitesi*)
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK (*Düzce Üniversitesi*)
Doç. Dr. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU (*Hacettepe Üniversitesi*)
Doç. Dr. Serap ÜNAL (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Şengül YALÇINKAYA (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
Doç. Dr. Tolga ŞENOL (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)



Doç. Dr. Türkan İRGİN UZUN (*Gelişim Üniversitesi*)

Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)

Doç. Dr. Zeynep BALKANAL (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)

Doç. Dr. Zuhâl AKMEŞE (*Dicle Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Ertuğrul TALU (*Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Ozan ÖZPAY (*Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI (*Marmara Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ (*Kastamonu Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Aslı İGİT (*İstanbul Medeniyet Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin UYSAL (*Kastamonu Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Üyesi Dicle ÖNEY (*Sakarya Üniversitesi*)

Dr. Öğr. Görevlisi Gülşah POLAT (*Giresun Üniversitesi*)

Öğr. Gör. Dr. İlke İLTER GÜVEN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)



SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ / MAKALE YAZIM KILAVUZU

AMAÇ

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

AIM

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

KAPSAM

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

SCOPE

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

SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ

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

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

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

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

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

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

PUBLICATION PRINCIPLES

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

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

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

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



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

YAZIM KURALLARI

Başlıklar

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

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

Yazar / Yazarların Bilgileri

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

Yunus BERKLİ

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

ornek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Öz / Abstract

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

Makale Metni

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

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

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2 cm

Alt Kenar Boşluk: 2 cm

Sol Kenar Boşluk: 2 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 10,5

Dipnot Metni Boyutu: 8,5

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

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



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

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

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

6. Metin içinde yapılacak açıklamalar için; metin içi numaralandırma örn: (1), (2) kullanılmalı ve açıklamalar sonuç bölümünün ardından **Son Notlar** başlığı altında sıralanmalıdır.

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

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

ALINTI VE REFERANSLAR

Dergimizde APA Atıf Sistemi kullanılmaktadır.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Kaynakça

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

Kitap

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

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

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

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

Çeviri Kitap

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

Ansiklopedi

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

Makale

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

Bildiri

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

Tez

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

İnternet Kaynakça

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

Görseller

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

Görsel Kaynakça

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

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

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

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

WRITING RULES

Titles

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



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

Author / Authors' Information

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

Yunus BERKLİ

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

ornek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Abstract

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

Article Text

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

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

Paper Size: A4 Portrait

Top Margin: 2 cm

Bottom Margin: 2 cm

Left Margin: 2 cm

Right Margin: 2 cm

Font: Times News Roman

Font Style: Normal

Normal Text Size: 10.5

Footnote Text Size: 8,5

Table-Graphic: 10

Paragraph Spacing: 6 pt first, then 0 pt

Line Spacing: Single (1)

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

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

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

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



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

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

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

QUOTES AND REFERENCES

APA Citation System is used in our journal.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

Book

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

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

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

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



Translated Book

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

Encyclopedia

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

Article

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

Proceeding

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

Thesis

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

Internet References

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

Visuals

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

Visual References

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

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

AÇIK ERİŞİM POLİTİKASI / OPEN ACCESS POLICY

Sanat Dergisi, açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir. / Journal of Art adopts open access policy.

İNTİHAL / PLAGIARISM

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

ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ / RESEARCH AND PUBLICATION ETHICS

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

ÜCRET POLİTİKASI / PRICE POLICY

Sanat Dergisi, makale gönderim ya da makale süreç işlemini için ücret talep etmemektedir. / Journal of Art does not charge for article submission or article process management.



Editörden

Tunç BORAN ve Ahmet DÖNMEZ tarafından kaleme alınan *Atatürk-Bir Milletın Adamı (1956) Belgesel Filminin Tarihsel Perspektiften Değerlendirilmesi* adlı birinci makalede, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu lideri Mustafa Kemal Atatürk'ün hakkında yabancılar tarafından 1956 yılında hazırlanan belgesel film incelenmektedir. Çalışmada, tarihsel film eleştirisi yöntemiyle irdelenen yapımın önemi ve ideolojik yönü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Filmin dönemine göre teknik başarısı yüksek olmasına rağmen, ABD'nin Ortadoğu'daki ülkelere tesir ederek Sovyetler Birliğini çevreleme amacı doğrultusunda propaganda yapma faaliyetlerinin bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür.

Özkan KÖSE ve Semih ÇINAR yazarlarına ait *Doğu Batı Sentezinde Hayao Miyazaki* isimli ikinci makalede Miyazaki animelerinde Batı etkisi konusu yer almaktadır. Makalede Miyazaki'nin animelerindeki evrensel nitelikleri ortaya koymayı ve Doğu Batı sentezinin başarılı yönlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, geleneksel Japon kültürünün geçmişi inkâr etmeden modernle kucaklaşmasını, Batılı bir sanat disiplini çerçevesinde ele alması bakımından Miyazaki filmleri, modern dünyada kendisi olarak kalmayı başarmış öncü bir toplumun kültürel ürünüdür.

Kani ÜLGER'E ait *Sanat Eleştirisi Dersinin İşlenmesine Eleştirel Bir Yaklaşım* başlıklı üçüncü makalede, Sanat eleştirisinde uygulanan mevcut yöntemlerin odaklandığı unsurlar açısından dağınık bir görünüme sahip olması ele alınmış olup, hali hazırdaki yöntemlerin odak noktalarının da sürece dâhil edildiği bütüncül bir yaklaşım önerisinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda, Sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde mevcut yöntemlerin kapsayıcı bir yapı sergileyemediği ortaya konulmuş ve ilgili alana, hali hazırdaki yöntemlerin odaklandığı unsurları da içeren bütüncül bir yaklaşım önerisi geliştirilmiştir.

Yasin ÇAKMAK'a ait *Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Beylikler Devri Cilt Örnekleri* başlıklı dördüncü makalede 1173 adet eserden Beylikler Dönemi'ne ait 11 adet cilt tespit edilmiş ve ciltler; desen, teknik ve kompozisyon açısından değerlendirilerek aslına uygun çizimleri yapılmıştır. Türk cilt sanatında örneği az bulunan bu eserlerin gün yüzüne çıkması sağlanmış ve diğer yazma eser kütüphanelerindeki benzer örnekleriyle de karşılaştırılmıştır.

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK' a ait *Kadın Sanatçıların Toplumsal Cinsiyet Kodlarına Karşı Sanatsal İfadelerindeki Dönüşüme Yönelik Bir Değerlendirme* başlıklı beşinci makalede, toplumsal cinsiyetin kadın sanatçılar üzerindeki etkisi, feminizmle yıkılan kimlik rollerinin yeniden inşası ve sanata olan yansımaları gibi konular ele alınmakta olup, sanatlarında eril konuları işleyen kadın sanatçı örnekleriyle bu değişimin yakından incelenmesi amaçlanmaktadır. Makalede günümüzde kadın sanatçıların eril olarak nitelendirilen tavır, konu, malzemelerde daha özgürlükçü oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Yusuf BİLEN ve Hasan ADSAN'a ait *Hattat Yahya Hilmi Efendi ve Eserleri* başlıklı altıncı makalede Hattat Hilmi Yahya Efendi'nin hayatı, hocaları, talebeleri, sanatı ve eserleri gibi konular ele alınmakta olup makalede Osmanlı hat sanatının son döneminde yaşamış olan Hattat Yahya Hilmi Efendi'nin şahsında pencereler açmak ve hakkında kayıt altına alınmış bilgileri içeren bir çalışma amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında sanatı ve eserlerinin bilinmeyen yönleri sayılabilir.

Ayşe FIÇICIOĞLU ve Havva Meryem İMRE yazarlarına ait *Göç Sürecinde Giyinmeye Yönelik Yaşamsal Çözümlerin Tasarıma Etkisi* başlıklı yedinci makalede göçün zorlu koşullarında göçmenlerin giyim ve barınma ihtiyaçlarını gideren, hatta bu süreci kolaylaştıran çözümsel tasarım örneklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında göçmenlerin ihtiyaçlarını



karşılıyan bu tasarımlardaki çözümsel yaklaşımların yeni tasarımlara ulaşmada dinamik, yaratıcı ve sürdürülebilir referanslar içerdiği ifade edilmiştir.

Sefa ERSAN KAYA'ya ait *Paleolitik Dönemden Günümüze Medikal İllüstrasyonun Kısa Tarihi* başlıklı sekizinci makalede medikal illüstrasyon ve sanatın tarihsel dönüşümü gibi konular ele alınmakta olup makalede medikal illüstrasyonun çağlar arasındaki geçiş diyalektiği ve dönem felsefelerinin altında yatan önemin tarihsel ve çağdaş olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, tarihsel değişimde sadece bilimin değil, sosyo-kültürel, politik ve dini yapının etkisi ile hekim-sanatçı etkileşiminin önemi sayılabilir.

Gülçin KARACA ve Remzi SAN yazarlarına ait *Eserin Zaman-Mekândan Bağımsız ve Biricik Olarak Sergilenmesi* başlıklı dokuzuncu makalede mekanik çoğaltmanın Walter Benjamin'in ifadesiyle sanat eserinin aurasını, biricikliğini ve kült değerini yitirmesi ve giysilerin üzerine basılan görsellerin sadece çoğaltılan görüntüler olmasının etkileri ele alınmakta olup; makalede bir giysi parçası olan tişörtün sanatçı tarafından tuval gibi kullanılarak, üzerine geleneksel yöntemlerle resim yapmasının, yapılan resmin tişörtü giyenin yaşamına entegre olması bağlamında, mekândan ve zamandan bağımsız alternatif bir sergileme yöntemi olarak sunulması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında sunulan yöntemin, kamusal mekânlara yayılabilen ve özgün eserler yaratmak adına bir etki sağlayabileceği ve sanat izleyicisinin pasif durumdan aktif bir katılımcıya dönüşmesi için kullanılabileceği sayılabilir.

Nazan OSKAY'a ait *Çağdaş Lif Sanatçıları Perspektifinden Diaspora Olgusu* başlıklı onuncu makalede göç, diaspora ve bu kavramların çağdaş lif sanatında yorumlanma biçimi ele alınmakta olup, makalede altı misafir ve otuz sekiz jüri onayından geçmiş sanatçıların eserleri arasından sekiz farklı yapıt ele alınmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında çağdaş lif sanatçılarının diaspora temasını, insanoğlunun var olduğu gündün bu yana bedeninin ve yaşadığı mekânın bir parçası olan tekstil ile anlatmaları, tekstilin sanatsal ifade aracı olmaya devam ettiğini, ayrıca sanatçıların toplumsal duyarlılık örneğinin diaspora olgusunu ele almalarının, yaşanan sorunu toplumda daha gözler önüne serip empati kurmaya katkı sağladığı ifade edilebilir.

Hüseyin Burak KARASAKAL ve Mustafa KAVRAZ'a ait *Yapısal ve Fonksiyonel Bağlamda Bir Sanat Yapısı: Valencia Opera Binası* başlıklı on birinci makalede, tasarımlarında heykelsi ve ikonik tasarım yaklaşımını benimseyen Santiago Calatrava'nın yapıları ele alınmakta olup 21.yy opera yapısı olan Valencia Opera Binasına yönelik analizler yapılması amaçlanmıştır. Makalenin sonucunda ise Valencia Opera Binası'nın birçok anlamda ihtiyaçları karşılayabildiği ve Calatrava'nın tasarım felsefiyle şekillendirdiği yapılarıyla, 21.yy opera yapılarının harmanlandığı yapının tam anlamıyla şehre sembolik bir değer katmış olduğu anlaşılmaktadır.

İrem BİLGİ ATAAY'a ait *Grafik Kayıt: Gerçek Zamanlı Görsel Notlar* başlıklı on ikinci makalede görsel not alma kavramından yola çıkarak gelişen grafik kayıtların görsel iletişim tasarımındaki yeri incelenmiş olup öğrenme ve hafıza üzerindeki etkilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında grafik kayıt sektörünün görsel iletişim tasarımcılarının çalışabileceği farklı bir alan olması varsayılabilir.

Sevil BÜLBÜL'e ait *Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi'nin Hayatı ve Resim Eserleri* başlıklı on üçüncü makalede Kuzey Makedonya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat alanında önemli görevlerde bulunmuş Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi'nin resim sanatına katkıları ele alınmıştır. Makalede, sözü geçen sanatçıların hayatı ve resim eserlerinin tanıtılması ve bölgedeki Türk Resim Sanatı'nın gelişim aşamasında ki var olan bilimsel yayın eksikliğinin doldurulması hedeflenmiştir. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, sanatçıların, dönemin ilk Türk ressamı oldukları, resim eserlerinde empresyonizm etkisinde çalıştıkları, ele aldıkları konu yönleriyle benzerlik gösterdikleri sayılabilir.



Emrah PEK tarafından hazırlanan *Güzel Sanatlar Fakülteleri Seramik Bölümlerinde Uygulanan Staj Eğitiminin Değerlendirilmesi* başlıklı on dördüncü makalede, staj durumları, uygulama biçimleri, firmaların staj olanak ve beklentileri, program önerileri, staj uygulama zaman ve süresi gibi konular ele alınmakta olup, Türkiye’deki güzel sanatlar fakülteleri, seramik bölümlerinde uygulanan staj eğitiminin niteliklerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Makalenin sonuçları arasında, staj uygulamasının zorunlu olması, bunun yanında sektörün ve üniversitelerin birbirlerinin gereksinimlerini bilmedikleri gibi sonuçları sayılabilir.

Yasemin TÜMER ÇELİK ve Meltem DEMİRCİ KATIRANCI'ya ait *İslam Felsefesinin Sanata Yansımaları Ve Bir Uygulama Örneği* başlıklı on beşinci makalede, tasavvufun bir konusu olan vahdet-i vücud ve sabit öz konularına yer verilmiştir ve sanata olan yansımaları ele alınmıştır. Araştırma çerçevesinde önerilen konunun uygulanması, sanatsal çalışmayı oluşturma sürecinde öğrencinin bilgiyi sanatsal dille ifade etmesi amaçlanmıştır.

Yavuz SARI'ya ait *Araklı'nın Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Camisi; Bereketli Mahallesi Masele Camii* başlıklı on altıncı makalede söz konusu yapının mimari ve süsleme özellikleri ele alınmakta olup makalede bahsi geçen caminin sahip olduğu özellikler açısından ahşap cami mimarisi içerisindeki yerinin tespiti amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, caminin plan, mimari, malzeme-teknik ve süsleme özellikleri açısından ahşap cami geleneğini en iyi şekilde yansıttığını ve mütevazı boyutlardaki yapının harim, son cemaat yeri ve odadan oluşan bölümleriyle gelişmiş bir plan sergilediğini sayabiliriz.

Altay ALDOĞAN'a ait *17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi* başlıklı on yedinci makalede, janr resmi ele alınmakta olup, bu resim türüne çok yönlü bir bakış oluşturulması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, janr resminin; dönemin değişen koşullarıyla ilişkili olarak geliştiği ve sanatta sekülerleşme bağlamında önemli bir kırılmayı temsil ettiği sayılabilir.

Mutlu KÖPÜKLÜ yazarına ait *Sucuk Tekniği İle Çömlek Fırın Yapımı* başlıklı on sekizinci makalede, sucuk tekniği kullanılarak 'çömlek fırın' yapım süreci konu edilerek, bu süreçte karşılaşılan sorunlar ve çözüm yöntemleri ele alınmış olup, makalede ilgili yöntemin çömlek fırın yapımına uygunluğu, fırın yapım aşamaları, ateşe dayanımlı bünye hazırlama, fırın kullanımı ve seri üretim olanaklarının uygulanabilirliği amaçlanmaktadır.

Emrah SEZER tarafından yazılan *'Ben' İnşasında Hayvan Varlığının Etkilerinin Sanatsal Örneklerle İncelenmesi* başlıklı on dokuzuncu makalede, 'ben' inşasında bir 'başka'ya ihtiyaç duyulması ve hayvan varlığının insanın 'ben' inşasındaki 'başka'sı olabileceği savı felsefi olarak ele alınmakta olup, elde edilen tespitlerin sanatsal ifadelerle yansımalarının yorumlanması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuç, sanat tarihi içerisinde de insanın 'ben' inşası hakkındaki eserlerde hayvan imgesinin, farklı bakış açıları ile insanın 'başka'sı olarak kullanımlarının tespit edilmesi olarak görülebilir.

Serkan KARAASLAN ve Ülkü ÖZGÜR yazarlarına ait *Müzik Öğretmeni Adaylarının Makamsal, Modal Ve Tonal Dizi Bilgilerinin Karşılaştırılması* başlıklı yirminci makalede makamsal, modal ve tonal dizi konuları ele alınmakta olup makalede öğrencilerin bu dizileri işitsel ve görsel tanıma düzeylerini saptamak amaçlanmaktadır. Araştırmanın sonucu olarak Modal diziler, makamsal ve tonal dizlere göre daha iyi tanınmaktadır.

Derya KONUK'a ait *Karaman İli Çoğlu Mahallesi Örgü Çorapları* başlıklı yirmi birinci makalede Çoğlu mahallesinde yapılan alan araştırmasında yöreye ait geleneksel çoraplar araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Makalede yöreye ait çorapların tasarım analizleri yapılmıştır. Geleneksel motif ve desenleri literatüre kazandırabilmek ve bu kültürü gelecek nesillere aktarabilmek makalemizin amacını ve sonucunu kapsamaktadır.



Demet AYDINLI GÜRLER ve Özge KILIÇ'a ait *Müzik Bölümü İle Tekstil Ve Moda Tasarımı Bölümü Lisans Öğrencilerinde Metaforik Algı Olarak Uzaktan Eğitim* başlıklı yirmi ikinci makalede uzaktan eğitime dair metaforik algı konusu ele alınmakta olup öğrencilerin zihinsel izlenimlerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında uzaktan eğitime ilişkin 109 metaforun üretilmesi, TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik daha olumlu bir yaklaşım sergilemesi sayılabilir.

Sadık ARSLAN'a ait *Sanatta Tekinsizlik ve Uzam İlişkisi Üzerine* başlıklı yirmi üçüncü makalede psikanalizmin konularından biri olan tekinsizliğin bireyin içinde bulunduğu mekânda duyumsadığı uzamla ilişkisi ele alınmaktadır. Bu yüzden makalede uzamın yarattığı gerilimden faydalanan sanatçıların yapıtları incelenmektedir. Bu çalışmada uzamın imgeleri nasıl tekinsizleştirdiğini irdelemek amaçlanmaktadır. Çalışmada uzamın tekinsiz imgeler yaratmada önemli bir işlevinin olduğu sonucuna varılmıştır.

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Editör



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

- Ahmet DÖNMEZ, Tunç BORAN** 1-18
ATATÜRK-BİR MİLLETİN ADAMI (1956) BELGESEL FİLMİNİN TARİHSEL PERSPEKTİFTEN DEĞERLENDİRİLMESİ
ANALYSIS OF ATATURK-MAN OF NATION (1956) DOCUMENTARY FILM FROM HISTORICAL PERSPECTIVE
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Semih ÇINAR, Özkan KÖSE** 19-32
DOĞU BATI SENTEZİNDE HAYAO MİYAZAKİ
HAYAO MIYAZAKI IN THE EAST-WEST SYNTHESIS
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Kani ÜLGER** 33-51
SANAT ELEŞTİRİSİ DERSİNİN İŞLENMESİNE ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM
A CRITICAL APPROACH FOR ART CRITICISM LESSON
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Yasin ÇAKMAK** 52-80
ERZURUM YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDEKİ BEYLİKLER DEVRİ CİLT ÖRNEKLERİ
SAMPLES OF PRINCIPALITIES BOOKBINDINGS IN ERZURUM MANUSCRIPT LIBRARY
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Burcu ÖZYONAR ÇIRAK** 81-95
KADIN SANATÇILARIN TOPLUMSAL CİNSİYET KODLARINA KARŞI SANATSAL İFADELERİNDEKİ DÖNÜŞÜME YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME
WOMEN ARTISTS AGAINST GENDER CODES AN ASSESSMENT OF THE TRANSFORMATION IN ART EXPRESSIONS
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Hasan ADSAN, Yusuf BİLEN** 96-123
HATTAT YAHYA HİLMİ EFENDİ VE ESERLERİ
CALLIGRAPHER YAHYA HILMI EFENDI AND HIS WORKS
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Ayşe FIÇICIOĞLU, Havva Meryem İMRE** 124-146
GÖÇ SÜRECİNDE GİYİNMEYE YÖNELİK YAŞAMSAL ÇÖZÜMLERİN TASARIMA ETKİSİ
IMPACT OF VITAL SOLUTIONS FOR CLOTHING ON DESIGN IN THE PROCESS OF IMMIGRATION
(Derleme Makale / *Review Article*)
- Sefa Ersan KAYA** 147-175
PALEOLİTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MEDİKAL İLLÜSTRASYONUN KISA TARİHİ
A BRIEF HISTORY OF MEDICAL ILLUSTRATION FROM THE PALEOLITHIC PERIOD TO THE PRESENT
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Gülçin KARACA, Remzi SAN** 176-195
ESERİN ZAMAN-MEKÂNDAN BAĞIMSIZ VE BİRİCİK OLARAK SERGİLENMESİ
EXHIBITING THE WORK AS TIME-SPACE INDEPENDENT AND UNIQUE
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)



- Nazan OSKAY** 196-215
ÇAĞDAŞ LİF SANATÇILARI PERSPEKTİFİNDEN DİASPORA OLGUSU
THE DIASPORA CASE FROM CONTEMPORARY FIBER ARTISTS' PERSPECTIVE
(Derleme Makale/ *Review Article*)
- Mustafa KAVRAZ, Hüseyin Burak KARASAKAL** 216-243
YAPISAL VE FONKSİYONEL BAĞLAMDA BİR SANAT YAPISI: VALENCIA OPERA BİNASI
AN ART BUILDING IN STRUCTURAL AND FUNCTIONAL CONTEXT: VALENCIA OPERA BUILDING
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- İrem BİLGİ ATAAY** 244-256
GRAFİK KAYIT: GERÇEK ZAMANLI GÖRSEL NOTLAR
GRAPHIC RECORDING: REAL TIME VISUAL NOTES
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Sevil BÜLBÜL** 257-275
ABDUŞ HÜSEYİN VE ŞERAFETTİN NEBİ'NİN HAYATI VE RESİM ESERLERİ
THE LIVES AND PAINTINGS OF ABDUS HUSEYİN AND SERAFETTİN NEBİ
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Emrah PEK** 276-291
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ SERAMİK BÖLÜMLERİNDE UYGULANAN STAJ EĞİTİMİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ
EVALUATION OF INTERNSHIP TRAINING APPLIED IN CERAMICS DEPARTMENTS OF THE
FACULTY OF FINE ARTS
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Yasemin TÜMER ÇELİK, Meltem DEMİRCİ KATIRANCI** 292-324
İSLAM FELSEFESİNİN SANATA YANSIMASI VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ
ISLAMIC PHILOSOPHY IN ARTS AND AN EXAMPLE OF ITS APPLICATION
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)
- Yavuz SARI** 325-342
ARAKLI'NIN ÇANTI TEKNİĞİNDE İNŞA EDİLMİŞ CAMİSİ; BERKETLİ MAHALLESİ MASELE
CAMİİ
ARAKLI'S MOSQUE BUILT IN THE CANTI TECHNIQUE; BERKETLİ MAHALLESİ MASELE
MOSQUE
(Araştırma Makalesi / *Review Article*)
- Altay ALDOĞAN** 343-362
17. YÜZYIL HOLLANDA RESİM SANATINDAN ÖRNEKLERLE JANR RESMİ
GENRE PAINTING WITH EXAMPLES OF 17TH CENTURY DUTCH PAINTING
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)



Mutlu KÖPÜKLÜ 363-384
SUCUK TEKNİĞİ İLE "ÇÖMLEK FIRIN" YAPIMI
MAKING OF "POT OVEN" BY USING COILS OF CLAY METHOD
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)

Emrah SEZER 385-406
'BEN' İNŞASINDA HAYVAN VARLIĞININ ETKİLERİNİN SANATSAL ÖRNEKLERLE
İNCELENMESİ
EXAMINING THE IMPACTS OF ANIMAL EXISTENCE ON THE 'I' CONSTRUCTION WITH ARTISTIC
EXAMPLES
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)

Serkan KARAASLAN, Ülkü ÖZGÜR 407-421
MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ MAKAMSAL, MODAL VE TONAL DİZİ BİLGİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI
COMPARISON OF MUSIC TEACHER CANDIDATES' INFORMATION ON MICROTONAL, MODAL
AND TONAL SCALES
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)

Derya KONUK 422-441
KARAMAN İLİ ÇOĞLU MAHALLESİ ÖRGÜ ÇORAPLARI
KNITTING SOCKS IN ÇOĞLUNEIGHBORHOOD, KARAMAN CITY
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)

Demet AYDINLI GÜRLER, Özge KILIÇ 442-468
MÜZİK BÖLÜMÜ İLE TEKSTİL VE MODA TASARIMI BÖLÜMÜ LİSANS ÖĞRENCİLERİNDE
METAFORİK ALGI OLARAK UZAKTAN EĞİTİM
DISTANCE EDUCATION AS METAPHORIC PERCEPTION IN UNDERGRADUATE STUDENTS OF
THE DEPARTMENT OF MUSIC AND THE DEPARTMENT OF TEXTILE AND FASHION DESIGN
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)

Sadık ARSLAN 469-487
SANATTA TEKİNSİZLİK VE UZAM İLİŞKİSİ ÜZERİNE
ABOUT THE RELATIONSHIP OF THE UNCANNY AND SPACE IN ART
(Araştırma Makalesi / *Research Article*)



**ATATÜRK-BİR MİLLETİN ADAMI (1956) BELGESEL FİLMİNİN
TARİHSEL PERSPEKTİFTEN DEĞERLENDİRİLMESİ**
ANALYSIS OF *ATATURK-MAN OF NATION* (1956)
DOCUMENTARY FILM FROM HISTORICAL PERSPECTIVE

Tunç BORAN

Dr. Öğretim Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Art Design and Architecture Faculty, Department of Cinema and Television

tuncboran@karatekin.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3055-0690>

Ahmet DÖNMEZ

Dr. Öğretim Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Art Design and Architecture Faculty, Department of Cinema and Television

ahmetdonmez79@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1010-3516>

Atıf/Citation

Boran, T, Dönmez, A. (2021). “Atatürk-Bir Milletin Adamı (1956) Belgesel Filminin Tarihsel Perspektiften Değerlendirilmesi”. *Sanat Dergisi*, (38). 1-18.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.868676>

Öz

Türkiye'nin kurucusu ve devlet adamı Mustafa Kemal Atatürk hakkında yerli ve yabancı yapımcılar tarafından birçok belgesel film hazırlanmıştır. Atatürk'ün ölümünün ardından Türkiye dışında bir yapımcı tarafından Atatürk'e dair hazırlanan ilk belgesel film, 1956 tarihli *Atatürk-Bir Milletin Adamı* (*Ataturk-Man Of Nation, 1956*) adlı yapımdır. Film, Amerika Birleşik Devletleri merkezli Ortadoğu'nun Amerikan Dostları (American Friends of the Middle East-AFME) adlı bir organizasyon tarafından yapılmıştır. AFME Örgütü, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ABD'nin Ortadoğu'daki etkinliğini artırmak amacıyla kurduğu, Arap yanlısı, anti-siyonist eğilimli, istihbarat destekli bir sivil toplum kuruluşudur. Dönemin ABD'deki etkin kanaat önderleri

Abstract

Domestic and international producers have produced many documentaries about the founder of Turkey and a statesman, Mustafa Kemal Ataturk. *Ataturk-Man of the Nation*, dated 1956, is the first documentary made after Ataturk's death by a producer outside Turkey. United States America based organization called American Friends of the Middle East-AFME created the film. The AFME Organization is a non-governmental organization sponsored by intelligence with a pro-Arab, anti-Zionist tendency that was founded after the Second World War to increase the effectiveness of the USA in the Middle East. Successful leaders of the time in America acted within the organization as founders. The official aim of the organization was to enable cultural, religious and

örgüt içinde kurucu olarak faaliyet göstermiştir. Örgüt resmi amacını, bölge ülkeleri ile kültürel, dini ve insani dayanışmayı mümkün kılmak olarak açıklamıştır. Gerçekte ise AFME, Soğuk Savaş'ta ABD'nin Ortadoğu coğrafyasındaki politik etki alanını genişletmek için siyaset dışı alanlarda faaliyetler yürütmüştür. Bu faaliyetlerden biri de belgesel film çalışmaları olmuştur. AFME, ABD'de gösterilmek üzere Türkiye ve Mısır hakkında belgesel film çalışmaları yapmıştır. Türkiye ve Atatürk hakkında yapılan *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* filmi, bu yapımlardan biridir. Film dönemin politik ve ideolojik eğilimlerini yansıtmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* adlı belgesel, tarihsel film eleştirisi yöntemiyle irdelenerek, yapımın tarihsel önemi ve ideolojik yönü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Film Eleştirisi, Atatürk-Bir Milletlin Adamı, İdeoloji, Belgesel.

humanitarian solidarity with the countries of the region. During the Cold War, AFME undertook operations in non-political fields to broaden the political reach of the USA in the Middle East. Documentary film study has been one of these practices. For the work to be shown in the United States, AFME produced a documentary film about Egypt and Turkey. One of these productions is *Ataturk-Man of a Country*. The film represents the period's political and ideological patterns. In this direction, with the method of historical film critique, the documentary titled *Ataturk-Man of a Nation* will be analyzed and expose the historical significance and the ideological aspect of the production.

Key words: Film Criticism, Ataturk-Man of a Nation, Ideology, Documentary.

Structured Abstract

With the end of the First World War, the temporary alliance of the United States and the Soviet Union also ended. The ideological divergences between the two countries became clear when the "common enemy" disappeared. At the end of the war, both countries gained superpowers and entered the race for dominance over the world. The first region of this race for dominance, called the "Cold War", was Europe. In 1947, US President H. S. Truman aimed to provide an economic and political barrier by planning to increase military and economic aid to countries that he thought could increase the influence of the Soviet Union. Preventing the Soviet Union from spreading especially to the west and south was one of the important goals of the plan. This plan has been defined by the researchers as the "Truman Doctrine". The main purpose of the Truman Doctrine is to create a kind of shield by convincing the countries that may be under Soviet influence to stay in the Western Bloc.

The Middle East region has also become one of the areas of competition between the USA and the Soviet Union due to its valuable natural resources. In order to increase its Middle East policy and effectiveness, the United States has established an organization, ostensibly a non-governmental organization, called the American Friends of the Middle East-AFME. The anti-Zionist looking AFME is an intelligence supported structure. AFME has carried out activities and especially ideological operations in a wide area related to the Middle East. The fact that the organization made documentary films covering Middle Eastern countries is remarkable among these activities. AFME produced a documentary film called *Ataturk-Man of Nation* in 1956. However, the film is not known by the public in and outside Turkey today, and the name of the film is not found in the documentary film literature. In this direction, the study is about the documentary *Ataturk-Man Nation*, which is a forgotten production in the archives. The aim of the study is to examine the *Ataturk-The Man of Nation* movie from a historical perspective. The fact

that the film is about Mustafa Kemal Atatürk, the founder of Turkey, is little known and has not been the subject of any previous work, makes it important to research the production. Historical film criticism approach was used as a method in the study.

AFME's film about Turkey and Atatürk was presented in a special screening on February 27, 1956. In the film, which tells about Atatürk's life, the changes and developments experienced by the Republic of Turkey are also conveyed. The actual shots of the film, in which black and white archive footage of Atatürk is used, are colored. The Turkish press wrote that preparations were made for the film to be shown all over America and that the film would be screened in Turkey as well. The director of Atatürk-Man of Nation is William Z. Cline, who is also the public relations director of AFME, and C. L. Welsh is the producer. In the newspapers of the period, the duration of the film is given as 28 minutes. The duration of the film, which is in the archive of the General Directorate of Cinema of the Republic of Turkey, is 27 minutes and 37 seconds. Nuri Eren, Chief of the New-York Turkish News Bureau of the Republic of Turkey, acted as a consultant on the film. Dorothy Thompson is the presenter and voice of the film. Thompson, one of the influential opinion leaders of the period, is seen as the first president of the AFME organization and the most important name in the field. Atatürk-Man of Nation film met with the audience on television and in special screenings, although not in American cinemas. However, the film was not shown in cinemas in Turkey. One of the major goals of the film is to gain public support in the United States.

Atatürk-Man of Nation film carries the formal features of television news-documentary programs of the period. The narration style in which the presenter directs the subject by being involved in the event is popular. In the film, Atatürk is introduced as a romantic rebel who saved his country from the eastern despotic rulers as a result of the civil war, rather than a hero defending his country against imperialist states. In other words, the war of independence of the Turkish People led by Atatürk against the invading Western States is ignored. On the other hand, the struggles with Russia are particularly highlighted. Despite the emphasis on Atatürk in the title of the documentary, the film does not focus on Atatürk and his life, but on the change Turkey has gone through. The accuracy of some statements that are said to belong to Atatürk is doubtful. Although Atatürk's role in Turkey's change is included in the film, "economic and industrial moves that go beyond even Atatürk's vision" and "mechanisation in agriculture, which Atatürk could not see, and the construction of highways" are mentioned. Moves based on economy and entrepreneurship are glorified. The film particularly highlights the fact that the US aid is behind Turkey's economic development and change. The overall narrative of the film is built on the traditional-modern conflict. After the orientalist, primitive and traditional images about Turkey, an image of a modernized and developing Turkey with the help of the USA is presented. Of course, although it is not clearly stated that these aids are not gratuitous, Turkey's common "enemies" with the USA are also pointed out in the movie. The expectations of the USA for Turkey's position appear in its attitude towards the Soviet Union. Turkey is a border post on the border of the Soviet Union, defending the free world. According to the film, Turkey, fulfilling this duty "with satisfaction", stands between Europe and Asia as a "guarantee" for the free world with its strength and courage. As a result, Atatürk-Man of Nation film is a mixture of the stereotypical orientalist perception of Turkey of the West and the gaze of an ally standing guard at the "forward outpost of the West" during the Cold War period. However, it is possible to evaluate the film as a part of the propaganda activities of the USA for the purpose of influencing especially the Arab countries in the Middle East and surrounding Soviet Russia. This clear ideological attitude in the documentary causes the credibility of the production to be interrupted, which is expected in the documentary style. For this reason, despite its high technical success compared to its period, it has taken its place in history among the propaganda-oriented productions.

Giriş

1945 yılında yalnızca dünya savaşı sona ermemiş, ABD ve Sovyetler Birliği'nin geçici ve zoraki müttefikliği de nihayete ermiştir. İki ayrı kutbun temsilcisi olan iki ülke arasındaki ideolojik ayrışmalar, “ortak düşman” ortadan kalkınca görünür hale gelmiştir. Savaşın sonunda her iki ülke de süper güçlere kavuşmuş, dünya üzerinde hâkimiyet savaşına girişmişlerdir. Kısaca “Soğuk Savaş” olarak adlandırılan bu hâkimiyet savaşının ilk bölgesi Avrupa olmuş, mücadele Almanya'nın ve kıtanın iki güç arasında paylaşılması ile sonuçlanmıştır. Artık eski Dünya düzeni yıkılmış ideolojik ayrışmalar belirginleşmiştir (McMahon, 2003: 5). Ortadoğu bölgesi de değerli petrol yatakları sebebi ile ABD ve Sovyetler Birliği arasında rekabet sahalarından birine dönüşmüştür. Dünyanın birçok bölgesinde olduğu gibi Ortadoğu'da da Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere'nin bölgedeki etkinliğini devralmıştır. İsrail devletinin kuruluşu, İkinci Dünya Savaşı sonrası Ortadoğu'nun en önemli ve tartışmalı gelişmesi olmuştur. ABD'nin İsrail yanlısı politikası, Arap dünyasında ABD karşıtlığının yükselişine ve Ortadoğu'da Sovyetler Birliği'nin nüfuz alanının genişlemesine neden olmuştur. ABD'nin Ortadoğu politikasını ve etkinliğini dengelemek maksadı ile görünüşte bir sivil toplum kuruluşu olan, Ortadoğu'nun Amerikan Dostları (American Friends of the Middle East-AFME) adlı bir örgüt kurulmuştur. Arap yanlısı ve anti-Siyonist tandanslı AFME, istihbarat destekli bir yapıdır. AFME, Ortadoğu ile ilgili geniş bir alanda etkinlikler ve operasyonlar yürütmüştür (Wilford, 2017: 93-96). AFME örgütünün, Ortadoğu ülkelerini kapsayan belgesel filmler yapması bu faaliyetlerin içinde dikkat çekicidir. Başlangıçta bütün Ortadoğu ülkelerini içeren belgesel film projesi, Mısır ve Türkiye ile sınırlı kalmıştır. AFME, 1956 yılında *Atatürk-Man of Nation (Atatürk-Bir Milletlin Adamı)* adında bir belgesel film hazırlamıştır. Belgesel, Mustafa Kemal Atatürk'e ve Cumhuriyet ile değişen Türkiye'ye odaklanmaktadır. Atatürk'ün sağlığında Sergey Yutkeviç'in *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) ve Julien Bryan'ın *Reborn Turkey* (1937) filmleri hazırlanmıştır. Atatürk'ün ölümünden sonra ise Türkiye dışında Atatürk'ün hayatına dair ilk belgesel, AFME Örgütünün *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* filmidir. Ancak film, günümüzde Türkiye içinde ve dışında kamuoyu tarafından bilinmemekte ve belgesel film literatüründe filmin adına rastlanmamaktadır.

Bu doğrultuda çalışma, arşivlerde unutulmuş bir yapımla olan *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* filmi hakkındadır. Çalışmanın amacı, *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* filmi tarihsel perspektiften irdelemektir. Filmin Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk hakkında olması, az bilinmesi ve daha önce hiçbir çalışmaya konu edilmemesi yapımın araştırılmasını önemli kılmaktadır. Çalışmada yöntem olarak tarihsel film eleştirisi yaklaşımı kullanılacaktır. Ayrıca filmin anlatısı ve teknik yönleri de irdelenecektir. “Tarihsel film eleştirisi, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içermektedir” (Özden, 2000: 102). Dönemin siyasi, iktisadi ve sosyal ve kültürel koşulları yapımlar üzerinde etkili olabilmektedir. Bununla birlikte filmler ideolojiden bağımsız değildir. Kamera kullananın öznelinden kaynaklanan politik bir bakış içermektedir. “Film üretim süreci doğal olarak ideolojik bir etkinliktir ve film; yapımcı, senarist, yönetmen gibi kişilerin ideolojileriyle şekillenir” (Kabadayı, 2013: 64). Bu nedenle film üzerinden yapılacak değerlendirmeler, onu üretenlerin amaçları ve bakış açıları hakkında önemli bilgiler içermektedir. “Bir

filmi açıklamak için tarihsel yöntem kullanırken, her filmin, hatta belgeselin bir toplumun ya da tarihsel bir dönemin aracısız portresini sunduğunu göz önünde bulundurmak gerekir” (Corrigan, 2011: 111). Bu nedenle, *Atatürk-Bir Milletlin Adamı* filmi çerçevesinden dönemin ABD’nin, Ortadoğu ve Türkiye ilişkileri film özelinde tarihsel boyuttan irdelenecektir.

1. 1945-1955 Tarihleri Arasında Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu Politikaları

İnsanlık tarihinin en büyük yıkımlarından biri olan II. Dünya Savaşının ardından faşizm yenilmiş ve Dünya ideolojik olarak iki bloğa ayrılmıştır. ABD’nin önderliğindeki Batılı ittifakın karşısında, Sovyetler Birliği’nin başını çektiği Doğu Bloğu yer almıştır. Sovyetler Birliği, Avrupa’nın zayıf ve yıkılmış durumundan faydalanarak komünizmi Kıta Avrupa’sında ve Doğu Bloğunda yaymak için önemli bir fırsat yakalamıştır. Sosyalist ideolojinin bu fırsatı kullanarak hızlı yayılım göstermesi ve Avrupa’yı da etkilemeye başlaması, ABD’nin egemen pozisyonunu tehdit etmiştir. Böylece ABD için yeni olmayan fakat güçlü bir hasım ortaya çıkmıştır. 1946 yılında tehdidin farkında olan Winston Churchill, H.S. Truman’la ABD’de yaptığı konuşmasında ilk defa “Demir Perde” ifadesini kullanarak jeopolitik ve ideolojik temelli bir savaşı işaret etmiştir (Schmitz, 1999: 148). Demir Perde tanımlaması Sovyetler Birliğinin etki alanını kısıtlamaya çalışan hem fiziksel hem de ideolojik sınırları belirtmektedir. Böylece 1990’lara kadar devam edecek ve tarihçiler tarafından “Soğuk Savaş” olarak tanımlanan dönem başlamıştır.

ABD Başkanı H. S. Truman, 1947 yılında, Sovyetler Birliği’nin etkisini artırabileceğini düşündüğü ülkelere askeri ve ekonomik yardımları artırmayı planlayarak ekonomik ve politik bir bariyer sağlamayı amaçlamıştır. Sovyetler Birliği’nin özellikle batıya ve güneye doğru yayılmasını önlemek, planın önemli hedeflerden birini oluşturmuştur. Bu plan araştırmacılar tarafından “Truman Doktrini” olarak tanımlanmıştır (Sever, 1997: 43-46). Truman Doktrininin Temel amacı, Sovyet etkisinde kalabilecek ülkeleri Batı Bloğunda kalmaya ikna ederek bir tür kalkan oluşturmaktır (Sander, 1996: 432). Özellikle Yunanistan’da “aşırı” sol yaklaşıma sahip bir iktidarın iş başına gelmesi, ABD’nin liderliğini üstlendiği Batı Bloğunun aleyhine bir durum olmuştur. Yunanistan’ın Sovyetler Birliği’nin etkisine girmesi ve bir sonraki adımda Türkiye’nin de etki alanına girebilmesi ihtimalini doğurmuştur. Bu durum Türkiye ile birlikte Ortadoğu’da dengenin Sovyetler Birliği lehine değişmesi tehlikesini ortaya çıkarmıştır. Bu koşullar altında ortaya çıkan Truman Doktrini, ABD dış politikasında yeni bir unsur olan Sovyetler Birliği’ni Çevreleme Politikasını ortaya koymuştur (Sander, 1996: 232). ABD Dışişleri Bakanı George Marshall, Çevreleme Politikasını güçlendirmek ve ABD’nin Avrupa’da etki alanını genişletmek için yeni bir planı daha devreye sokmuştur. Marshall Yardımları (Avrupa Kalkınma Programı) olarak anılan bu plana göre özellikle savaştan psikolojik veya fiziksel hasar görmüş ülkelere ekonomik yardımlar yapılması öngörülmüştür. Plan çerçevesinde içinde Yunanistan ve Türkiye’nin de bulunduğu 16 ülkeye çeşitli boyutlarda yardım yapılmıştır (Zürcher, 2007: 303-304). Böylece bu ülkelerin Batı bloğunda yer almak için daha istekli olması amaçlanmıştır.

ABD, Sovyetler Birliği'ni güneyden ve batıdan çevreleyecek bir politikayla birlikte Ortadoğu'yla da ilgilenmiştir. Çünkü Sovyetler Birliği'nin güneye doğru yayılımı da en az batıya yayılımı kadar önemli ve tehlikeli bulunmaktadır. ABD ilgisinin önemli diğer bir nedeni Ortadoğu'da yer alan geniş doğal kaynaklardır. Fosil yakıt ağırlıklı doğal kaynakların Sovyetler Birliği tarafından yönetilmesi ihtimali her zaman büyük bir risk olarak ABD'nin karşısındadır. Bu nedenle Ortadoğu coğrafyası her zaman egemen güçler tarafından odak noktasında olmuştur. Özellikle doğal kaynakların Arap coğrafyasında yoğunlaşması orayı da etkisine alacak ideolojik bir operasyonu zorunlu kılmaktadır. Ancak ABD politikalarının genelde Yahudi yanlısı olması, Ortadoğu coğrafyasında Batı'nın Araplarla ilişkileri dengelemesi adına zorluk olarak karşısında durmaktadır (Volk, 2013: 19-22). Bu nedenle ve dönemin gelişmeleri neticesinde, 1951 yılında, Ortadoğu'nun Amerikan Dostları adıyla (*The American Friends of the Middle East*) Arap yanlısı, anti-siyonist bir sivil toplum örgütü kurulmuştur (Willford, 2017: 93-94). Kısa adı AFME olan örgütün kurucuları arasında gazeteci ve özellikle Nazi karşıtı yazılarıyla tanınan Dorothy Thompson bulunmaktadır. Dönemin etkin kanaat önderlerinden birisi olan Thompson, AFME örgütünün ilk başkanı ve sahadaki en önemli ismi olarak görülmektedir. Dorothy Thompson, Amerika-Ortadoğu ilişkileri konusunda ABD'de pek çok konferans vermiştir (AFME, 1953: 2-3). Dönemin Amerikan gazeteciliğinin önde gelen isimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. 1939'da Time Dergisi tarafından Eleanor Roosevelt'in ardından Amerika'nın en etkili ikinci kadını seçilmiştir. 1893'de doğan Dorothy Thompson, ABD'de başladığı gazetecilik kariyerine 1920 yılından sonra Avrupa'da devam etmiştir. Almanya'da New York Post Gazetesinin Berlin Bürosunu yönetmiştir. Dönemin pek çok etkili ismi ve devlet adamlarıyla röportajlar yapmıştır. Bu yıllarda, Türkiye'ye gelerek Mustafa Kemal Atatürk ile de röportaj yaptığı bilinmektedir. Röportaj yaptığı isimler arasında Adolf Hitler de bulunmaktadır. Bununla birlikte *Hitler'i Gördüm (I Saw Hitler! 1932)* adlı bir kitap yayınlamıştır (Tikkanen, 2021: <https://www.britannica.com/biography/Dorothy-Thompson>). Hitler'i ve Nazileri tehlikeli olarak nitelendirdiği kitabı ve yazıları nedeniyle 1934'de Almanya'dan sınır dışı edilmiştir (Lützel, 2020: 188). Almanya'dan sınır dışı edilen ilk Amerikalı gazeteci olmuştur. Amerika'ya döndükten sonra yazdığı köşe yazıları oldukça ilgi görmüştür. 1936'da başladığı radyo programlarında Nazi karşıtı konuşmaları ile tanınırlığı giderek artmıştır (Snodgrass, 2017: 701-705). Thompson, gençliğinden itibaren Siyonizm ile ilgilenmiş ve İsrail'in etkili savunucularından birisi olarak tanınmıştır. Ancak 1945 yılında yaptığı Filistin ziyareti sonrası görüşlerinin radikal bir biçimde değiştiği anlaşılmaktadır. Thompson İsrail'e ve siyonizme karşı bir tutum almıştır. Yazılarında Siyonizmin Ortadoğu'da sürekli bir savaş ortamını yaratan bir hareket olduğunu iddia etmiştir. Bu görüşleri nedeniyle Amerikan basın dünyasında anti-semitizm suçlamaları da dâhil olmak üzere zorluklarla karşılaşmıştır (Kurth, 2012: 419-425).

AFME'nin kuruluşunda rol oynayan diğer önemli isimler ise Amerikan istihbarat servisinde görev yapmakta olan Kermit "Kim" Roosevelt Jr ve din adamı ve bakanlık görevi yapmış olan Harry Emerson Fosdick'tir (Miller, 1985: 192). Roosevelt Jr. 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan Merkezi Haber Alma Teşkilatı CIA'nın Ortadoğu ile ilgilenen ofisinin görevlilerinden biridir. Fosdick ise 1930 yılında Times Dergisine kapak olmuş oldukça etkili Protestan din adamıdır. Örgütün CIA tarafından

yönlendirildiği, ARAMCO petrol şirketi tarafından finanse edildiği iddiaları bulunmaktadır (Wilford, 2013: 117-119). Örgütün resmi amacı ABD ve Orta Doğu halkları arasında “işbirliğini” ve “anlayışı” teşvik etmektir (Grover, 2018: 4). AFME kendisini dünyanın başka yerlerinde yaşayan insanların dini, kültürel ve sosyal özelemlerini daha iyi anlayarak barışın sürdürülebilir olacağına inanan, bağımsız Amerikalıların kurdukları bir yapı olarak tarif etmektedir. İlgili odaklarının Ortadoğu halkları olduğunu belirten örgütün Ortadoğu tarifi, Fas’tan Endonezya’ya uzanan bir coğrafyayı kapsamaktadır (AFME, 1953: 2-3). Örgütün faaliyet alanları ve programının içeriği İsrail ve Yahudilerin tepkisini çekmiştir. Özellikle AFME üyeleri içinde “hiç Yahudi olmaması fakat çok sayıda anti-siyonist üye içerdiği iddiası” 1951 tarihli *the Jewish Telegraphic Agency* bülteninde, organizasyonun amaçları da vurgulanarak eleştirilmiştir (JTA, 1951: <http://pdfs.jta.org/>). Ancak Sovyetleri çevrelemek ve Ortadoğu’daki dengeleri kendi lehine çevirebilmek adına böyle bir tepki ABD’nin alabileceği bir risk olarak değerlendirilebilir.

ABD’nin ideolojik olarak tasarladığı harekâtı yapabilmesi için bölgede önemli olarak değerlendirdiği iki ülke Türkiye ve Mısır’dır. Özellikle Türkiye’nin çağdaş bir model olarak Arap ülkelerini Batı lehinde etkileyebileceği düşüncesi öne çıkmaktadır. Dönemin iktidarı Demokrat Parti’nin de böyle bir rolü üstlenmek için istekli olduğu görülmektedir. 1951 yılında Türkiye’nin Kuzey Atlantik Anlaşması (North Atlantic Treaty Organization) kısa adıyla NATO’ya katılım protokolünü imzalamasıyla, Batı Bloğundaki pozisyonu kesinleşmiştir. İngiltere, ABD ve Fransa Ortadoğu’da askeri bir paktın (Ortadoğu Savunma Örgütü/Middle East Defence Organization) kurulmasını planlamışlardır (Eroğul, 2019: 106). Böyle bir örgütün anahtarı Mısır olarak düşünölmüş ve Mısır’ın katılmaya ikna edilmesi halinde, diğer Arap ülkelerinin hizaya geleceği umulmuştur. Ancak Türkiye’nin NATO üyeliğine gireceğinin kesinleşmesi, Mısır ve Arap bölgelerinde Türkiye’nin özellikle İsrail ve Batılı güçlerin emelleri lehinde hareket edeceği endişesiyle Arap ülkeleri tarafından olumsuz olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Böylece organizasyon planı başarısızlığa uğramıştır (Ahmad, 1996: 394).

Türkiye ve Mısır’ın içinde olacağı geniş bir askeri paktın oluşturulması ihtimali ortadan kalkınca yeni bir arayış içine girilmiştir. 1954 yılında imzalanan Pakistan’la iş birliği anlaşması, 1955 yılında Irak Krallığı daha sonra İran, Pakistan ve İngiltere ile genişletilerek, Bağdat Paktı olarak anılmaya başlanmıştır (Zürcher, 2007: 343). ABD pakta gözlemci olarak dâhil olmuştur. İngiltere’nin pakt içinde olması ve organizasyonun en büyük motivasyonunu ABD’nin sağladığı bilinmesi diğer Ortadoğu ülkelerinin pakta olan bakışın olumsuz yönde seyretmesine yol açmıştır. Paktın dışında olan Ortadoğulu Arap devletleri, Türkiye’nin konumunu sorgulamaya açarak, kukla olmakla suçlamışlardır (Ahmad, 1996: 396-397). Bu nedenle organizasyonun başarısının tartışmalı olduğunu söylemek mümkündür.

2. Ortadoğu’nun Amerikan Dostları (AFME) Örgütünün Film Çalışmaları

Başta ABD olmak üzere Batılı güçlerin Ortadoğu hakkındaki askeri hamlelerinin yanı sıra ideolojik faaliyetlerinin derinliği de çok boyutludur. Sivil toplum örgütleri üzerinden birçok propaganda faaliyeti gerçekteştirilmektedir. Bu ideolojik çalışmalarda kullanılan yöntemlerden biri de filmlerdir. Özellikle AFME’nin Ortadoğu’ya yönelik

faaliyetleri arasında film çalışmaları da bulunmaktadır. 1952 yılı Şubat ayından itibaren Örgüt, haftada bir ABD televizyonlarında yayınlamak üzere televizyon programı projesi üzerinde çalışmıştır. Otuz dakika olacak olan bu programda her hafta farklı bir Ortadoğu ülkesi ilgili bir film yayınlanacaktır. Sponsor bulunduktan sonra 1953'ün Mayıs ayında Türkiye ve Mısır ile ilgili iki pilot filmin çekimlerine başlanmıştır (AFME, 1953: 2-3). AFME Örgütünün 1954-1955 yılı çalışmalarının aktarıldığı yıllık raporunda, Mısır ile ilgili çekilen *Zamanın Ülkesi* adlı filmin tamamlandığı, 1954 yılında Örgütün ilk filmi olarak özel bir gösterimde seyirci önüne çıktığı kaydedilmiştir. Aynı raporda, Türkiye ile ilgili film çalışmalarının ise devam ettiği belirtilmektedir (AFME, 1953: 19).

AFME'nin Türkiye ve Atatürk ile ilgili filmi 27 Şubat 1956 günü özel bir gösterimle sunulmuştur. *Atatürk-Bir Milletın Adamı* adlı film, Ortadoğu ülkelerinin Birleşmiş Milletler delegelerine gösterilmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 29 Şubat 1956: 3). Atatürk'ün hayatının anlatıldığı filmde, ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşadığı değişim ve gelişmeler aktarılmaktadır. Atatürk'e ait siyah-beyaz arşiv görüntülerinin kullanıldığı filmin aktüel çekimleri renklidir. Türk basını, filmin bütün Amerika'da oynatılması için hazırlıklar yapıldığını ve filmin Türkiye'de de gösterileceğini yazmıştır (Milliyet Gazetesi, 29 Şubat 1956: 3; Dünya Gazetesi, 29 Şubat 1956: 1; Akşam Gazetesi, 29 Şubat 1956: 1). *Atatürk-Bir Milletın Adamı* filminin yönetmenliğini AFME'nin halkla ilişkiler direktörlüğünü de yapan William Z. Cline, yapımcılığını ise C. L. Welsh üstlenmiştir. Dönemin gazetelerinde filmin süresi 28 dakika olarak verilmektedir. Sinema Genel Müdürlüğünün arşivinde yer alan filmin süresi ise 27 dakika 37 saniyedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin New-York Türk Haberler Bürosu Şefi Nuri Eren filmde danışman olarak görev yapmıştır. Dorothy Thompson filmin sunucusu ve seslendirmenidir. Örgütün 1955-1956 yılı raporunda; filmin resepsiyonun başarılı geçtiği, gösteri taleplerinin filmin baskı sayısını aştığı, filmin ek baskılarının sipariş edildiği belirtilmiştir (AFME, 1956: 19-22).

Atatürk filminin Birleşmiş Milletler'de özel gösteriminin ardından New York Carnegie Vakfı'nda galası düzenlenmiştir. Gala gecesine diplomatlar, gazeteciler, iş adamları katılmıştır. Dorothy Thompson, film gösteriminden önce yaptığı konuşmada, Atatürk için "*Çelik gibi gözler, insanın içine işleyen munis bir bakış. O, diktatörlüğü sevmeyen bir milletin hakiki babasıdır*" diye bahsetmiştir. Thompson, 30 yıl önce genç bir muhabir iken Atatürk ile yaptığı röportajın, Atatürk filmine ilham verdiğini söylemiştir. Türk basınında ve örgütün yıllık raporunda filmin gala gecesinde büyük ilgi gördüğü ve övgü aldığı belirtilmektedir (Milliyet Gazetesi, 30 Mart 1956: 1; Cumhuriyet Gazetesi, 30 Mart 1956: 1; AFME, 1955: 53). Dorothy Thompson'ın Türkiye ziyaretlerinin Atatürk dönemi ile sınırlı kalmadığı bilinmektedir. 1940 yılında Türkiye'ye gelen Thompson, dönemin Başbakanı Refik Saydam ve Dışişleri Bakanı ile görüşmüştür (Cumhuriyet Gazetesi, 14 Nisan 1940: 3). Bir başka Türkiye ziyareti 1949 yılında gerçekleşmiştir. Thompson siyasi yetkililerin dışında Türk gazeteciler ile de bir araya gelmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 30 Nisan 1949:1- 3). 1953 yılında Ortadoğu'nun Amerikan Dostları Başkanı olarak gelen Thompson, bu ziyaretinin amacının örgütün Türkiye çalışmaları ile ilgili olduğunu belirtmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 4 Ağustos 1953: 7.). Thompson Türkiye'ye son ziyaretini 1956 yılında yapmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 28 Kasım 1956: 2.).

AFME'nin Atatürk filmi, Eylül 1956'da ABC televizyonu tarafından gösterilmiştir. Aralık 1956 tarihinden itibaren AFME'nin filmleri, dağıtımçı bir firmaya verilmiştir. Aralık 1956'dan, Haziran 1957'ye kadar geçen altı aylık sürede Atatürk filmi, 106 defa televizyonda ve 110 defa da televizyon mecrası dışında yayınlanmıştır. Örgüt yayınladığı yıllık raporda, televizyon gösterimlerinde Atatürk filmi yaklaşık 6.051.842 kişinin, televizyon dışındaki gösterimlerde ise 7.523 kişinin izlendiğini kaydetmiştir. Mısır ile ilgili *Zamanın Ülkesi* filmi aynı dönemde 126 televizyon gösteriminde 5.024.323 kişi ve 191 televizyon dışı gösterimde ise 11.018 kişi tarafından izlenmiştir (AFME, 1957: 5). Türk basınında Atatürk filminin 1957 yılı Ocak ayından itibaren Amerikan sinemalarında gösterildiğine dair haberler çıkmıştır (Milliyet Gazetesi, 19 Haziran 1957: 5). *Atatürk- Bir Milletın Adamı* filmi, Amerikan sinemalarında olmasa da televizyonlarda ve özel gösterimlerde izleyicilerle buluşmuştur. Ancak film, Türkiye'deki sinemalarda gösterilmemiştir. Filmin önemli hedeflerinden biri Amerika Birleşik Devletleri'nde kamuoyu desteğini kazanmaktır.

3. Atatürk-Bir Milletın Adamı (1956) Filminin, Tarihsel Film Eleştirisi Açısından Değerlendirilmesi

Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatını anlatan 27 dakika ve 37 saniyelik, 16 mm renkli olarak çekilmiş olan *Atatürk-Bir Milletın Adamı* filmi, AFME Örgütü tarafından yapılmıştır. Filmin yönetmenliğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Belgeselin giriş jeneriğinde filmi düzenleyen olarak L. Welsh'in adı görülmektedir. Dorothy Thompson ise Roger de Koven ile birlikte filmde anlatıcı olarak yer almaktadır. Dorothy Thompson, Atatürk'ün hayatına ve modern Türkiye'nin kuruluşuna dair olan filmin ilham kaynağının, 1920'lerde Avrupa'da genç bir muhabir olduğu dönemde Atatürk ile yaptığı röportaj olduğunu ifade etmektedir (AFME, 1956: 53). Bu ifadeden anlaşıldığı üzere Dorothy Thompson, *Atatürk-Bir Milletın Adamı* belgesel filminde anlatıcı olmanın ötesinde filmi fikri olarak biçimlendiren ve düzenleyen kişidir. L. Welsh'in ise teknik detayları yönlendirdiği düşünülmektedir.

1950'li yılların başında ABD'de televizyon sektörü hızla büyümüştür. 1951 yılında Amerikan CBS kanalında yayınlamaya başlanan sunuculuğunu Edward R. Murrow'un üstlendiği *See It Now* haber program-belgesel programların ilk örneklerinden biri olmuştur. NBC kanalının *Project Twenty*, CBS kanalının aktüel konuları alan *White Paper*, arşiv görüntülerinden derleme belgeseller üretilen *The Twentieth Century*, ABC kanalının *Close-Up* programı bu türdeki diğer öncülerdir (Saunders, 2014: 67). Bu yapımlara öykünen AFME Örgütü başlangıçta her hafta bir Ortadoğu ülkesini anlatan bir haber-belgesel program serisi üretmeyi hedeflemiştir. Ancak tam olarak bilinmeyen nedenlerden bu plan gerçekleşmemiştir. Bu dönemde politik ve stratejik olarak ABD tarafından daha fazla önemsenen Mısır ve Türkiye hakkında film yapılabilmiştir. ABD lider konumunda olduğunu bildiği bu ülkeler üzerinden Arap yoğunluklu coğrafyayı etkileyebileceğini düşündüğünü ifade etmek mümkündür.

Atatürk-Bir Milletın Adamı filmi dönemin televizyon haber-belgesel programlarının biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Bir sunucunun olaya dâhil olarak konuyu yönlendirdiği anlatı tarzı dönemin anlayışında hâkimdir. Bu doğrultuda film, Dorothy Thompson'ın açılış konuşması ile başlar. Thompson'un ifadelerinden

Türkiye'ye yabancı olmadığı anlaşılmaktadır. Thompson daha önce yaptığı pek çok Türkiye seyahatinde ülkede yaşanan değişime tanıklık etmiş, üst düzey devlet yetkilileri ile tanışma fırsatı bulmuştur. *Atatürk-Bir Milletın Adamı* belgesel filmi de kurgusal olarak Türkiye'ye yolculuk sahnesi ile başlamaktadır. Uçağın içinde koltukta oturan Dorothy Thompson açılış sunuşunu yapar. Mustafa Kemal Atatürk'le röportaj yapmış olan ve Cumhuriyet ile yaşanan değişimi takip eden Thompson, seyircilere de Türkiye'nin yaşadığı "heyecan verici" olarak tanımlanan bu değişimi izlemelerini tavsiye eder. Bu konuşma, filmin amacının açıkça uzaktaki bir ülkenin ABD halkına "dost" olarak tanıtılması olduğunu beyan etmektedir. Böylece Türkiye'nin ABD izleyicisi algısındaki pozisyonu yönlendirilmeye çalışılır. Thompson, konuşmasında Türkiye ile ilgili, kendinden önce ve sonra tekrarlanan "klişe" sayılabilecek bilgileri kısaca izleyiciye özetler. Türkiye'nin milattan önceye uzanan ve çeşitli halklara ve uygarlıklara ev sahipliği yapmış eski bir ülke olduğunu, Osmanlı devletinin en geniş imparatorluklardan biri olarak 20. Yüzyıldan önceki dört yüzyıla damga vurduğunu anlatır. Stop-motion tekniğiyle hazırlanmış bir harita üzerinde Osmanlı Devleti'nin yayılımı ve geçmişte sahip olduğu topraklar gösterilir. Böylece Türkiye'nin bulunduğu coğrafyadaki stratejik önemi ve etkisi izleyici zihninde pekiştirilir. Bir zamanlar sahip olunan geniş toprakların kaybedilmesinin nedeni Dorothy Thompson'a göre, Osmanlı'nın Almanya'nın yanında Birinci Dünya Savaşına girmesidir. Thompson, Türk Halkının "Almanlar yenilince biz de yenilmiş sayıldık" argümanını yinelemektedir. Dünya Savaşında alınan büyük mağlubiyetin suçunu müttefiklere yükleyen bu söz, Türkiye'de oldukça yaygın bir deyim dönüşmüştür (Yıldırım, 2019: 56-64). Sözcüğün belgeselde yer bulması, Thompson'ın Türkiye'yi ve Türkleri çok yakından takip ettiğinin ve tanıdığının ispatı niteliğindedir. Belgeselin açılışında Türkiye yine alışıldık şekilde bir bölümü Asya, bir bölümü Avrupa kıtasında bulunan Doğu ve Batı medeniyeti arasında köprü olan önemli ülke olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Thompson, Türkleri geçmiş ile çok az benzerliği olan yeni bir ulus olarak takdim eder. Cumhuriyet ile birlikte Batı'da Türkiye'yi yeni bir ülke, Türkleri yeni bir ulus olarak tanımlamak yaygın bir moda deyim dönüşmüştür. Bu durum Türkiye'nin ideolojik olarak yeniden inşasında, zihinsel bir dönüşüm geçirdiğinin vurgulanması olarak değerlendirilebilir. Artık "Yeni" Türkiye Cumhuriyeti Doğu değerlerinden daha çok Batılı göstergelerle tanımlanmaktadır. Türkiye'deki "hızlı ve çarpıcı" değişim, özellikle "Yeni" ile ifade edilmiştir. Örneğin Julian Bryan'ın *Reborn Turkey* filmi bu yenilenmeyi ve yeniden doğuşu açıkça ifade etmektedir. Türkiye'de de bu filmin "Yeni Türkiye" adıyla gösterilmesi bu tanımlamanın ülke içinde de kabul gördüğünü göstermektedir. Diğer yandan belgeseldeki bu tanımlama Türkiye'nin "Yeni" olarak yinelenen imajının Batı lehinde olduğunun imlemesidir.

Atatürk-Bir Milletın Adamı filminde Mustafa Kemal Atatürk, yine o dönemde ve sonrasında Batı'da yaygın bir deyim dönüşen "Türkiye'nin ve Türklerin babası" olarak tanımlanmaktadır. 1937 yılında Julien Bryan'ın görüntülerinden derlenen *The March of Time*'ın altı dakikalık haber filmi, *Tüm Türklerin Babası* adını taşımaktadır. Türklerin modern ve çağdaş bir liderle özdeşleşirmek izleyicinin sempatisini kazanmak açısından önemlidir. Bu doğrultuda belgeselde Atatürk'e dair tanımlamalar Batılı değerlerle özdeşleştirilerek yüceltilmektedir.

Dorothy Thompson *Atatürk-Bir Milletın Adamı* filminin açılış konuşmasında, bir zamanlar “çorak” olan Ankara’nın artık “doğu despotizminin” başkenti olmadığını, modern stadyum, kütüphane, parklar, hastaneler, apartmanlar, gençliğe adanmış yapay gölü (Gençlik Parkı) ile batılı bir şehre dönüştüğünü ifade eder. Bu görüntüler batılı yaşam biçimine doğru hızla evrilen genç Cumhuriyetin göstergeleridir. Thompson, Cumhuriyet yöneticilerinin de büyük başarı olarak gördükleri Ankara’nın ağaçlandırılmasını övmektedir. AFME’nin Belgeselinden yaklaşık 20 yıl önce Türkiye ve Ankara’nın değişimini aynı coşku ile Sovyet yönetmen Sergey Yutkeviç de beyaz perdeye taşımıştır. *Türkiye’nin Kalbi Ankara* filminde Sergey Yutkeviç, Ankara ve dolayısıyla Türkiye’nin Cumhuriyet ile gelen değişimini komünist bir bakış açısı ile irdelemiştir. İdeolojik olarak zıt bir kutupta yer almasına rağmen Thompson da bu değişime karşı benzer duygular ve ifadeler kullanmıştır. İki süper güç arasındaki mücadele, filmlerin ideolojik alt yapısında da devam etmektedir.

Thompson’ın açılış konuşmasının en çarpıcı tarafı, Atatürk’ü Ankara’da bağımsız bir hükümet kurarak, “despotik” olarak tanımlanan İstanbul hükümetini savaşta mağlup eden devrimci bir asker ve vatansever olarak tarif etmesidir. Bu tarife göre, Atatürk, doğulu despot hükümdara isyan eden ilerici ve yenilikçi bir liderdir. Thompson, Atatürk’ün önderliğinde İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunan askeri güçlerine, hükümetlerine karşı verilen Millî Mücadele’den ise söz etmemektedir. Filmde Atatürk, Batı emperyalizmine karşı vatanını savunan ve milletini zafere taşıyan bir kahraman olarak sunulmaz. Bu yaklaşım belgeselin ideolojik tavrı açısından önemli bir veri sunmaktadır. Tarafli ve objektiflikten uzak bu tutum nedeniyle Atatürk filmde, doğulu despot hükümdara karşı çıkan “romantik bir isyancı” olarak sunulmuştur.

Dorothy Thompson’ın açılış konuşması, hostesin uçağın iniş geçeceğini bildirmesi ile sona erer. Yaklaşık üç dakika süren açılış sahnesinde, Thompson’ın konuşmasında zaman zaman uçağın kanadına, motoruna, gökyüzüne, bulutlara ve Ankara’nın kuşbakışı görüntüsüne kesmeler yapılır. Bu görüntüler, Thompson’ın durağan çerçeve içinde yaptığı konuşmayı bölerek sahneyi hareketlendirir. Hostesin Thompson konuşma yaparken kameranın önünden geçmesi, Thompson’ın uçağın penceresinden bakmasından sonra Ankara’nın kuşbakışı görüntüsünün verilmesi yine uçak sahnesinin gerçek olarak algılanmasına destek verir. Ancak yine de bu düzenlemeler uçaktaki sahnenin stüdyo ortamında çekildiği gerçeğini saklayamamaktadır. Hollywood devamlılık kurallarına bağlı kalınarak yapılan bu stüdyo hilesi teknik olarak başarısızdır. Bu “sahte” yolculuk, uçağın Ankara Esenboğa Havalimanına inmesi ile sonlanır. İniş yapan uçakla, Thompson’un içinden indiği uçağın farklı olması ve aks hatasına dayanan görüntüdeki sıçrama hissi çok belirgindir. Uçaktan inişinde Thompson’un ifadesi ile Türk hükümetinin görevlendirdiği “Bay Ercan” O’nu karşılar. Bay Ercan bu “miş gibi yapılan sahte” Türkiye yolculuğunda Thompson’a mihmandarlık görevini yapacaktır. İkili cipe binerler. Thompson, cipe binerken “Deveye binmeyecek miyiz?” diyerek Türklerin doğal olarak hoşlanmadıkları Batı’nın “öteki” ve oryantalist bakış açısıyla üretilmiş Türk algısı ile kendince espri yaparak alay etmektedir. Uçaktan iniş sahnesi de kurmacadır ve Thompson Esenboğa Havalimanında değildir. Türk Hükümetinin görevlisi olarak takdim edilen “Bay Ercan” da gerçekte Amerikalı bir aktördür. Bay Ercan’ı oynayan Roger de Koven aksanlı bir İngilizce konuşmaktadır.

Ancak Koven'ın aksanı Türklerin İngilizce aksanını taklit etmekten oldukça uzaktır. Bu sahneden itibaren, Koven ve Thompson filmi, birlikte seslendirirler. İkili nadiren kamera önünde görünür. Birlikte Arkeoloji Müzesindeki törene katılacaklarını ifade ederler. Aslında Etnografya Müzesi kastedilmektedir. Tören ise, Atatürk'ün Naaşının geçici kabirden Anıtkabir'e nakil törenidir. Ancak ikilinin törene katılma şansı yoktur. Çünkü bu Nakil Töreni, *Bir Milletın Adamı* filmi çekiminden evvel 10 Kasım 1953'de gerçekleşmiştir. Nakil töreninin arşiv görüntüleri ile Thompson'ın "kurmaca" Ankara ziyareti başlamaktadır. Tören sırasında üzgün halkı kitlelerinin görüntüleri verilir. Modern giyimli, sempatik bir kız çocuğunun yakın plan görüntüsüne bir kesme yapılır. Üzgün görünümlü kız çocuğu genç Türkiye Cumhuriyeti'nin metaforik bir temsili durumundadır.

Nakil törenin görüntüleri, Thompson'a Atatürk ile 30 yıl önce yaptığı röportajı hatırlatmaya, O'nun hakkındaki düşünceleri ifade etmeye fırsat vermektedir. Thompson, Atatürk'ü "Diktatörlüğü sevmeyen diktatör" olarak tanımlar. Onu bir yanıyla otoriter bir devlet adamı, diğer yanıyla ilerici bir devrimci olarak tanımlamaya çalışır. Törende yer alan yabancı ülke temsilcileri gösterilirken "bir zamanlar savaşılan ülkelerin temsilcileri" olarak meçhul bir zamanda, meçhul ülkeler ile yapılan, meçhul bir savaştan söz edilir. Detaylar seyirciye verilmez. Celal Bayar gösterilirken "dönemin liderlerinin Atatürk'ün vizyonunun bile ötesine geçen ekonomik ve endüstriyel hamleleri" övülür. Türkiye'deki siyasi rekabeti iyi bilen Thompson, dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın görüntüsünden evvel selefi ve rakibi eski Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün görüntüsünü koyarak bir denge oluşturur. Atatürk'ün etkisinin hayatın her alanında kendisini hissettirdiği Ankara şehir görüntüsü ile anlatıldıktan sonra Ağrı dağının görüntüsüne geçilir. İki ismi ile Ağrı ve Ararat olarak anılan dağın görüntüsünden sonra sulak ve bereketli olarak gösterilen Anadolu toprakları gösterilir. Filmde, Türkiye'nin son dönemde yaşadığı ve "Atatürk'ün göremediği" tarımda makineleşmeden, karayollarının yapımından övgüyle söz edilir. Türkiye'nin gelişmesinde ABD katkısı gerek metinde gerek anlatımda sıklıkla vurgulanır. Anlatımda, karayolları yapımında Türk ve Amerikalı mühendislerin omuz omuza çalıştığından bahsedilirken görüntüde de kullanılan araçların üzerinde "Birleşik Amerika Devletleri tarafından gönderilmiştir" etiketi ideolojik vurguyu pekiştirir. Filmde, "Amerikan desteği" ile yaşanan hızlı gelişme karşısında Kemal Atatürk'ün gurur duyacağı iddia edilir.

Atatürk'ün manevi kızı Ülkü'ye okuma yazma öğrettiği Julian Bryan'ın çektiği arşiv görüntüleri ile film, Türkiye'de eğitim kısmına geçiş yapar. Kısa bir şekilde Atatürk'ün eğitime önem verdiğinden söz ettikten sonra Türkiye ve ABD arasındaki dostluk ve işbirliğine bir örnek daha verilir. Üzerinde Türk ve ABD bayrağı bulunan ve "Amerikan halkının Türk halkına dostluk nişanesi" yazan seyyar "sinema otomobili" gelir, siyah önlüklü çocuklar otomobilin çevresine heyecanla toplaşır. Seslendirmede eşitlik içindeki dostluk ve işbirliğinden söz etse de görüntü iki ülke arasındaki "eşitsiz" ilişkiyi ABD lehine ortaya koymaktadır. Ayrıca "Marshall" yardımlarının coğrafyadaki "olumlu" etkisi vurgulanmaktadır. ABD'nin desteklerinin değişimin en önemli itkisini oluşturduğu algısı izleyici üzerinde pekiştirilmektedir. Ayrıca izleyiciye verilen desteklerin ne kadar isabetli şekilde kullanıldığı algısı oluşturulmaktadır.

Film, Türkiye'nin Sovyet Rusya ile komşu olduğundan bahseder. Türkiye'nin, "korkunç" olarak tanımlanan düşman topraklarına bir tepenin ardı kadar yakın olduğu gösterilir. ABD halkına Türklerin Ruslar ile tarihte 11 kez savaştığı özellikle vurgulanır. Amerikalılar, aynı zamanda Türklere de eski düşmanları Ruslar ile yapılan geçmiş savaşları hatırlatır. Böylece Ruslar, iki ülke halkı içinde ortak düşman olarak işaret edilmektedir. 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı'nın son tanıklarından biri olan Nene Hatun'un kahramanlığı anlatılır. NATO Komutanı Amerikalı asker Matthew b. Ridgeway'in Nene Hatun'u övücü sözlerine yer verilir. Filmde, Atatürk'ün Nene Hatun'da, Türk kadınının ruhunu gördüğü iddia edilir. Oysa Atatürk'ün sağlığında Nene Hatun, tanınan popüler biri değildir. Nene Hatun "soğuk savaş" döneminde ülke çapında tanınmaya başlamıştır. Bu durum Nene Hatun kişiliği üzerinden Rusya'ya karşı ideolojik bir karşıtlığı pekiştirmektedir. Nene Hatun'dan sonra belgesel Atatürk'ün kadınlara verdiği haklara yoğunlaşmaktadır. Ardından Cumhuriyet bayramı görüntülerine yer verilir. Törendeki askeri araçlar gösterilirken "Amerikan yapımı tanklar Türk askerlerince kullanılıyor. Amerikan uçakları Türk pilotlarınca uçuruluyor" sözleri ile ABD'nin Türkiye'ye yaptığı askeri teçhizat desteklerine tekrar dikkat çekilir. İki ülke arasında işbirliği ön plana çıkarılır. İzleyiciye ABD'nin destekleri ile askeri yönden de müttefiklerin güçlendirildiği gösterilir.

Film bu görüntülerin ardından, Türkiye'de gündelik hayata dair durumu gösteren sahnelere geçer. Pazar yerleri, çömlekçilik ve bakırcılık gibi Türk el sanatlarından örnekler gösterilir. Geleneksel sanatları gösterirken, film bireyin "girişimci" ruhuna vurgu yapar. Liberal ekonomik sistemin özgürlükçü yapısı olumlanır. Topkapı Sarayı, Sultanahmet Camii, Ayasofya Müzesi, su kemerleri, Galata Köprüsü, Rumelihisarı gibi İstanbul'un tarihi ve turistik mekânlarının tanıtımı yapılır. Ancak filmde süreklilik arz eden ABD vurgusu bu tanıtımda da seyircinin karşısına çıkmaktadır. Rumelihisarı'ndan söz ederken Amerikan Okulu olan Robert Kolejinden ve Ayasofya'da ise mozaikleri restore eden Amerikalı arkeolog Paul Underwood'dan bahsedilmeden geçilmez. Sıklıkla tekrarlanan bu olgu, Thompson'ın da dikkatini çekmiş olmalı ki "Ülkem için araya girmeden duramadım" diyerek espri ile durum yumuşatılır. Film, modern Türkiye'yi sunduğunu iddia etse de oryantalist bir bakış açısını içeren aynı zamanda geleneksel Türkiye'yi ve gelenekselle, modernlik çelişkisini de sunar. Cadde üzerindeki kurban pazarında koyun sürüsü ve koyunun arabanın bagajında taşınması gibi sahneler ilkellikle-modernlik çatışmasını pekiştirmektedir. Bu durum filmin içsel çatışmasını ve buna bağlı ritmini de belirlemektedir.

İstanbul Fethinin Yıldönümü görüntüleri ile beş yüzyıl önceki bir ulusun doğuşunun yeniden yaşatıldığı ve insanların geçmişi saygıyla andıkları romantize edilerek anlatılmaktadır. Filmin kimi yerlerinde rastlandığı gibi bu sahnede de görüntü ve anlatı çelişmektedir. Yıldönümü hakkında saygılı bir anlatım var iken Fatih Sultan Mehmet'in çiçeklerden yapılmış heykeli gibi seçilen görüntüler ile aktivitenin "kitsh" bir etkinlik olduğuna vurgu yapılmaktadır. Görüntü-anlatım arasındaki bu türden bir çelişki, Türk Ordusu'nun anlatıldığı sekansta da gözlenmektedir. Anlatımda Türk askerinin Kore'deki başarısı övülürken görüntüde toz duman içinde birbirleri ile gürleşen askerler de yer alır. Yaratılan algı Amerikalı "dostlarının" yardımına muhtaç, cesur ancak iptidai bir Ordu ve ülke temsilidir. Nihayet anlatımda da Türkiye'ye Soğuk Savaş

döneminde biçilen rol açık bir şekilde ifade edilmiştir. Özgür dünyayı savunan ve sınır karakolu görevini Türkiye memnuniyetle yerine getirmektedir. Avrupa ve Asya kapılarında hazırlıklı, sürekli alarmda olan Türkiye gücü ve cesaretiyle özgür dünya için bir garantidir.

Filmin kapanışını da yine uçakta Dorothy Thompson yapar. Konuşmasına Atatürk'ten alınan bir vecize ile başlar:

Pek çok millet tanıdım. Hem de öyle ki, hiçbirinin gerçek karakterini gizleyecek bir imkâna sahip olmadığı ortamlarda savaş alanlarında, ateş altında, ölümlü yüz yüze geldikleri bir sırada. Sizleri temin ederim, Avrupa'da hiç bir millet, Türklerdeki karakter ve inanç gücüne sahip değildir. Ellerinizden tutacak, ayaklarınızın üzerinde dimdik durduğunuz ve doğru yolu bulduğunuzu görene dek yanınızda olacağım. Ta ki, sizleri temsil edecek insanları seçecek ve kendi kendinizi yönetecek bir duruma geldiğinizi görene kadar. İşte o zaman görevim sona ermiş olacak.

Çok partili hayata geçiş ve demokrasiye gönderme yapan bu sözün Atatürk'e ait olma ihtimali zayıftır. Thompson, bu sözleri “ulusuna özgür olmayı dikte eden bir diktatörün sözleri” olarak değerlendirir. Film, ABD'de Atatürk'ün tanınmasını sağlayan Julien Bryan çekimleri ile sonlanır. Atatürk'ün manevi kızı Ülkü'ye okuma yazma öğretirken görüntüsü üzerine Thompson, “ülkesine çelikten bir iradeyle liderlik ederken küçük bir kıza okuma yazma öğretmek için zaman bulabilen adama” hayranlığını sunar. “Mustafa Kemal Atatürk Türkiye'nin babası” sözü tekrar edilir. Daha sonra tahtaya yazılan “son” ibaresi üstü çizilerek “başlangıç” yazılarak film sonlandırılır.

Sonuç

İkinci Dünya Savaşının ardından başlayan Soğuk Savaş Dönemi ve bazı ülkelerde başlayan sosyalist yaklaşımın hızlı yayılımı, başta ABD tarafında olmak üzere Batılı bloktaki tedirginliği hat safhaya ulaştırmıştır. Soğuk Savaşın önemli tarafları ve süper güç konumuna gelmiş olan Sovyetler Birliği ve ABD, hızla silahlanma eğilimine girmiştir. 2. Dünya Savaşında Müttefik olan süper güçlerin liderleri, birbirleri aleyhinde konuşmalar düzenlemektedir. ABD Batı Bloğunda bir savunma hattı kurarak Sovyetler Birliğini kuşatmak istemektedir. Bu plan çerçevesinde bazı ülkelere askeri ve ekonomik yardımlar göndermektedir. Ülkeler arasındaki bu soğuk askeri gerilimin yanında ideolojik olarak da mücadele hızla sürmektedir. Taraflar birçok propaganda faaliyetini de bir yandan sürdürmektedir.

Ortadoğu'nun Amerikan Dostları Örgütü tarafından hazırlanan *Atatürk-Bir Milletin Adamı* filmi, döneminin politik yaklaşımlarını irdelemek açısından önemli bir yapımdır. AFME'nin amaçları ve faaliyetleri incelendiğinde, organizasyonun, ABD'nin İsrail yanlısı Ortadoğu politikasını dengelemeyi, Arap ve İslam toplumunu kazanmayı amaçlayan bir girişim olduğu görülmektedir. Belgesel film, ABD'de gösterilmek ve örgütün politik hedeflerine kamuoyu desteği almak için, organizasyonun en önemli kişilerinden biri olan Dorothy Thompson tarafından hazırlanmıştır.

Filmde Atatürk, emperyalist devletlere karşı ülkesini savunan bir kahramandan ziyade, iç savaş sonucu doğulu despot hükümdarlarдан ülkesini kurtaran romantik bir isyancı olarak tanıtılmaktadır. Diğer bir deyişle Atatürk önderliğindeki Türk Halkının

işgalci Batılı Devletlere karşı verdiği bağımsızlık savaşı gormezden gelinmektedir. Buna karşın, Rusya ile yaşanmış olan m¼cadeleler ozellikle one ¼ıkarılmaktadır. Belgeselin isminde Atatürk'e vurgu olmasına rağmen film, Atatürk'e ve hayatına değil Türkiye'nin yaşadığı değişime odaklanmaktadır. Atatürk'e ait olduğu s¼ylenen bazı ifadelerin doğruluğu şüphelidir. Atatürk'ün Türkiye'nin değişimindeki rolüne filmde yer verilse de "Atatürk'ün vizyonunun bile ötesine ge¼en ekonomik ve end¼striyel hamlelerden" ve "Atatürk'ün g¼remedięi tarımda makineleşmeden, karayollarının yapımından" bahsedilmektedir. Ekonomiye ve girişimciliğe dayanan hamleler y¼celtilmektedir. Film, Türkiye'nin iktisadi gelişmesinin ve değişiminin ardında ABD yardımlarının olduğunu ozellikle one ¼ıkarmaktadır.

Filmin genel anlatısı, geleneksel-modern ¼atıřması ¼zerine inşa edilmiştir. Türkiye ile ilgili oryantalist, ilkel, geleneksel g¼r¼nt¼lerin ardından ABD yardımları ile modernleşen, gelişen bir Türkiye imajı sunulmaktadır. Elbette bu yardımların karşılıksız olmadığı a¼ık¼a ifade edilmese de film i¼erisinde Türkiye'nin ABD ile birlikte ortak "d¼řmanları" da işaret edilmektedir. Türkiye'nin pozisyonu i¼in ABD'nin beklentileri Sovyetler Birliğine karşı tutumunda belirlemektedir. Türkiye, Sovyetler Birliği'nin sınırında özg¼r d¼nyayı savunan bir sınır karakolu durumundadır. Bu g¼revini "memnuniyetle" yerine getiren Türkiye filme g¼re, Avrupa ve Asya arasında g¼c¼ ve cesaretiyle özg¼r d¼nya i¼in bir "garanti" olarak durmaktadır.

Sonu¼ olarak *Atatürk-Bir Milletın Adamı* filmi, Batı'nın kalıplaşmış oryantalist Türkiye algısı ile Soğuk Savaş d¼neminde "Batı'nın ileri u¼ karakolunda" n¼bet bekleyen m¼ttetik, bakışının bir karışımıdır. Bununla birlikte filmi, ABD'nin Ortadoğu'da ozellikle Arap ¼lkelerini etki altına almak ve Sovyet Rusya'yı ¼evreleme amacı doğrultusunda propaganda yapma faaliyetlerinin bir par¼ası olarak değerlendirmek m¼mk¼nd¼r. Belgeselin i¼erdięi bu a¼ık ideolojik tutum, yapımın belgesel tavrında beklenen inandırıcılığının sekteye uğramasına neden olmaktadır. Bu nedenle de d¼nemine g¼re y¼ksek teknik başarisına rağmen propaganda y¼n¼ ağırlıklı yapımlar arasında tarihteki yerini almıştır.

Kaynak¼a

Ahmad, F.(1996). *Demokrasi S¼recinde Türkiye (1945-1980)*. (¼ev. Ahmet Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.

Akşam Gazetesi.(1956). 29 şubat 1956, s.1.

American Friends of the Middle East .(1956). *Fifth Annual Report of the Executive Vice President July 1, 1955 to June 30, 1956*. 47 East 67th Street New York: Afme.

American Friends of the Middle East.(1955). *Fourth Annual Report of the Executive Vice President July 1, 1954 to June 30, 1955*. 47 East 67th Street New York: Afme.

- American Friends of the Middle East.(1953). *Second Annual Report of the Executive Vice President July 1, 1952 to June 30, 1953*. 47 East 67th Street New York: Afme.
- American Friends of the Middle East .(1957). *Sixth Annual Report of the Executive Vice President July 1, 1956 to June 30, 1957*. 47 East 67th Street New York: Afme.
- Corrigan, T. (2011). *Film Eleştirisi, El Kitabı*. (Çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cumhuriyet Gazetesi*. (1946). 14 Nisan 1940, s.3.
- Cumhuriyet Gazetesi*. (1956). 29 Şubat 1956, s.3.
- Cumhuriyet Gazetesi*. (1956). 30 Mart 1956, s.1.
- Cumhuriyet Gazetesi*. (1949). 30 Nisan 1949, ss.1-3.
- Cumhuriyet Gazetesi*. (1953). 4 Ağustos 1953, s.7.
- Dünya Gazetesi*.(1956). 29 Şubat 1956, s.1.
- Eroğul, C.(2019). *Demokrat Parti, Tarihi ve İdeolojisi*, İstanbul: Yordam Kitap.
- Grover, N.(2018).*The American Friends of the Middle East and Its Subversion of Arab Nationalism, 1951-67*.Yüksek Lisans Tezi, Ontario, Canada: Queen’s University Kingston.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kurth, P. (2012). *American Cassandra: The Life of Dorothy Thompson*. Lexington: Plunkett Lake Press.
- Lützeler, P. M. (2020). *Dorothy Thompson and German Writers in Defense of Democracy by Karina von Tippelskirch* (Book Review). German Studies Review, Volume 43, Number 1, February 2020, pp. 187-189.
- McMahon, R. (2003). *The Cold War A Very Short Introduction*. Newyork: Oxford University Press.
- Mary Ellen, S. (2017). *American Women Speak An Encyclopedia and Document Collection of Women's Oratory Volume 1 A-H*. Santa Barbara: Abc-Clio Press.
- Milliyet Gazetesi*. (1957). 19 Haziran 1957, s.5.
- Milliyet Gazetesi*. (1956). 29 Şubat 1956, s.3.
- Milliyet Gazetesi*. (1956). 30 Mart 1956, s.1.

- Miller, R. M.(1985). *Harry Emerson Fosdick: Preacher, Pastor, Prophet*, Newyork: Oxford University Press.
- Özden, Z. (2000).*Film Eleştisi, Film eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*, İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Sander, O. (1996). *Siyasi Tarih (1918-1994)*, Ankara: İmge Kitapevi.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*.(Çev. Nejat Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Schmitz, D. F. (1999).*Cold War (1945–91): Causes*. (Whiteclay Chambers, John Ed.). The Oxford Companion to American Military History. Oxford: Oxford University Press.
- Sever, A. (1997). *Soğuk Savaş Kuşatmasında Türkiye, Batı ve Orta Doğu 1945-1958*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Volk, T. (2013). “Turkey’s Historical Involvement in Middle Eastern Alliances: Saadabad Pact, Baghdad Pact, and Phantom Pact” *L’Europe en Formation*, 1(1), pp.11-30.
- Wilford, H.(2017), “American Friends of the Middle East: The CIA, US Citizens, and the Secret Battle for American Public Opinion in the Arab–Israeli Conflict-1947-1961”, *Journal of American Studies*, Volume 51, Issue 1, February 2017, Cambridge: pp. 93 – 116.
- Wilford, H.(2013). *America’s Great Game The Cia’s Secret Arabists And The Shaping Of The Modern Middle East*, Newyork: Basic Books.
- Yıldırım, S. (2019). “Bir Mitin İzini Sürmek,” *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı: 302, Şubat 2019, İstanbul: ss. 56-64.
- Zürcher, E. J.(2007). *Modernleşen Türkiye Tarihi*.(Çev. Yasemin Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakça

- JTA. (1951). Daily News Bulletin, “Doroty Thompson’s American Friends of Middle East” Outlines Program; Seeks Funds, http://pdfs.jta.org/1951/1951-06-28_124.pdf?_ga=2.17703865.1202182875.1608742288-1195544046.1608742288, (Erişim Tarihi: 23.12.2020).
- Tikkanen, A. (2021) Dorothy Thompson American journalist and writer, <https://www.britannica.com/biography/Dorothy-Thompson>, (Erişim Tarihi: 15.03.2021).

Teşekkür Beyanı: Çalışmanın yapılabilmesi için destek sağlayan Sinema Genel Müdürlüğü'ne ve arşiv uzmanı Sayın Hilal Kiremitçi'ye teşekkürlerimizi sunarız.



DOĞU BATI SENTEZİNDE HAYAO MIYAZAKİ HAYAO MIYAZAKI IN THE EAST-WEST SYNTHESIS

Özkan KÖSE

Dr. Öğr. Üyesi., Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., *Munzur University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Painting Department*
ozkankose1981@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9353-9149>

Semih ÇINAR

Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Research Assistant., *Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Painting Department*
semih00@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5942-3241>

Atf/Citation

Köse, Ö, Çınar, S. (2021). “Doğu Batı Sentezinde Hayao Miyazaki”.
Sanat Dergisi, (38). 19-32.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.876800>

Öz

Japon animelerinin dünya sinemasında önemli bir yer edinmesinin sebeplerinden biri Hayao Miyazaki filmleridir. Miyazaki'yi farklı kılan; filmleri son derece yoğun bir biçimde geleneksel Japon kültürünü içinde barındırmasına karşın, Batı (Avrupa) kültüründen, idealize ederek, iyi yönleriyle bir kaynak yaratmayı başarmış olmasıdır. Bunun gibi bir anlayışın örneklerine Japon Popüler kültüründe sıkça rastlansa da Miyazaki, benimsediği naif romantik tavırla şekillenen animelerinde sıklıkla işlediği, insanlığa duyulan inanç nosyonu sayesinde benzerlerinden ayrılır. Bu durum filmlerin, bütün bir türün (anime-manga) evrensel bir anlatım diline dönüşmesine katkı sağlamıştır. Miyazaki, dünyadaki sorunlara bakış açısını, alternatif bir sonun mümkün olduğu yönündeki önerisini içeren mesajını aynı zamanda politik ve eleştirel bakış açısından

Abstract

One of the reasons why Japanese anime has an important place in world cinema is the films of Hayao Miyazaki. What makes Miyazaki different; Although the films contain traditional Japanese culture in a very intense way, it has succeeded in creating a source from Western (European) culture by idealizing it with its good aspects. Although examples of such an understanding are frequently encountered in Japanese popular culture, Miyazaki is distinguished from his peers by the notion of belief in humanity, which he often employs in his animes shaped by the naive romantic attitude he adopts. This has contributed to the transformation of movies into a universal language of expression of a whole genre (anime-manga). Miyazaki aims to convey his view of the world's problems and his message, which includes his suggestion that an alternative end

feragat etmeden eserlerinde verme amacı gütmektedir. Bu sebepten Miyazaki Sineması, Doğu ve Batı sentezi üzerine gerçekleştirilen eserlerinin kendine özgü anlatım dili bakımından önemli bir yere sahiptir. Böylesi bir perspektif ışığında, eserleri başarılı kılan konu, biçimsel, kurgusal ve teknik referanslara değinilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Hayao Miyazaki, Anime Sanatı, Manga, Kültür, Sanat.

is possible, in his works without sacrificing his political and critical point of view. For this reason, Miyazaki Cinema has an important place in terms of the unique expression language of his works on the synthesis of East and West. In the light of such a perspective, it is aimed to touch on the subject, formal, fictional and technical references that make the works successful.

Key words: Hayao Miyazaki, Anime Art, Manga, Culture, Art.

Structured Abstract

Miyazaki films have gained an important place in anime art because of being the pioneer of the change in Japanese anime art and applying Japanese techniques together with western-minded techniques with which it interacts. These films, in which Eastern and Western influences are used together and interacting, are successful examples of Japanese culture. In the text, a path has been followed that aims to show what qualities the Miyazaki films have that lead to this success, the successful aspects of this structural relationship and the ways of application. It is inevitable to feel both European and American influence in the animes of Miyazaki, who has been examining western animated films since his early youth. In this respect, it aimed to reveal the criteria for the universal acceptance and adoption of works containing cultural elements, and to reveal the functioning of the thought created in animes. In the selection made among the works bearing the artist's signature, the social, ecological and political elements in question were examined and tried to be explained. Eastern animations and western animations were compared and their common aspects were examined.

Anime art takes its place today as a part of popular culture, but Studio Ghibli, which is outside of this understanding and plays a decisive role in the creation of the conditions that enable anime to become a cultural element, gains a privileged place with the films it produces in a cultural sense. The universal value and acceptance of the stories told in the animes that maintain their locality also necessitates the work to contain original and universal qualities. Being able to bring all these qualities together is the most important part of a film that needs to be thought about and designed during the production phase. From this point of view, the text acts on the idea that Miyazaki's films, which managed to capture universality while preserving its locality, differ from existing categories.

First of all, the etymological definition of manga and the purposes for which it was used in the historical process, its development and change in Japan were focused. Then, the structural, intellectual and technical differences between anime and manga and comics in the West are mentioned. The development of Miyazaki films in the West and the East was examined under separate titles, and the historical development of anime on this axis was mentioned comparatively. The process is discussed through the development of animation technology in the West and the development of culture-

oriented anime in the East. The analyzes were handled by focusing on Hayao Miyazaki films, and the creation processes and the findings in the comparisons were analyzed through visuals.

The influence of western modernism can be seen in Miyazaki's films. The effect of modernism is also clearly seen in Japanese society. The effect of light and volume in Miyazaki's works is similar to the technique seen in European painting.

Hayao Miyazaki is a versatile artist who has succeeded in bringing together the imagination of his inner world, fed by the historical roots of local-traditional culture, with concepts such as artistic style, originality and creativity. Not just a director; The influence of the artistic identities of the artist, who is also a designer, illustrator and screenwriter, in different stages of his works is felt intensely. Miyazaki's films evoke the feeling of a novel, painting or composition produced by a single person in cinema, which is outside of a collective artistic form. The main reason for this situation is the result of the values represented by Studio Ghibli (1985), jointly established by Isao Takahata and Miyazaki. Importance of Miyazaki films; It is the reflection of the collective memory of the society, from the past to the present, created by the industriousness unique to the Japanese, the sense of responsibility towards the society and the respect for nature. Miyazaki's films provide the opportunity to establish emotional bonds with the past, despite the technological and ideological elements that come with change. From this point of view, Japanese culture's embrace of modernity without denying the past makes Miyazaki's films the cultural product of a pioneering society that has managed to remain itself in the world. Another determining factor is that the director gives a universal message with his political, cultural, ecological and anti-war discourses in his works. From print paintings to calligraphy, unique architecture to ceramic art, traditional theater forms such as 'kabuki' and 'bunraku'; from tea ceremonies to gardening, which regards every well-done work as art. Miyazaki's films are the cultural product of a pioneering society that has managed to remain itself in the modern world, in that it deals without denying the past.

Giriş

Genel bir tanım yapıldığında anime, Batı resim sanatı geleneğinin ışık, gölge, hacim, perspektif, anatomi, renk ve doku gibi temel enstrümanlarının, hareketli görüntülere aktarıldığı bir popüler kültür formudur. 60'lı yıllardan günümüze manga platformunda gelişmiş, olgunlaşmış ve genlerinde belirli bir kültürün (Japon) coğrafi kodlarını taşıyarak bugünkü biçimine kavuşmuştur. Animeyi belirli bir sanat disiplini çerçevesinde ele alma çabası ise, yeni ve özgün bu ifade alanının anlaşılmasını ve takdir edilmesini büyük ölçüde güçleştirecektir. Çizgi romanla sinemanın, resimle edebiyatın iç içe geçtiği yeni bir sanat formu olmaktan öte yeni bir ifade alanına dönüşen melez bir türdür anime. Kısa tarihi içine Japonya menşeli çok sayıda eser ve büyük sanatçılar sığdıran anime türü, yalnızca Japon toplumunun değil aynı zamanda Batı'nın ortak ürünüdür: "Batı toplumları, on yedinci yüzyıldan bu yana Yunan, Mısır mitolojileri ile şuurusal bağ kurmuşlardır. Böylece bütün sosyal katmanlarını tanzim ederek, başta hukuk ve tip olmak üzere tüm sosyal yapılarını mitoloji ile temellendirmişlerdir" (Gültepe,

2012: 17). Bir başka deyişle Japonya yalnızca kendi kültürel ve tarihsel kodlarını kullanmakla kalmamış, Batıların Yunan'dan mitolojiyi ödünç almasına benzer şekilde modern batı kültürünü kendi toplumsal katmanlarını yenilemek için kullanmışlardır. Bunun yanı sıra ekolojik, politik göndermeler bulunan evrensel niteliklerde mesajlar veren eserler ortaya çıkmıştır. Kültürel, ekolojik, politik vb. unsurları içince barındırması açısından eserler sinema ve anime dünyasında önemli bir yere sahiptir.

Manga ve Anime Türlerine Kısa Bir Bakış

Basitçe Japon çizgi romanı olarak açıklayabileceğimiz “Manga” sözcüğü, iki kanjinin (Çince karakterin) birleşmesinden türetilmiştir. Birebir çevrildiğinde “rastgele resim, gelişigüzel” anlamını ifade eden manga kavramı, günümüzde Batılı anlamda çizgi romanın Japonya'daki karşılığıdır. Anime ise, “animation” yani canlandırma sözcüğünün Japoncadaki karşılığıdır ve çizgi film türüne karşılık gelir. Kökeni tam olarak bilinmemesine rağmen ilk örnekleri Japon sanatında 12. yüzyılda Choju giga olarak isimlendirilen Hayvan çizimlerine dayandırılmaktadır. Choju giga, hayvanların gündelik yaşantısını kullanarak dini hiyerarşiye eleştirel bir bakış açısı getirilmiştir. Bu bakımdan özellikle Toba adlı bir Budist rahip tarafından din adamları ve asalet üzerine hazırlanmış içinde maymunlar, tilkiler, tavşanlar gibi hayvanları barındıran eleştirel görsellerdir (Brenner, 2007: 1-2).



Görsel 1. Choju Giga, Hayvanların Güreşi, Kağıt Üzerine Mürekkep, 12-13.yy.

Dinsel çalışmanın ve kültürün bir parçası olan bu görseller, halk tarafından sık görülmede, hızla kültürün bir parçası haline geldi ve kısa süre sonra gezginler için Budist tilsimleri haline gelen resimler, iblislerden güzel kadınlara ve savaşçılara kadar çeşitli konuları bir araya getirdi ve 17. yüzyılın ortalarında Otsu şehri yakınlarında ortaya çıkmaları ve popülasyonlarından dolayı Otsuebe olarak adlandırıldı (Schodt, 1983: 28).

Geçirdiği tarihsel değişim sürecince manga, Japon kültüründe toplumsal ve biçimsel olarak önemli bir yer edinmiştir. Fakat günümüz mangasının bu hale gelmesi, farklı konuları ele alması Ukiyo-e'nin Japon gündelik yaşamını konu ettiği ağaç baskılar ile gerçekleşmiştir. Ukiyo-e'nin en ünlü sanatçısı Katsushika Hokusai'dir. Hokusai'nin (1760-1849) *Hokusai manga (1814)* isimli çizimleri 19. yüzyılda Batı da Empresyonist

sanatçıların dikkatini çekmiştir. Japonya’da ise başta Hayao Miyazaki olmak üzere birçok anime ve manga sanatçısını etkisi altına almıştır (Allen, 2015: 9).

Mangayı bildiğimiz hale getiren ve manga endüstrisini en çok etkileyen sanatçı ise Osamu Tezuka’dır. Eserleri yıllar boyunca üretilmiş en iyi işler olarak kabul edilir (Sekendiz, Albayrak, Gürova, Kuloğlu, Mutlu, Özgen ve Şeko, 2017: 21).

90’lı yıllardan sonra ise Anime ve manga türleri, Japonya içerisinde olduğu kadar dışında da popülerliğini arttığı bir dönem olmuştur. Çeşitli oyun konsollarının ortaya çıkması ile Batılı eğlence tekellerinin etkili olduğu bölgelerde tutunma imkânı bulmuştur. Japon popüler kültür ürünlerinin açıkça bir rekabete girişmesinin mümkün olmadığı bu çok uluslu eğlence devlerinin hâkim oldukları sahalarda anime-manga ve oyun konsolları gibi yeni medyaların iddiasız varlığı, söz konusu tekellerin bölgesinde fakat radarından uzak bir yayılma fırsatı sunmuştur. (Bolton vd., 2007: 7)

Anime ve manga türlerinin Batı’daki örneklerle farklılıklarına ve benzerliklerine değineceğimiz bu bölüm, ağırlıklı olarak manga ortamı üzerinden ilerleyecektir.

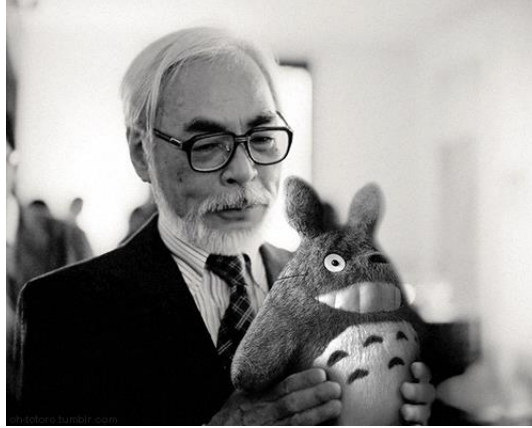
Susan J. Napier’in da belirttiği üzere anime ve manga arasındaki en dikkat çekici bağ görsel üsluptur: “Bir yerde, aşırı basitleştirmek anlamına gelse de Anime’nin, öncesinde manga olarak yayınlanmış öykünün hareketlendirilmiş bir çeşitlemesi olduğu söylenebilir. İki medya arasındaki bir diğer ortak özellik pek çok animenin, öncelikle manga formunda ortaya çıkmasıdır” (Napier, 2008: 29). Anime’nin film formatından kaynaklanan zaman kısıtlılığı ve tasarım farklılıkları ise, manga ile arasındaki görsel üslup ve öyküden doğan organik bağlar üzerinde dikkate değer bir farklılık yaratmamaktadır.

Yirminci yüzyılın başlarına değin bağımsız bir disiplin olarak değerlendirilmeyen Batı çizgi romanı, temelde sözlü anlatım olanakları ve grafik çizimlerin öyküyü zamansal düzlemde aktaran birbiri ardı sıra karelerden oluşmaktadır. Gazete köşelerindeki karikatürlerden günümüzdeki formatına kavuşan çizgi roman, Japonya’daki kadar başka hiçbir ülkede bağımsız bir sanat disiplini olarak geniş kitlelerce kabul görmemiş ve ciddiye alınmamıştır. Çizgi roman ve manga her ne kadar biçimsel açıdan benzerlikler gösterse de mangalarda işlenen konular Batılı beğeni algısından oldukça farklıdır. Bu farklılıkların temelinde kuşkusuz Japon kültürünün geleneksel özelliklerinin yanı sıra, modernleşme sürecinde karşı karşıya kalınan değişimin neden olduğu toplumsal refleksler yatmaktadır. Şöyle ki; son yüz elli yılı kapsayan modernleşme serüveninin ardından Japonya ne önceki kadar geleneksel ne de kat ettiği gelişime karşın “Batılı” bir toplumdur. Bu durum mangaların konu zenginliğinin ve farklı yaş gurubundan geniş kitlelerce kabul görmesinin başlıca nedenleri arasındadır. Öncelikle Japon toplumunun manga türüne yaklaşımı üzerinde durmak, Batı ile mukayese etmek bakımından yararlı olacaktır. Yapılan bir araştırmaya göre mangalar Japonya’daki kitap, dergi, gazete gibi basılı materyallerin %40’ını oluşturmaktadır. “Japonlar, her konuda olduğu gibi çizgi roman alanında da aşırı üretken olduklarından, yayınlanan dergiler nadiren 300 sayfanın altına düşer” (Ceran, 1997: 17).

Japon toplumunun mangaya gösterdiği ilginin anlaşılması için istatistiki veriler elbette yalnız başına yeterli olmayacaktır. Çizgi roman ve manga arasındaki konu

farklılıkları ve kahraman tiplerine değinmek bu bağlamda açıklayıcı olacaktır. Çizgi romanların konuları genel olarak erkek ana karakter ekseninde seyreden polisiye-macera, western tarzı kovboy serüvenleri ya da orta çağ şövalyelerinin kahramanlık öyküleridir. Kısaca W.A.S.P. yani, White, Anglosakson, Protestan şablonuna uyan karakterlere 1930'larda "süper kahraman" stereotipinin eklenmesi çizgi romanın konu çeşitliliğini arttırmak bir yana, istisnai birkaç underground çizgi roman dışında türün Batı'da, yetişkinlerce ciddiye alınmayan, çocuklara yönelik eğitici ve eğlendirici imajını pekiştirmiştir. Japon toplumunda ise konuya Batılılar kadar pragmatik yaklaşılmadığı görülür. Japonlar için manga, eğitici ya da eğlendirici nitelikler taşıdığı müddetçe varlığına müsamaha gösterilen bir tür olmanın çok ötesinde bir sanatsal ifade biçimidir: "Manga eserleri, kendi içlerinde çeşitli yaş gurupları ve toplumsal konum hedeflenerek üretilmektedir: Çocuklar için, genç kızlar ve erkekler için eserler, ev kadınları için, genç anneler için manga eserleri, çalışan erkekler ve yaşlılar için eserler gibi" (Aydm, 2007: 9).

Araştırma konumuz olan Hayao Miyazaki filmleri, yukarıda değindiğimiz kısa açıklamalar ışığında değerlendirildiği taktirde, yönetmenin üslup, bakış açısı ve bireysel hassasiyetlerinden kaynaklanan sanat anlayışını başarıyla yansıtan; anime manga türlerinin genel özelliklerini taşıyan seçkin örnekler olması bağlamında ayrıcalıklı bir yere sahiplerdir. Bu durumun Miyazaki'nin yaşamındaki tecrübelerinin bütününe oluşturduğunun bilinmesi gerekmektedir.



Görsel 2. Hayao MIYAZAKI

5 Ocak 1941 Tokyo doğumlu olan Miyazaki, yüksek öğrenimini Gokushuin Üniversitesi siyaset bilimi ve iktisat üzerine yapmasının ardından 1963 yılında Toei adlı animasyon stüdyosunda story-board sanatçısı olarak çalışmaya başlamış, çeşitli kademelerde geçen on beş yılın ardından 1978'de ilk kez yönetmenlik koltuğuna oturmuştur (Odell ve Blanc, 2011: 14-16).

Miyazaki filmleri, ekolojik sorunlara karşı duyarlı, gelenek ve modern çatışmasının konu edinildiği, dünyaya çocukların gözünden bakan fantastik maceraların anlatıldığı çocuksu fakat çocukça olmayan eserlerdir. Miyazaki'nin Japon toplumuna özgü yerel motifleri Batı'ya özgü formlarla buluşturduğu filmleri, içeriğindeki fantastik

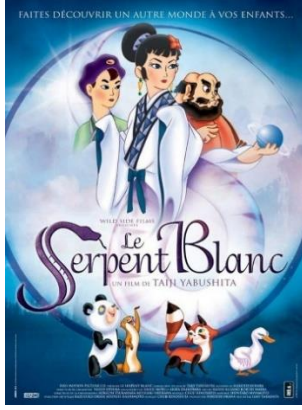
unsurlar sayesinde çocuklara hitap ederken, alt metinlerde ustalıklarla işlenerek öyküye yedirilmiş emekçi sınıfların hak arama mücadeleleri ya da dünya siyasi tarihine yaptığı ince göndermeler sayesinde, yetişkinlerce daha büyük ilgiyle karşılanmaktadır. Başta, zorluklar karşısında yılmayan, kendi doğrularının peşinden giden mücadeleci genç kadınlar olmak üzere kadın karakterlerin öykülerdeki ağırlığı, Miyazaki sinemasının bir başka şaşırtıcı yönünü oluşturur. Çatışma unsuru yalnızca doğa-insan karşıtlığıyla sınırlı değildir; eski ve yeni, gelenekle modern çatışması insan-doğa temasıyla büyük bir ustalıklarla birbiri içinde eritilerek işlenir. Öykü asla saf kahramanlık veya insanüstü erdemlilik klişeleri üzerine inşa edilmez.

Genel olarak Miyazaki filmlerinin iki farklı anlayış çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkündür. Birincisi, ünlü Fransız çizgi roman sanatçısı Jean Giraud, yani Moebius'un altını çizdiği; idealize edilmiş, masalsi bir dekor olarak Miyazaki filmlerinde gördüğümüz Batı Avrupa etkilerinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel olarak ağırlığını hissettirdiği "Sevimli Cadı Kiki", "Naushica: Rüzgâr Vadisi", "Laputa: Uçan Kale" gibi eserlerdir. İkincisini ise, yine Moebius'un "Miyazaki'nin eve dönüşü" olarak adlandırdığı Japon kültürü ve tarihinin, dinsel inanışlarının güçlü bir biçimde hissedildiği "Totoro", "Prenses Mononoke" ve "Ruhların Kaçışı" gibi filmleri oluşturur. Fakat ister birine, isterse diğerine dâhil olsun Miyazaki filmlerinin değişmeyen özelliği; "her yetişkinin aslında büyümüş birer çocuk olduğu fikrinden hareket etmesidir" (Cavallaro, 2006: 172). Japon dinsel mitlerinin ya da Batı'nın klasik çocuk masallarının birer metafor olarak karşımıza çıktığı Miyazaki filmlerinin fantastik maceraları, çoğu zaman çocukluktan ergenliğe geçiş sürecinde bireyin kendi ayakları üzerinde durma çabasını sembolize etmekte, fakat bunu antik bir kültüre ait imgelerin içsel dünyamızda beslediği düş kavramıyla birleştirmektedir.

Miyazaki Filmlerinde Batı Etkisi

1953 yılında Amerika'nın ultimatomu neticesinde Japonya dışı kapalılık politikasını terk etmek durumunda kalmış, 1854'te Perry Japonya'ya dönmüş ve Japon-Amerikan dostluk anlaşması imzalanmıştır. Amerika ile başlayan diplomatik ilişkileri İngiltere ve Rusya ile yapılan anlaşmalar izler. Japon limanlarının yabancılara açılmasıyla birlikte ticari ilişkiler gelişir. Japon tahtına İmparator Meici'nin çıkmasıyla beraber modern ve güçlü bir Japonya ülküsünün gerçekleşmesi, başta ordu olmak üzere kurumların yenilenmesi ve ülke içinde modern ulaşım ağlarının tesis edilmesi için çalışmalar başlatılır. "Restorasyon Dönemi" olarak da adlandırılan bu dönem, Japonya'yı geri dönülmez bir şekilde Batı modernliğini benimsediği bir çeşit ulusal idealin gerçekleşme sürecinin başlangıcıdır. Değişim yalnızca idari, askeri, ekonomi, bürokrasi ve eğitim alanlarıyla sınırlı kalmayıp Japon toplumunca benimsenmiş olduğu açıktır (Dündar, 2011: 15). Miyazaki'nin Batı etkileri taşıyan filmleri bu değişimin heyecanla kabulünü yansıtmaktadır. İdealize edilmiş, gerçeğine uzak bir bakışın hâkim olduğu filmlerinde Miyazaki, pek çok anime ve manga sanatçısının ortak Avrupa idealini paylaşır. Ne var ki, bu yer yer anakronik özellikler barındıran tavır Miyazaki'nin Avrupa tarihine ya da güncel toplumsal sorunlara filmlerinde yer vermediği anlamına gelmemelidir. Bu durumun yanı sıra en önemli özelliklerinden biri post-modern unsurlardan uzak durmasıdır. Miyazaki'nin filmlerindeki canlılığın karakterlerden kaynaklanmasının sebebi, 1960 ve 1970'lerde beraber çalıştığı, Japon çizgi filmlerinin

önde gelen isimlerinden Yasua Otsuka'nın etkisidir. Hollywood animasyonlarında görülen bu canlılık, temelinde Otsuka'nın Batı'da üretilen animasyonların etkisinde kalması ile açıklanabilir (Osmond, 2001: 36).



Görsel 3. Taiji Yabushita, The Tale of The White Serpent (Beyaz Yılan),1958.



Görsel 4. Toei Animation, Woof Woof 47 Ronin,1963.

Miyazaki Gakushuin'de öğrencilik yıllarında izlediği 1958 yapımı “Beyaz Yılan” filminin etkisinde kalarak, 1963'te mezun olduktan sonra Beyaz Yılan'ı (Resim 2) yaratan Toei Stüdyoları'na başvurmuş ve işe alınmıştır (Osmond, 2001:47). Bu sırada Toei yöneticilerinden Hiroshi Okawa, “Doğu'nun Disney'ini yaratma fikrini ortaya atmıştır. Miyazaki'nin ilk çalıştığı proje de 1963 yapımı Woof Woof 47 Ronin isimli, Disney 'in 1942 yapımı Bambi çizgi filminden esintiler taşıyan film olmuştur (Resim 3). Ana karakteri annesinin ölümüyle karın ortasında yapayalnız kalan bir köpektir. O dönemde miyazaki Disney tarzını beğenmemiştir, Paul Grimault'nun 1952 yapımı, daha sonra Le Roi et l'Oiseau (Kral ve Kuş) ismiyle tekrar çevrilen, La Bergere et le Ramoneur (Çoban ve Baca Temizleyicisi) isimli çizgi filmlerini de içinde barındıran daha farklı yapımları tercih eder. Grimault'nun filmi masalsi bir kalede geçer ve Miyazaki üzerindeki etkisi, 1979'da yönettiği Lupin III (Cagliostro Kalesi) ve daha sonra çektiği Ruhların Kaçışı'nda açıkça görülebilir (Osmond, 2001: 47). Ruhların Kaçışı'nda Lev Atamov'un da etkileri görülmektedir. Lev Atamov'un yönettiği 1957 yapımı The Snow Queen (Karlar Kraliçesi) adlı Rus çizgi film de Miyazaki üzerinde büyük izler bırakmıştır (Osmond, 2001: 48).



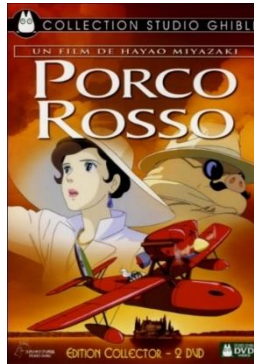
Görsel 5. H. Miyazaki, Laputa, 1986.



Görsel 6. H. Miyazaki, Rüzgarlı Vadi, 1984.

Stüdyo Ghibli'nin ilk büyük projesi olan “Laputa: Uçan Kale” adlı 1986 tarihli yapıtı bu bağlamda ele alındığı takdirde, sanatçının emek yoğunluklu çalışmaya ve iş gücüne duyduğu derin saygının izlerine rastlamak mümkündür (Resim 4): “Benim kuşağımdan birçok insan madencileri bir çeşit sembol olarak görür; dövüşçü insanların tükenmekte olan soyu. Onlar artık yoklar” (Odell, vd. 2011: 61). 14 Eylül 2005'te Guardian'a verdiği mülakattan yapılan bu alıntı, başta Laputa filmi olmak üzere sanatçının işçi-sermaye mücadelesine bakış açısını net bir biçimde ortaya koymaktadır.

Miyazaki'nin 1984 yılında İngiltere'ye gerçekleştirdiği bir seyahat sırasında gözlemlene fırsatı bulduğu, Thatcher Hükümeti ile madenci sendikaları arasında geçen pazarlıklar, çatışma ortamı karakter tipolojisi ve madenci kasabası dekoruyla Laputa filminde karşılık bulmuştur. Miyazaki Nausicaä of the Valley of Wind (Rüzgarlı Vadi) isimli çizgi roman dizisinde de Nausicaä isimli karakterde Homeros'un Odesa destanındaki narin prenses ile orta çağ Japon edebiyatından esinlenmiş, “böcek seven hanım” karakterinin birleşimiyle ortaya çıkmıştır (Resim 5) (Osmond, 2001: 57).



Görsel 7. H. Miyazaki, Porco Rosso, 1992.

Sanatçı, benzer bir tavrı “Porco Rosso” filminde II. Dünya Savaşı yıllarının faşist İtalya’sı konusunda sergiler: “Bizzat Poco Rosso, Miyazaki’nin en anlaşılabilir ve karizmatik yaratılarından biridir (Resim 6). O, belki de İtalya’nın karşı karşıya olduğu sosyal-politik çıkmaz nedeniyle, ülkesini, yasaları ve tümünden insan ırkını reddeden bir münzevidir. ‘Bir faşist olmaktansa bir domuz olmayı yeğlerim ’der” (Odell, Le Blanc, 2011: 91).

Tekrar Laputa’ya dönecek olursak filmin bir diğer dikkat çekici özelliği, örneklerine diğer Miyazaki filmlerinde de rastladığımız Batı klasik çocuk masallarına yaptığı göndermelerdir. Jonathan Swift’in “Gülüverin Gezileri” adlı eserinden hatırladığımız Laputa şehri Miyazaki’nin filminde uçan bir kale olarak karşımıza çıkmaktadır (Osmond, 2001: 59). Çocuk edebiyatının klasik eserleri, Miyazaki’nin haricinde pek çok anime ve manga sanatçısını etkilemiştir. Osamu Tezuka’nın “Astro Boy” adlı eseri Pinokyo masalına göndermelerde bulunurken, Mamoru Oshi’nin “Wolf Bridge” adlı politik-gerilim tarzı anime filmi Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurt karakterlerine yaptığı göndermelerle sembolizm ağırlıklı bir dil kullanır. Yine Miyazaki’nin “Komşum Totoro” adlı filmi Lewis Carrol’ın “Alice Harikalar Diyarında” adlı ünlü öyküsünü hatırlatan pek çok detayla bezenmiştir. Miyazaki’nin (2004) sözleriyle “Öyle sanıyorum ki, kişinin dünyayı algılama biçimiyle kullandığı sanatsal tekniği birbirinden ayrı düşünmek mümkün olamaz. Şimdiye dek kullandığımız teknik düşünüldüğünde ışık ve hacim gibi temel kavramlar etrafında şekillenen Avrupa resim sanatından öğrendiğimiz metotları kullandığımız görülecektir”.

Miyazaki Filmlerinde Japon Etkisi

Anime ve manga türleri için özellikle 90’lı yıllar, içerde olduğu kadar Japonya dışında da talebin hızla arttığı bir dönemdir. Uzunca bir müddet ciddiye alınmayan anime ve mangalar beraberlerinde çeşitli oyun konsollarıyla Batılı eğlence tekellerinin etkili olduğu bölgelerde tutunma imkânı bulmuştur. Japon popüler kültür ürünlerinin açıkça bir rekabete girişmesinin mümkün olmadığı bu çok uluslu eğlence devlerinin hâkim oldukları sahalarda anime-manga ve oyun konsolları gibi yeni medyaların iddiasız varlığı, söz konusu tekellerin bölgesinde fakat radarlarından uzak bir yayılma fırsatı sunmuştur.

Miyazaki’nin karakterleri, 1974 tarihinde Isao Takahata’nın yönettiği, Miyazaki’nin ise karakter tasarımlarını üstlendiği televizyon projesi “Heidi: Alplerin Kızı” ndan bu yana tutarlı bir gelişim izlediği görülür. Her ne kadar kızıl saçlı, beyaz tenli ve iri gözlü olsalar da özellikle Totoro, Mononoke ve Ruhların Kaçışı (Resim 7) filmlerinde karakterlerin Japon kimliklerinden şüphe duymayız. İnanç, gelenek ve doğaya saygı temalarının ön plana çıktığı eserler, Miyazaki’nin Japon kültürünün az bilinen yönlerini batılı bir forma aktardığı, sanatsal üslubunun olgunluk dönemini yansıtmaktadır. Bu noktada Japon kültüründe inanç formlarının şekillendirdiği insan-doğa ilişkisinin Miyazaki filmlerinde nasıl rafine bir dille karşılık bulduğunu görmek şaşırtıcıdır. Yaygın kanının aksine Japonya’da en yaygın olan dini öğreti Budizm değil, Şintoizm’dir. “Biz Japonlar Şinto doğar, Budist ölürüz” sözü Şintoizm’i benimseyen Japonlar için dahi cenaze törenlerinin Budist tapınaklarında yapılmasından ileri gelmektedir (Bozkurt, 1995: 115). Şinto; basitçe “kutsal olanın yolu” olarak

açıklayabileceğimiz kanji karakterlerden oluşan bir sözcüktür. Tokugava dönemi'nin (1603-1868) baskıcı ve sınırlayıcı yönetiminde Japonya, seküler bir anlayışla dinsel bir baskıya maruz kalmamıştır. Japonya için, İmparatorun daha ziyade dini ve ruhani bir konumda bulunması ve ülkenin Shogunlarca -gücü İmparator adına elinde tutan askeri idareciler- yönetilmiş olması, anlaşılması güç bir durum gibi görünebilir. Ancak Şintoizm'in ruhlara saygı ve ata kültlerini temel alan anlayışının toplumsal birliğe ve ulusal ideallere hizmet ettiği gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir.

Animist bir inanç biçimi olan Şintoizm, yaşadığımız çevreyi “kami” olarak adlandırılan ruhlarla paylaştığımızı ve bu ruhların hayatın akışı içinde belirli görevleri olduğu düşüncesini benimseyen, dini yönünden ziyade felsefi yönü ağır basan bir öğretiler bütünüdür. 1945'te savaş kaybedilmeden önce Japonya'nın resmi dini olan Şintoizm'in terk edilip, yerine 1945-1952 yılları arasındaki işgal sonrasında daha uzlaşmacı olduğu varsayılan Budizm'in benimsenmesine çaba gösterilmiştir (Hunter, 2002: 253-283).

Yukarıdaki bilgiler ışığında Miyazaki filmlerindeki dinsel öğelerin, tarihi ve kültürel bağlamda bireyin toplum ve çevreyle olan ilişkilerini düzenleyen seküler normlar olarak işlev gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Esasen bu tavır yalnızca Miyazaki filmleriyle sınırlı kalmayıp tüm Ghibli yapımlarının ortak özelliğidir. İnsanların doğaya hükmetme arayışlarının acı bir dille anlatıldığı “Prens Mononoke”, modernle geleneğin, insanla doğanın adaletsiz mücadelesini Japonlara özgü bir duyarlılıkla aktarır (Resim 8). Özünde Prens Mononoke, çevrecilik ve ruhanilikle ilgili bir filmidir. İnsanoğlunun çevreye verdiği zararlar ilgilenebilir olmasının yanı sıra teknolojik ilerlemeler ile vahşi hayat arasında kaçınılmaz olarak çatışmaların olacağını kerhen de olsa kabullenir (Odell ve Le Blanc, 2011: 107).



Görsel 8. H. Miyazaki, Ruhların Kaçışı, 2001.



Görsel 9. H. Miyazaki, Prenses Mononoke, 1997.

Miyazaki'nin epik macerasında ruhlar ve hayvan tanrılar insana özgü davranışlar sergilerler. Antropomorfizm, zoomorfizm ve metamorfizm gibi terimlerle açıklanan bu duruma her ne kadar batı çocuk edebiyatının klasikleşmiş örneklerinden aşına olsak da Miyazaki'nin söz konusu metaforik anlatım biçimini, Japon mitolojisi ve dini inanışları

üzerinde temellenen kendine özgü kültürüne bir eldivenmişçesine uydurup kavradığını görürüz.

Sonuç

Hayao Miyazaki, yerel-geleneksel kültürün tarihsel köklerinden beslenen kendi iç dünyasına ait düş gücünü sanatsal üslup, özgünlük, yaratıcılık gibi kavramlarla buluşturmayı başarmış çok yönlü bir sanatçıdır. Yalnızca bir yönetmen değil; tasarımcı, çizer ve senarist de olan sanatçının, eserlerinin farklı aşamalarında dahil olduğu sanatsal kimliklerinin etkisi yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Her Miyazaki filmi, kolektif bir sanatsal form olan sinemada örneğine az rastlanır şekilde tek kişinin elinden çıkmışçasına bir roman, resim ya da beste hissi uyandırmaktadır. Bu durumun en temel nedeni kuşkusuz Isao Takahata ile Miyazaki'nin, tüm ticari kaygılar ve sanatsal kısıtlamalardan uzak kalma arzusuyla kurmuş oldukları Stüdyo Ghibli (1985) 'nin temsil ettiği değerlerin sanatçıların eserlerine yansması olmuştur. Miyazaki filmleri, Japonlara özgü çalışkanlık, topluma karşı duyulan sorumluluk duygusu ve tabiata duyulan saygının şekillendirdiği bir çeşit ortak toplumsal bilincin geçmişten günümüze aktarımının izlerini taşımakta; tüm teknolojik ve ideolojik etkilerle hızla değişen çevreye karşın izleyiciye, geçmişle duygusal bağlar kurma fırsatı tanımaktadır.

Nietzsche'nin "Tarih ve mitoloji ile irtibatı kesilmiş toplumlar günlük yaşarlar, artık onlar 'sosyal varlık' niteliklerini kaybetmişlerdir" ifadesinden hareketle Miyazaki filmlerinin, modern Japon toplumunda bu bağı tesis eden önemli örnekler arasında yer aldığını söylemek abartılı olmayacaktır. Baskı resimlerden kaligrafiye, kendine has mimarisinden seramik sanatına, 'kabuki' ve 'bunraku'ya geleneksel tiyatrosuna; çay seremonilerinden bahçeciliğe, iyi yapılmış her işi sanat olarak kabul eden geleneksel Japon kültürünün geçmişi inkâr etmeden modernle kucaklaşmasını, Batılı bir sanat disiplini çerçevesinde ele alması bakımından Miyazaki filmleri, modern dünyada kendisi olarak kalmayı başarmış öncü bir toplumun kültürel ürünüdür.

Kaynakça

- Allen, J. (2015). *Anime and Manga*. US: Reference Point Press.
- Aydın, B. (2007). *Uzak Doğu'dan Çizgi Roman: Manga*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, G. (1995). *Japon Kültürü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Brenner, E. R. (2007). *Understanding Anime ve Manga*. London: Libraries Unlimited.
- Bolton, C., Csicsery-Ronay JR, I. Ve Tatsumi, T. (2007). *Robot Ghosts Wired Dreams*. University of Minnesota Press.
- Cavallaro, D. (2006). *The Animé Art of Hayao Miyazaki*. North Carolina: Mc Farland & Company Inc.
- Ceran, K. (1997). *Sanat Dünyamız- Çizgi Roman*, S.64. 17

- Dündar A. M. (2011). *Japonya'nın Orta Asya Politikaları*. Yasevi Yayınları.
- Gültepe N. (2013). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Resse Kitabevi Sahaf.
- Hunter, J.E. (2002). *Modern Japonya'nın Doğuşu*. (Çev: M. Günay) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Napier, S.J. (2008). *Anime- Akira'dan Howl'ın Hareketli Şatosuna* (Çev. M. Murat Başekim). ES yayınları.
- Odell, C. Ve Le Blanch, M. (2011). *Hayao Miyazaki ve Isao Takahata Filmleri- Stüdyo Ghibli*. (Çev: B. Baysal) (1. Baskı). Kalkedon Yayınları.
- Osmond, A. (2014). *Ruhların Kaçışı*. (Çev: H. D. Dalay). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Scholt, F.L. (1983). *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tokyo: Kodansha International.
- Sekendiz, A.Z., Albayrak, B., Gürova, E., Kuloğlu, G., Mutlu, H., Özgen, M.E., . . .
- Şeko, Y. (2017). *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*. Japon Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Miyazaki H. (2004). Interviews- Hayao Miyazaki and Mr. Moebius. https://www.youtube.com/watch?v=2L0YgdIpXas&feature=emb_logo

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Choju Giga, Animals Wrestling, Paper and Ink, 12th century and 13th century, <https://bit.ly/3mPXSd1> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 2.** Hayao MIYAZAKI, <https://bit.ly/3dcgDDQ> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 3.** Taiji Yabushita, The Tale of the White Serpent (Beyaz Yılan), 1958, <http://t.ly/OFA2> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 4.** Toei Animation, Woof Woof 47 Ronin, 1963, <https://bit.ly/2IaWylT> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 5.** H. Miyazaki, Laputa, 1986, <https://bit.ly/36QzPGe> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 6.** H. Miyazaki, Rüzgârlı Vadi, 1984, <https://bit.ly/2GI4kmP> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Görsel 7.** H. Miyazaki, Porco Rosso, 1992, <https://bit.ly/2GOHFVK> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).

Görsel 8. H. Miyazaki, Ruhların Kaçışı, 2001, <https://bit.ly/3iWVFtX> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).

Görsel 9. H. Miyazaki, Prenses Mononoke, 1997, <https://bit.ly/34SxI1N> (Erişim Tarihi:12.11.2020).



SANAT ELEŞTİRİSİ DERSİNİN İŞLENMESİNE ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM A CRITICAL APPROACH FOR ART CRITICISM LESSON

Kani ÜLGER

Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Assoc. Prof., Sivas Cumhuriyet University, Education Faculty, Fine Arts Education Department

kulger@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7435-175X>

Atf/Citation

Ülger, K. (2021). "Sanat Eleştirisi Dersinin İşlenmesine Eleştirel Bir Yaklaşım".

Sanat Dergisi, (38). 33-51.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.879739>

Öz

Sanat Eleştirisi dersi belli yöntemlere dayalı olarak sanat yapıtını nesnel bir biçimde ele alıp, inceleyen ve bu inceleme sonucunda olabildiğince nesnel sonuçlara ulaşmayı amaçlayan bir ders olarak ön plana çıkmaktadır. İlgili dersin sadece bir yöneme dayalı olarak işlenmesi ise, öğretim çıktıları açısından sorun oluşturabilmektedir. İlgili alan yazına baktığımızda, sanat eleştirisinde mevcut kullanılan yöntemlerin sanat eserine kendi odak noktalarından yaklaştıkları görülmekte ve eleştirinin nesnel yapılabilmesinde yeterli olmadığı değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, sanat eleştirisinde daha geniş bakış açılarına ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın araştırma problemi; "Sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde bütüncül bir yaklaşım getirilebilir mi?" biçiminde düzenlenmiştir. İlgili problem doğrultusunda araştırmanın amacı; sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde bütüncül bir yaklaşım önerisinin düşünsel temellerinin ortaya çıkarılması, biçiminde özetleyebiliriz. Betimsel nitelikte doküman analizi yöntemiyle yapılan çalışmada ulaşılan bulgulara göre; sanat eleştirisinde mevcut yöntemlerin sanat yapıtını incelerken, ağırlıklı olarak kendi bakış açılarını dikkate

Abstract

It has been seeing many approaches about *art criticism* in the literature currently. The Art criticism lesson aims investigates the artwork objectively as based on distinct art-criticism approaches. On the other hand, Art criticism lesson has been just based on one approach predominantly. Many known art-criticism approaches upon the artwork criticism in related literature have just looked at artwork through their views. So, the Art criticism needs wide perspectives to critique the artwork objectively. Accordingly, present study aims to search that question: Is there a holistic approach in the Art criticism lesson regarding learning process. The method of this study is the document analysis. According to findings of this study, it can be said that current approaches on the Art criticism have just focused their perspectives and they have ignored another perspective. The result of this study, the holistic approach called as "Guide of Holistic Approach to Art Criticism" was suggested for the Art criticism lesson based on the historic chronological, which includes with the art movements, scientific developments and artistic thought aspects of the related historic era. This approach can be used in the art criticism

aldıkları, bütüncül bir yaklaşım sergileyemedikleri ortaya çıkarılmıştır. Mevcut bulguya dayanarak, karmaşık bir süreci içeren sanat eserinin kronolojik bağlamda sanat akımları izdüşümünde, dönem özellikleri ve bilimsel gelişmeler ışığı altında incelenmesinin, eseri anlama/anlamlandırmada daha bütüncül bir yaklaşım içerebileceği sonucuna varılmış ve bu sonuca ilişkin geliştirilen; *Sanat Eleştirisine Bütüncül Yaklaşım İzleği*'nin sanat eleştirisi dersinde uygulanması önerilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat Eleştirisi, Sanat Akımları, Sanat Eseri İnceleme Yaklaşımları, Sanat Eleştirisine Bütüncül Yaklaşım İzleği.

lesson easily as a teaching method for the students to criticize the art holistically more than the present art criticism methods.

Key words: Art criticism, art movements, art criticism approaches, the Guide of Holistic Approach to Art Criticism.

Structured Abstract

The mean of critique word is to assess one thing with this thing's good or bad aspects. Art criticism as an analysis performance assesses artwork under the light of some information. Therefore, art criticism generally aims to assess the artwork thoroughly. In art criticism, there are many methods to critique the artwork. Regarding the education area, the pedagogical art criticism method is vital as *describing, analyzing, interpreting, and evaluating* stages. However, this method assesses the artwork based on the elements of art and the principles of art. Whereas, there is a need for a new approach in the art criticism inclusively besides the elements of art and the principles of art to assess the artwork in visual arts education.

Is it possible to suggest a holistic approach for the art criticism lesson to critique artwork in visual arts education?

This study aimed to suggest a holistic approach in the visual arts education in terms of the learning of the art criticism lesson through investigating the current art criticism methods.

This study used the document analysis method through investigating the related literature. This study obtained data o from the literature by document analysis.

There are many methods in the art criticism area, which focus on various features as artist and artwork, social or person in the process. However, the *describing, analyzing, interpreting, and evaluating* stages are held in the art criticism lesson of the visual arts education regarding the Pedagogical Art Criticism method. The *describing* stage is expected to clarify all objects, people, and places in the artwork thoroughly. In the *analyzing* stage, it is hoped to investigate the Elements of Art and the Principles of Art in the artwork. In the *interpreting* stage, it is wanted to comment on the artwork personally based on the obtained data from the *describing* and *analyzing*. In the *evaluating* stage, the student is expected to develop their comments about the artwork related to the *interpreting* stage. In addition, there are essential roles of the theories of art and aesthetic features for judging the artwork in the

art criticism beside these stages. The theories of art, as well, focus on various features as artist, artwork, social, or person. Meanwhile, it is emphasized that iconographic analysis is also a vital process to judge an artwork. The iconographic analysis clarifies marked things in the artwork. It defines some relations between the elements of art and the principles of art in the artwork by considering the historical and traditional processes. Although many scholars stated that holistic approaches could be utilized in art criticism in terms of the development of the students' understanding in the art criticism lesson, it is observed that there are no inclusive methods or suggested holistic approaches in the literature. Accordingly, holistic approaches should be developed for the art criticism lesson.

The artwork exhibits complex structure in terms of the artist, art movements, artistic thought aspects of the related era, historical - scientific developments chronologically, social and cultural factors. Therefore, the art criticism methods possess different perspectives regarding the same focused artwork. So, art criticism lesson needs more inclusive approaches more than current methods to support students' understanding. From this perspective, the scholars stated that traditional learning models are not to give students permanent learning. They emphasized that constructivist teaching methods gain students broad perspective thinking during the learning process. According to the result of this study, it is crucial to use holistic approaches in the art criticism lesson to support the constructivist teaching method. Therefore, broad perspective thinking can be gained to students through the holistic approaches in the art criticism lesson as based on essential features as artist, artwork, art movements, the theories of art, artistic thought aspects of related era, historical - scientific developments, social and cultural factors chronologically. In this way, the students in the art criticism lesson it will be provided to judge the artwork inclusively and objectively. So, it will be possible to construct students' learning thoroughly in that lesson by comparing the artworks, artists, art movements, artistic thought aspects of the related era, historical - scientific developments chronologically. Therefore, "Guide of Holistic Approach to Art Criticism" was developed in this study as a guide (Table 2) by considering this study's results. This guide aims to provide teachers and students to critique the artwork holistically in light of the critical features of the related historical era. The art criticism lesson starts with the date of the artwork by this guide. After this stage, the lesson follows holistically because the guide also includes interdisciplinary features as the Philosophy of Art History, History of Science and History. This way will give students many opportunities to use their information obtained different disciplines within broad perspective as supported the constructivist teaching method. So, it will be possible to be gained information for the students in terms of the understanding and meaning of the artwork in the art criticism lesson inclusively.

Giriş

Eleştiri sözcüğü anlam açısından genellikle olumsuz yargı içeren bir biçimde algılandığı söylenebilir. Buna karşın, eleştiri sözcüğünün kök anlamı, Ersoy'un (1995, Akt: Karabulut, 2008: 240) belirttiği gibi, bir şeyi iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirme olan Yunanca "*critice*" sözcüğünden gelmektedir. Sanat eleştirisi ise bir sanat eserini başta yapıt ve sanatçı olmak üzere farklı bilgi ve belgelerden yola çıkarak, o eser hakkında olabildiğince doğru bir yargıya ulaşma çabası olarak tanımlanabilir. Bu süreçte, eleştiri için ele alınan sanat eserinin yanı sıra eser incelemesinde hangi yol ve yöntemin izlenmesi gerektiği de önemli bir konu başlığını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Ötgün (2009: 159) sanat yapıtı incelemesinde birden fazla yaklaşım olduğunu

belirtmektedir. Karabulut, Karakuzu ve Konca, (t.y.: 89) ise, sanat eleştirisi (1960'lı yıllardan bu yana *konu-merkezli* bir yaklaşımla ele alındığını, *Sanatçı, Yapıt, Alımlayıcı* ve *Toplum merkezli* yaklaşımların ön plana çıktığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra, sanat eleştirisi bir eserin övülmesi ya da yerilmesi biçiminde algılanmamalıdır. Ersoy'un (2010: 63) belirttiği gibi sanat eleştirisi; yapıtın *bütünden parçaya, genelden özele* giden mantıklı bir inceleme çabasıdır. Bu bağlamda Sanat Eleştirisinin eğitim açısından amacı; belli yöntemlere dayalı olarak sanat yapıtına olabildiğince nesnel bir inceleme sonucunda nesnel sonuçlara ulaşmak olarak ifade edilebilir. Sözü edilen amaçla, sanat eleştirisi dersinin öğretim çıktısı; “inceleme doğrultusunda eser hakkında nesnel bir değerlendirmeye ya da yargıya varabilmek” olacaktır. Stokrocki ve Kırıçoğlu'na göre (1997, Akt: Mercin ve Alakuş, 2005: 37) eğitimde sanat eleştirisi, bir sanat eserine sorular sorarak ve tartışarak yapılan bir incelemedir. Feldman (1970, Akt: Karabulut ve Diğ, t.y.: 89) ise resim sanatında eserin incelenmesinde *sanatçı merkezli, yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli ve toplum merkezli* yaklaşımların sanat eleştirisi açısından eğitim alanında izdüşümünü, “pedagojik eleştiri” adlandırılması adı altında, *betimleme* (tanımlama), *çözümleme* (analiz), *yorum* ve *yargı* (karar) aşamaları olarak açıklamaktadır. Sanat eleştirisi dersinin sadece *betimleme, çözümleme, yorum* ve *yargı* aşamalarının yer aldığı bir yöntemle işlenmesinin, sanat eleştirisinin öğretim çıktıları açısından yeterlilik konusunu akla getirmektedir. Zira ilgili aşamalar, sanat eserinde ifade edilen nesne ya da insanları, sadece *sanat eleman* ve *ilkeleri* temelinde inceler ve buna dayalı bir analizle belli bir yorum ya da yargıya ulaşmayı amaçlar (Barrett, 2012: 90-161; Boydaş, 2004: 47). Oysa sanat eseri salt sanat eleman ve ilkelerinden oluşan bir görsel sunum değildir; bundan daha fazla bir değerdir. Dolayısıyla, sözü edilen aşamalar sonucunda elde edilen öğretim çıktısı, sanat eseri hakkında ulaşılan yargının bütüncül ve kapsayıcı bir anlayışta olmasının garantisini veremeyeceğini ileri sürebiliriz. Bu durumda, incelenen sanat eserinin eleştirisini kapsayıcı bir biçimde yapabilmek için daha geniş bakış açılarına ihtiyaç duyulması gerekecektir. Nitekim Mittler (1986; Akt: Karabulut, Karakuzu ve Konca, t.y.: 105) sözü edilen *betimleme, çözümleme, yorum* ve *yargı* aşamalarının yanı sıra, eserde *estetik* açıdan da bir yargının gerekli olduğunu belirtmektedir. Bu tür bir yargıya varabilmek için resmin “estetik nitelikleri” düzeyinde incelenmesine ihtiyaç vardır. Bir sanat yapıtının estetik düzeyde irdelenebilmesi için eserin yapıldığı dönemde var olan başat sanat ve düşün eğilimlerine başvurmakta yarar olacaktır. Gökay Yılmaz'ın (2009: 97) belirttiği gibi; sanat eleştirilenleri tarihsel süreçte sanat eserlerinin incelenmesini kolaylaştırmak için felsefenin kullandığı argümanları kullanmayı tercih etmişlerdir. Günümüzde sanat eleştiri alanının kendi terminolojisini oluşturabilecek yeterince bilgi birikimine sahip olduğu ileri sürülebilir. Ayrıca, sanat eleştiri alanı kendi ürettiği ve alanı daha iyi yansıtan kavramlar geliştirebilmelidir. Dolayısıyla, sanat eleştirisi hem yöntem hem de kapsam açısından yeniden değerlendirmeye tabi tutulması ve bu tür verimli bir inceleme sonucunda belirsiz alanların yeni kavramlar ile ifade edilmesi söz konusu olabilecek, alan kendi terminolojisini oluşturma bağlamında bir gelişme ivmesi kazanabileceği söylenebilir.

Diğer taraftan San (2004: 38) sanat eserinde bir tür estetik yargıya varabilmek için *Yansıtıcı, Anlatıcı, Duyusal Etki ve Biçimci* olmak üzere dört ana sanat kuramının bilinmesinde yarar olacağını belirtmektedir. Eserin estetik özellikleri, dönemi yansıtan sanat kuramlar çerçevesinde ele alınabilmesi mümkün görülmele beraber, sadece bu

kuramlara dayalı incelemelerin yeterliliği ayrı bir tartışma konusudur. Bu durumu destekler biçimde, Varlık Şentürk (2012: 19) herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmek için *ikonografik* açılım yapılmasının önemine değinmektedir. İkonografi bir yaklaşım olarak, resimdeki konunun anlam ve niteliklerine işaretler açısından yaklaşmakta ve imgelemlere olan vurguyu canlı tutmaktadır (Duncum, 2016: 12). Bu bakış açısı önemlidir, çünkü sanat eleştirisi dersi öğrenciye resim eseri hakkında bilgilendirme yanında, anlamlandırma ve imgelem açısından da fırsatlar sunan bir derstir. Ho, Wang and Cheng, (2013: 69) günümüzde öğretim müfredatlarının öğrencinin imgelem düşüncesini ifade etmede yeterli olmadığını belirtmektedir. Bu nedenle, sanat eleştirisi dersi *ikonografik* inceleme yoluyla eserde temsil edilen *işaretlerin* (simge) açıklanmasında etkili olabilir ve öğrencilerde esere ait belli bir imgelemin oluşmasına katkı sunabilir. Ayaydın'ın (2009: 111) belirttiği gibi, sanat eseri doğası gereği birçok simgeyi içinde barındırır. Bu simgeler yardımıyla izleyici esere anlam yükleyerek belli bir mesaj iletebilir. Bununla birlikte, *ikonografik* yöntemin sanat eseri hakkında ulaşılan bilgiler ışığı altında *gelenek ve tarihsel sürece* bakılarak yapılmasında yarar olduğu vurgulanmaktadır (Türkcan ve Coşkun, 2016: 89-96). Böylelikle, yapıtın üretildiği tarihsel *dönem, düşünce eğilimleri, sanatçının çağdaşları ve sanatçının kendisi* de dâhil olmak üzere, sanat eleştirisi dersi kapsamında ele alınmasının mümkün olduğu söylenebilir.

İlgili alan yazına baktığımızda, sanatsal bağlamda bir yapıtı inceleyerek, eleştiride bulunabilmek için, hem *Sanatçı, Yapıt, Alımlayıcı ve Toplum merkezli* yaklaşımları hem *Yansıtmacı, Anlatımcı, Duygusal Etki ve Biçimci* sanat kuramlarını göz önünde bulundurduğumuzda yarar olacağı ileri sürülebilir. Sözü edilen yaklaşım ve kuramlara ek olarak, sanat eserinin *ikonografik* açılımının ortaya konulması da önemlidir. Tüm bu yaklaşım, kuram ve açılımlar kendi disiplinleri içinde oldukça geniş kapsamlı içeriklere sahip alanlar olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Özellikle, eğitim perspektifinden konuya baktığımızda, resim iş eğitiminde “Sanat Eleştirisi” dersinin süresi ve programda bir dönemlik ders olarak yer aldığı göz önünde bulundurulursa, dersin eğitim çıktılarını kazandırma adına, öğrencilere tüm bu disiplinlerin içerikleriyle verilerek işlenmesinin mümkün olamayacağı ileri sürülebilir. Dolayısıyla sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde pedagojik eleştirisi temelinde bütüncül bir yaklaşımla desteklenmesinin ve zenginleştirilmesinin önemli olduğu ileri söylenebilir.

Mercin ve Alakuş'un (2005: 45) belirttiği gibi, eğitim süreci bir bütündür ve sanat eleştirisi dersi sanat eserini anlamaya yönelik eylemleri içeren bir yöntemle ele alınmalıdır. Eğitim süreci açısından konuya baktığımızda öğretim kuramlarından yararlanmanın önemi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda eğitimde *yapılandırıcı* yaklaşımın, sanat eleştirisi dersinde bütüncül yöntemlerin uygulanmasında daha kapsayıcı olabileceği ileri sürülebilir. Öğretim kuramları arasında oldukça yaygın kabul ve uygulama alanı olan *yapılandırıcı* kuram, öğrencinin bilgiyi bilişsel süreçte yeniden yapılandırmasına dayalı olarak öğrenme açısından önemine vurgu yapar (Hein, 1991: 1). Böylece yapılandırıcı öğrenmede öğrenci yeni bilgilerini önceki bilgileri ile bütünleştirme fırsatı bulur (Demirel, 2001, Akt: Karadağ, Deniz, Korkmaz, ve Deniz, 2008: 384) ve bilgiyi geliştirme olanağına kavuşur. Eğitimde Yapılandırıcı kuram etkileşimli bir süreçte karşılaştırmaları ve düzeltmeleri gerektiren bir öğrenme yöntemi

olarak öne çıkar (Laney, 1990, Akt: Karadağ ve Diğ., 2008: 385). Bu yöntem ile verilen eğitimde öğrencinin bilgiyi bütüncül bir çerçevede değerlendirmesi noktasında ufkunun açılmış olduğu söylenebilir. Böylece öğrenci bilgilerini bilişsel süreçte yapılandırabilmesi için daha geniş bir bakış açısına sahip olması gerekecek dolayısıyla, bilgi yeniden ele alınarak bütünleştirilip geliştirilerek daha etkin bir öğrenme gerçekleşebilecektir. Bu durumu destekler biçimde, sanat eleştirisi dersi programda öğrenim çıktıları açısından sanat kuramları çerçevesinde, sanat eserini inceleme, sanat eserlerine ilişkin felsefi düşüncelerin farkına varma bağlamında tartışarak yorumlayabilme ve değerlendirebilmeyi içermesi (*Resim iş öğretmenliği ...*, t.y.: 24) kayda değerdir.

Yukarıda sözü edilen, ilgili alan yazında sanat eleştirisi hakkında öne çıkan görüşlere dayalı olarak, bu araştırmanın problem cümlesi attaki gibi düzenlenmiştir:

Araştırma Sorusu

Resim iş eğitimi, “Sanat eleştirisi” dersinin işlenmesinde mevcut yöntemleri kapsayan, bütüncül bir yaklaşımla sanat eserinin incelenerek, sanatsal eleştirisinin yapılması mümkün olabilir mi?

Amaç

Bu çalışma, sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde ilgili alan yazında mevcut yöntemler bağlamında, bütüncül bir çerçeve arayışının düşünsel temellerini araştırıp ortaya çıkararak, ilgili alana yeni bir yaklaşım önerisi getirmeyi amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu çalışma, ilgili alan yazında var olan bir konuyu tarama yönteminde betimleyen bir araştırma desenindedir. Bu çalışma, doküman analiz tekniğiyle, ilgili alan yazının taranıp elde edilen verilerin betimlemesi yoluyla yapılmıştır. Buna göre, araştırma konusunu oluşturan, ilgili alan yazında var olan *sanat eleştirisi* kavramı tarama yönteminde ele alınarak, incelenmiştir.

Betimsel araştırma deseninde araştırma sorusu doğrultusunda toplanan dokümanlar incelenerek, elde edilen veriler yorumlanabilir (Yıldırım ve Simsek, 2018: 194). Bu çalışmada kullanılan “*doküman analiz*” tekniğinde, araştırılan konu hakkında elde edilen sonuç, ilgili konuda bir veri olarak değerlendirilebilmektedir (Karasar, 2002: 77).

Veri Toplama ve Veri Analizi

Bu çalışmada doküman analiz tekniğiyle, araştırılacak konu hakkında ilgili alan yazındaki mevcut yayın, makale ve belgeler veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Elde edilen verilerin analizi ise, bazı sonuçlara ulaşmak için, önceden belirlenmiş konu üzerine elde edilen verilerin özetlenerek, yorumuna dayanır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 197). Bu çalışmada, araştırma konusunu oluşturan ilgili kavramlar indirgeme yöntemiyle, yanıtı aranan araştırma problemi ile doğrudan ve dolaylı ilişkili olmak üzere iki gruba ayrılmış, doğrudan ilgili olan veriler belirlenerek analiz edilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Ötğün (2009: 159-160) bir sanat yapıtının dört tür yaklaşım içinde incelenebileceğini belirtmektedir. Bunlar: *Sanatçı merkezli, yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli ve toplum merkezli*. Tüm bu yaklaşımlar, sanatın ne olduğunu ve nasıl gerçekleştiğini açıklamaya çalışan yaklaşımlardır. *Sanatçı merkezli* yaklaşımda sanatçının eserine kişiliğini yansıtmaya bir ölçü olarak kabul edilirken, *yapıt merkezli* yaklaşımda ölçü, sanat eserinin açıklanması ve yorumlanması açısından yapıtın kendisidir. *Alımlayıcı merkezli* yaklaşımda ise sanat eserinin gerçekliğinde ölçüt alımlayıcının heyecanıdır. *Toplum merkezli* yaklaşımda da ölçü, eserin dış dünya ile ilişkisinde aranır. Risatti'ye göre (1989, Akt: Karabulut, Karakuzu ve Konca, t.y.: 92) sanat eleştirisi, sanatın içyüzünün kavranmasına, anlaşılmasına ve kültürel değerlere ışık tutarak bilgilendirmeye ve eğitmeye gayret eder. Bu yolla *sanat eleştirisi*, sanatın kavranmasına, anlaşılmasına ve kültürel değerlere ışık tutarak bilgilendirmeye ve sonuçta eğitimin gerçekleşmesine yardımcı olur (Karabulut, Karakuzu ve Konca, t.y.: 87).

Eğitimde böylesine önemli bir görev üstlenen sanat eleştirisi dersinin öğretim sürecine olumlu katkısının artırılması, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Sanat eleştirisi dersi bu görevi yerine getirirken belli başlı yaklaşım ya da yöntemlere başvurur. Karabulut, Karakuzu ve Konca, (t.y.: 89) sanat eleştirisi disiplininin eğitimde nasıl kullanılacağı üzerine süregelen tartışmaları 1960'lı yıllardan bu yana *konu-merkezli* bir yaklaşımla temellendirildiğinden söz ederek, son zamanlarda eserin estetik içeriğinin de sürece dâhil ettiğini belirtmektedir. Feldman da (1970, Akt: Karabulut ve Diğ., t.y.: 89; Mercin ve Alakuş, 2005: 40-41) eğitimde pedagojik eleştiri açısından, sanat eleştirisi dersinde *betimleme* (tanımlama), *çözümleme* (analiz), *yorum* ve *yargı* (karar) evreleriyle ele alınmasının öğretime katkısı olabileceğine inanmaktadır. Bu bakış açıların temelinde, öğrencilerin eleştiri eyleminin farkına vararak, görsel algılarının gelişmesi ve bir sanat yapıtı karşısında öğrendiklerini bilinçli bir biçimde uygulamalarına dair beklenti yatmaktadır (Karabulut ve Diğ., t.y.: 94). Örnek olarak, *betimleme* aşamasının sanat eserindeki tüm nesne, mekân, insanlar ve olayların objektif biçimde ifade edilmesi beklenir. *Çözümleme* aşamasında sanat eseri tasarım eleman ve ilkeleri açısından irdelenir (Barrett, 2012: 90-95). *Yorumlama* aşaması ise, betimleme ve çözümleme aşamalarından elde edilen bilgilere dayalı olarak yapılan öznel bir aşamadır (Boydaş, 2004: 47). *Yargı* aşaması da yorum aşamasına benzer sonuçlar içerebilir (Barrett, 2012: 161). Mittler (1986; Akt: Karabulut ve Diğ., t.y.: 105) sanat eseri hakkında yukarıda söz edilen aşamalara ek olarak, yapıttaki estetik nitelikleri bulabilmek ve estetik yargıya varabilme için alttaki Tablo 1'de özetlendiği gibi bir bakış açısı geliştirmiştir.

Sanat Eleştirisi Basamakları	Estetik Nitelikler (neye bakılır)	Sanat Kuramları
Betimleme	Gerçekçi ve Görsel nitelikler (sanat elemanları)	Yansıtmacı sanat kuramı Biçimci sanat kuramı
Çözümleme	Görsel nitelikler (sanat ilkeleri)	Biçimci sanat kuramı
Yorumlama	Anlatımcı nitelikler	Anlatımcı sanat kuramı
Yargı (karar)	Sanat eserinde bulunan bütün estetik özelliklerin düşünülmesiyle bunlara dayanılarak verilen kararlar	- - -

Tablo 1. Sanat Eleştirisi Basamakları ve Etkileşimleri

Yukarıdaki tabloya göre, sanat eserinin eleştirisinde estetik nitelikler ve sanat kuramlarının eser hakkında yargıya varabilmede önemli bir rolünü olduğu görülmektedir. San'a göre (2004: 38), *Yansıtmacı, Anlatımcı, Duygusal Etki ve Biçimci* olmak üzere dört ana sanat kuramı vardır ve bu kuramlar temelde *sanat ürünü, sanatçı, sanat tüketicisi* ve *çevre* olarak dört öğeden birine yönelmiştir. Bir sanat yapıtını incelenirken, yukarıda sözü edilen yönelişlerin *yapıt merkezli, sanatçı merkezli, alımlayıcı merkezli* ve *toplum merkezli* yaklaşımlara benzerliği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, bir sanat yapıtını incelemede başvuru olan tüm bu yaklaşımların az ya da çok sanat kuramlarına dayalı bir düşünce temelinde oluşturulduğu böylece, eleştiride sanat kuramlarının dikkate alınmasının yararları olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Varlık Şentürk (2012: 19) bir sanat eserini değerlendirmek ve anlamak için *ikonografik* açılımını yapmanın da önemli olduğunu belirtmektedir. Yazara göre bu *ikonografik* açılım şu başlıklar altında olabilmektedir;

- a) *Sanatçının adı,*
- b) *Resmin adı,*
- c) *Resmin tekniği,*
- d) *Resmin boyutları,*
- e) *Resmin tarihi,*
- f) *Resmin konusu,*
- g) *Resmin üretilmiş olduğu okul ya da dönem özellikleri ve*
- h) *Resmin bulunduğu koleksiyon ya da hangi müzede olduğu* (Varlık Şentürk, 2012: 19).

İkonografi bir yöntem olarak, konunun anlamını işaretler üzerinden açıklamaya çalışır. Ebetteki işaretler belli bir toplumsal grup üzerinde uyandırdığı etkiler söz konusudur (Duncum, 2016: 12). İkonografik incelemede sanat eserindeki *sanat elaman* ve *ilkeler* adlandırılmakta ve bunlar arasındaki ilişki de belli eylemler olarak tanımlanabilmektedir. Daha sonra bu biçimsel ve eylemsel açıklamaların neye işaret ettiği incelenerek, son aşama olan yorum basamağında sanat eseri hakkında belli bir içeriği ifade etmeye yararlı olabilecek veriler elde edilebilmektedir. İkonografi

yönteminde sanat eseri hakkında ulaşılan bilgilerin gelenek ve tarihsel sürece bakılarak sorgulanmaları gerekli ve önerilen bir yoldur (Türkcan ve Coşkun, 2016: 89-96). Bu durumda sanat eleştirisinde yukarıdaki satırlarda vurgulanan özellikler yanında, gelenek ve tarihsel süreci de kapsayan bir yol tutmanın önemi ortaya çıkmaktadır. Buna göre, ilgili alan yazında sanat eleştirisinde kullanılan yöntem veya yaklaşımları bütüncül bir çerçevede değerlendirmeye olan ihtiyacın ilgili alanda gerekli olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda ilgili alan yazına baktığımızda, *sanat tarihi*, *sanat eleştirisi*, *estetik* ve *sanatsal uygulamalar*'dan oluşan yapısıyla, Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönteminin (ÇASEY) (Özsoy ve Alakuş, 2009: 109) öne çıktığını görüyoruz. İlgili yöntem içerdiği farklı disiplinleri birbirleriyle mantıksal olarak ilişkilendirmesi, sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde bir seçenek oluşturabilir. Şahin ve Alakuş (2009: 299) ortaöğretim düzeyinde Sanat Eserlerini İnceleme Dersini ÇASEY'e göre işledikleri bir çalışma yapmış, ÇASEY ile işlenen derslerin öğrencilerin sanat eleştiri becerilerini anlam yönünden geliştirdiği bulgusuna ulaşmıştır. Benzer biçimde, Mercin ve Alakuş (2005: 63) ortaöğretim düzeyinde yaptıkları çalışmada, sanat eserlerini inceleme dersinde ÇASEY yönteminin uygulanması sonucunda, öğrencilerin estetik ve eleştirel yargıları üzerinde olumlu etkileri yönünde bir sonuca varmıştır. Alakuş ve Şahin'in (2014: 63) yaptığı diğer bir araştırmada ise, ortaöğretim düzeyinde sanat eleştirisi ünitesi ÇASEY ve geleneksel yöntemi ile işlenen deneysel çalışmada ÇASEY ile yapılan eğitimin öğrencilerde estetik ve eleştirel yargı düzeylerini geliştirdiği bulunmuştur. Güneş (2015: 374) yükseköğretim düzeyinde Resim-İş Eğitimi, "Çağdaş Sanat" dersi öğretiminde ÇASEY ve geleneksel öğretim yöntemleriyle yapılan eğitimi deneysel bir çalışma ile karşılaştırmış ve ÇASEY ile yapılan eğitimin, öğrencilerin bilgi düzeylerini anlamlı derecede arttırdığını bulmuştur. Bu durum, öğrencilerin bilgilerini yapılandırmalarında bütüncül yaklaşımların önemini ortaya koyması bakımından kayda değerdir. Alakuş ve Şahin (2014) ÇASEY yaklaşımı ile öğrencilerin sanat eseri hakkında sanat, sanatçı, toplum, tarih ve kültür çerçevesinde çok karmaşık bir süreç olan sanatı değerlendirmelerinin daha kolay olacağını ileri sürmektedir. Alan yazında birçok araştırmacının, ÇASEY yönteminde olduğu gibi, kapsayıcı yaklaşımların öğrencilerin bilgi düzeylerini artırma açısından daha etkili olabileceğini ortaya koymalarına karşın, hali hazırda alan yazında sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde bütüncül bir yaklaşım önerisinin getirilmediği gözlemlenmektedir.

Tartışma ve Öneriler

Sanat eleştirisinde *konu*, *sanatçı*, *yapıt*, *alımlayıcı* ve *toplum merkezli* yaklaşımların yanı sıra "pedagojik eleştiri" de *betimleme*, *çözümleme*, *yorum* ve *yargı* aşamaları ile kendini gösteren süreçler bir yönüyle eserde gözlemlenen sanat eleman ve ilkelerine dayalı bir yaklaşım içermesi bakımından birbirini destekler olduğu söylenebilir. Öte yandan, sanat eseri sanat kuramları çerçevesinde ele alındığında, eserin bu yönden bir değerlendirmeye tabi tutabilmesi de mümkün olabilmektedir. Diğer bir yaklaşımda ise, eserdeki konunun anlam ve niteliklerine işaretler, simgeler açısından ikonografik olarak imgesel öne çıkabilmektedir. Sanat, tarihsel süreç içinde psikolojik, toplumsal ve kültürel faktörlerden oluşan, çoklu ve karmaşık bir yapı sergiler. Bu nedenle, kimi eleştiri yaklaşımları sanatın değerini sanatçıda veya yapıtta ya da yapıtın dünya ile ilişkisinde ararken (Ötgün, 2009: 159-160), kimi yaklaşımlarda sanat kuramları

ya da ikonografik açılımlarda sanatı anlamlandırmaya çalışır. Her yaklaşım esasında aynı esere farklı pencerelerden bakan perspektiflere sahiptir. Bununla birlikte, günümüzde sanat özellikle, eleştirisi açısından temelde değerlendirmeye konu olan yapıta bakış açımızı yeniden değerlendirme konusunda bizi zorlamaktadır (Gombrich, 1987, Akt.; Ötügen, 2009: 176-177).

Sanat eleştirisi, eleştirel düşünen bireylerin yetişmesi açısından önemli bir disiplindir ve öğretim aşamasında öğretmene bu noktada birçok görevler düşmektedir (Karabulut, Karakuzu ve Konca, t.y.: 108-88). Öğretmenin bu görevi yerine getirmesinde hiç şüphesiz alanda yapılacak araştırmalar ve bu araştırmaların sonucunda önerilecek yeni yaklaşımların önemli rolü olacaktır. Yay Korde ve Bulut (2017: 645) yaptıkları araştırmada, sanat eğitiminde kullanılan geleneksel öğretim yöntemlerin öğrencilerde kalıcı bir öğrenmeyi sağlamadığı bulgusuna ulaşırken, *yapılandırma* öğretimin öğrenciye farklı bakış açıları kazandırması ve sağladığı yararı vurgulamışlardır. Eğitimde bütünlüklü yaklaşımların işe yararlığı bize ders düzeyinde bütüncül yöntem arayışlarının gerekliliğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu araştırmanın ulaştığı bulgulardan yola çıkarak, sanat eleştirisi dersinde hali hazırda kullanılan yöntemlerin öğretim çıktısı açısından, öğrencinin bilişsel süreçte konuyu yapılandırmasında yeni bütüncül bir yaklaşımın gerekli olduğu söylenebilir. Bu yolla belki, mevcut yöntemlerin içeriklerini kapsayan bir yaklaşım geliştirmek mümkün olabilir. Örneğin tarihsel kronolojiye dayalı olarak sanat eseri, sanatçı, sanat akımları, dönem özellikleri, toplum, dönemin yaygın işaret ve imgelemin yanında sanat kuramlarını da kapsayan bütüncül bir bakış açısı geliştirilebilir. Kandinsky'nin (2015: 27) dediği gibi; "Her sanat eseri çağının çocuğudur." Bu nedenle sanatçı grupları, kendilerini tanımlamak ve yapıtlarını diğerlerinden ayıran şeyin ne olduğunu açıklamak için, *izm* adları türettiler (Phillips, 2016: 6) ve bunun altında yatan düşüncüyü manifestolar ile ilan ettiler. Sanatçıların eserlerini eleştirmede, ressamların kendilerini ifade ettikleri özelliklere göre incelemek, dönem, tarih ve çağdaşları perspektifinden karşılaştırarak incelemek daha nesnel ve kapsayıcı olması bakımından önemlidir. Özellikle tarihsel kronolojiye dayalı olarak sanat eleştirisi yapılması durumunda, öğrencinin bilgilerini yapılandırmada bilişsel süreç açısından sağlam bir temel oluşturacağı söylenebilir. Bu tür bir öğretim yaklaşımında öğrenci, tarihsel süreçte her akımın başat bir eserini inceleme fırsatı bulacak ve diğer bilgilerle birlikte yeni bilgileri özümseyerek geliştirecek, bütüncül bir çerçevede zihninde yapılandırabilecektir. Bu yolla işlenen bir sanat eleştirisi dersi, öğrencinin sanat eseri hakkında dönem özellikleri, sanat akımları, kuramları ile sanat eleman ve ilkeleri göz önünde bulundurarak, yapılandırması daha kolay olacak, eseri anlamlandırabilecektir. Bu bağlamda bir sanat eseri üzerine anlam oluşturabilmenin sanat eğitimi sürecine çok önemli katkılar sunacağı ileri sürülebilir.

Sonuç

Sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde ilgili alana ait yöntemleri daha kapsayıcı, birbirini tamamlar biçimde ele alarak planlama yapılmasının, öğrencinin sanat eserini anlama ve anlamlandırmasında yapılandırma bir zemin hazırladığı için, daha etkili olabileceği söylenebilir. Buna göre, sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde "kronolojiye dayalı" bütüncül bir yaklaşım önerilebilir. *Diller, kültürler, entellektüel gelenekler*

arasında fark olduğu gibi sanat eleştirisinde de yorumlar arasında fark olabilir ve bunun için geri plan faktörüne değinmek çok önemlidir (Ersoy, 2010: 40-41). Dolayısıyla, resim sanatında eleştiri, özellikle eğitim disiplini açısından, *sanat eleştirisi* dersinde daha kapsayıcı ve bütüncül yaklaşımlara ihtiyaç olduğu görülmektedir. Bu çalışmanın ulaştığı sonuçlar dikkate alınarak, sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde bütüncül çerçeve gözetilerek, özgün bir değer kazandırılması adına bir yaklaşım bir yaklaşım geliştirilmiş ve ilgili çerçeve Tablo 2’de sunulmuştur. Bu tür bir yaklaşım süreçteki olası tüm içeriği kapsamı açısından kayda değerdir. İlgili tablo aracılığıyla, sanat eserinin üretim tarihi bir başlangıç verisi olarak ele alınıp, dönem özellikleri (sanat akımları, sosyal-siyasal olaylar, bilimsel gelişmeler ve dönem başat sanat kuramları) ortaya konularak, açıklamalar ve bilgi ışığında incelenen sanat eserini özgün biçimde değerlendirebilmek mümkündür. Bu tablo yardımıyla, sanat eleştirisi dersinde disiplinler arası (Sanat Tarihi, Tarih, Fen Bilimleri, Sanat Felsefesi) bir yaklaşım da getirilebilmektedir. Böylece sanat eserinin daha iyi anlamlandırmak olası olacaktır. Tablo 2’de sanat eleştirisi dersinin işlenmesinde diğer ders konularıyla bağlantılar kurulması, disiplinler arası bir yaklaşım “dönem özellikleri” alt başlığında ele alınmıştır. İlgili özgün yaklaşım çerçevesinde dersin işlenmesi, öğrencinin diğer derslerdeki kazanımlarını etkili bir biçimde pekiştirerek yeniden yapılandırmasına fırsat vermesi açısından kayda değer olduğu söylenebilir.

Yapılandırmacı yaklaşımda öğrenme, öğrencide var olan zihinsel yapı yeni deneyim ve bilgiler ışığında öğrencinin düşünmesinde, yeni bilgilerin önceki bilgilerle bütünleşmesiyle değişiklikler meydana getirir. Yeni bilgi mevcut bilgi ile karşılaştırılması sırasında az ya da çok değişime uğrar ve bu bağlamda süreç özellikle, anlam ve etkileşim açısından karşılaştırmalar ve buna bağlı düzeltmeleri gerektirir (Laney, 1990: 37’den akt. Karadağ, Deniz, Korkmaz ve Deniz, 2008: 385). Bu etkileşimli noktada öğrenciler, bilgiyi olduğu gibi kabul etmezler, bilgiyi oluşturur ya da tekrar keşfederler (Perkins, 1999: 370’den akt. Karadağ ve diğ., 2008: 386). Yapılandırmacı yaklaşımda her kazanılan bilgi, bir sonraki bilgiyi yapılandırmaya zemin hazırlayarak, var olan öğrenme ile yeni olan öğrenmeler arasında bağ kurma yani, yeni bilgiyi var olan bilgilerle bütünleştirme sürecidir (Limon, 2001: 358’den akt. Karadağ ve diğ. 2008: 386). Buna göre, sanat eleştirisi dersinde mevcut çalışmanın önerdiği “bütüncül yaklaşım” ders uygulaması, Tablo 2 dikkate alındığında mümkün olmakla birlikte, tabloda yer alan diğer ders konu başlıkları, müfredat açısından da bu tür bir yaklaşımı destekleyecek bazı düzenlemelerin yapılmasının gerekli olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. “*Sanat Eleştirisine Bütüncül Yaklaşım İzleği*”nde (Tablo 2) yer alan kronoloji göz önünde bulundurularak, diğer derslerin konuları da benzer kronoloji ile aynı tarihsel eşzamanlılığı dikkate alınarak yapılacak bir ders planlanması “bütüncül program” için önemli bir başlangıç olacağı ileri sürülebilir. Özellikle, yapılandırmacı yaklaşım açısından, öğrencinin bilgiyi yeniden yapılandırmasında mevcut bilgilerine yeni bilgiler eklenmesi suretiyle zihinde bilginin yeniden yapılandırılması, bu tür program geliştirme açısından en önemli destekleyici unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, ders programlarının da “bütüncül” bir anlayışla düzenlenmesinin öğrenmede yapılandırmacı yaklaşım açısından öğrencinin öğrenmesine olumlu yönde önemli etkilerinin olacağı için, müfredatın bu yönde düzenlenmesi önerilir.

Disiplinler Arası	Dönem Özellikleri	Resimde Perspektif ve Düzlenme.					Resimde Gerçekçi Betimleme.				Resimde Geometrik Biçim.	Resimde Sıradan Nesne ve Biçim.	
		Rönesans	Maniyerizm	Barok	Rokoko	Neoklasizm	Romantizm	Realizm	Empresyonizm	Ekspreyonizm			
Sanat Tarihi	Sanat Akımları	Hümanizm. Avrupa'da zengin orta sınıfın doğuşu. Sanat eserinde gerçekçi betimlemeye yönelik talep.	Hristiyan reform hareketi: Protestanlık.	16.yy Avrupa'da sosyal ve siyasal kargaşa.	Aristokratik ve burjuva imtiyazı.	Büyük Fransız ihtilali (1789)	Sosyal olaylar, kargaşa, isyanlar, gösteriler ve halk hareketleri.	Sosyal olaylar, devrimler, ulusal birleşmeler, anarşist hareketler.	Yerel savaşlar, ulusal birleşmeler, birlikler.	Almanya, Fransa ve Rusya arasındaki güçler dengesinin bozulmaya başlaması.	Birinci Dünya Savaşı.	Küresel ekonomik kriz (Büyük Buhran)	
Tarih Bilimi	Sosyal ve Siyasal Olaylar	Coğrafi keşifler ve Kolonileşme.	Coğrafi keşifler. N.Kopernik ve modern bilimin doğuşu.	G.Brüno ve bilimsel kavramı.	Galileo ve bilimin kurucusu.	Aydınlanma Çağı. Arkeolojinin doğuşu.	Endüstri Devrimi. Fotoğraf makinesinin icadı.	T. Edison ve elektrikli aydınlatma. Fotoğraf makinesi kullanımı.	İlk başarılı buhar türbini yapımı.	S. Freud ve Psikanaliz.	Psikanaliz Kuramı.	Havacılık, radyo ve film alanlarında yeni teknolojik gelişmeler.	
Fen-Doğa Bilimi	Bilim ve Teknoloji Gelişimi	1400-1580	1520-90	1600-60	1700-19	1760-1800	1800-42	1855-72	1872-1890	1890-1907	1907-30	1930-60	
Sanat Felsefesi	Sanat Kuramları	Yansıtıcı Sanat Kuramı					Anlatımcı Sanat Kuramı				Anlatımcı / Biçimci	Biçimci Kuram	
		<p>Bu kurama göre doğa idealleştirilmiş, düzeltilmiş tabiat anlamına gelmektedir. Sanat eserinin zevk verebilmesi için dünyadaki çirkin, kaba, hoşu gimeyen şeyleri atıp, yalnız güzel, hoş olanı seçmesi ya da gerçekte bulunmayan güzeli, yani yetkinliği belirlemesi gerekir (San, 2004: 49). Yansıtıcı sanat anlayışı, sanat eserinin görünür dünyayı yansıtmada nesne ya da varlıkların idealize edilmiş bir gerçeklik olarak aktarımını önceller. Bu bağlamda sanat, idealize edilmiş bir gerçekliğin aktarımıdır.</p>					<p>Neo-klasizmin aklılığına ve kuralcılığına karşı olan Anlatımcılara göre eserin öne çıkan önemli özelliği duyguları anlatmasıdır (Akt.: Canatac, 2007: 143). Örneğin Van Gogh resimleri bireyin dünyaya duygusal tepkisini yansıtır (Howard, 2013: 6). Anlatımcı sanat anlayışında sanat eseri sanatçının duygularının bir yansıması olarak sanatçının ruhuna açılan bir pencere gibidir.</p>				Anlatımcı / Biçimci	Sanat eseri duyguları anlatır (Akt.: Canatac, 2007: 143).	Sanat eseri yeni bir formdur (Akt.: Canatac, 2007: 144).

Tablo 2. Sanat Eleştirisine Bütüncül Yaklaşım İzleği

Sanat Eleştirisine Bütüncül Yaklaşım İzleği (Tablo 2) Hakkında Açıklayıcı Bilgiler

Sanat Kuramları:

Yansıtmacı Sanat Kuramı

Yansıtmacı Sanat Kuramı, Rönesans'ta canlanmış, uzantıları 19. yüzyıla değin süregelmiştir. Doğa kavramı bu kurama göre idealleştirilmiş, düzeltilmiş tabiat anlamına gelmektedir. Sanat eserinin hoş gitmesi için dünyadaki çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyler atılıp, yalnız güzel olanı seçerek yansıtması ya da gerçekte bulunmayan güzeli betimlemesi gerekir (San, 2004, 49). Nauert (2011, 127) Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) Rönesans'ın ayırt edici bir özelliği olan kaçış noktalı perspektifte ustalığını ve Ortaçağ sanatına özgü bir yığın detayı atarak resim yaptığını, Mona Lisa adlı eserinde gösterdiği gibi, sıradan betimlemeden uzak durarak, portreyi idealize edebildiğini belirtmektedir (Nauert, 2011, 127). Bu bağlamda *yansıtmacı* sanat anlayışının nesnenin sanat eserine dönüşümünde yansıtma biçimi olarak idealize edilmiş bir gerçeklik olarak betimleme söz konusudur diyebiliriz.

Anlatımcı Sanat Kuramı

“Sanat Duyguların Anlatımıdır” biçiminde özetleyeceğimiz bu sanat kuramına göre sanat eseri sanatçının duygularının bir yansıması olarak ortaya çıkar. Eğer bir ayna benzetimi kullanacak olursak; sanatçı kendi duygularına ayna tutarak sanat eserini oluşturur, diyebiliriz. Howard (2013: 6) anlatımcı sanatı en iyi ifade eden ressamlar arasında ressam Van Gogh'u gösteriyor; *Van Gogh* resimleri ve desenleri dışavurumcu olarak, kullanılan çizgi, doku, renk ve konu aracılığıyla bireyin dünyaya duygusal tepkisini yansıtır: Sanatçının resimlerine bakıldığında ressam sanki doğrudan bizimle konuşuyor gibidir. Anlatımcılık kuramına göre sanat eserinin en önemli özelliği duyguları anlatması olarak öne çıkar (Erdoğan, 2000'den akt. Canatac, 2007: 143).

Biçimci Sanat Kuramı

Biçimci sanat kuramı 1930 yılında başlar ve 1960'larda etkisi zayıflar. Bu kurama göre, sanat eserinin önemli özelliği sanatçı ya da izleyiciyle olan ilişkisinde değil, eserin kendi içindeki düzeninde yani biçiminden ileri gelir. (Moran, 1999: 159). Biçimci kuramın temsilcileri; Clive Bell ve Roger Fry'a göre sanatın özü; sanatın kendisi dışında bir şeyle olan ilişkisinde değil, asıl kendi öğeleri arasında kurulan düzendedir. Sanat eserinin içindeki çizgi, renk, düzlemler, her biri nesnelmişçesine işlev görürler. Bu yolla, kavramsal ve soyut sanata ulaşıp, sanatın kendisinde kalınır (San, 2004, 100). Böylece sanat eseri kurgu ve yapısıyla yeni bir biçimdir (Önal, 1999'dan aktaran: Canatac, 2007: 144).

Sanat Akımları:

Rönesans

Hümanizm etkisinde kalan sanat daha akılcı bir içerik kazanmış, Brunelleschi, Masaccio ve Donatello gibi sanatçılar perspektifin gelişiminde matematiği kullanmışlardır. Ressamlar aynı zamanda resimde kompozisyon konusunda akılcı

kurallar uyguladılar (Hollingswort, 2009: 223). Gerçekçi betimlemeye yönelik talep sonucunda ressam ve heykeltıraşlar insan bilimi üzerine çalışmalar yapmışlardır. Böylece ressamlık yalın bir el sanatı olmaktan çıkmış, diğer zanaatlardan ayıran başlıca özellik yaratıcılık olmuştur (Hollingswort, 2009: 228). Sanatta devrim niteliğindeki bu kurallar gelecek 450 yıl boyunca Batı resminin baskın geleneği olarak varlığını sürdürmüştür (Labno, 2008: 14-17).

Maniyerizm

16. yüzyılın sonlarına doğru Michelangelo'nun tarzını taklit eden genç ressamlar eleştirilenlerce Maniyerizm; tarzılık olarak adlandırılmıştır (Gombrich, 2004: 361). *Maniyerizm* terimi 1520 yılından 1590'lara Barok sanatın gelişimine değin 16. yüzyılın Avrupa sanatında egemen olan, genellikle mimari, heykeltıraşlık ve resim sanatlarındaki tarzı kapsamaktadır. Rönesans sanatçıları resimde dengeli ve uyumlu düzenlemeler yaparken, Maniyerist ressam ve heykeltıraşlar asimetrik kompozisyonlarda çarpıtılmış formlar işlemişlerdir (Hollingswort, 2009: 276).

Barok

17. Yüzyıl Avrupa'sında dinsel inançların "hareket"i anlatma arzusu Roma'da yapılan Barok tarzı eserlerde coşkulu, görkemli ve yanılsamalı görsellik ile kendini belli etmiş, ressam Caravaggio'nun eserlerinde hareketli sahneleri anlatma biçiminde yansımıştır (Hollingswort, 2009: 384). Caravaggio resimde Rönesans'ın üçgen kompozisyonları yerine diyagonal ve dağınık düzenlemelerle oluşan açık kompozisyonlara yönelmiştir (Varlık Şentürk, 2012:129).

Rokoko

17. Yüzyıl başlarında Fransız aristokrasininin yaşayış zevkleri resme belli bir incelik ve zarafetle yansıtılmıştır (Gombrich, 2004: 454-455). Bu dönemde genellikle saraya yakın sıradan günlük yaşam sahneleriyle sosyal yaşam yoğun ve abartılı son derece hafiflik duygusu veren bir anlatımla resme aktarılmıştır (Varlık Şentürk, 2012: 157-158).

Neoklasizm

Neoklasizm, klasik antik çağın güzellik anlayışına yönelişin dönemi olarak, antik Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını belirleyen çizgisel yapı, kapalı form ve denge prensibi üzerinde yükselmiştir. Neoklasizm'de konular genellikle mitolojiden alınmış, sıradan konular bile güç, iktidar, kahramanlık gibi üstün duygularla verilmiştir (Varlık Şentürk, 2012: 168).

Romantizm

Academic des Sciences (Fransız Bilimler Akademisi) 1839 yılında fotoğrafı halk için kullanılabilir bir hale getirmiştir (Bell, 2009: 328). Diğer taraftan, büyük Fransız ihtilali ile başlayan resim sanatında "gelenekten kopuş" yani sanatın asıl amacının kişiliği ifade etmesi olduğu düşüncesi (Gombrich, 2004: 594), ressamın "kendi gözleriyle gördüğü" şeyi çizmek ve boyamak istemesiyle, resimlerde doğanın en masalsı ve en güzel anları yakalanmış görüntüleri ortaya çıkarmıştır (Gombrich, 2004: 492-493).

Romantizm döneminde önde gelen ressamlar olarak; John Constable, William Turner ve Eugene Delacroix gösterilebilir.

Realizm

Bir grup sanatçı 1848 yılında Fransa’da Barbizon kasabasında ressam John Constable’ın öğretisini izlemek ve doğaya yeniden bakmak için bir araya geldi (Gombrich, 2004: 511). Bu sanatçı grubu arasında ressam Jean-François Millet de vardı. Millet, o zamana değin belki de resimde bir ilk olarak, tarlada çalışan başak toplayan köylü kadınları resmetti. Bu resim o zamanlarda akademi standartlarına uyan resimlerden daha saygın bir konuma yükseldi ve bu yaklaşım “Realizm” sanat akımı olarak, akımının adını koyan ressam Gustave Courbet oldu (Gombrich, 2004: 508-511).

Empresyonizm (İzlenimcilik)

1870 yılında Claude Monet, Pierre Auguste Renoir ve Camille Pissarro adında üç ressam, Seine ve Oise nehirleri kıyılarında yaptıkları resimlerde, sudaki yansımaları resimlerine aktarma çabası içindeydi. Bu arayış sonunda resimde “ışık” gerçekliğin bir unsuru olmaktan çıkarak, izlenimin bir yansıması oldu ve Empresyonizm “İzlenimcilik” akımı doğmuş oldu (Venturi, 2018: 145-146). Monet, resimde görünür gerçeklik üzerinde durdu ve resimlerini açık havada resmetti. Ressam bundan böyle nesnelere oldukları gibi resmetmiyor, sadece retinaya gelen uyarıcıya karşılık veriyordu yani, yansıtıyordu (Bell, 2009: 341).

Ekspresyonizm (Anlatımcılık, Dışavurumculuk)

Sanat dış dünyanın, yaşamın, insanın ve toplumun bir aynası olmasından çıkararak, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir ‘pencere’ olması anlayışı ile “anlatımcılık” anlayışı doğmuştur (San, 2004: 79). Bundan böyle gerçeklik olgusu sanatçıda uyandırdığı duyguların dile getirilmesi ile eşdeğerdir. Sanat duyguların dilidir. Anlatımcı sanat kuramı, sanatı duyguların anlatımı ve aktarımı açısından ele alır (San, 2004: 80).

Dünyaya bakmanın anlamı özellikle fotoğraf makinasının kullanımıyla birlikte önem kazanan bir konu olarak, Norveçli Edvard Munch’un 1893’te “Çılgılık” tablosunun hayata geçirilmesiyle yeni bir anlam buldu. Munch; “Ben doğanın içinden gelen o büyük çılgılığı hissettim, duydum” (Bell, 2009: 356-357) diyerek, hissettiği çılgılığı dışa vurarak, resmetmiş oldu.

Fov

Ressam Henri Matisse’e göre, bir resim ışığı yakalamaktan çok onu yaratabilmeliydi (Bell, 2009: 370). Fovist sanatçılar, resimlerinde rengi temel unsur olarak kullanarak, saf rengin ifade gücünden yararlanmayı amaçlamışlardır (Henri Matisse, 2020: 1).

Kübizm

Picasso varlık ya da nesnelere resmetti ancak onların özünden bir şeyleri çekip çıkararak, yeniden biçimlendirmeye çalıştı (Bell, 2009: 374). Kübistler, eşyanın

geometrik yapısına önem vermişler, sanatlarının kaynağını duygudan çok, düşüncede aramışlardır (*Kübizm*, 2021: 1)

Fütürizm

İtalya’da doğan Fütürizm sanat akımı, Avrupa’ya yayıldı. Otomobiller gibi hızı teknolojiye dayalı objeleri, hava alanları ve sanayi şehirlerini konu edinen Fütürist ressamlar resimde geometrik biçimlere yöneldi (*Graphic Design Styles*, 2016: 1).

Süprematizm (Soyut Geometricilik)

Ressam Kazimir Malevich, 1915’te beyaz bir yüzey üzerine çizilmiş siyah düz bir kareden ibaret bir resim sergiledi. Siyah karenin karanlığında saf duygulanımın yüce olana doğru ışıldığını iddia ediyordu. Bu yolla “süprematist” akımının kurucusu Malevich, nesnelere dünyasının oyalanmalarından kurtulmayı ve özgürleşmeyi vaat ediyordu (Bell, 2009: 383).

Dada

Birinci Dünya Savaşı’nın ardından gelen dengesizliğin akımı olarak Dada hareketi yapıtlarında alışılmış sanatsal düzenlemelere karşı çıkmıştır (*Dadaizm*, 2021: 1).

De Stijl

Ressam Piet Mondrian yalın dilin estetik kullanım alanlarını araştırmış, tablolarında uyumlu oranların incelikli bir kombinasyonuna başvurmuştur (Bell, 2009: 392).

Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Sanatın, “görüneni görünmez olanı açığa çıkarmak için kullanmak” söylemi, Sürrealizm yani Gerçeküstücülüğün resimde sert ve geometrik olana bir tepkisi olarak belirdi (Bell, 2009: 395-398). Dolayısıyla, Gerçeküstücülerin resimleri, sanki anlamlar bir “araç” aracılığıyla gizlice kayıyormuş gibi bir görünüme sahiptir (Bell, 2009: 401).

Pop Art

Dada sanat akımından esinlenen çalışmaları nedeniyle yeni-Dadacılar olarak da tanınan Pop-Art akımının öncü sanatçıları özellikle, entelektüellere karşıdır (Hollingswort, 2009: 473). Pop art, soyut sanata tepki olarak ortaya çıkmış, nesnenin ön plana çıkması ile Amerika’nın gündelik gerçeğine dalmış bir sanattır (Ragon, 2009, 195-172). Pop Art, kitle iletişim araçlarında bulunan tüketici reklamları, karikatürleri, dergi fotoğraflarından filmlere kadar “düşük sanat” imgelerini alıp kullandı. Bu bağlamda Andy Warhol’un bir imgeyi boya üzerine tekrar tekrar uyguladığı serigrafı baskı resimleri, sıradanlık ile şekilciliği sentezliyordu (Phillips, 2016:90).

Postmodernizm

Postmodernizm 1970’lerden bu yana sanatta ve akademide modern çağa karşıt durum ve koşulları tanımlamak adına; “Eğer bir üslup diğerinden daha iyi değilse neden bütün üsluplar eşit olarak birleştirilmesin?” fikrini savundu (Phillips, 2016: 115). Bu

nedenle Postmodern sanatçılar başka sanatçılardan bir şey almadan üretemezler (Kuspit, 2010, 155).

Minimalizm

Minimalizm, modern sanat ve müzikte, kökeni 1960'lara giden, sanat eserinde sadelik ve nesnellığı ön plana çıkaran bir akım olarak öne çıkmıştır (Minimalizm, 2021: 1).

Kaynakça

- Alakuş, A. O. ve Şahin, D. (2014). “Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönteminin Öğrencilerin İşlenen Derslere Yönelik Bilgilerini Uygulamaya Geçirmelerine Katkısı.” 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(9), 63-73.
- Ayaydın, A. (2009). Sanatın görsel dili. A. O. Alakuş ve L. Mercin (Editör) *Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Öğretimi*'nde (s. 111-123). Ankara: Pegem Akademi
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*. (Çev: Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Boydaş, N. (2004). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık
- Canatak, A. M. (2007). “Modern Eleştiri Kuramları ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu.” *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. Sayı 34. 139-155. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33078> (Erişim Tarihi: 25.06.2021).
- Duncum, S. D. (2016). İmaj Analizine Giriş: Karma Yöntemlerin Değeri Üzerine. (s. 9-18). (Bedir Erişti, S. D., Ed.) *Görsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökay Yılmaz, M. (2009) Düşünce Tarihi Temelinde Sanat Kuramları. A. O. Alakuş ve L. Mercin (Editör) *Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Öğretimi*'nde (s. 85-108). Ankara: Pegem Akademi
- Graphic Design Styles* (2016). <https://www.onlinedesignteacher.com/2016/05/graphic-design-styles.html> (Erişim Tarihi: 09.03.2021).
- Güneş, N. (2015). “Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönteminin Çağdaş Sanat Dersi Öğretiminde Kullanılmasının Kalıcılığa Etkisi.” *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 365-380.

- Hein, G. E. (1991). *Constructivist learning theory*. Paper presented at the CECA International Committee of Museum Educators Conference, 1991 October. Jerusalem, Israel. <https://www.exploratorium.edu/education/ifi/constructivist-learning> (Erişim Tarihi: 25.06.2021).
- Henri Matisse* (2020). https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse (Erişim Tarihi: 27.06.2021).
- Hollingswort, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev.: Rengin Küçükerdoğan 1-29 Blm. ve Banu Ergüder 30-52 Blm.). İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Howard, M. (2013) *Van Gogh* (Çev.: M. Savcı ve Ö. Somersan) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ho, H-C., Wang, C-C., & Cheng, Y-Y. (2013). "Analysis of the scientific imagination process." *Thinking Skills and Creativity*, 10, 68-78. Doi: 10.1016/j.tsc.2013.04.003
- Kandinsky, V. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev.: Gülin Ekici). İstanbul: Çınar Matbaacılık.
- Karabulut, N. (2008). "Sanat Eleştirisi Öğretim Alanı ve Yöntemleri." *Ekev Akademi Dergisi yıl: 12 sayı: 37*, 239-254.
- Karabulut, N., Karakuzu, M. ve Konca, Y. (t.y.). "Sanat Eğitiminde Pedagojik Eleştiri Yöntemleri." <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28452> (Erişim Tarihi: 20.12.2019).
- Karadağ, E., Deniz, S., Korkmaz, T. ve Deniz, G. (2008). "Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımı: Sınıf Öğretmenleri Görüşleri Kapsamında Bir Araştırma." *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XXI (2), 383-402.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (3. Baskı). (Çev.: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları
- Kübizm* (2021). <https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%BCbizm> (Erişim Tarihi: 26.06.2021).
- Labno, J. (2008). *Rönesans*. (Çev.: E. Dastarlı ve N. Avan Özdemir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mercin, L. ve Alakuş, A. O. (2005). "Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi." *D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 36-46.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim yayınları. <https://avys.omu.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 24.06.2021).
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*. (Çev.: Bahar Tırnakçı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Özsoy, V. ve Alakuş, A. O. (2009). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Özel Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Phillips, S. (2016). *İzmler; Modern Sanatı Anlamak*. Yem Yayın. Basım: Hung Hing Printing Centre
- San, İ (2004). *Sanat Ve Eğitim* (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahin, D. ve Alakuş, A. O. (2009). “Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemiyle Sanat Eserlerini İnceleme Dersini İşlemenin Öğrencilerin Sanata ve Sanat Eleştirisine Yönelik Yaklaşımları.” *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(29). 282-302.
- Türkcan, B. ve Coşkun, N. (2016). Görsel kültür çalışmaları (s. 73-108). (Bedir Erişti, S. D., Ed.) *Görsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Varlık Şentürk, L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?* (1.Baskı). (Çev.: Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yay Korde, N. ve Bulut, Ü. (2017). “Aktif Öğrenme Yöntemleri ile 20. Yüzyıl Sanat Akımlarının Öğretimi.” *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 635-647.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- Minimalizm (2021). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Minimalizm> (Erişim Tarihi: 26.06.2021).



ERZURUM YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ'NDEKİ BEYLİKLER DEVRİ CİLT ÖRNEKLERİ

SAMPLES OF PRINCIPALITIES BOOKBINDINGS IN ERZURUM MANUSCRIPT LIBRARY

Yasin ÇAKMAK

Dr. Öğr. Üyesi., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Asst. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional
Turkish Art

yasin.cakmak@msgsu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7902-0829>

Atf/Citation

Çakmak, Y. (2021). "Erzurum Yazma Eser Kütüphanesindeki Beylikler Devri Cilt Örnekleri". *Sanat Dergisi*, (38), 52-80.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.888169>

Öz

Beylikler Devri sanatı; Anadolu coğrafyasında farklı yönetimlerin ortaya koymuş oldukları eserlerle zenginleşen bir dönem olarak karşımıza çıkar. Bu çeşitlilik mimari ve diğer plastik sahalarda ön plana çıksa da kitap sanatları açısından değerlendirdiğimizde bir bütünlükten söz edebiliriz. İran üzerinden Anadolu'ya gelen Selçuklu mücellitleri kültür ve sanat birikimlerini bu bölgede kesintisiz olarak sürdürmüş ve Beylikler Devri'nde de aynı karakterde eserlerin üretilmesinde etkin rol oynamıştır. Geometrik, örgü (geçme) ve rûmî motifleriyle ciltler tezyin edilirken mücellit imzaları ve dua ibarelerinin yer aldığı mühürler de dekoratif bir öge olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklularından sonra ekseriyetle Karamanoğulları Beyliği ve Memlûklerin çatısı altında devam eden Türk cilt sanatı, XIV. ve XV. yüzyıllarda bitkisel ağırlıklı süslenmeye başlanmış ve İslâm

Abstract

Art of the Age of Principalities; it appears as a period enriched by the works produced by different administrations in the Anatolian geography. Although this diversity comes to the fore in architecture and other plastic fields, we can talk about a unity when we evaluate it in terms of book arts. Seljuk bookbinders who came to Anatolia via Iran continued their cultural and artistic accumulation in this region without interruption and played an active role in the production of works of the same character during the Principalities Period. While the bindings were adorned with geometric, knitting (interlacing) and rumi motifs, seals with bookbinder signatures and prayer phrases were also used as a decorative element. Turkish bookbinding art, which continued mostly under the roof of the Karamanid Principality and the Mamluks after the Anatolian Seljuks, began to be ornamented with floral in the 14th and 15th

coğrafyasındaki diğer yönetimlerin getirdiği yeniliklerle de zenginleşerek akabinde Osmanlılara intikal etmiştir. Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 1173 adet eserden 11 adet Arapça muhtevaya sahip yazma eser ciltlerinin Beylikler Dönemine ait olduğu tespit edilmiştir. Cilt sanatı araştırmalarında bu döneme ait örneklerin az bulunması, yapılan literatür taramalarından az sayıda kaynağa ulaşılması ve kütüphanede bugüne kadar ciltlerle ilgili herhangi bir akademik çalışmanın da yapılmamış olması araştırmalarımızı bu yöne sevk etmiştir. Kütüphanedeki yazma eserlerin ciltleri incelendikten sonra desen, teknik ve kompozisyon açısından değerlendirilerek çizimleri yapılmış ve diğer müze ve kütüphanelerdeki örneklerle de karşılaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Cilt Sanatı, Beylikler, Anadolu Selçuklu, Tezyinat, Erzurum.

centuries and was enriched with the innovations brought by other administrations in the Islamic geography and then transferred to the Ottomans. It has been determined that 11 manuscript bindings with Arabic content from 1173 works in Erzurum Manuscript Library belong to the Principalities Period. The scarcity of examples from this period in bookbinding research, the limited number of sources available from literature reviews, and the fact that no academic study on bookbinding has been carried out in the library until now has prompted our research in this direction. After examining the bindings of the manuscripts in the library, they were evaluated in terms of pattern, technique and composition, and their drawings were made and compared with the examples in other museums and libraries.

Key words: Turkish Bookbinding Art, Principalities, Anatolian Seljuk, Ornamentation, Erzurum.

Structured Abstract

Purpose of the Study: Many branches of our classical arts are enriched by academic research and the values belonging to our civilization are brought to light and progress in the light of scientific studies. Although this situation is pleasing, Turkish bookbinding researches are untouched compared to other branches of the Turkish art. Apart from a few studies in this field, there are not enough resources. In addition, there is often information about the bookbindings of the 16th century or later in the sources, the information about the Seljuk and Principalities periods is not satisfactory and there are some confusions in the terminological definitions. In order to fill the gap in this field and to contribute to the studies to be done, the Erzurum Manuscript Library was examined and it was determined that 11 bookbindings out of 1173 works belong to the Principalities Period.

Problem of the Study: One of the main problems encountered in Turkish bookbinding research is that the history of the book and its binding belong to different periods. Since the most exposed part of a book to external factors is its leather, it is easily damaged over time. This situation necessitates removing the original bookbinding of the book and replacing it with another bookbinding and naturally the decoration of the binding differs from the decoration style in the book's copy date. Therefore, we would like to underline that it is difficult to date the bookbindings with precision. However, determining the period by taking the decoration of the binding as a reference leads us to a more accurate result. This problem was also encountered in our research. It is highly probable that the bookbindings in the catalogue with inventory numbers 544 and 760 do not belong to the same period as the manuscript to which they are attached and that these

bindings were removed from the original book and attached to these works later on. The manuscripts with inventory numbers 421, 769 and 1078 did not have a date record and were included in the catalog based on the decoration features on their bindings. The dates of the bookbindings with inventory numbers 140, 149 (left cover), 196, 513, 661 and 815 coincide with the copy date of the book.

Method of the Study: In the introduction part of the study, a brief information about Turkish bookbinding art is given and the literature review related to the subject is mentioned in the footnote. Then, the history of the library is explained under a different title. In the catalog section, firstly, the imprint information of the manuscript is given, and then the physical feature of its binding is explained. In the ornamental features, it was started from the shemse, pendant and corner pieces if any and then the borders and fillets were introduced. After the theoretical definitions, the visual of the bookbinding and its original drawing were added to under it. After continuing in this order 11 bookbindings were categorized in detail under the heading of evaluation and the decoration elements of the bookbindings were evaluated in terms of technique and composition and compared with the examples in other museums and libraries.

Findings of the Study: The decoration features of the 11 bindings covered in the study are closely similar to the bookbinding style of the Mamluk and Karamanid Principality. It has been observed that the Anatolian Seljuk binding style is adhered to in pendant, corner pieces, borders and fillets typologies. The bindings were decorated with the use of mold printing and various hand tools and the leather colors were created from brown and its tones which were frequently used in medieval Islamic bindings. Their ornaments are made of geometric weaves and rumi motifs and besides being cold printed, they are also partially decorated with gold.

Result of the Study: Anatolian Seljuk bookbinders influenced the Karamanid Principality, Ilkhanid and Mamluk artisans and in time valuable works of art were created with additional techniques. In the 14th and 15th centuries, there was a transition from embellishing the geometric to floral motifs and the design schemes were constructed in a geometric infrastructure. Erzurum Manuscript Library contains works belonging to every period of bookbinding art. On-site examinations were made for the binding samples of the Principalities Period which are the subject of our study and 11 bookbindings were identified from 1173 works. In the Turkish bookbinding studies, the compositions before the classical period the technique of applying the motifs on the bindings and the chronological progression of the shemse forms were taken into consideration. In addition, the few samples of this period were brought to light and it was tried to contribute to the academic studies to be done.

Giriş

Tarihte birçok malzeme üzerine yazılan bilgiler farklı usullerde muhafaza edilmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Parşömenin katlanıp forma (kodeks) oluşturulmasıyla bugünkü kitap biçiminin ilk örneği ortaya çıkmış (Öcal, 1971: 70) ve akabinde yeni bulunan tekniklerle de geliştirilmiştir.

Kâğıdın bulunmasıyla ahşap iskeletli ciltler yerine mukavva kullanılmış ve üzerleri deri ile kaplanarak farklı şekillerde bezenmiştir (Pedersen, 2013: 113). İslâm dünyasında ilime verilen kıymet neticesinde yazı ve yazıya ait unsurlar özenle hazırlanmış ciltleri de bir o kadar sanatlı yapılmaya çalışılmıştır. Fetihler sayesinde tanışılan yeni toplumlara Kur'an-ı Kerim'in öğretilmesi için müstensihler çokça nüsha yazmış ve mücellitler de ciltleyerek korunmasını sağlamışlardır. Abbasiler zamanında başlayan bilimsel çalışmalara paralel olarak geometrik desenler her türlü malzeme üzerinde uygulanmış (Mülayim, 1982: 15) ve yaklaşık üç asırlık zaman dilimindeki İslâm sanatı tezyinatının ana karakteri olmuştur.

Selçukluların XI. yüzyılda Anadolu'ya gelmesiyle İran ve Arap coğrafyasında üretmiş oldukları Orta Asya menşeli sanat üslubu bölgede ağırlığını hissettirmiştir. Anadolu Selçuklu ciltlerinde geometrik yıldız ağları ve geometrik geçmeler sıklıkla tercih edilen bezeme unsuru olmuştur. Muhtelif el aletleri veya kalıpla uygulanan bu desenler cildin tamamını kaplayarak tam zeminli yapıldıkları gibi şemse içlerinde de kullanılmıştır. Mimari yapıların iç veya dış cephelerinde görülen farklı kol sayılarına ait yıldız kompozisyonları kitap ölçüsünün belli standartlarda olmasından dolayı ciltlerde uygulanamamış ve ekseriyetle altı, sekiz, on ve on iki kollu yıldızlarla iktifa edilmiştir. Mühr-i Süleyman, dairevî şemse formları, örgülü salbekler, kakma altının kullanılması, kap içlerinin rûmî ya da bitkisel bezenmeleri, mücellit imzaları ve kapların birbirinden farklı tezyin edilmesi Selçuklu Dönemi ciltlerinin başlıca özelliklerindedir. Anadolu Selçuklularından sonra bu üslup ve kompozisyon bütünlüğü Beylikler Dönemi'nde Karamanoğulları Beyliği ile Memlûk Devleti'nin himayesinde ilerleme kaydetmiştir (1).

XIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra geometrik bezemelere bitkisel motifler de eklenmiş ve XIV ile XV. yüzyıllarda ise daha da ön plana çıkarak geometrik bezemeleri ikinci planda bırakmıştır. Her ne kadar nebatî desenler ön planda gözükse de aslında geometrik kurgunun üzerine temellendirilmiştir. Memlûklerin diğer Müslüman devletlerle kurdukları çeşitli irtibatlar neticesinde birçok farklı bezeme unsurlarının da sanatlarına eklenmesine vesile olmuş ve böylelikle de seçkin örnekler vücuda getirilmiştir. Karamanoğulları Beyliği ise Memlûklere nazaran Anadolu Selçuklu cilt üslubunda eserlerini üretmiş ve Osmanlı'ya geçişte de önemli bir rol oynamıştır (Arıtan, 2008: 131).

Osmanlı cilt üslubunun kendine has ilk örneklerini Fatih devrinde görmek mümkündür (Binark, 1965: 990). İstanbul'un fethinden sonra farklı coğrafyalardan getirilen sanatkarlar vesilesiyle kıymetli birçok sanat eseri ortaya çıkmış ve cilt sanatına yeni malzeme ve teknikler de dâhil olmuştur. Fatih devrinin mühim sanatkarı Baba Nakkaş'ın stilize ettiği çiçek desenleri kitap sanatlarına damgasını vurarak tezhip ve cilt sanatında çokça kullanılmıştır (Çağman, 1991: 369). Ciltler üzerine muhtelif el aleti ya da kalıp baskı ile tatbik edilen çiçek motifleri soğuk bırakılmalarının yanında altınla da

bezenmiştir. XVI. yüzyılda ise Türk cilt sanatı klasik devrini yaşayarak birbirinden sanatlı eserleri vücuda getirmiş ve tüm İslâm coğrafyasındaki eserler arasında ayrı bir estetiğe sahip olmuştur.

Araştırmamıza konu olan Beylikler Devri'ne ait cilt örnekleri için Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi seçilmiş ve yerinde incelemelerde bulunularak 1173 adet eser arasında tespit edilen on bir adet cildin görselleri ve künye tanımlamaları yapılmış ve ardından aslına uygun çizimleri verilerek tezyinatları anlaşılır hale getirilmeye çalışılmıştır. Değerlendirme bölümünde katalogdaki ciltler evsafı bir şekilde tasniflenmiş ve basılı yayınlar taranarak benzer örnekleri ile karşılaştırılması yapılmıştır. Türk cilt sanatı araştırmalarında geometrik tezyinatlı ciltler ile cildin klasiği sayılan XVI. yüzyıl örnekleri arasındaki geçişin nasıl olduğu, motiflerin ciltler üzerine hangi teknikte uygulandıkları ve hangi tasarım şemaları üzerine kurgulandıkları gibi sorulara cevap bulabilmek adına bu örneklerin mevcudiyeti önem arz etmektedir.

1. Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi'nin Tarihi

Tarihteki ilk ismi Theodosiopolis olan şehrin XI. yüzyılda Türk hâkimiyetiyle tanışmasından sonra Siirt'teki Erzen beldesiyle karıştırılmaması için Erzenü'r-Rûm, Erzi Rûm ve Arz-ı Rûm şeklinde isimlendirilmiş, akabinde ise Erzurum olarak telaffuz edilmiştir (Küçük, 1995: 321). Saltuklu Beyliği zamanında Türkleşmeye başlayan Erzurum vilâyeti, Osmanlılar zamanında Doğu'ya yapılan seferler açısından karargâh vazifesi görmüş ve Ruslara karşı verilen mücadelelerde de mühim bir rol oynamıştır. Selçuklular döneminde şehirde birçok medrese inşa edilerek ilmî faaliyetler hız kazanmış (Acar, 2007: 356) ve devrin hükümdarları tarafından yaptırılan kütüphanelerle birlikte kitap sayısı çoğalmıştır. Kervan yolları üzerinde yer almasından dolayı önemli bir konuma yükselen Erzurum, ilim ve kültür merkezi haline gelmiştir. Kanuni Sultan Süleyman zamanında gerçekleştirilen önemli yatırımlar neticesinde kurulan zaviyelerle birlikte medrese ve cami kütüphaneleri de açılmış ve nüfusun kültür seviyesi artmıştır (Kılıç ve Yılmaz, 2018: 709).

Osmanlı zamanında şehir hayatı sıklıkla vakıf eserlerinin çevresinde teşkilatlanmıştır. XVIII. yüzyılda Şeyhler ailesinin de Erzurum'da inşa ettirdikleri vakıf eserleriyle kente önemli katkıları olmuştur (Kurtoğlu, 2019: 184). Şehrin kayıtlarda geçen en eski kütüphanesi 1737 senesinde Habib Efendi'nin torunları tarafından yaptırılan Habib Efendi Kütüphanesi'dir (Kılıç ve Yılmaz, 2018: 710). Bugünkü Yazma Eser Kütüphanesi'nin bulunduğu Şeyhler Hamamı da Habib Efendi tarafından Şeyhler Camisi'ne vakıf olarak yaptırılmıştır. Klasik Osmanlı hamam planına sahip olan yapı, 2013 senesinde Erzurum Valiliği İl Özel İdaresi tarafından tamamlanan restorasyonla birlikte kütüphaneye tahsis edilmiş ve 2016 senesinde hizmete açılmıştır (Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi-Tarihçe, Erişim Tarihi: 03.01.2021). Kütüphaneye Erzurum İl Halk Kütüphanesi başta olmak üzere şehir içindeki ve dışındaki kütüphanelerden gelen kitapların yanında şahıs bağışlarıyla da birlikte 1173 adet yazma eseri barındırmaktadır.



Görsel 1. Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi, 2021

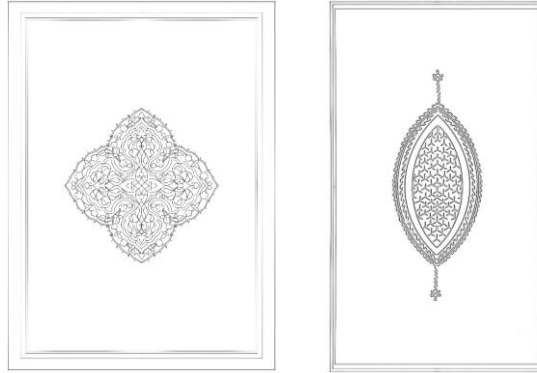
2. Katalog

Kütüphanedeki ilk örnek 140 envanter numaralı *el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî* adlı eserdir. Müellifi Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî el-Kirmânî olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 846/1442-1443 senesine tarihlendirilmiştir. Ölçüleri ise 17,5 cm x 26 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta ve mıklepsiz olup deri rengi koyu kahvedir (Bkz. Görsel 2 ve 3). Sağ ve sol kaptaki tezyinat birbirinden farklı yapılmıştır. Gördüğü tamirattan dolayı sırt kısmı ve kenarlarına koyu kahverengi deri eklenmiştir. Sağ kaptaki şemse; oval biçime yakın olup dendanlı yapılmıştır. Aynı form şemsenin içine de uygulanmış ve içteki kısmın dendan yerleri içe kıvrımlı bir şekilde yapılmıştır. İç kısımdaki formun tezyinatı $\frac{1}{4}$ simetrideki rûmî deseninden oluşurken dıştaki formun içi de $\frac{1}{4}$ simetride tasarlanmış ve çiçek motifleriyle bezenmiştir (Bkz. Çizim 1). Desenlerin sağ ve sol kontürleri altınla çekilmiş ve şemse dendanlarının keşişim yerlerine ufak münhaniler, tepe noktalarına ise ince ve kısa düz çizgiler eklenmiştir. Kabin etrafındaki kartuş paftaların içleri geometrik örgünün ardışık tekrarlanmasıyla meydana getirilmiştir. Kartuş paftaların kenarları ile cildin iç kısmına da altınla 'S' zencerek uygulanmıştır. Sol kap şemsesi ise beyzî formda olup tezyinatı tasarlanan geometrik örgünün farklı simetride tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur (Bkz. Çizim 2). Şemse etrafına birer sıra ince ve kalın soğuk çizgiler çekilip 'S' zencerek eklenmiş ve etrafına da küçük altın noktalar ilave edilmiştir.



Görsel 2. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sağ kabı, 1442-1443, 17.5 x 26cm (Solda)

Görsel 3. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sol kabı, 1442-1443, 17.5 x 26cm (Sağda)



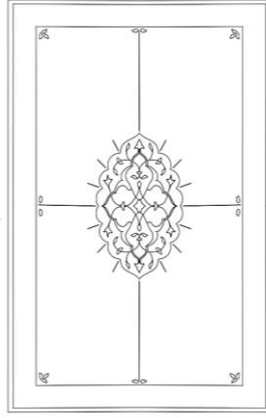
Çizim 1. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sağ kap şeması (Solda)

Çizim 2. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sol kap şeması (Sağda)

Kütüphanedeki ikinci örnek 513 envanter numaralı *Mev'ize* adlı eserdir. Dili Arapça olan yazma ta'lik hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 854/1449-1450 senesine tarihlendirilmiştir. Kayıtlarda kitabın müellif ve müstensih adlarına rastlanılmamıştır. Ölçüleri ise 12,5 cm x 16,5 cm'dir. Eserin cildi sağ kap, sol kap ve mıklepten oluşmakta olup deri rengi koyu kahvedir (Bkz. Görsel 4). Cildin tezyinatı aynı karakterdedir. Şemsesi beyzî ve dilimli formda olup tezyinatı ¼ simetrideki rûmî motifinden oluşmaktadır (Bkz. Çizim 3). Şemsenin alt-üst ve sağ-sol kısımlarına çizgi demiriyle tek çizgi çekilerek cetvele kadar uzatılmıştır. Cildin çevresine de aralıklı olacak şekilde tek sıra çizgi çekilerek cetvelleri oluşturulmuştur.



Görsel 4. 513 envanter numaralı Mev'ize'nin cildi, 1449-1450, 12,5 x 16,5cm



Çizim 3. 513 envanter numaralı Mev'ize'nin cilt şeması

Kütüphanedeki üçüncü örnek 196 envanter numaralı *el-Misbâh* adlı eserdir. Müellifi Ebü'l-Hasen Alî b. Muhammed b. Alî es-Seyyid eş-Şerîf el-Cürcânî el-Hanefî olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma ta'lik hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 868/1463-1464 senesine tarihlendirilmiştir. Ölçüleri ise 16,5 cm x 25 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta olup deri rengi kahvedir (Bkz. Görsel 5). Şemsesi daire formundadır ve 1/8 simetride tasarlanmıştır. Tezyinatı tepelik biçimindeki rûmî motiflerinin ardışık tekrarlanmasıyla meydana getirilmiş ve soğuk bırakılmıştır (Bkz. Çizim 4). Köşebendi bulunmayan cildin cetvel kısımları soğuk çizgilerle geçilerek oluşturulmuş ve ara kısma 'S' zencerek uygulanmıştır.



Görsel 5. 196 envanter numaralı el-Misbâh'ın cildi, 1463-1464, 16.5 x 25cm



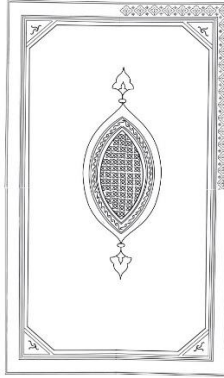
Çizim 4. 196 Envanter numaralı el-Misbâh'ın cilt şeması

Kütüphanedeki dördüncü örnek 815 envanter numaralı *en-Nukûd ve 'r-rudûd fi 'l-uşûl* adlı eserdir. Müellifi Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Yûsuf b. Alî el-Kirmânî olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 879/1474-1475 senesine tarihlendirilmiştir. Ölçüleri ise 18 cm x 27 cm'dir. Eserin cildi sağ kap, sol kap ve mıklepten oluşmakta, deri rengi ise koyu kahvedir (Bkz. Görsel 6). Cildin tezyinatı aynı karakterdedir. Şemsesi beyzî formda olup tezyinatı birbirine çapraz yönde geçen geometrik örgülerden oluşmakta ve sağlı-sollu ile altlı-üstlü dizilerek şemse zemini kaplanmıştır (Bkz. Çizim 5). Düğümlerin birbirine bağlandığı yerlerde yer alan simetrik yarım daire formları altınla süslenmiş, aralarda birer sıra soğuk bırakılmak üzere ardışık birbirleri takip ettirilmiştir. Şemse etrafını altınla ince 'S' zencerek çevrelemekte olup sağ ve sol kısımlarına ise soğuk çizgiler ve ince altın çizgiler çekilmiştir. Şemsenin dışındaki kontüre eşit mesafelerde beşer sıra küçük münhaniler ilave edilmiştir. Salbek kısmı palmet formundan oluşmakta ve altınla yazma tekniğinde uygulanmıştır. Köşebentleri çizgi demiriyle 45 derecelik aç

oluşturacak şekilde çekilmiş ve içlerine altınla münhaniler yapılmıştır. Zencerekleri ise tasarlanan birim elemanın ardışık vurulmasıyla oluşturularak soğuk bırakılmış ve her iki yanına çekilen çizgilerle birlikte cetvelleri oluşturulmuştur.



Görsel 6. 815 Envanter numaralı en-Nukûd ve'r-rudûd fi'l-uşûl'un cildi, 1474-1475, 18 x 27cm



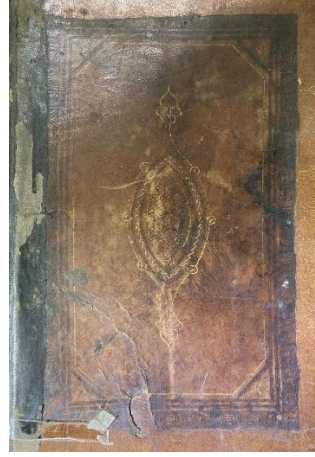
Çizim 5. 815 envanter numaralı en-Nukûd ve'r-rudûd fi'l-uşûl'un cilt şeması

Kütüphanedeki beşinci örnek 149 envanter numaralı *es-Sirâcü'l-vehhâc fi şerhi'l-Minhâc* adlı eserdir. Müellifi Ebû Bekr b. Alî b. Muhammed el-Haddâd olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 888/1482-1483 senesine tarihlendirilmiştir. Ölçüleri ise 18 cm x 27 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta, deri renkleri de koyu kahve tonlarındadır (Bkz. Görsel 7 ve 8). Sağ ve sol kaptaki tezyinat birbirinden farklı yapılmıştır. Sağ kaptaki tezyinat klasik dönem ciltleriyle benzerlik göstermektedir ve kitaba sonradan ilave edildiği kuvvetle muhtemeldir. Sol kapta ise görüldüğü üzere tamirattan dolayı kenar kısımlarına farklı renkte deri eklenmiştir. Sol kabin şemsesi beyzî formda olup tezyinatı ise birbirine bağlanan geometrik düğümlerin sağlı-sollu ve altlı-üstlü dizilmesiyle meydana getirilmiştir. (Bkz. Çizim 6). Şemse etrafı ise kalın ve ince çizgi demirleriyle geçilmiş ve altınla da kontürlenmiştir. Salbek kısmı palmet formunda yapılarak altınla yazma tekniğinde uygulanmıştır. Köşebentler ise kalın çizgi demiriyle 45 derecelik açı

oluşturacak şekilde geçilip içlerine altınla yalın münhaniler eklenmiştir. İç bükey kare formların ardışık tekrarlanmasıyla da zencereklere oluşturulmuş ve soğuk bırakılmıştır. Cildin kenarına eklenen deriden dolayı zencereği görünmemektedir.



Görsel 7. 149 envanter numaralı es-Sirâcü'l-vehhâc fî şerhi'l-Minhâc'ın sağ kabı, 1482-1483, 18 x 27cm (Solda)



Görsel 8. 149 envanter numaralı es-Sirâcü'l-vehhâc fî şerhi'l-Minhâc'ın sol kabı, 1482-1483, 18 x 27cm (Sağda)



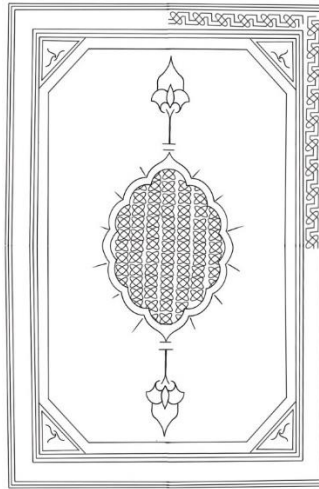
Çizim 6. 149 envanter numaralı es-Sirâcü'l-vehhâc fî şerhi'l-Minhâc'ın sağ kap şeması

Kütüphanedeki altıncı örnek 661 envanter numaralı *Mecma'u's-Sürûr ve Matla'u's-Şümûs ve'l-Büdûr* adlı eserdir. Müellifi İbnü'l-Kabâkîbi olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 894/1488-1489 senesine tarihlendirilmiştir. Ölçüleri ise 12,5 cm x 18 cm'dir. Eserin cildi

sağ kap, sol kap ve miklepten oluşmakta, deri rengi ise koyu kahvedir (Bkz. Görsel 9). Cildin tezyinatı aynı karakterde yapılmış, fakat gördüğü tamirattan dolayı sertab, sırt ve kenar kısımlarına bordo ve kahverengi renklerinde deriler eklenmiştir. Şemsesi oval formda ve dendanlıdır. Tezyinatı; birbirine çapraz yönde geçen geometrik örgülerden oluşmakta ve sağlı-sollu ile altlı-üstlü dizilerek şemse zemini kaplanmıştır (Bkz. Çizim 7). Düğümlerin birbirine bağlandığı yerlerdeki simetrik yarım daire formları altınla süslenmiştir. Şemse dendanları önce soğuk, sonra ise altın ile geçilip aralara birer tuğ eklenmiştir. Salbek kısmı palmet formundan oluşmakta 1/2 simetrideki rûmî motifleriyle yapılmıştır. Köşebendi çizgi demiriyle 45 derecelik açı oluşturacak şekilde çift sıra çekilip içlerine altınla münhani yapılmıştır. Zencereği ise tasarlanan birim elemanın ardışık vurulmasıyla oluşturulmuş ve cildin dört yanını çevrelemiştir.



Görsel 9. 661 envanter numaralı Mecma'u's-Sürûr ve Matla'u's-Şümûs ve'l-Büdûr'un cildi, 1488-1489, 12.5 x 18cm

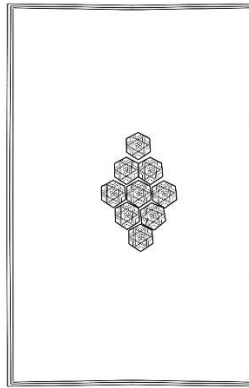


Çizim 7. 661 envanter numaralı Mecma'u's-Sürûr ve Matla'u's-Şümûs ve'l-Büdûr'un cilt şeması

Kütüphanedeki yedinci örnek 760 envanter numaralı *Risâle fî isbâti's-Sâni' min Cevâhiri'l-fikh* adlı eserdir. Müellifi Ebû Sa'îd Tâhir b. İslâm b. Kâsim b. Ahmed el-Ensârî el-Harizm olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 1092/1681-1682 senesine tarihlendirilmiştir. Cildin tezyinatına bakıldığında Beylikler devri ciltleriyle benzerlik ihtiva ettiği ve cilt için verilen tarihin istinsah tarihi ile örtüşmediği, haliyle de cildin sökülüp sonradan bu kitaba takıldığı kuvvetle muhtemeldir. Ölçüleri ise 13 cm x 20 cm'dir. Eserin cildi sağ kap, sol kap ve mıklepten oluşmakta, deri rengi ise koyu kestanedir (Bkz. Görsel 10). Gördüğü tamirattan dolayı sertab kısmına koyu kahverenginde deri eklenmiştir. Sağ kap ve sol kabin tezyinatı aynı olup mıklepte süsleme bulunmamaktadır. Şemsesi; altıgen formun ortada yan yana üç, iki ve tek olmak üzere altı-üstlü dizilmesiyle tasarlanmıştır (Bkz. Çizim 8). Altıgen biçimin içindeki geometrik kompozisyon ise Mühr-i Süleyman'dan oluşmaktadır. Şemsenin alt, üst, sağ ve sol kenarlarına çizgi demiriyle birer sıra ince çizgi çekilmiş, cildin kenarlarına çekilen çift sıra soğuk çizgilerle de cetvelleri oluşturulmuştur.



Görsel 10. 760 envanter numaralı *Risâle fî isbâti's-Sâni' min Cevâhiri'l-fikh*'in cildi, 1681-1682, 13 x 20cm

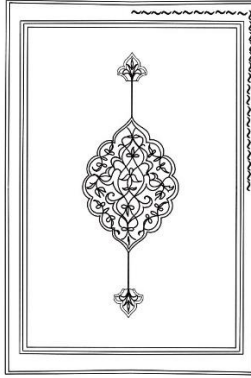


Çizim 8. 760 envanter numaralı *Risâle fî isbâti's-Sâni' min Cevâhiri'l-fikh*'in cilt şeması

Kütüphanedeki sekizinci örnek 544 envanter numaralı *en-Nâsîh ve'l-Mensûh* adlı eserdir. Müellifi Ebû Ubeyd Kâsım b. Sellâm olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmış ve istinsah yılı 1123/1710-1711 senesine tarihlendirilmiştir. Cildin tezyinatına bakıldığında Beylikler devri ciltleriyle benzerlik ihtiva ettiği ve cilt için verilen tarihin istinsah tarihi ile örtüşmediği, haliyle de cildin sökülüp sonradan bu kitaba takıldığı kuvvetle muhtemeldir. Ölçüleri ise 15 cm x 21 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta, deri rengi ise koyu kahvedir (Bkz. Görsel 11). Sağ kap ve sol kabın tezyinatı aynı karakterdedir. Şemsesi beyzî ve dilimli formda olup tezyinatı $\frac{1}{4}$ simetrideki rûmî ve çiçek desenlerinden müteşekkildir (Bkz. Çizim 9). Kalıp baskı ile yapılan kompozisyon soğuk bırakılmıştır. Cildin çevresini 'S' zencerek ile her iki yanına çekilen soğuk çizgiler çevrelemektedir.



Görsel 11. 544 envanter numaralı *en-Nâsîh ve'l-Mensûh*'un cildi, 1710-1711, 15 x 21cm



Çizim 9. 544 envanter numaralı *en-Nâsîh ve'l-Mensûh*'un cilt şeması

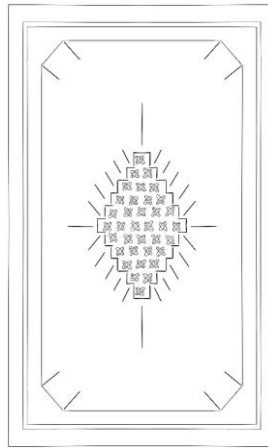
Kütüphanedeki dokuzuncu örnek 421 envanter numaralı *Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil* adlı eserdir. Müellifi Beyzâvî olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, ta'lik hattı ile kaleme alınmıştır. Cildin tarihi için herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte tezyinatının Beylikler devri ciltleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Ölçüleri ise 16 cm x 23 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta ve mıklepsiz olup deri rengi koyu kahvedir (Bkz. Görsel 12 ve 13). Uğradığı tahribattan dolayı sağ kapta herhangi bir tezyinî unsur bulunmamaktadır. Sol kabın şemsesi ise

birbirine çapraz yönde geçen elips biçimlerin ortada yan yana altı sıra uygulandıktan sonra alt ve üst kısımlara doğru kademeli olarak beşer, dörder, üçer, ikişer ve tek olacak şekilde sıralanmasıyla yapılmıştır (Bkz. Çizim 10). Kalıp baskı ile yapılan bu geometrik örgünün kenar kısımlarına çizgi demiriyle düz ve yatay çizgiler eklenerek çerçevelenmiş ve ara bölmelere de çapraz yönde çizgiler eklenerek soğuk bırakılmıştır. Şemsenin alt, üst, sağ ve sol kısımlarına ise çekilen çizgiler diğerlerine nazaran uzunca uygulanmıştır. Köşebentleri çizgi demiriyle 45°lik açıda yapılmış ve içleri boş bırakılmıştır. Köşebendin iç kısımlarına ise şemseye bakacak şekilde diyagonal yönde birer adet soğuk çizgi ilave edilmiştir. Zencerekleri ise şemsedeki geometrik örgünün ardışık sıralanmasıyla yapılmış ve her iki yanına çekilen çift sıra çizgilerle de birlikte cetvelleri oluşturulmuştur.



Görsel 12. 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sağ kabı, t.y., 16 x 23cm (Solda)

Görsel 13. 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sol kabı, t.y., 16 x 23cm (Sağda)

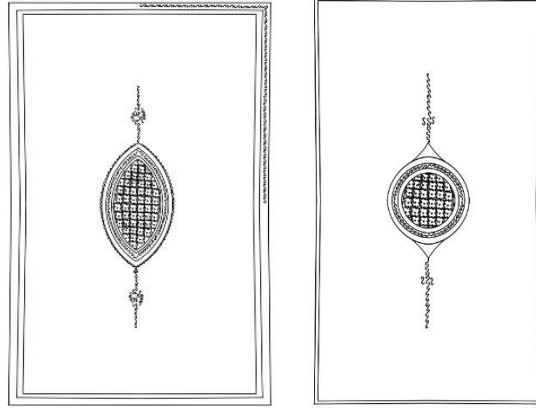


Çizim 10. 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sol kap şeması

Kütüphanedeki onuncu örnek 769 envanter numaralı *Hâşiye ale'l Miftâh* adlı eserdir. Müellifi İsmâil Hakkı Bursevî olup müstensih kaydı bulunmamaktadır. Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmıştır. Cildin tarihi için herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte tezyinatının Beylikler devri ciltleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Ölçüleri ise 17 cm x 26 cm'dir. Eserin cildi sağ kap, sol kap ve mıklepten oluşmakta, deri rengi ise koyu kahvedir (Bkz. Görsel 14). Cildin tezyinatı aynı karakterde olup sağ kap beyzî, sol kap ve mıklep ise daire formunda tasarlanmıştır (Bkz. Çizim 11-12). Sağ kap şemsenin tezyinatı tasarlanan birim geometrik örgünün yan yana ve altlı üstlü ardışık tekrarlanmasıyla oluşturulmuş ve kalıp baskı yapılarak kabartılması sağlanmıştır. Şemsenin etrafına ince ve kalın çizgiler çekildikten sonra 'S' zencerek yapılmış ve soğuk bırakılmıştır. Sağ kaptaki şemsenin en dışındaki kontüre ağzı yay formundaki çivilerle yan yana ve sık bir nizamda vurularak adeta bir zincir görünümü kazandırılarak şemse etrafı sarılmış ve salbeğe doğru düz bir aksta devam ettirilmiştir. Salbek ise 'S' çivilerinin farklı simetride vurulmasıyla meydana getirilen örgüden oluşturulmuş ve soğuk bırakılmıştır. Cildin zencerekleri 'S' çivilerinin ardışık vurulmasıyla oluşturulmuş ve her iki yanına çekilen soğuk ve ince çizgilerle de birlikte kabın dört yanını çevrelemiştir. Sol kap ve mıklep şemseleri ise sağ kap ile aynı karakterde tezyin edilmiş ve yalnızca daire formunda tasarlanmıştır.



Görsel 14. 769 envanter numaralı *Hâşiye ale'l Miftâh*'ın cildi, t.y., 17 x 26cm



Çizim 11. 769 envanter numaralı Hâşiye ale'l Miftâh'ın sağ kap şeması (Solda)

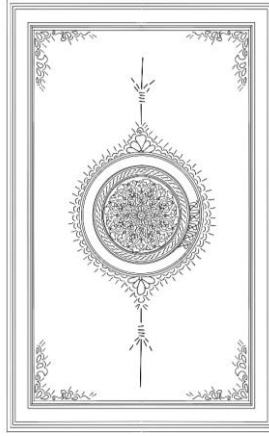
Çizim 12. 769 envanter numaralı Hâşiye ale'l Miftâh'ın sol kap şeması (Sağda)

Kütüphanedeki on birinci örnek 1078 envanter numaralı eser olup kitap ismi ve müellif kaydı bulunmamaktadır. Dili Arapça olan yazma, nesih hattı ile kaleme alınmıştır. Cildin tarihi için herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte tezyinatının Beylikler devri ciltleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Ölçüleri 16,5 cm x 25 cm'dir. Eserin cildi sağ ve sol kaptan oluşmakta ve miklepsizdir (Bkz. Görsel 15 ve 16). Sağ kabın deri rengi sol kaba göre daha koyu vaziyette olup tezyinatları aynı karakterde yapılmıştır. Şemsesi daire formundadır ve 1/8 simetride tasarlanmıştır. Tezyinatı tepelik biçimindeki rûmî motiflerinin ardışık tekrarlanmasıyla meydana getirilmiş ve soğuk bırakılmıştır (Bkz. Çizim 13). Şemse etrafına önce 'S' zencerek, sonrasında da tasarlanan birim geometrik örgünün ardışık tekrarlanmasıyla oluşturulan ikinci bir zencerek çevrelemektedir. Zencereklerin ara kısımlarına çekilen soğuk çizgilerle birlikte cetvelleri oluşturulmuştur. En dıştaki kontürün çevresine ise ağzı yay formundaki çiviyle altlı üstlü olacak şekilde çift sıra ardışık ve yan yana vurulmuş ve kesişim yerlerine de kısa ve düz çizgiler çekilmiştir. Şemsenin alt ve üst kısımlarına ise istiridye formuna benzer bezeme yapılmıştır. Salbekler ağzı yay formundaki çivilerle vurularak tepelik formu yapılmış ve şemse ile salbek arasına da penç motifi uygulanarak soğuk bırakılmıştır. Köşebent bezemeleri ise ağzı yay formundaki çivilerle vurularak yarım tepelik formunda ve dandanlı uygulanmıştır. Zencerek kısmı tasarlanan birim geometrik elemanın ardışık tekrarlanmasıyla icra edilmiş ve her iki yanına çekilen çizgilerle birlikte cetvelleri yapılmıştır.



Görsel 15. 1078 envanter numaralı cildin sağ kabı, t.y., 16.5 x 25cm (Solda)

Görsel 16. 1078 envanter numaralı cildin sol kabı, t.y., 16.5 x 25cm (Sağda)



Çizim 13. 1078 envanter numaralı cildin şeması

3. Değerlendirme

Katalog bölümünde incelenen on bir adet Arapça yazma eser cildi Beylikler Devrine ait olup bu dönem ciltlerinin tezyinî unsurlarıyla da benzerlik göstermektedir. Yazma eserlerin hatları yalnızca istinsah niyetiyle kaleme alınmıştır. Ciltlerde keçi derisi kullanılmış ve renkleri de Orta Çağ İslâm ciltlerinde karakteristik olan kahverengi ve tonlarından oluşmaktadır.

140, 149, 196, 513, 544, 661, 815 ve 760 envanter numaralı sekiz adet cildin tarih bilgisi kayıtlarda yer almakta, 421, 769 ve 1078 envanter numaralı üç adet cildin ise tarih bilgisi bulunmamaktadır. Tarih kaydı olmayan ciltlerin tezyinî özelliklerine bakılıp Beylikler Devri ciltleriyle benzerlik ihtiva ettiklerinden dolayı kataloğa dâhil edilmişlerdir.

Katalogdaki en erken tarihli cilt miladi 1442 yılına ait 140 envanter numaralı eser olup en geç tarihli ise miladi 1488 tarihli 661 envanter numaralı cilttir. 760 ve 544 envanter numaralı ciltler için verilen tarihler, cildin bezemesi ile uyuşmamakta ve cildin bağlı bulunduğu aslı kitaptan sökülüp sonradan istinsah edilen başka bir kitaba takıldığı kuvvetle muhtemeldir.

140 envanter numaralı cildin sağ kabı ile 196, 513 ve 544 envanter numaralı dört adet cildin bezemeleri rûmî deseninden oluşmaktadır. 140 envanter numaralı cildin sol kabı, 149 envanter numaralı cildin sol kabı, 421, 661, 769 ve 815 envanter numaralı altı adet cildin bezemeleri geometrik örgülerden müteşekkildir. 760 envanter numaralı cildin bezemesi ise altıgen biçimin içinde yer alan Mühr-i Süleyman'dan oluşmaktadır.

140, 149, 196, 421, 544 ve 1078 envanter numaralı altı adet cilt miklepsiz iken; 513, 661, 760, 769 ile 815 envanter numaralı beş adet ciltte ise miklep bulunmaktadır.

513, 661, 760, 769 ve 815 envanter numaralı beş adet yazma eser cildinin miklebi özgün olarak kalmış ve 513, 661, 769 ve 815 envanter numaralı dört adet cildin miklepleri sağ kap ile sol kapla aynı karakterde bezenmişlerdir. 140, 149 ve 421 envanter numaralı üç adet cildin ise sağ ve sol kapları birbirlerinden farklı tezyin edilmiştir.

149, 661 ve 815 envanter numaralı üç adet cildin bezemeleri birbirleriyle aynı karakterde yapılırken 196 ve 1078 envanter numaralı ciltlerin de tezyinatları aynı üslupta tasarlanmıştır.

140 envanter numaralı cildin sol kabı, 149 envanter numaralı cildin sol kabı, 513, 544, 661 ve 815 envanter numaralı altı adet cildin şemse tasarımları beyzî ve dilimli halde yer alırken; 196, 769'un sol kap ve miklebi ile 1078 envanter numaralı üç adet cildin ise şemse tasarımları daire formunda yapılmıştır.

661 envanter numaralı cildin salbek kısmı kalıp baskı ile yapılarak soğuk bırakılmıştır. 769 ve 1078 envanter numaralı iki adet cildin ise salbekleri geometrik örgülerle tasarlanmış ve soğuk uygulanmıştır. 149 envanter numaralı cildin sol kabı ile 815 envanter numaralı iki adet cildin ise salbek kısımları tepelik formunda tasarlanmış ve altınla yazma tekniğinde uygulanmıştır. Diğer ciltlere salbek uygulanmamıştır.

149, 421 ve 815 envanter numaralı üç adet cildin köşebent kısımları 45 derecelik açıda yapılmıştır. 140 envanter numaralı cildin köşebendinde ufak ölçüde münhaniler kullanılmıştır. 1078 envanter numaralı cildin ise köşebendi çivilerle vurularak tepelik formunda ve dendanlı tatbik edilmiştir. 196, 760 ve 769 envanter numaralı üç adet ciltte ise köşebent bulunmamaktadır.

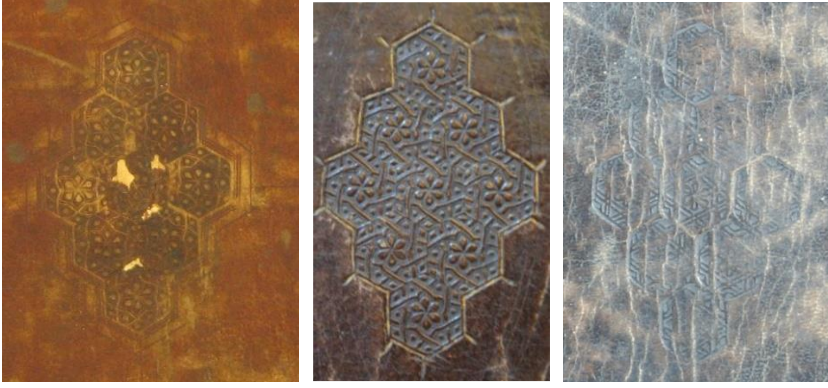
140 envanter numaralı ciltte kartuş pafta kullanılarak geometrik geçmelerle tezyin edilmiştir.

149, 196, 421, 661, 769, 815 ve 1078 envanter numaralı yedi adet ciltte tek zencerek kullanılırken 513, 544 ve 760 envanter numaralı üç adet ciltte ise yalnızca çizgi demirleriyle çekilen cetveller yer almaktadır. 140 envanter numaralı cildin ise kenarına eklenen deriden dolayı zencereği gözükmemektedir.

196, 421, 513, 544, 760, 769 ve 1078 envanter numaralı yedi adet cildin tezyinatı soğuk bırakılmış, 149 ve 815 envanter numaralı iki adet cildin tezyinatı ise altınla yapılırken, 140 ve 661 envanter numaralı cildin kapları hem soğuk hem de altınla uygulanmıştır.

196, 421, 513, 544, 760, 769 ve 1078 envanter numaralı yedi adet cilt kalıp kullanılarak yapılırken 140, 149, 661 ve 815 envanter numaralı dört adet cilt ise alet yardımıyla uygulanmış ve muhtelif mevzilere de altın sürülmüştür.

760 envanter numaralı cildin sol kabındaki şemse bezemesi Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki MHK 811 envanter numaralı *Münyetü'l-Müftî*, MHK 856 envanter numaralı *Hâşiye alâ Levâmi'i'l-Esrâr fî Şerhi Metâli'i'l-Envâr*, MHK 1115 envanter numaralı *Muhtasaru'l-Müdhîş* ve MHK 6164 envanter numaralı *Uyûnü't-Tefâsîr* (Çakmak, 2020: 698, 704, 725, 840), Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 3207 envanter numaralı *Şerhu'l-Muğnî*, 3288 envanter numaralı *el-Câmiu's-Sahîh*, 3062 envanter numaralı *Kenzü'l-Me'ânî fî Şerhi Hurzi'l-Emânî*, 3480 envanter numaralı *el-Kevâkibü'd-Derârî fî Şerhi Sahîhi'l-Buhârî*, 3499 envanter numaralı *Mefâtihu'l-Ğayb*, 3434 envanter numaralı *el-Kevâkibü'd-Derârî fî Şerhi Sahîhi'l-Buhârî*, 2920 envanter numaralı *Mecma'u'l-Bahreyn ve Mülteka'n-Neyyireyn*'in (Boydak, 2020: 246, 254, 425, 433, 437, 442, 475), Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki VHD 1260 envanter numaralı *Mecâmiu'l-Hakâik*, VHD 1621 envanter numaralı *Uyûnu't-Tefâsîr*, VHD 2584 envanter numaralı *Kûnyetü'l-Münye li-Tetmimi'l-Gunye (Gunnyetü'l-Münye alâ Mezheb-i Ebû Hanîfe)*'nin sol kabı, Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi, 426 envanter numaralı *Gül-i Sadberk* (Dağar, 2019: 158), Tire Necip Paşa Kütüphanesi'ndeki 187 envanter numaralı *et-Tebyîn fî Şerhi'l-Müntehâb fî Usuli'l-Mezheb* (Edis, 2006: 68), Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Hüseyin Çelebi Koleksiyonu 484 envanter numaralı *Rîyâzü's-Sâlihîn* adlı eser ile aynı koleksiyonun 261 envanter numaralı eserin mıklep şemsesi (Bilmiş, 2013: 223, 232), Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Şehzade Mehmed Koleksiyonu 00011 envanter numaralı *el-Minhac fî Şerhi Sahih Muslim b. Haccac* adlı eserin sol kap ve mıklep içindeki desen (Özyıldız, 2019: 38) ile Sivas Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki *Gunnyetü'l-Mütemellî* (Sarıtepe, 2007: 26), adlı eserin cildi ile aynı tezyinata sahiptir. Ayrıca; Bursa Sultan II. Murad Külliyesi'nde yer alan medresenin eyvan cephesindeki bordür tasarımıyla da aynı karakteri sergilemektedir.



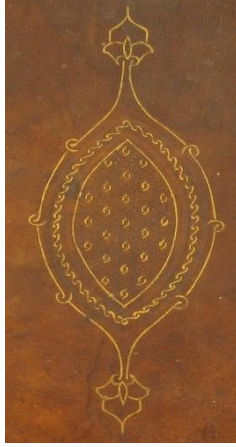
Görsel 17. MHK 856 Hâşiye alâ Levâmî'i'l-Esrâr fî Şerhi Metâli'i'l-Envâr'ın şemse bezemesi, t.y., 8 x 5cm (Solda)

Görsel 18. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi 3207 Şerhu'l-Muğni'nin şemse bezemesi, t.y., 5 x 4cm (Ortada)

Görsel 19. VHD 1260 Mecâmiu'l-Hakâik'in şemse bezemesi, 1183, 6 x 4.5cm (Sağda)

149 envanter numaralı cildin sol kabı ile 661 ve 815 envanter numaralı ciltlerin şemse bezemeleri Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki MAK 393 envanter numaralı *Hâşiye alâ Envârit-Tenzil ve Esrârî't-Te'vîl*, MHK 56-2 envanter numaralı *Mefâtihu'l-Gayb*, MHK 213-9 envanter numaralı *Fethu'l-Bârî bi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî*, MHK 214 envanter numaralı *Fethu'l-Bârî bi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî*, MHK 491 envanter numaralı *Şerhü Muhtasari'l-Kudûri*, MHK 1127 envanter numaralı *Minhacû'l-Âbidîn*, MHK 1227 envanter numaralı *el-Muin ala Tefhimu'l-Erbâ'in*, MHK 1356 envanter numaralı *Tevârihu Mısr*, MHK 1772 envanter numaralı *Tefsîru Kitâbü'l-Fîrak li-Calinas*, MHK 3008 envanter numaralı *en-Neşr fî Kırâati'l-Aşr*, MHK 6097 envanter numaralı *et-Tenkîh li-Elfâzi'l-Câmi'i's-Sahîh*, MHK 6299 envanter numaralı *Kifâyetü'l-Mübtedi*, MHK 6300 envanter numaralı *el-İhtiyâr* ve MHK 8522 envanter numaralı *Mebârikü'l-Ezhâr fî Şerhi Meşâriki'l-Envâr* (Çakmak, 2020: 526, 579, 439, 365, 490, 732, 264, 769, 799, 830, 317, 854, 482, 867), Kütahya Vahid Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki VHD 593 envanter numaralı *El-Tevzihu'l-Va'fi ve't Terşih eş-Şafi*, VHD 1014 envanter numaralı *Haşiye ala Haşiyeti-Hatayi*, VHD 1109 envanter numaralı *Şerhu Menaru'l-Envar*, VHD 2532 envanter numaralı *Şerhu'r Ravz (Ravzatü Esnel-Metalib fî Şerhi Ravzati't-Talib)*, Chester Beatty Kütüphanesi, Moritz Koleksiyonu 53 ve 58 envanter numaralı eser (Bosch ve Carswell, 1981: 204), Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Doğu Yan Eyvan, Oda V, 328 envanter numaralı '*Dua-i Peygamber*' (Şahin, 2011: 171), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki III. Ahmed Koleksiyonu 601/1 envanter numaralı *Şerhu's-Sünne* (Aritan, 1992: 245), Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi 3146 envanter numaralı *Keşfu'd-Dekâik fî Şerhi Kenzü'd-Dekâik*, 2954 envanter numaralı *Meâlimü't-Tenzil*, 3469 envanter numaralı *el-Kevâikbü'd-Derârî fî Şerhi Sahîhi'l-Buhârî* (Boydak, 2020), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki TSK A.1452 envanter numaralı *Acaib-ül Kalp* (Ohta, 2016: 218), Balıkesir Mutasarrıf Ömer Ali Bey Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki BLK 0820 envanter numaralı *Şerhu Mecma'i'l-Bahreyn ve Mülteka'n-Nehreyn*'in sol kabı, BLK 0828 envanter numaralı *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*,

Amasya İl Halk Kütüphanesi'ndeki Yazmalar Koleksiyonu 755 envanter numaralı *Tabakâtü Fukahâi 'i-Şâfiyye* (Arıtan, 1992: 246), Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi, 1198 envanter numaralı *Fethu'l-Mugîs bi Şerhi'l-Elfîyeti'l-Hadîs* (Dağar, 2019: 120), Kütahya Vahîd Paşa İl Halk Kütüphanesi'ndeki 1426 envanter numaralı *Vesiletü'l-Makasîd ila Ahseni'l-Merasîd* ile Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Ayasofya Koleksiyonu 4757 envanter numaralı *Atabetü'l-Hakayık* adlı eserin ciltleri ile aynı tezyinata sahiptir.

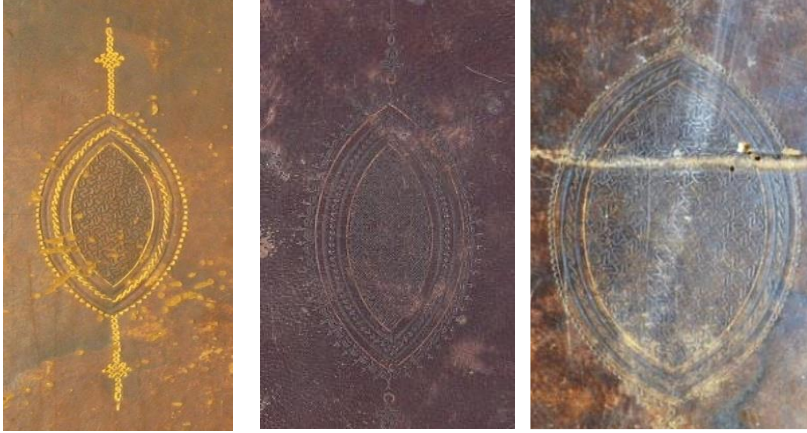


Görsel 20. MHK 56-2 Mefâtihu'l-Gayb'ın şemse bezemesi, 1465, 14 x 6cm (Solda)



Görsel 21. TSK A.1452 Acaib-ül Kalp'in şemse bezemesi, t.y., 13 x 6cm (Sağda)

140 envanter numaralı cildin sol kabında yer alan şemse bezemesi Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki MHK 662 envanter numaralı *Mecmau'l-Bahreyn ve Multekâ'n-Nehreyn* (Çakmak, 2020: 704), Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki VHD 1570 envanter numaralı *Divan*, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 3205 envanter numaralı *et-Telvîh ila Keşfi Hakâiki 't-Tenkîh*, 747 envanter numaralı *Es 'iletü 'l-Kur 'ân*, 3028 envanter numaralı *Cevâhiru 'l-Fıkh*, 3435 envanter numaralı *Garîbnâme*, 3038 envanter numaralı *el-Lü 'lü 'iyyât*, 2955 envanter numaralı *Mefâtihu 'l-Gayb* (Boydak, 2020: 410, 396, 314, 295, 302, 310), adlı eserlerin ciltleri ile aynı tezyinata sahiptir.



Görsel 22. MHK 662 Mecmau'l-Bahreyn ve Multekâ'n-Nehreyn'in şemse bezemesi, t.y., 8 x 4cm (Solda)

Görsel 23. VHD 1570 Divan'ın şemse bezemesi, 1426, 6 x 4cm (Ortada)

Görsel 24. Kastamonu YEK 3028 Cevâhiru'l-Fıkh'ın şemse bezemesi, t.y., 8 x 5cm (Sağda)

196 ve 1078 envanter numaralı ciltlerin şemse bezemeleri Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki VHD 1189 envanter numaralı *el-Mûlahhas* adlı yazma eserin cildi ile aynı karaktere sahiptir.



Görsel 25. 196 el-Misbâh'ın şemse bezemesi, 1463, 4 x 4cm (Solda)

Görsel 26. VHD 1189 el-Mûlahhas'ın şemse bezemesi, t.y., 5 x 5cm (Sağda)

Sonuç

Türkler, sanatın her alanında olduğu gibi cilt sanatında da tarihsel süreç içerisinde Orta Asya'dan başlayarak Arap, İran ve Anadolu coğrafyalarında birbirinden sanatlı örnekler ortaya çıkartmıştır. Mimariden kitap sanatlarına kadar her devirdeki tezyinat programı birbirleriyle irtibatlı ilerlemiş ve büyükten küçüğe bir bütünlük sağlanmıştır. Anadolu Selçukluların cilt üslubu İlhanlı, Karamanoğulları ve Memlûklere sirayet ederek devamını sağlamış ve gelişen yeni tekniklerle de zenginleşmiştir. XIII. ve XIV. yüzyıllar geometrik bezemelerden bitkisel motiflere geçişin yaşandığı bir dönem olarak

karşımıza çıkar. Her ne kadar Beylikler Devrinde mimari sahada muhtelif malzemeler ve estetik kaygılarla eserler üretilip bölgesel üslup farklılıkları yaşansa da devrin kitap sanatlarında belli bir sistem ve üslup bütünlüğü sürdürülmüştür.

Katalogdaki ciltlerin şemse, köşebent, salbek ve zencerek bezemeleri Selçuklu ve Karamanoğulları cilt üslubuyla benzerlik ihtiva etmektedir. Geometrik örgülerle oluşturulan kompozisyonlar beyzî, dairevî veya dilimli şemse formların içlerinde yer almalarının yanında herhangi bir form içerisinde olmadan yalnızca kendilerinin kullanılmasıyla da şemse oluşturdukları tasarımlar karşımıza çıkmaktadır. Geometrik geçmelerin yanında muhtelif el aleti veya kalıp baskı ile işlenen çiçek desenleri soğuk bırakıldıkları gibi bazı kısımları altınla da tezyin edilmiştir. Bu teknik Türk cilt sanatının Klasik Dönem öncesi Erken Devir örneklerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Katalogdaki ciltlerin sekizi için tarih bilgisi yer alırken diğer üç adet cildin ise tarih kaydı bulunmamaktadır. Tarih bilgisi olmayan ciltler, bezeme unsurları açısından değerlendirilmiş ve Beylikler Devri cilt üslubuna sahip olduklarından dolayı kataloğa dâhil edilmiştir. Tarih kaydı olmayan ya da istinsah tarihiyle cildinin farklı dönemlere ait olduğu durumlar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Çünkü cildin bağlı olduğu aslı kitaptan sökülüp başka bir yazma esere takılabilmek ihtimalinden ve aynı zamanda tahribata en çok maruz kalan kısım olmasından dolayı kitap ve cildi çoğu zaman birbirleriyle farklılık göstermiştir. Bu nedenden dolayı ciltlerde kat'î suretle tarihlendirme yapmanın güç bir durum olduğunun altını çizmek isteriz.

Çalışmamız sonucu kütüphanedeki 1173 adet ciltten on bir adedinin Beylikler Devrine ait oldukları tespit edilmiş ve ciltler; desen, teknik ve kompozisyon açısından değerlendirilerek diğer kütüphane ve müzelerdeki örneklerle de karşılaştırılmıştır. Kütüphanede bugüne kadar ciltlerle ilgili herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması ayrıca cildin klasiği sayılan XVI. yüzyıla ait örneklerin evveliyatındaki eserlerin tasarım şemalarının nasıl olduğu, geometrik bezemelerden bitkisel motiflere geçişteki evrede nasıl bezendikleri ve hangi teknikte işlendikleri gibi sorulara cevap bulabilmek adına araştırmalarımız bu yöne çevrilmiş ve yerinde incelemelerde bulunulmuştur. Kütüphanede Klasik Osmanlı Dönemine ait şemseli ciltlerin yanında cilt sanatının farklı yüzyıllarına ait örnekler de mevcut olup birçoğu tamir görmemiş ve durumları da iyi vaziyette olduğu gözlemlenmiştir. Kütüphane muhteviyatındaki bu eserlerin gerek ilmî içerikleri gerekse de ciltlerindeki bezemelerinin değerlendirilmesiyle yapılacak olan akademik çalışmalara katkı sağlanacağı kanaatindeyiz.

Son Notlar

(1) Beylikler Dönemi ciltleriyle alakalı bilgi ve görsel için bk. Bosch, G., Carswell, J. ve Petherbridge, Guy. (1981). *Islamic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition The Oriental Institute The University of Chicago May 18-August 18)*. Chicago: Oriental Institute Museum; Bayram, S. (1982). "XIV. Asırda Tezhiblenmiş, Beylik Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü". *Vakıflar Dergisi*. S16. 143-154; Tanındı, Z. (1990). "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 4. 102-149; Tanındı, Z. (1990). "1278 Tarihli En Eski Mesnevi'nin Tezhipleri". *İş Bankası Kültür Sanat*. S8. 17-22; Tanındı, Z. (1991). "Konya Mevlâna Müzesi'nde 677 ve 665 Yıllık Kur'an'lar Karamanlı Beyliği'nde Kitap

Sanatı”. Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Dergisi. S12. 42-44; Raby, J., ve Tanındı, Z. (1993). *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimut Editions; Tanındı, Z. (2000). “Seçkin Bir Mevlevî’nin Tezhipli Kitapları”. M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı. Sabancı Üniversitesi Yayınları. 513-536; Tanındı, Z. (2001). “Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhip: Müzehhip Muhlis b. Abdullah El-Hindî ve Halefleri”. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz’e Armağan. Simurg Yayınları. 141-150; Arıtan, A.S. (2002). “Anadolu Selçuklu Cilt San’atı”. *Türkler Ansiklopedisi*. Ankara: 7. Cild, 933-943; Maraşlı, S. (2007). “Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi’nde Bulunan 15. Yüzyıl Osmanlı Ciltlerinde Anadolu Selçuklu Cilt Geleneği Etkisi”. *İstem*. S9. 219-234; Aksoy, Z. (2007). “İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 265-280; Arıtan, A.S. (2008). *Karamanoğulları Cild Sanatı*. Konya: Extra Dizayn Tasarım Matbaacılık ve Medya Hizmetleri; Ünver, A. S. (2010). “Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri”. *Türk Süsleme Sanatları*. İşaret Yayınları. S2/139; Açıkgozoğlu, A. S. (2012). “Edirne Selimiye Kütüphanesi’ndeki Hendesî Tezyinatlı Ciltlerden Bir Takım”. *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu – Tebliğler Kitabı*. 29 Kasım-8 Aralık-İstanbul: 215-220; Boydak, Ş. (2020). *Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesindeki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Ciltleri*. Doktora Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Çakmak, Y. (2020). *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü; Boydak, F. Ş. (2021). “Reflections of Seljuk Bookbinding Style on the 15th Century Ottoman Bindings”. *Hitit İlahiyat Dergisi*. S20/1; Çakmak, Y. (2021). “Manisa Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki Erken Osmanlı Dönemine Ait Cilt Örnekleri”, *İstem*. S37. 71-102.

Kaynakça

- Acar, A. (2007). “Selçuklu Medreseleri ve İslam Kültür ve Medeniyetine Kazandırdıkları”. *Uluslararası Türk Dünyasının İslamiyet’e Katkıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 31 Mayıs-1 Haziran-Isparta: 351-364.
- Açıkgozoğlu, A. S. (2012). “Edirne Selimiye Kütüphanesi’ndeki Hendesî Tezyinatlı Ciltlerden Bir Takım”. *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu – Tebliğler Kitabı*. 29 Kasım-8 Aralık-İstanbul: 215-220.
- Aksoy, Z. (2007). “İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 265-280.
- Arıtan, A. S. (1992). *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslûbunu Taşıyan Cild Kapakları*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arıtan, A.S. (2002). “Anadolu Selçuklu Cilt San’atı”. *Türkler Ansiklopedisi*. Ankara: 7. Cild, 933-943.
- Arıtan, A.S. (2008). *Karamanoğulları Cild Sanatı*. Konya: Extra Dizayn Tasarım Matbaacılık ve Medya Hizmetleri.
- Bayram, S. (1982). “XIV. Asırda Tezhiblenmiş, Beylik Dönemine Ait Üç Kur’an Cüzü”. *Vakıflar Dergisi*. S16. 143-154.

- Bilmiş, H. G. (2013). *Bursa İnebey Kütüphanesindeki Ortaçağ İslam Ciltlerinin (13-14. Yüzyıl) Cilt Sanatı Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Binark, İ. (1965). "Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı". *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Dergisi*. Ankara: S36. 985-996.
- Bosch, G., Carswell, J. ve Petherbridge, Guy. (1981). *Islamic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition The Oriental Institute The University of Chicago May 18-August 18)*. Chicago: Oriental Institute Museum.
- Boydak, Ş. (2020). *Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesindeki Selçuklu ve Beylikler Dönemi Ciltleri*. Doktora Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boydak, F. Ş. (2021). "Reflections of Seljuk Bookbinding Style on the 15th Century Ottoman Bindings". *Hitit İlahiyat Dergisi*. S20/1.
- Çağman, F. (1991). "Baba Nakkaş". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 4. Cild, 369-370.
- Çakmak, Y. (2020). *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler. Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çakmak, Y. (2021). "Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki Erken Osmanlı Dönemine Ait Cilt Örnekleri", *İstem*. S37. 71-102.
- Dağar, K. (2019). *Diyarbakır Ziya Gökalp Kütüphanesindeki Ortaçağ İslam Ciltlerinden Bazı Örnekler*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Edis, A. (2006). *Tire Necip Paşa Kütüphanesindeki Cild Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, A. ve Yılmaz, D. (2018). "Erzurum Kütüphanelerinin Tarihi ve Bugünü". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S63, 705-720.
- Kurtoğlu, M. (2019). "Erzurum Şeyhler Vakfı ve Külliyesi". *Vakıflar Dergisi*. S51. 181-184.
- Küçük, C. (1995). "Erzurum". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 11. Cild, 321-329.
- Maraşlı, S. (2007). "Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi'nde Bulunan 15. Yüzyıl Osmanlı Ciltlerinde Anadolu Selçuklu Cilt Geleneği Etkisi". *İstem*. S9. 219-234.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler; Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öcal, O. (1971). *Kitabın Evrimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ohta, A. (2016). "The Bindings of Qansuh al-Ghawri". Art, M. Rogers & R.W. Haddon (Ed.), *Trade and Culture in the Islamic World and Beyond; From the Fatimids to the Mughals* içinde (ss. 264-276). London: Ginkgo Library.
- Özyıldız, İ. (2019). *Süleymaniye Kütüphanesi Şehzade Mehmed Koleksiyonunda Geometrik Süslemeli Ciltler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Pedersen, J. (2013). *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi*. (Çev. Mustafa Macit Karagözoğlu). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Saritepe, S. (2007). *Sivas Ziya Bey Kütüphanesindeki Kitap Kapakları*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Şahin, C. (2011). *Bursa Türk İslam Eserleri Müzesinde Sergilenen Tezhipli Yazmalar*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tanıncı, Z. (1990). “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Ortaçağ İslam Ciltleri”. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 4. 102-149.
- Tanıncı, Z. (1990). “1278 Tarihli En Eski Mesnevi’nin Tezhipleri”. *İş Bankası Kültür Sanat*. S8. 17-22.
- Tanıncı, Z. (1991). “Konya Mevlâna Müzesi’nde 677 ve 665 Yıllık Kur’an’lar Karamanlı Beyliği’nde Kitap Sanatı”. *Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Dergisi*. S12. 42-44.
- Raby, J., ve Tanıncı, Z. (1993). *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimut Editions.
- Tanıncı, Z. (2000). “Seçkin Bir Mevlevî’nin Tezhipli Kitapları”. *M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*. Sabancı Üniversitesi Yayınları. 513-536.
- Tanıncı, Z. (2001). “Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhip: Müzehhip Muhlis b. Abdullah El-Hindî ve Halefleri”. *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz’e Armağan*. Simurg Yayınları. 141-150.
- Ünver, A. S. (2010). “Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri”. *Türk Süsleme Sanatları*. İşaret Yayınları. S2/139.

İnternet Kaynakça

<http://www.erzurum.yek.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 03.01.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi, 2021, <http://www.erzurum.yek.gov.tr>.
- Görsel 2.** 140 envanter numaralı el-Kevâkibü’ d-Derârî fi Şerhi Sahîhi’ l-Buhârî’nin sağ kabı, 1442-1443, 17.5 x 26cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 3.** 140 envanter numaralı el-Kevâkibü’ d-Derârî fi Şerhi Sahîhi’ l-Buhârî’nin sol kabı, 1442-1443, 17.5 x 26cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 4.** 513 envanter numaralı Mev’ize’nin cildi, 1449-1450, 12.5 x 16.5cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 5.** 196 envanter numaralı el-Misbâh’ın cildi, 1463-1464, 16.5 x 25cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 6.** 815 envanter numaralı en-Nuğûd ve’r-rudûd fi’ l-uşûl’un cildi, 1474-1475, 18 x 27cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 7.** 149 envanter numaralı es-Sirâcü’ l-vehhâc fi şerhi’ l-Minhâc’ın sağ kabı, 1482-1483, 18 x 27cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 8.** 149 envanter numaralı es-Sirâcü’ l-vehhâc fi şerhi’ l-Minhâc’ın sol kabı, 1482-1483, 18 x 27cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.

- Görsel 9.** 661 envanter numaralı Mecma'u's-Sürûr ve Matla'u'ş-Şümûs ve'l-Büdûr'un cildi, 1488-1489, 12.5 x 18cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 10.** 760 envanter numaralı Risâle fî isbâti's-Sâni' min Cevâhiri'l-fikh'in cildi, 1681-1682, 13 x 20cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 11.** 544 envanter numaralı en-Nâsîh ve'l-Mensûh'un cildi, 1710-1711, 15 x 21cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 12.** 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sağ kabı, t.y., 16 x 23cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 13.** 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sol kabı, t.y., 16 x 23cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 14.** 769 envanter numaralı Hâşiye ale'l Miftâh'ın cildi, t.y., 17 x 26cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 15.** 1078 envanter numaralı cildin sağ kabı, t.y., 16.5 x 25cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 16.** 1078 envanter numaralı cildin sol kabı, t.y., 16.5 x 25cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 17.** MHK 856 Hâşiye alâ Levâmî'i'l-Esrâr fî Şerhi Metâli'l-Envâr'ın şemse bezemesi, t.y., 8 x 5cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Manisa Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 18.** Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi 3207 Şerhu'l-Muğni'nin şemse bezemesi, t.y., 5 x 4cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 19.** VHD 1260 Mecamiu'l-Hakâik'in şemse bezemesi, 1183, 6 x 4.5cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Vahid Paşa Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 20.** MHK 56-2 Mefâtihu'l-Gayb'in şemse bezemesi, 1465, 14 x 6cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Manisa Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 21.** TSK A.1452 Acaib-ül Kalp'in şemse bezemesi, t.y., 13 x 6cm, Ohta, A. (2016). "The Bindings of Qansuh al-Ghawri". Art. M. Rogers & R.W. Haddon (Ed.), Trade and Culture in the Islamic World and Beyond; From the Fatimids to the Mughals içinde (ss. 264-276). London: Gingko Library.
- Görsel 22.** MHK 662 Mecma'i'l-Bahreyn ve Multekâ'n-Nehreyn'in şemse bezemesi, t.y., 8 x 4cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Manisa Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 23.** VHD 1570 Divan'ın şemse bezemesi, 1426, 6 x 4cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 24.** Kastamonu YEK 3028 Cevâhiru'l-Fikh'in şemse bezemesi, t.y., 8 x 5cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi.
- Görsel 25.** 196 el-Misbâh'ın şemse bezemesi, 1463-1464, 4 x 4cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Erzurum Yazma Eser Kütüphanesi.

Görsel 26. VHD 1189 el-Mülâhhas'ın şemse bezemesi, t.y., 5 x 5cm, Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi.

Çizim 1. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sağ kap şeması, 2021, 17.5 x 26cm.

Çizim 2. 140 envanter numaralı el-Kevâkibü'd-Derârî fi Şerhi Sahîhi'l-Buhârî'nin sol kap şeması, 2021, 17.5 x 26cm.

Çizim 3. 513 envanter numaralı Mev'ize'nin cilt şeması, 2021, 12.5 x 16.5cm.

Çizim 4. 196 envanter numaralı el-Misbâh'ın cilt şeması, 2021, 16.5 x 25cm.

Çizim 5. 815 envanter numaralı en-Nuķūd ve'r-rudūd fi'l-uşûl'un cilt şeması, 2021, 18 x 27cm.

Çizim 6. 149 envanter numaralı es-Sirâcü'l-vehhâc fi şerhi'l-Minhâc'ın sağ kap şeması, 2021, 18 x 27cm.

Çizim 7. 661 envanter numaralı Mecma'u's-Sürûr ve Matla'u'ş-Şümûs ve'l-Büdûr'un cilt şeması, 2021, 12.5 x 18cm.

Çizim 8. 760 envanter numaralı Risâle fi isbâti's-Sâni' min Cevâhiri'l-fikh'ın cilt şeması, 2021, 13 x 20cm.

Çizim 9. 544 envanter numaralı en-Nâsîh ve'l-Mensûh'un cilt şeması, 2021, 15 x 21cm.

Çizim 10. 421 envanter numaralı Envârü't-Tenzîl ve Esrârü't-Te'vil'in sol kap şeması, 2021, 16 x 23cm.

Çizim 11. 769 envanter numaralı Hâşiye ale'l Miftâh'ın sağ kap şeması, 2021, 17 x 26cm.

Çizim 12. 769 envanter numaralı Hâşiye ale'l Miftâh'ın sol kap şeması, 2021, 17 x 26cm.

Çizim 13. 1078 envanter numaralı cildin şeması, 2021, 16.5 x 25cm.



KADIN SANATÇILARIN TOPLUMSAL CİNSİYET KODLARINA KARŞI SANATSAL İFADELERİNDEKİ DÖNÜŞÜME YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME WOMEN ARTISTS AGAINST GENDER CODES AN ASSESSMENT OF THE TRANSFORMATION IN ART EXPRESSIONS

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof. Trabzon University, Faculty of Fine Arts and Design, Painting Department

bozyonar@trabzon.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9335-1576>

Atıf/Citation

Özyonar Çırak, B. (2021). “Kadın Sanatçıların Toplumsal Cinsiyet Kodlarına Karşı Sanatsal İfadelerindeki Dönüşüme Yönelik Bir Değerlendirme”. *Sanat Dergisi*, (38). 81-95.

Araştırma Makalesi/ Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.909085>

Öz

Modernizm öncesi kadının sanatla olan ilişkisi eril tahakkümün altında ve toplumsal cinsiyet normlarının yörüngesinde biçimlenmiştir. Sanatçılar, sanat pratiklerini kendilerine biçilen rollerin boyunduruğunda oluşturmak zorunda kalmışlardır. Günümüzde savaş ve siyaset gibi usa dayalı konular hakkında söz sahibi olmayı başaran kadın sanatçıların sanattaki bu yeni konumunu anlamak için bu sürecin altında yatan söylemlerin önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada feminizmin toplumsal cinsiyet rollerini sarsmasıyla birlikte kadın sanatçıların sanatsal ifadelerindeki değişimleri incelemek amaçlanmıştır.

Nitel araştırma modelinin kullanıldığı bu çalışmanın yöntemi literatür taramasıdır. Literatür taraması sonucu elde edilen veriler ışığında konuya ilişkin çıkarımlar yapılmıştır. Eser çözümlenmelerde ise konu ve temsil bakımından incelemeler yapılarak yorumlamalara yer verilmiştir.

Abstract

Before modernism, women's relationship with art was shaped under masculine domination and in the orbit of gender norms. Artists had to create their art practices under the yoke of the roles assigned to them. It is thought that the discourses underlying this process are important in order to understand the new position of women artists, who have managed to have a say in rational issues such as war and politics today.

In this study, it is aimed to examine the changes in the artistic expressions of women artists as feminism shakes up gender roles.

The method of this study, in which the qualitative research model is used, is the literature review. Inferences were made on the subject in the light of the data obtained as a result of the literature review. In the analysis of the work, the interpretations were made by examining the subject and representation.

In this context, this change has been closely examined by looking at the effect of gender on women artists, the reconstruction of

Bu kapsamda Modernizm sonrasında günümüze kadar uzanan süreçte, toplumsal cinsiyetin kadın sanatçılar üzerindeki etkisine, feminizmle yıkılan kimlik rollerinin yeniden inşasına ve sanatlarında eril konuları işleyen kadın sanatçı örneklerine bakılarak bu değişim yakından incelenmiştir. Magdalena Abakanowicz, Marina Abromavic, Martha Rosler, Zofia Kulik, Jenny Holzer, Monica Bonvicini gibi yabancı sanatçıların yanı sıra Türk sanatçılardan Gülsüm Karamustafa ve Hale Tenger'e yer verilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, günümüzde kadın sanatçıların sanat ifadelerine eril olarak nitelendirilen tavır, konu, malzemelerde daha özgürlükçü ve yenilikçi yaklaşımlar kattığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Feminist Sanat, Toplumsal Cinsiyet, Sanatta Kimlik Roller, Kadın Sanatçılar.

identity roles destroyed by feminism, and the examples of women artists who have worked on masculine subjects in their art from postmodernism to the present. In addition to foreign artists such as Magdalena Abakanowicz, Marina Abromavic, Martha Rosler, Zofia Kulik, Jenny Holzer, Monica Bonvicini, Turkish artists Gülsüm Karamustafa and Hale Tenger were featured.

As a result of the study, it has been seen that today women artists have added more liberal and innovative approaches to art expressions, in attitudes, subjects and materials that are described as masculine.

Key words: Feminist Art, Gender, Identity Roles in Art, Women Artists.

Structured Abstract

In the pre-modern period, the relationship of women with art was mostly shaped under the patriarchal domination, and along the lines drawn by social gender roles. It was to such an extent that for female artists art was deemed only a temporary virtue to be developed only under the control of and in the manner permitted by the man. The identity roles dictated by social gender certainly restricted the expressions of female artists. The artists were forced to shape their art practices under the yoke of the roles imposed on them. In their works, they were almost universally expected to express the sentimental, peaceful, and naive tendencies women were socially associated with. That is why female artists were forced to stand clear of a number of topics and forms of expression the society considered to be masculine, such as war, politics, and violence.

Against this background, the feminist movement, which precipitated the women's struggle for rights and liberties, brought about a number of reforms in arts as well. The feminist movement's questioning approach to gender identities, and its efforts to initiate discussion of social gender norms allowed female artists to get rid of the chains holding them, and begin working on a number of topics previously reserved only for men. In time, the language of feminism evolved to a plurality of arguments, and brought about a gender-neutral discourse, rather than one with an emphasis dedicated to womanhood. Thus, female artists were able to start producing works on issues such as war, environment problems, immigration, and politics, which were previously considered issues of the masculine domain, instead of focusing solely on female issues. While doing so, they embraced an inquisitive, deliberative, and pluralistic identity.

Today, in order to understand the process through which contemporary female artists gained prominence in mind issues including war and politics, one should first grasp the discourse which paved the way for that process. The present study aims to provide a close up perspective on the change that occurred, namely the change in the artistic expressions of female artists as feminism unsettled the social gender roles, through a review of a number of female artists dealing

with masculine topics in their works, and the analysis of the reconstruction of identity roles feminism devastated, given the effect of social gender on female artists.

The study employs the literature review method, along the lines of the qualitative research model. A number of printed and online sources were utilized. In addition to the works of various artists such as Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, Martha Rosler, Zofia Kulik, Jenny Holzer, and Monica Bonvicini, who worked in different disciplines, Turkish artists such as Gülsüm Karamustafa and Hale Tenger also found their place in the study, with striking examples of their works. The data derived through the literature review culminated in inferences regarding the subject matter. The works covered were analyzed with respect to the subject matter and presentation, leading to various interpretations.

Various female artists covered in the present study, such as Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, and Martha Rosler provided fresh interpretations of war and similar issues long considered to fall in the masculine domain. Moreover, in their works, these artists covered and reflected the themes of violence, cruelty, and conflict, using rough and huge materials, and masculine objects such as weapons, sharp tools, and belts. Others such as Zofia Kulik, Jenny Holzer, and Monica Bonvicini, in turn, questioned patriarchal political discourses rendered visible through a number of questions, with a number of male representations and stereotypes. Gülsüm Karamustafa and Hale Tenger, on the other hand, recreated in our collective memory significant political issues which affected Turkey.

Power, violence, rough and large scales in Magdalena Abakanowicz's works point out a masculine language in the minds of the audience, and shook the identity roles in arts, through unnerving use of this language. Combining two contrasting images in her collages, American artist Martha Rosler brought together stills from war with perfect interiors from mass market American women magazines, to draw questions about war. In her work on the coup d'état of 1971, Gülsüm Karamustafa reached out to the collective memory through her own experience, and brought recollections of the political pressures of the day, to the memory of contemporary Turkey. Serbian artist Marina Abramovic, in turn, had a five-day performance about the Balkan War, and set on piles of animal bones, and peeled off meat from the bones while singing sad songs, to serve as a witness, once again, to the violence that took place. Polish artist Zofia Kulik brought representation and authority together, so as to objectify and shake the masculine authority in her works aiming to question power centers. Hale Tenger drew attention to the patriarchal pressures to arise in Turkey in the aftermath of September 12th, and discussed the concepts of government, violence, and loyalty. American artist Jenny Holzer used materials such as blood and bones, to make the inhuman side of war appear to the audience in a very concrete form. In her huge installations used as a scene for performances based on space and objects, Italian artist Monica Bonvicini challenged the patriarchal authorities by fetishizing masculine objects.

The findings reached in the light of the examples covered in the study revealed that the struggle feminism initiated allowed artists to get rid of the chains restricting them, enabling the use of different materials and performances, taking one out of his or her comfort zone, and refraining from aesthetic concerns, and in a nutshell, bravely using new forms of expression so as to increase richness and variety in art. Moreover, for female artists, the art platform was taken to a whole new plane, and ceased to be restricted to only woman issues. Instead it evolved into a platform drawing attention to, asking questions about, and developing interpretations regarding environment, economy, and politics issues without required reference to female identity, and instead embracing a more comprehensive line of thinking. The conclusion reached is that, today, in their artistic expressions, female artists utilize more innovative and free approaches regarding attitudes, issues and materials hitherto considered masculine.

Giriş

En genel tanımıyla sanat, bireyin duygu ve düşüncelerini anlatma biçimi olarak ifade edilmektedir. Sanatçının özgün ve yaratıcı olabilmesinin temel ihtiyacı olan ifade özgürlüğü tüm sanatçılar için gereklidir. Geçmişe bakıldığında ise bunun kadın ve erkek sanatçılar için eşit olmadığı görülmektedir. Öyle ki kadın sanatçılar Rönesans'tan 19. yüzyıl sonlarına kadar sanat akademi ve devlet kurumlarından dışlanmışlardır (Harris, 2013: 118-119).

Toplumsal cinsiyetin getirdiği kimlik rolleri ile kadın sanatçıların ifadelerinde sınırlılıklar yaratılmıştır. Öyle ki kadın sanatçılar için sanat geçici bir mezyet olarak görülmüş, erkeğin kontrolünde ve onun izin verdiği şekilde gelişmiştir. Bunun yanı sıra kadına has özelliklerin kadın sanatçıların çalışmalarına yansması beklenmiştir. Toplum tarafından duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak gibi eğilimler kadına ait özellikler olarak görülmüştür (Sancar, 2009: 29). Bu özelliklerin kadın sanatçıların çalışmalarına ve sanatçı duruşlarına yansması beklenmiştir (Antmen, 2014: 94). Bunun sonucunda kadın sanatçılar kendilerine atfedilen bu özellikler nedeniyle toplum tarafından eril olarak nitelendirilen konulardan ve ifade biçimlerinden uzak durmak zorunda kalmıştır.

Feminist hareketin kimlik rollerini sorgulaması ve toplumsal cinsiyet normlarını tartışmaya açmasıyla birlikte, kadın sanatçılar bu esareten kurtularak önceleri sadece erkeğin söz sahibi olabileceği düşünülen konularda da çalışmaya başlamışlardır. Günümüzde savaş ve siyaset gibi usa dayalı konular hakkında söz sahibi olmayı başaran kadın sanatçıların sanattaki bu yeni konumunu anlamak için bu sürecin altında yatan söylemlerin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda toplumsal cinsiyetin kadın sanatçılar üzerindeki etkisine, feminizmle yıkılan kimlik rollerinin yeniden inşasına ve sanatlarında eril konuları işleyen kadın sanatçı örneklerine bakılarak bu değişimin yakından incelenmesi hedeflenmiştir.

Toplumsal Cinsiyet Normları İle Kısıtlanan Kadın Sanatçılar

Toplumsal cinsiyet, biyolojik açıdan bir tanımlamadan öte bireyin yaşadığı toplum ve kültürdeki beklentilerin karşılığı olan davranış biçimleridir. *"Toplumsal cinsiyet salt insan değil de daima kadın ve erkek olduğumuz bir dünyada yaşamak anlamında politik bir yapılanmadır. Farklı toplumsal cinsiyetler vardır ve hepsi de toplumsallaşmıştır. Toplumsal cinsiyet bir kültürde erkeğin, kadının eşcinselin veya lezbiyenin davranışlarının belli bir doğrultuda olmasını bekler ve bundan emin olmak ister"* (Barrett, 2015: 257).

Yani toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin belli kalıplarının olması ve bunların dışına çıkılmaması konusunda kontrolcü bir mekanizmadır.

İktidarın erkek olduğu toplumsal cinsiyet, erkeğin kadından üstün olduğunu söylemektedir. Simone de Beauvoir kadının ezilmişliğinin nedeninin biyolojik erkek cinsiyeti olmadığını ve toplumsal cinsiyeti de kuran asıl meselenin erkek egemenliği

olduğunu belirtmiştir (Beauvoir’ dan akt. Direk, 2009: 13). Günümüzde toplumsal cinsiyet kadın ve erkek arasındaki adaletsizliği niteleyen bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kadının ve erkeğin nasıl davranacağını, göreüneceğini, düşüneceğini belirleyen toplumsal cinsiyet normları, kadın için hep daha ayırıştırıcı ve kısıtlayıcı olmuştur. İktidarın yani erkeğin kendini var etmesi için toplumun çeşitli iktidar kurumları (hukuk, tıp, politika, akademi hatta sanat kurumları) tarafından kullanılan dil, erkeklerin otoritelerini pekiştirirken bu kurumlar dışında kalanları zayıflatarak dışlamıştır (Withhan ve Pooke, 2018: 87). Yani toplumda kadına biçilen roller ve nitelermeler de erkeğin hizmetinde olmuş, sistem; kadını öteki konumuna iterek eril olanı güçlendirmiştir.

“Toplumsal cinsiyet toplumsal ilişkiler yoluyla öğrenilir, örneğin kızlar duygularını ifade etmeyi ve başkalarını eğitmeyi öğrenirken erkekler toplumsal beklentiler ve modelleme yoluyla kendilerini kanıtlamayı ve örneğin ‘ağlamamayı’ öğrenirler” (Garber’ dan akt. Barrett, 2014: 69). Garber’ın işaret ettiği duygusal anlamda kalıplaşmış rollerin yanı sıra sosyal alanda da kadının müzik, sanat, edebiyat, şiir, dans, ev işleri gibi alanlara; erkeğinse beşeri bilimler, sosyal bilimler, doğal bilimlere daha yakın olduğu görüşü benimsenmiştir (Demir, 2014: 50). Her iki cins üzerinde beklenen bu kimlik rolleri kadını ev içi alana erkeği ise kamusal alana yönlendirmektedir. Bu ayrımlar hukuk, siyaset, aile, bilim, akademi gibi yapılarla sınırlı kalmayarak sanat alanında da var olmuştur. Sanat içinde kadın, erkek bakışın hizmetinde olan güzel bir imgeden öteye geçemezken, erkek ise yaratıcı konumunda yer almıştır. Bu durum kadın sanatçıların sanattaki yaratıcılığının ve aklının göz ardı edilmesine neden olmuştur (De Genevieve’den akt. Barrett, 2015: 258). Kadın sanatçıların sanatta sığ konumlandırılmasının yanı sıra sanatları da cinsiyetçi bir bakış ile değerlendirilmiştir.

Toplum tarafından “Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçınmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak erkeklik belirtisi olarak kabul görmekteydi. Öte yandan duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak gibi özelliklerde kadınsılık belirtisi olarak tanımlanıyordu” (Sancar, 2009: 29).

1950’lerde Amerikan sanat dünyasındaki Soyut Dışavurumculuğun baskın rolünde de kadın sanatçıların bu sanat akımı içinde uyumsuz ve dışlayıcı bulunduğu görülmektedir. Bunun nedeni Soyut Dışavurumculuk erillik üzerinden tanımlanmasıdır. Erkek sanatçıların tekelinde yürütülen bu sanat anlayışı, agresif fırça darbeleri, düzensiz ve sert boya kütleleri, bıçak, fırça ve parmak gibi daha çok ‘erkeksi’ bulunan ifade biçimi ve araçlarının kullanılmasından dolayı kadına özgü bir anlatım biçimi olarak görülmemiştir (Comstock, 2017).

Jackson Pollock’la (d. 1912, ö. 1956) evli olan Lee Krasner (d. 1908, ö. 1984) bu dönemdeki kadın sanatçılardan biridir. Krasner evliliği boyunca Pollock’un gölgesinde kalarak sanatındaki ivmeyi ancak Pollock’un ölümünün ardından sağlayabilmiştir. Krasner’in sağladığı başarıya rağmen hocası Hans Hoffman’ın (d. 1880, ö. 1966) sanatından bahsederken “O kadar iyi bir resim ki bir kadının yaptığını anlayamazsınız

(Keane, 2019)” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade Krasner’in maruz kaldığı ayrımcılığı niteler biçimdedir.

Tüm bu kadına atfedilen kimlik rolleri karşısında kadının kendine bakışı da farklı olamamıştır. Çünkü empoze edilen kimlik rolleriyle birlikte birey, kendi kimliğini de başkaları tarafından algılandığı gibi görmektedir (Withhan ve Pooke, 2018: 87).

Sanatçı Tomur Atagök, sanatından bahsederken sanatçı kimliğine olan baskıyı şöyle ifade etmektedir;

“Aslına bakarsanız bizim Türk sanatında en büyük sorunlardan birisi de budur... Biz formu yumuşatırız, formu yok ederiz yani... Net dış hatlar yoktur, yumuşatılmıştır, bunu ben de yapıyorum, bunun bilincindeyim... Herhangi bir konuda çok net bir şey söylersem, terbiyesiz kabul edilebilirim diye yumuşatıyorum. Bizim ailevi terbiyemiz, sosyal terbiyemiz, bizim sanatsal eğilimimiz de dış hatları ortaya çıkarmamıza engel olmuştur... Aman sus, kimseye soru sorma, kimseye fazla sert çıkışta bulunma anlayışı yüzünden kullanmadık. Terbiyeli olmak endişesi, ailevi terbiyemiz sanatımızı engelledi” (Sönmez, 2009: 139).

Atagök’ ün de ifade ettiği gibi kadın sanatçılar baskılanmış kimlikleri ile üretimde bulunmuşlardır. Sanatlarında bu kontrolcü normların etkilerinden sıyrılıp kendilerini de diğer cins gibi sorgulayan, tartışan yani düşünen sanatçılar olmaları zaman almıştır. Tüm bu alışlagelmiş kadın rollerini sorgulamaya başlayan hareketse feminizm olmuştur.

Sanatta Feminizmle Birlikte Değişen İfade Biçimleri

Sanattaki gelişim ve dönüşümlerin, insandan ayırtıramayacağımız sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişimler ile savaşların, hak ve özgürlük arayışlarının etkileriyle ortaya çıktıkları görülmektedir. Bu etkilerden biri olan kadınların hak ve özgürlüklerinin mücadelesini başlatan Feminist hareket de sanatta birçok reforma imza atmıştır.

Kadınların eş, anne olarak evlerine ait oldukları düşüncesi 17. ve 18. yüzyıl süresince kabul görmüştür. Bu görüş, 18. yüzyılda Aydınlanma dönemiyle başlayarak özellikle 19. yüzyılın başında gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte sarsılmış, kadınlar için ev ve işyeri birbirinden ayrılmıştır (Donovan, 2016: 25). Böylelikle kadınların hak ve mücadeleleri başlamıştır. Feminizm kavramı ise ilk olarak 1792’de İngiliz yazar, filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wollstonecraft’ın (1759-1797) “*A Vindication of the Rights of Women (Kadın Haklarının Savunusu)*” adlı makalesi ile akademik bir terim olarak kullanılmıştır (Mary Wollstonecraft: Erişim Tarihi:10. 08. 2021). 19. yüzyıla dayanan köklerine rağmen 1960’larda ivme kazanan Feminizm, erkeklerin kadınlar üzerindeki baskıcı ve sömürücü cinsiyetçi bakış acılarına karşı gelerek eşitlikçi bir ideoloji hedeflemiştir. Bu amaçla kadınların yaşadıkları eşitsizlikleri ve baskıları ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Cevizci, 2013: 653-654). Kadının sosyal yaşamındaki tüm eşitsizliklere karşı gelen Feminizm sanat alanında da hak ve eşitlik arayışını başlatmıştır. Amerikalı sanat tarihçisi ve kadın hakları savunucusu Linda

Nochlin'in 1971' de *Artnews*'de yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?" adlı makalesiyle yönelttiği soru sanattaki bu mücadelelin simgesi olmuştur(Hopkins, 2018: 346).

Feminist hareket içerisinde ilk kuşak sanatçılar, kadın olma haline odaklanarak, sanatlarında kadınlığa dair izleklere yer vermelerinin yanı sıra zanaat olarak görülen famaj çalışmalarını da sanatlarına dâhil etmişlerdir. İkinci kuşak sanatçılar ise bedenlerini araçsallaştırarak yaptıkları performans çalışmalarıyla kadın bedeni üzerinde kurulan otoritelere karşı çıkmışlardır. Üçüncü kuşakla birlikte cinsiyet odaklı olmak yerine bireysellik ve farklılık siyasetini temel alan söylemler geliştirmişlerdir. Bununla beraber toplumsal cinsiyet çalışmaları feminizmin ana eksenlerinden biri olarak kabul görmüştür (Jarvis, Kantor, Cloke, 2015: 98- 101). Toplumsal cinsiyet normlarının dayattığı basmakalıp roller feminizmle birlikte irdelenmeye başlamıştır.

Feminizm dili; zamanla çoksesli bir hale evrilerek, salt kadın olma halini vurgulamak yerine cinsiyetsiz bir dil geliştirerek ilerlemiştir. Böylelikle kadın sanatçılar; salt kadın sorunları odaklı üretmek yerine toplum tarafından eril olarak nitelendirilen savaş, çevre sorunu, göç, politika gibi konular hakkında üretmeye başlayarak sanatlarında sorgulayıcı, düşünen ve çok sesliliğe yer veren bir kimliğe bürünmüşlerdir.

Çalışmalarında Eril Konu ve İfadeleri Kullanan Kadın Sanatçı Örnekleri

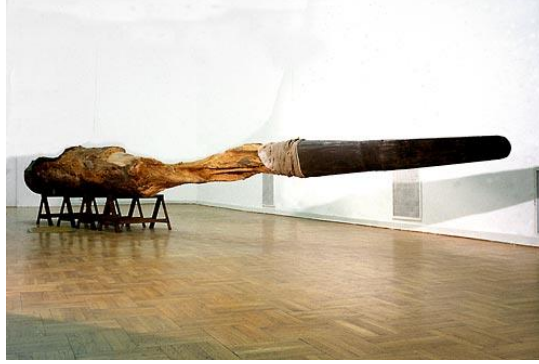
Feminist sanatçılar, erkek egemenliğinin tekelinde tuttuğu sanat anlayışına karşı çıkarak geliştirdiği sanatlarına, modernizmin sınıflayıcı ve sınırlayıcı bakış açısına karşı birçok yeniliği eklemeyi başarmışlardır. Üretimlerine famajı ve performansı da sanat pratiklerine dâhil ederek aslında postmodernizmin gelişiminde etkili rol oynamışlardır (Barrett, 2015: 257).

Feminizmin sanata getirdiği belki de en önemli yaklaşımlardan biri; kadın sanatçıların düşünme, sorgulama ve eleştirme yetisi olmuştur. Feminizmle birlikte kadın sanatçılar erkek egemen ifade ve biçimci estetiğe dayalı sanat anlayışından uzaklaşarak, ussal yaklaşımı benimseyerek farklı malzeme ve anlatım yöntemlerine girme cesaretinde bulunmuşlardır (Antmen, 2014: 94).

İlk başlarda kadın olma hali üzerinde yoğunlaşarak kadın bedeni, güzellik normları, annelik, kürtaj, ovülasyon periyodu gibi sınırlayıcı konular üzerinden üretimler yapan kadın sanatçılar; 1990' ların kimlik politikalarının benimsenmesiyle iktidar, yapısöküm, merkezlesizleştirme, toplumsal cinsiyet ve farklılık ile kimlik gibi kavramlar üzerinden söylemleri üretimlerine dâhil ederek çoksesli hale gelmişlerdir (Öğüt, 2017: 78). Böylelikle kadın sanatçılar; patriarkal, savaş, siyaset, şiddet, göç, gibi toplumsal, çevresel, küresel konular hakkında üretmeye başlamışlardır. Ayrıca sanatlarında kadına atfedilen hassas, güçsüz, şiddetten kaçınan gibi nitelemelerin dışına çıkarak üretimlerinde sertliği, şiddeti, dirençliliği çağrıştıran materyalleri ve temsilleri de sanatlarına dâhil etmişlerdir.

Bu sanatçılardan biri olan Polonyalı heykeltıraş ve deneysel sanatçı Magdalena Abakanowicz' ın (d. 1930- ö. 2017) devasa boyutlarda ve çoklu şekildeki çalışmaları, izleyende belli bir otoritenin gücünü hissettirmektedir.

Çocukluğunu II. Dünya savaşının yıkıcı ve zor koşullarında geçiren sanatçı çalışmalarına yaşadığı dönemin vahşetini ve ilkelliğini yansıtmıştır. Eserlerinde uyandırmak istediği etkiyi pekiştirici malzemeler seçen sanatçı, kumaş, reçine, ağaç ve maden çeşitleri kullanmıştır (Huntürk, 2016: 336- 338). Abakanowicz “*Savaş Oyunları*” dizisinde ağaç ve demir gibi sert malzemelerle oluşturduğu devasa savaş aletlerini anımsatan heykellerde savaşın getirdiği ezinç baskıyı tehditkâr formlarda hissettirmiştir (Görsel 1). Abakanowicz’ in eserlerindeki güç, şiddet, sert ve büyük boyutlar izleyicide eril bir dilin izlerine işaret ederken, aynı zamanda bu dili kullanması bakımından sanattaki kimlik rollerini sarstığı söylenebilir.



Görsel 1. Magdalena Abakanowicz, Zadra, 125 x 485 x 55 cm, Ahşap, Demir, Çuval Bezi, 1987- 89, 91- 93.

Abakanowicz gibi savaşın şiddetini ve yıkımını gözler önüne seren bir diğer sanatçı Martha Rosler olmuştur. Amerikalı sanatçı Martha Rosler (d. 1943) insan hakları ve savaş karşıtı protestolara katılarak feminizmden derinden etkilenmiştir. Sanat anlayışına katkı sağlayan bu konularda fotomontaj çalışmalar yaparak kadınların sanat ve reklamcılık alanlarındaki temsillerini ve savaşın yıkımını sorgulamıştır (Martha Rosler: Erişim Tarihi: 18. 01. 2021).

Fotomontaj çalışmalarında iki tezat görüntüyü bir araya getiren sanatçı “*Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev (Balonlar) (Bringing the War Home)*” (1967- 1972) serisinde (Görsel 2) Vietnam savaşına ait kareleri Amerikan kadın piyasa dergilerinde yer alan kusursuz iç mekânlarla birleştirmiştir (Fineberg, 2014: 371). Vietnamlı bir baba ve kucağında kanlar içindeki çocuğunu modern döşenmiş bir salon içerisine yerleştirerek bu kusursuz ortamı yerle bir etmiştir. Rosler eserine verdiği isimde olduğu gibi “savaşı eve getirerek” savaşın acı yüzünü sarsıcı bir şekilde yansıtmış, sterilize bir dünya ile şiddetin var olduğu gerçek dünyayı aynı kadrajda birleştirerek sorgulayıcı bir eser üretmiştir.



Görsel 2. Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1967- 1972

Çağdaş Türk Sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Gülsüm Karamustafa (d.1947) video, enstalasyon, baskı, resim ve fotoğraf gibi çok disiplinli sanat anlayışında göç, kimlik, kültür, siyaset ve toplumsal cinsiyet gibi konuları tema edinmiştir. “*Sahne (1998)*” isimli çalışmasında (Görsel 3) Türkiye’deki 1971 Askeri darbesini konu almıştır. Bu çalışma, sanatçının 27 yıl önce yargılanırken çekilmiş olduğu fotoğrafı üzerinden kurgulanmıştır. Duvara asılı fotoğrafta eşi Sadık Karamustafa ile birlikte yargıcın ceza hükümlerini okurken ki fotoğraf yer almaktadır. Projeksiyonla mavi daire şeklinde üzerinde “rejim, ideoloji, kontrol ve sahne” yazan ışık halesi mekânda dolaşmaktadır. Bu ışık halesi hapisanedeki emniyeti sağlamak için var olan projeksiyonları temsil etmektedir. Sanatçı kendi yaşanmışlığı üzerinden kolektif hafızaya ulaşarak, o dönemlerdeki politik baskıyı bugünün belleğine taşımıştır (Gülsüm Karamustafa: Erişim Tarihi: 09.08.2021).



Görsel 3. Gülsüm Karamustafa, *Sahne*, Dijital baskı ve projeksiyon, 110 x 130 cm, 1998

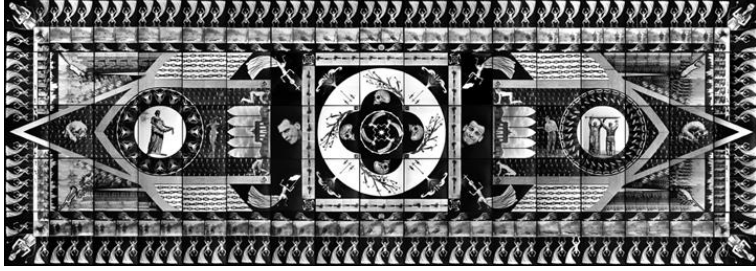
Performanslarıyla dünyaca tanınmış Sırp sanatçı Marina Abramovic (d. 1946) ise

savaşın dehşetini performansıya görünür kılmıştır. Sanatçı 1960 sonlarında başladığı performans çalışmalarında beden sınırlarını zorlayıcı, şiddet ve tahammülün ön plana çıktığı eylemler göstermiştir. Abromavic 1997 yılında Venedik Bienali’nde gerçekleştirdiği “*Balkan Baroğu*” adlı performansında (Görsel 4), beş gün boyunca günde altı saat hayvan kemik yığınlarının üzerinde oturmuş ve kemiklerin üzerindeki etleri sıyrarak hüzünlü şarkılar söylemiştir (Whitham, Pooke, 2018: 72). Sanatçı içinde bulunulması son derece zor bir durumu göze alarak yaptığı bu performansında, yaşanan vahşete yeniden tanıklık etmiştir. Abromavic’ in bu performansı savaş politikalarını eleştirmesinin yanı sıra psikolojik açıdan oldukça zor bir eylemi gerçekleştirmesi bakımından da önem taşımaktadır.



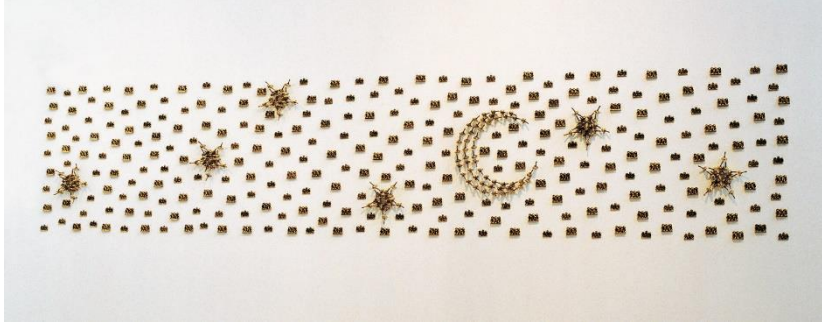
Görsel 4. Marina Abromavic, *Balkan Baroğu*, 1997

Abromavic’ den farklı olarak üstü kapalı erkek temsillerini simgeleştirerek okumalar yaratan Polonyalı sanatçı Zofia Kulik (d. 1947), fotoyapıtları ve performanslarında erkek stereotipilerini incelemiştir. Sanatçı çalışmalarında askeri ve dini imgelerle kahraman ya da şehit gibi poz veren faşist erkek imgelerini bir araya getirmektedir. Kulik farklı imgelerden montajlanmış, şablonlar ve maskeleyme tekniği ile birleştirdiği bu görselleri; devlet, kilise, iktidar ikonografisinin altında yatan ataerkil otoritelerini irdelemiştir (Hopkins, 2018: 266- 267). Erkek stereotipleriyle politik söylemler yaratarak izleyiciye sorular soran sanatçının, “*Aslında Bütün Füzeler Bir*” adlı çalışmasında (Görsel 5) birbirini tekrarlayan dini ve siyasi erkek temsilleri yer alır. Bu temsilleri Gotik pencere, sunak ve kilise mimarisi formları içerisine yerleştiren sanatçı; aslında temsil ve otoriteyi de yan yana getirerek güç merkezlerini sorgulayıcı eserler üretmiştir. İçerisinde yatan politik söylemler bakımından önem taşıyan Kulik’ in çalışmaları, eril temsilleri dekoratif bir uyum içinde sunup eril otoriteyi nesnelleştirerek sarsması bakımından da ayrı bir değer taşır.



Görsel 5. Zofia Kulik, *Aslında Bütün Füzeler Bir*, 300 x 950 cm 1993

Kulik gibi Türkiye’deki siyasi, kültürel ve toplumsal konuları enstalasyon aracılığı ile dile getiren Hale Tenger (d. 1960) “*Böyle Tanıdıklarım Var II*” adlı çalışmasında (Görsel 6) iktidar, şiddet ve bağıllık kavramları üzerinde durmuştur. Pirinç döküm Priapos (Yunan mitolojisinde Bereket Tanrısı) ve üç maymun heykelticiklerinden oluşan bu çalışma Türkiye’de 12 Eylül sonrası yaşanan erkek egemen baskıya dikkat çekmektedir (Antmen, 2014:131).



Görsel 6. Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992

Kulik ve Tenger gibi çalışmalarında temsiller yaratarak cinsellik, savaş, şiddet, ölüm, doğum gibi konuları ele alan Amerikalı neo-kavramsal sanatçı Jenny Holzer (d. 1950) ise bina cepheleri, levhalar ve taş banklar gibi kamu alanlarına eserlerini taşıyarak daha çok kitleye ulaşmasını sağlamıştır (Kılıç: Erişim Tarihi: 21. 08. 2020).

Birçok sanatçının kayıtsız kalamadığı Bosna- Kosova Savaşı’nı Holzer da “*Lustmord (Seks Cinayetleri)*” adlı çalışması ile yorumlamıştır. Sanatçı saldırganların ve savaş sırasında tecavüze uğrayan Bosnalı kadınların durumlarını tarafsız bir şekilde, tecavüzü anlatan metinleri deri üzerine (Görsel 7) uygulamıştır. Yine bu kadınlara ait kanları mürekkeple karıştırarak basılan fotoğraflarını bir Alman gazetesinde yayımlamış ve insan kemiklerini bir masa üzerinde sergileyerek (Görsel 8) izleyicinin yaşananlardan arda kalanlarla somut bir şekilde karşı karşıya gelmesini sağlayarak savaşın insan dışı yanını gözler önüne sermiştir. (Salecl, 2016: 281- 282). Holzer kamu alanlarına hakimiyeti ve gazete gibi kitlesel araçlar ile izleyiciye ulaşması bakımında aktivist bir kimlik taşımaktadır. Ayrıca araç olarak kan, kemik gibi malzemeleri sanatına katarak anlatımını sertleştirmiştir.



Görsel 7- 8. Jenny Holzer, Lustmord (Seks Cinayetleri), 1993

İtalyan sanatçı Monica Bonvicini (d. 1965) Holzer'ın protest bir ifade ile gerçekleştirdiği bu çalışmalarının aksine, mekan ve nesnelere üzerinden temsiller geliştirerek patriarkal sistemi eleştirmiştir. Günümüz sanatçılarından biri olan Bonvicini video, heykel, yerleştirme, fotoğraf, resim ve kolaj gibi çok yönlü teknikler kullanarak eserler üretmektedir. Çalışmalarında güç merkezlerini mekân ve beden kavramları üzerinden sorgulayan sanatçı, cam, deri kemer, ayna, florasana lamba, testere, balta gibi kesici aletleri malzeme olarak kullanmaktadır. Şiddet ve erilliği bir araya getirerek somutlaştıran sanatçı, devasa enstalasyonlarında eril nesnelere fetişleştirerek erkek egemenliğinin otoritelerine meydan okumuştur. 15. İstanbul Bienali'nde Tarihi Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda yer alan göbek taşının merkezine konumlandırılan "Bayıltılmış" adlı eserde (Görsel 9) kemerlerle kaplanmış büyük bir küp görülmektedir (İKSV, 2017: 158). Mekânın tam ortasında yer alan eser ilahlaştırılmış bir ikon gibi merkezleştirilmiştir. Büyüklüğü ve mekândaki konumu nedeniyle izleyicide baskın bir etki uyandıran eser, toplum üzerindeki patriarkal otoriteyi hissettirir. Büyük mekânlarda sergilenen Bonvicini'nin çalışmaları, mekân içinde rahatça göze çarparak, soğuk, mesafeli ve izleyende şiddet uyandıran bir şekil almaktadır.



Görsel 9. Monica Bonvicini, Bayıltılmış, MDF, Ayna, erkek kemerleri, 150 x 240 x 240 cm, 2017

Sonuç

Feminizm ile birlikte sorgulanan sanatsal normlar, kadın sanatçılara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin tartışmaya açılmasını sağlayarak kadının elinden alınan ve

göz ardı edilen aklı ve yorumlama becerisini sanata dâhil etmiştir.

Bugün geçmişte verilen mücadele ve yenilikçi adımlarla birlikte kadın- erkek gibi ayrımların silikleştiği, çoksesli ve usa dayalı sanat anlayışında kadınların da kendini ifade edebildiği görülmüştür. Bu mücadele beraberinde sanatçının kalıplarını kırmasını sağlayarak onun farklı malzeme, temsil, konfor alanı dışına çıkma, estetik kaygı gütmeme gibi zorlayıcı yeni ifade biçimlerini cesaretle kullanmasının yolunu açmış, sanatta zenginliği ve çeşitliliği geliştirmiştir. Sanat platformu kadın sanatçılar için yeni bir boyuta taşınarak salt kadınlık meselelerini dile getirmekten çıkmış, yerine daha kapsamlı düşünen, kendisini kadın olarak ayrıştırmadan çevresel, ekonomik, politik meselelere dikkat çeken, soru soran ve yorumlanan bir platforma dönüşmüştür.

Bu çalışmada yer alan; Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, Martha Rosler gibi pek çok kadın sanatçı, eril olarak kanıksanan savaş ve benzeri konulara çalışmaları ile yorum getirmiştir. Ayrıca bu sanatçılar çalışmalarındaki şiddet, vahşet ve çatışma temalarını sert, devasa malzemelerle, silah, kesici alet ve kemer gibi eril nesnelere yansıtılmışlardır. Zofia Kulik, Jenny Holzer, Monica Bonvicini gibi sanatçılar ise üzerinde sorular sorarak görünür hale getirdiği patriarkal gibi politik söylemleri, erkek temsilleri ve stereotipleri yoluyla sorgulamışlardır. Gülsüm Karamustafa, Hale Tenger ise ülkemizde yaşanan önemli siyasi izleri kolektif hafızamızda yeniden canlandırmışlardır.

Bu örneklerle birlikte günümüzde kadın sanatçıların toplumsal cinsiyetin dayattığı kimlik rollerinden sıyrıldığı görülmektedir. Böylece kadın sanatçıların üretimlerindeki sınırlayıcı konu ve ifade biçimlerini dönüştürerek, sanatlarına özgürlükçü bir duruş katmayı başardıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (Çev. Gökçe Metin) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. (Ed. Hüsamettin Arslan, Ekrem Ayyıldız). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayınevi.
- Direk, Z. (2009). “Simone de Beauvoir: “Abjeksiyon ve Eros Etiği.” (Ed. Şeyda Öztürk). *Cogito Üç aylık Düşünce Dergisi (Feminizm)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, 11- 38.
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*. (Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940’ tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev. : Simber Atay

- Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. Evren Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945- 2017*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İKSV. (2017). *15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, (Editörler: Ömer Albayrak, Anita Lannacchione, Sofie Krogh Christensen, Erim Şerifoğlu). İstanbul: İKSV Yayınları.
- Jarvis, H. , Kantor, P. , Cloke, J. (2015). *Kent ve Toplumsal Cinsiyet*. (Çev: Yıldız Temurtürkan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Öğüt, H. (2017). “Kadınlık Maskemi Kurgu mu, Aidiyet mi Performans mı; sahiplenmeli mi, Yıkılmalı mı?.” (Ed. M. Emin Önder). *Psikeart Kadınlık*. Mayıs- Haziran. Sayı: 51, 72- 79.
- Salecl, R. (2016). *Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı, Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politikalar*. (Ed. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sönmez, A. (2009). *Haksız Tahrik*. (Ed. Ayşegül Sönmez). (Çev. Alican Azeri, Çiçek Öztekin). İstanbul: Graphis Matbaa.
- Whitham, G. , Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- Comstock, O. (2017). “Gender Roles in Abstract Expressionism”, <https://uiwomenscenter.wordpress.com/2017/02/11/gender-roles-in-abstract-expressionism/> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).
- Gülsün Karamustafa, <http://www.ilkrauntsergi.com/gulsun-karamustafa-sahne/> (Erişim Tarihi: 09.08.2021).
- Martha Rosler, <https://saltonline.org/tr/337/martha-rosler> (Erişim Tarihi: 18. 01. 2021).
- Mary Wollstonecraft: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft (Erişim Tarihi:10. 08. 2021).
- Keane, T. (2019). “Lee Krasner’s Early Prophecies”, <https://hyperallergic.com/512762/lee-krasnens-early-prophecies/> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).

Kılıç, M. (2019). “İnsanın Kendini Keşfinin Temsil Yüzeyi Olarak Deri ya da Cephe - JennyHolzer’in İşleri Üzerinden Bir Okuma Denemesi.” *Tasarım Kuram*. 15 (27):142-155.
https://jag.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ_15_27_142_155.pdf
(Erişim Tarihi: 21. 08. 2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Magdalena Abakanowicz, *Zadra*, 125 x 485 x 55 cm, Ahşap, Demir, Çuval Bezi, 1987- 89, 91- 93.
<http://www.abakanowicz.art.pl/wargames/Zadra.php.html>.
(Erişim Tarihi:18. 01. 2021).
- Görsel 2.** Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1967- 1972.
<https://www.moma.org/collection/works/150119>. (Erişim Tarihi: 18. 01. 2021).
- Görsel 3.** Gülsüm Karamustafa, *Sahne*, Dijital baskı ve projeksiyon, 110 x 130 cm, 1998
<http://www.ilkrauntsergi.com/gulsun-karamustafa-sahne/> (Erişim Tarihi: 09. 08. 2021).
- Görsel 4.** Marina Abromavic, *Balkan Baroğu*, 1997.
<https://www.salto.bz/it/article/06022016/i-gesti-che-hanno-ridefinito-la-donna>.
(Erişim Tarihi: 18. 01. 2021).
- Görsel 5.** Zofia Kulik, *Aslında Bütün Füzeler bir*, 300 x 950 cm 1993.
<http://kulikzofia.pl/archiwum/wszystkie-pociski-sa-jednym-pociskiem/>. (Erişim Tarihi:18. 01. 2021).
- Görsel 6.** Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8905>. (Erişim Tarihi: 09. 08. 2021).
- Görsel 7.** Jenny Holzer, *Lustmord (Seks Cinayetleri)*, 1993.
<https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/>. (Erişim Tarihi: 21. 08. 2020).
- Görsel 8.** JennyHolzer, *Lustmord (Seks Cinayetleri)*, 1993.
<https://www.artsy.net/artwork/jenny-holzer-lustmord-table>. (Erişim Tarihi: 21. 08. 2020).
- Görsel 9.** Monica Bonvicini, *Bayıltılmış*, MDF, Ayna, erkek kemerleri, 150 x 240 x 240 cm, 2017. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali>. (Erişim Tarihi: 08. 09. 2020).



HATTAT YAHYA HİLMİ EFENDİ VE ESERLERİ CALLIGRAPHER YAHYA HILMI EFENDI AND HIS WORKS

Hasan ADSAN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
*Graduate Student, Suleyman Demirel University, Institute of Social Sciences, Department of
Islamic History and Arts*

adsan_1995@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9810-3152>

Yusuf BİLEN

Doç. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
*Assoc. Dr. Suleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional
Turkish Arts*

yusufbilen@sdu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>

Atıf/Citation

Adsan, H, Bilen, Y. (2021). "Hattat Yahya Hilmi Efendi ve Eserleri".
Sanat Dergisi. (38), 96-123.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.918729>

Öz

Hat Sanatında devrinin önemli hattatları arasında sayılan Yahyâ Hilmî Efendi, özellikle sülüs ve nesih yazıda fevkalâde kudretli bir hattat idi. Küçük yaşlarda dini ilimlere ve hat sanatına olan merâkî sebebiyle Mehmed Hâşim (ö. 1261/1845), Halil Zühdi (ö. 1280-1290/1863-1874) ve Hüseyin Lütfî (ö. 1280-1290/1863-1874) gibi hocalardan sülüs-nesih dersleri almıştır. Henüz on beş yaşlarında başladığı ve ömrünün çoğunu geçirdiği Bâb-ı Seraskerî'deki memuriyeti nedeniyle hat sanatına ağırlık veremese de Osmanlı hat sanatında sülüs ve nesih yazılarıyla dönemin en meşhur hattatları arasında yer alan ve devrin en büyük nesih üstadlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1293/1876) ve Mehmed Şevkî Efendi'den (ö. 1304/1887) sonra zikredilmektedir. Şeyh Hamdullah'ın (ö. 926/1520) yazmaya başlayıp yarım bıraktığı Mushaf-ı Şerifi 350 yıl sonra aynı üslubla tamamlaması ve yine Ramazan-ı Şerif'te yirmi altı gün gibi kısa sürede bir Mushaf-ı Şerif yazması, Yahyâ Hilmî Efendi'nin kaleminin sür'atine ve nesih yazıda ne kadar mâhir olduğunu göstermektedir. Mustafa Râkım (ö. 1241/1826) şivesi taşıyan sülüs-nesih yazılarıyla pek çok eser ortaya koymuştur. Ahir ömrüne kadar birbirinden değerli talebeler yetiştirmiş, talebesi olmayanların ise icâzetnamelerinde musaddık olarak katılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hat, Hattat, Yahyâ Hilmî Efendi, Nesih, Sanat.

Abstract

Yahyâ Hilmî Efendi, considered among the important calligraphers of his time in calligraphy, was a fantastically tremendous calligrapher, especially in thuluth and naskh. Because of his interest in islamic sciences and calligraphy at an early age, he took thuluth-naskh lessons from teachers such as Mehmed Hashim (d. 1261/1845), Khalil Zuhdi (d. 1280-1290/1863-1874) and Huseyin Lütfî (d. 1280-1290/1863-1874). Although he cannot give weight to calligraphy due to his official position in Bab-ı Seraskeri, where he started at the age of fifteen and spent most of his life, he is mentioned in Ottoman calligraphy after Kazasker Mustafa Izzet Efendi (d. 1293/1876) and Mehmed Shevki Efendi (d. 1304/1887), who were among the most famous calligraphers of the period with their sulus and nesih writings. The fact that Sheikh Hamdullah (d. 926/1520) started writing and completed the Mushaf-i-Sharif in the same style 350 years later and again wrote Mushaf-i-Sharif 26 days in Ramadan shows how talented Yahyâ Hilmî Efendi is in fast writing and naskh writing. He has revealed many works with thuluth-naskh writings bearing the style of Mustafa Râkım (d. 1241/1826). He trained valuable students from each other until the end of his life, and those who did not have students participated as certifiers in their ijazetnames.

Key words: Calligraphy, Calligrapher, Yahyâ Hilmî Efendi, Naskh, Art.

Structured Abstract

This article is XIX. the life, art and works of Calligrapher Yahyâ Hilmi Efendi, who was famous for his thuluth and naskh scripts in the 19th century Ottoman calligraphy, were studied. The deep-rooted tradition to which the artist is connected, with the line of meşk reaching from Sheikh Hamdullâh to Yahyâ Hilmi Efendi, has been brought to the attention of researchers. XIX. century Hilmi Efendi lived and produced works. And XX. In the 19th century, Istanbul was the most important center where the calligraphy was performed at its peak. Calligrapher Yahyâ Hilmi Efendi was born in Fatih, which is the center of science and art, as a child of a family from Gaziantep. Famous meşk started from Hâşim Efendi, the student of calligrapher Mustafa Râkım, but since his teacher did not die, he later received an ijazetname from Halil Zühdi Efendi from Shumnu. In addition, in the same year, he received a second certificate from Hüseyin Lütfî Efendi. He trained many students and signed the

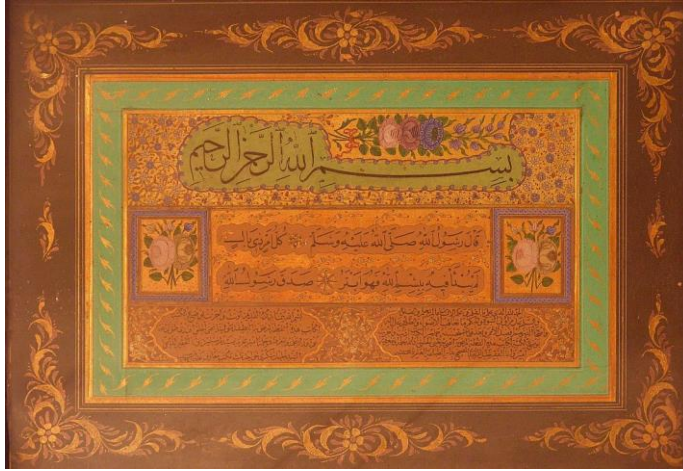
ijazetname of his students mostly together with Calligrapher Mehmed Şevkî Efendi. After a certain level, he transferred his students to masters such as Kazasker Mustafa İzzet Efendi and Mehmed Şevki Efendi, who were the leading calligraphers of the time. The biographies and works of his teachers and students were determined. Among these, Galatalı Mehmed İzzet Efendi (d. 1320/1903) and Mehmed Şefik Seyfi (d. 1319/1902), who served in calligraphy, he was a student of Yahya Hilmi Efendi; The famous calligraphers Hasan Rızâ Efendi (d. 1338/1920) and Rıf'at Yazgan (d. 1371/1952) took lessons from Yahyâ Hilmi Efendi, and Ahmed Sıdkı (d. ?) and Abdülkadir Şükri (d. ?) It was determined that he was one of the students of Yahya Hilmi Efendi. He had the privilege of learning every type of writing from distinguished calligraphers such as Mehmed Hâşim Efendi and Halil Zühdi Efendi, whose writings are considered masterpieces in calligraphy even today. Yahya Hilmi Efendi not only succeeded in performing what he learned from his teachers, but also understood the style of calligraphy masters who lived in that period very well and applied it in his works. Since he imitated the writings of Hafız Osman (d. 1110/1698), Mahmud Celaledin (d. 1245/1829) and İsmail Zühdi (d. 1220/1806), their influence can be seen in his writings.

He devoted his efforts mainly to thuluth and especially to naskh scripts. Although Yahyâ Hilmi Efendi wrote many thuluth-jali thuluth writings, he could not reach the level of the masters of Kazasker Mustafa İzzet, Mehmed Şevkî and Sami (d. 1330/1912). Calligrapher Yahyâ Hilmi Efendi produced works in this type of writing, primarily because he was dealing with thuluth and naskh scripts. Among these works, Mushaf-i Sharifs and their stanzas have an important place. The fact that many dynasties, statesmen and wealthy people were ordered to write various works and completed the missing parts of some of Sheikh Hamdullah's works are proofs of how talented and famous calligrapher he was at that time. In addition, the fact that he wrote many of his works (hilye-i sharif, kıt'a) by taking the hadith-i sharifs in different narrations without depending on the tradition shows how advanced he is in the education of religious sciences. Yahya Hilmi Efendi seems to be extremely committed to traditions both in writing and in the art of illumination. Many of his works were decorated by Illumination mas-ters such as Zühdi Efendi, Osman Yümni Efendi, Nureddin Efendi and Bahaeddin Tokatlıoğlu, adhering to the classical illumination understanding. It is mentioned after Kazasker Mustafa İzzet Efendi and Mehmed Şevki Efendi, who were among the most famous calligraphers of the period with their thuluth and naskh scripts in Ottoman calligraphy, and who were the greatest naskh masters of the period. Sheikh Hamdullâh's completion of the Mushaf-ı Sharif, which he wrote up to the 22nd verse of the Ibrahim Surah, and the fact that he wrote the Mushaf in a short time like one month, shows how powerful and seri'ul pen he is in the writing of the naskh and the mushaf. When it comes to the calligraphy life of Yahyâ Hilmi Efendi, his professional life and his calligraphy should not be considered separately. In addition to his craftsmanship, it has been determined by many documents that he is a very good civil servant. Hilmi Efendi, who served the art of calligraphy until the end of his life, left many valuable works behind. Apart from his works written in thuluth, naskh and ijaze calligraphy, his works written in other writing styles were not found. There is only one fountain inscription in the architectural works. He has many works in museums and private collections in Turkey and abroad, in institutions, organizations and individuals.

Giriş

Yahyâ Hilmî Efendi, Bâyezîd'de kâğıtçılık işiyle iştigâl eden Ayıntâblı (Gaziantep) Dalkılıç Hacı Halil Ağa'nın (ö. ?) oğludur. 1249/1833'te İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Süleymaniye'de doğdu. İlk tahsilini bitirdikten sonra Sultân Bâyezîd ve Sultân Ahmed Câmîi'lerinde görevli olan Ahmed Hâzım Efendi'den (ö. ?) câmi dersleri alarak 1281/1864 tarihinde ilmiye icâzetnâmesi aldı. Sıbyân mektebinde iken ilk olarak Sikkezenbaşı Mehmed Hâşim Efendi'den sülûs ve nesih yazılarını meşketti. Kendisindeki kabiliyeti fark eden üstadının son zamanlarında hasta olduğu halde yazı meşkine devam etmiştir. Hocasının vefâtı üzerine Dâru't-Taba'âti'l-Âmire musahhihi Halil Zühdi Efendi'den sülûs ve nesih yazılarını meşketti. 1263/1847 tarihinde Halil Zühdi Efendi'den on dört yaşındayken icâzetnâme aldı. Aynı yıl Hüseyin Lütfi Efendi'den de tasdik mahiyetinde icâzetnâme aldı (İnal, 1970: 463).

Sülûs-nesih bir kıt'a olan icâzetnâmenin (Bkz. Görsel 1.) baş kısmında sülûs oklu Besmele, alt kısmında ise iki satır nesih yazıyla "Besmele ile başlanmayan her işin sonu noksandır" (Hanbel, 2003: 359) mealinde bir hadis-i şerif yer almaktadır. İcâze hatla yazılmış olan en alt kısımda ise sağda Seyyid Halil Zühdi Efendi, solda Halil Şükrî Efendi'nin (ö. 1291-1300/1874-1883) tasdikleri yer almaktadır.



Görsel 1. Yahyâ Hilmî Efendi'nin Halil Zühdi Efendi'den aldığı icâzetnâme, 1263/1847, 24 x 32 cm

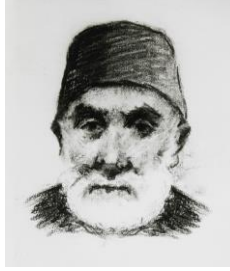


Görsel 2. Yahyâ Hilmî Efendi'nin Hüseyin Lütî Efendi'den aldığı icâzetnâme, 1263/1847, 23 x 33 cm

Yine sülüs-nesih bir kıt'a olan ikinci icâzetnâmenin (Bkz. Görsel 2.) baş kısmında sülüs yazıyla "Aşk insanların gayretlerinden yücedir" alt kısmında ise iki satır nesih yazıyla "Allah, dünyayı sevdiğine de sevmediğine de verir. Fakat imanı yalnız sevdiğine verir" (el-Hindî, 2019: 2032) mealinde bir hadis-i şerif yer almaktadır. İcâze hatla yazılmış olan en alt kısımda ise sağda İbrahim Sükûfî (ö. 1250/1834) damadının öğrencilerinden Seyyid Hüseyin Lütî, solda Abdülvehhab Ahmed Zihnî (ö. ?) oğlu ve öğrencisi Mehmed Vasfî (ö. ?) tasdikleri yer almaktadır.

Çok yetenekli bir zât olan Hilmî Efendi, sıbyân mektebindeki öğrenimini tamamladıktan sonra, 1264/1848'de Bâb-ı Seraskeri'de yer alan Nizâmiye Jurnal Kalemi'ne mülâzemetle girdi. 1290/1873'te sâlise sınıfı rütbesi verildi. 1293/1876'da iki bin kuruş maâşla Jurnal Kalemi mümeyyizliğine tayin edildi. 1297/1880'de Tenkîhatı Umûmiye'de maâşı bin altı yüz kuruşa indirildi ve Piyâde dâiresi üçüncü şube jurnal kısmı mümeyyizliğine tayin olundu. 1305/1887'de sâniye sınıfı sânisî daha sonra ûlâ sınıfı sânisî rütbeleri verildi. 1316/1898'de kısmi evvel mümeyyizliğine tayin edildi ve maâşı iki bin iki yüz kuruşa arttırıldı. Daha sonra Jurnal Kalemi müdürü oldu (DAB, DH.-SAİD, 29-471, İnal, 1970: 463).

Memuriyet görevini ifa ederken aniden vücuduna felç indi. Hastalığı nedeniyle görevinden alındı ve 17 Şevval 1325 tarihinde (23 Kasım 1907) sabaha karşı vefât etti. Süleymaniye Câmii haziresine defnedildi (Mezar yeri kaybolduğundan tespit edilememiştir). Orta boylu, güzel yüzlü, sarıdan dönmüş beyaz sakallı, terbiyeli, takvâ sahibi, bir zât (Bkz. Görsel 3.) idi (İnal, 1970: 463-464).



Görsel 3. Yahyâ Hilmî Efendi'nin Feyhâman Duran tarafından tariflere göre çizilen resmi, 1964

İbnülemin Mahmud Kemâl İnal'ın (ö. 1376/1957) aktardığına göre; ölümünden üç yıl önce 1322/1904 tarihinde evinde kendisiyle görüştüğümüz esnada dedi ki: “Bâb-1 Seraskeri’de fasılasız elli sekiz sene çalıştım. Bana karşılık bir hatıra bırakmak istedim. Hindistan’dan kâğıt getirttim. Bir buçuk yılda şu Kur’an-ı Kerim’i yazdım. Kâğıtçılar Kethüdası olan Hâcî Ahmed Efendi’ye on yedi liraya tezhip ettirdim. Bittiğinde Bâb-1 Seraskeri’deki câmi’ye koyacaktım. Mushaf-ı okuyanlar belki ruhuma bir fatiha hediye ederler (Bu Mushaf-ı Şerif’i câmiye koymaya izin verirler mi? diye mektupçu Süreyya Bey’e söyledim. O da Serasker Rızâ Paşa’ya (ö. 1338/1920) söylemiş, severek koymuşlar. Serasker: “Acaba benim için de bir Mushaf yazar mı?” dediğinde yazmaya başlayıp bitirmeden vefât etmiştir. Bu Mushafın noksan kalan kısmı Ahmed Re’fet Efendi (ö. 1369/1949) tarafından yazılıp Serasker’e verilmiştir). İnsan atmış yaşına geldikten sonra yazı yazamıyor. Bu Mushafı kalınca yazdım. Çünkü ince yazamıyorum. Benden yazı İsteyenlere memnuniyetle yazdım. İstemeyenlere müddeti ömrümde yazmadım. Bu ana kadar yirmi beş Mushaf yazmaya muvaffak oldum” (İnal, 1970: 464).

Yahyâ Hilmî Efendi sür’ati kalemiyle, devrin seçkin hattatlarından biriydi. Necmeddin Okyay’ın (ö. 1396/1976) ifadesine göre Yahyâ Efendi nesih yazıda “asrın feridi” idi (Alparslan, 2016: 89). Son derece işlek bir yazısı vardı. Reîsü’l-hattatın Kâmil Efendi’ye (ö. 1360/1941) bilmünasebe demiştir ki: “Hicaza azîmet edeceğim sırada vâlidem de gelme hususunda ısrarcı oldu. İkimiz için yeterli miktarda para yoktu. Ramazan-ı Şerif’in ilk günlerinde yarım cüz gündüz, yarım cüz gece yazarak bir Mushaf-ı Şerif yazmaya muvaffak oldum. Mushaf’ı Vâlideme verdim, varlıklı bir kişiye götürdü. Yedi bin beş yüz kuruş getirdi. O para ile hac vazifesini yerine getirdi.” Bu olay, kaleminin süratine ve o para, hac bedelinin manevi kıymetine açık bir delildir. Ayrıca Şeyh Hamdullah’ın, İbrahim Sûresi’nin 22. âyetine kadar yazdığı büyük kıt’adaki Mushaf-ı Şerifi’ni (Bkz. Görsel 11.), 350 yıl sonra 1289/1872 yılında aynı üslupla tamamlaması nesih yazıda ne kadar mahir olduğunun kanıtı niteliğindedir (Derman, 2002: 188, İnal, 1970: 464-468).

1. Ailesi

Babası ocak kapatılmadan önce yeniçeri olan ve daha sonra Bayezid’de kağıtçılık işi yapan Dalkılıç Hâcî Halîl Ağa’dır (İnal, 1970: 463). Annesinin ismi ve hayâtına dair herhangi bir malumata ulaşılamamıştır. 1289/1872 İstanbul doğumlu olan oğlu Halîl Naîm Bey (Dalkılıç, ö. ?) Bâb-1 Seraskeri’de kâtip ve 4. rütbeden Osmanî nişanı

sahibiydi (DAB, DH.-SAİD, 50-177). Gelini Naciye Dalkılıç (ö. ?) ise Esirgeme Derneği kurucularındandır. Torunu, meşhur Ressam İbrahim Feyhaman Duran'ın (ö. 1390/1970) eşi Emine Güzin Duran (1) (ö. 1401/1981) Hanım'dır. Yahyâ Hilmî Efendi'nin müddeti ömründe oturmuş olduğu, babası Halil Naîm Bey'den intikâl eden Süleymaniye'deki, üç katlı, küçük ahşap evi (Bkz. Görsel 4.) torunu Güzin Duran'a miras kalmıştır. Kendisi gibi yetenekli bir ressam olan eşi Feyhaman Duran ile birlikte yıllarca bu evde yaşamıştır. Feyhaman Duran, intifa hakkı eşinde kalmak koşuluyla evi ve içindeki eşyaları sağlığındayken İstanbul Üniversitesi'ne bağışlamış, eşi Güzin Duran'ın 1981'deki ölümüyle konut Üniversite tarafında teslim alınmıştır. Yıllarca bakımsız bir vaziyette kalan tarihi ev, restore edilip "Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi" adıyla müze hâline getirilmiş ve 2001 yılında açılmıştır (Anadol, 2017: 8-24). Bir kısmı Yahyâ Efendi'ye ait hat eserleri, tablolar ve tarihi eşyaların muhâfaza edildiği, Osmanlı dönemine özgü bir hattat evi olarak günümüze kadar varlığını korumaya devam etmektedir.



Görsel 4. Yahyâ Hilmî Efendi'nin Fatih/Süleymaniye'deki evi, 2020, İstanbul, fotoğraf: Hasan Adsan

2. Hocaları

Yahyâ Hilmî Efendi, ilk olarak Ahmed Hâzım Efendi'den câmi dersleri tahsil ederek 1281/1864 tarihinde ilmiye icâzeti aldı. Sultân Bâyezîd ve Sultân Ahmed Câmii'lerinde görevli olan Ahmed Hazım Efendi'nin hayatı hakkında bir bilgiye ulaşamamıştır. Hüsn-i hatta merâkı sebebiyle Sikkezenbaşı Mehmed Hâşim, Halil Zühdî ve Hüseyin Lütfî Efendi'lerden sülüs ve nesih yazılarını meşk etmiştir. Tespit edebildiğimiz hocalarını vefat tarihlerine göre kaydediyoruz.

2.1. Mehmed Hâşim Efendi

Mehmed Hâşim Efendi, Çerkez asıllı olup küçük yaşta Mustafa Râkım Efendi'nin (ö. 1241/1826) kölesi olarak hânesine girdi. Zekâsı ve yeteneği sayesinde Mustafa Râkım Efendi'nin manevi evladı olarak yetiştirilmiş ve eğitime özen gösterilmiştir. Ayrıca kendisi tarafından sülüs, nesih, celi ve tuğra dersleri verilmiştir (İnal, 1970: 125). Hat sanatındaki yeteneği sâyesinde Sultân II. Mahmud (ö. 1255/1839) tarafından, Ravzâ-

1 Mutahhara'nın yenilenen Kisve-i Şerîfesi'nin (örtü) yazılarını yazmaya memur edildi. Hac vâzifesini de yerine getirdikten sonra 1254/1838 tarihinde eski Kisve-i Şerife'yle beraber İstanbul'a döndü. Üstâdı gibi hüsn-i hatta ve ressamlıkta ilerleme göstererek, hocasının vefatından sonra kendisine Sikke-i Hümâyûn ressamlığı tevdi edildi. Zamanla kendisine hâcegân rütbesi verildi. Mustafa Râkım'ın, Osmanlı hat sanatında bir devrime tekâbül eden yeni tarzında tuğra çekmekle daha sonra Darbhâne-i Amire ser-sikkezenliğine terfi etti (Derman, 1994: 408, İnal, 1970: 125). 1840 yılında Abdülmecid Han (ö. 1277/1861) tarafından yaptırılan Sultân II. Mahmud Türbesi'nin celi sülüsle kuşak ve diğer yazıları bizzat kendisi tarafından hazırlanmış ve yazılmıştır (Habib, 1306: 168).



Görsel 5. Mehmed Hâşim Efendi'nin Abdülmecid Han bin Mahmud Han tuğrası

Başarılarla dolu bir sanat yaşamının ardından 22 Cemâziyel-âhir 1261 (29 Haziran 1845) tarihinde vefât ederek, üstâdı Mustafa Râkım'ın Fatih/Karagümrük'teki türbesine defnedilmiştir. Sülüs, nesih, celi sülüs ve tuğrakeşlikte kudreti mâhir bir hattattı (İnal, 1970: 125). Ser-sikkezen vazifesinde bulunduğu zamanlarda inşa edilmiş binaların üzerinde mahkûk tuğra ve kitâbelerin çoğunluğu onun imzasını taşır. İmzalarında umûmiyetle "Hâşim" ismini kullanmıştır. Yazıda, üslûp ve terkip olarak hocası Mustafa Râkım'ı taklid etmiş ve onun yolunu takip ederek boşluğunu doldurmaya çalışmıştır. Sülüs, celi sülüs, tuğra ve nesih yazılara dair ardında pek çok kıymetli eser bırakmıştır. Türk hat sanatına uzun yıllar katkı sağlamış olan Hâşim Efendi'nin en güzide öğrencileri arasında; Ahmed Râkım (ö. 1282/1865), Çarşambalı Ârif Bey (ö. 1310/1892), Yahyâ Hilmî, Eyüb Ârif Kastamonî Efendi (ö. 1300-1310/1882-1893) gibi isimler zikredilmektedir (Alparslan, 2016: 167, Derman, 2019: 384).

2.2. Halil Zühdi Efendi

XIX. yüzyılın önemli hattatlarından olan Halil Zühdi Efendi İstanbul'da yaşamıştır. Hayâtına dair yegâne bilgimiz Dârü't-Tıbbâti'l-Âmire musahhihi olduğudur (İnal, 1970: 477). Ölüm tarihi kesin olmamakla birlikte 1280-1290/1863-1874 yılında İstanbul'da vefât ettiği bilinmektedir (Halil Zühdi Efendi, Erişim Tarihi: 18.01.2021). Hüsn-i hattı Mehmed Nuri Şumnu Efendi'den (ö. ?) meşk ettiğini 1287/1870 tarihli yazdığı Mushaf-ı Şerif'in ketebe kaydından anlaşılmaktadır. Müzayedelerde satışı sunulmuş birkaç Kur'an-ı Kerim eseri dışında başka hiçbir eserine tesadüf edilmemiş olmakla beraber, talebelerinden Mehmed Vasfi ve Yahyâ Hilmî Efendi gibi üstâdları yetiştirmiş olması, hüsn-i hatta ne kadar yetenekli olduğuna işaret etmektedir.

2.3. Hüseyin Lütffî Efendi

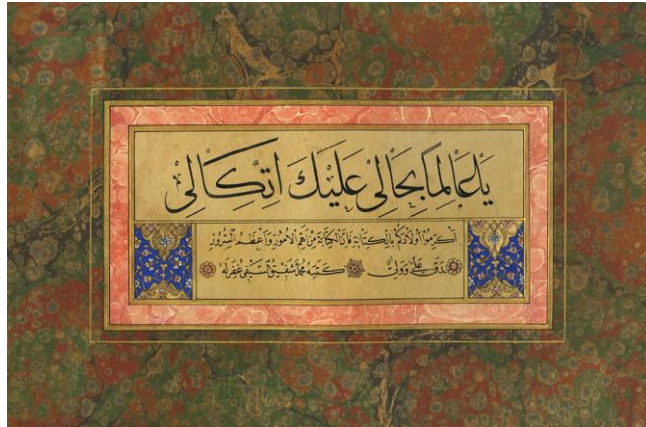
Hüseyin Lütffî Efendi, bugün Bulgaristan'ın orta güney sınırları içinde yer alan Eski Zağra'da şehrinde doğdu. Hüsn-i hattı ilk olarak doğduğu şehirde meşketti. Daha sonra Medrese eğitimi için gittiği İstanbul'da İbrahim Sükûfî Efendi'nin damadı Mustafa Hilmî Efendi'den (ö. 1260-1270/1844-1854) istifade ile özellikle nesihte tekemmül eyledi. Eğitimi tamamlandıktan sonra okullarda ilim tahsili ve hat öğretimi ile meşgul olup bu durum üzere iken İstanbul'da vefât etmişse de ölüm tarihi (ö. 1280-1290/1863-1874) ve mezarı tam olarak tespit edilememiştir (Hüseyin Lütffî Efendi, Erişim Tarihi: 18.01.2021). Talebelerine dair herhangi bir bilgiye ulaşılmayan hattatın, 1263/1847 senesinde Yahyâ Hilmî Efendi'ye tasdik mahiyetinde icâzet verdiği bilinmektedir. Şu ana kadar Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi'nde 1261/1845 tarihli Delâilü'l-Hayrât'ı ve bir hilye-i şerif eseri dışında başka hiçbir eserine ulaşılamamıştır.

3. Talebeleri

Yahyâ Hilmî Efendi'nin çeşitli kaynaklardan edilen bilgilere göre Mehmed Şefik Seyfi, Galatalı Mehmed İzzet, Hasan Rızâ, Ahmed Sıdkî, Abdülkadir Şükrî ve Eyüplü Mehmed Rıf'at Yazgan efendiler talebeleri arasında zikredilmektedir. Tespit edebildiğimiz talebelerini vefat tarihlerine göre kaydediyoruz.

3.1. Mehmed Şefik Seyfi

Mehmed Şefik Seyfi Bey, doğum tarihi bilinmemekle beraber İstanbul'da doğmuştur. Rüşdiye ve idâdî öğrenimini tamamladıktan sonra girdiği Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'den 1290/1873'te ikmal-i tahsil ederek teğmen rütbesiyle mezun oldu. Soğukçeşme Askerî Rüşdiye Mektebi hüsn-i hat öğretmenliğine tayin edildi. Senelerce hizmet ettikten sonra rütbesi artırılarak Piyâde binbaşılığına kadar yükseltildi. 1319/1902 tarihinde Çubuklu'da bulunan hanesinde vefât ettiği bilinmektedir.



Görsel 6. Mehmed Şefik Seyfi Efendi'nin sülüs-nesih kıt'ası, tarihsiz

İbnülemin Mahmud Kemâl İnal'ın Reisül'l-hattatın Kâmil Akdik'ten duyduğuna göre: "Son zamanlarda bir gün Boğaziçi'nde sahilten geçerken köpeklerin saldırısına uğrayıp can havliyle kendini denize atmış ve zor bela denizden çıkarılmıştı". Bu olaydan

kısa bir süre sonra vefât etmiş olan Mehmed Şefik Seyfi Bey'in kara bıyıklı ve kısa boylu olduğu söylenmektedir. Vefat ettiği tarih yaklaşık olarak kırk beş yaşlarında olduğu anlaşılmaktadır. "Mehmed Şefik el-ma'rûf bî-Seyfi" ketebesiyile Şefik Bey'den tefrik olunur (İnal, 1970: 390). Sülüs ve nesih yazıyı ilk olarak Yahyâ Hilmî Efendi'den meşk etmiş olan Şefik Seyfi Bey, (Derman, 2015: 310) daha sonra İbrahim Alâ'eddîn Bey'den de bilâhare istifâde etmiştir (İnal, 1970: 39). Talebelerine dair herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır. Sülüs ve nesih yazıda fevkalâde mâhir bir hattat idi. Pek çok Müze ve koleksiyonlarda saklı sülüs ve nesih'e dair kıt'a ve levhâları mevcuttur.

3.2. Galatalı Mehmed İzzet Efendi

Mehmed İzzet Efendi, Alî Efendi (ö. ?) nâmında bir zâtın oğlu olarak 1257/1841 tarihinde Kasımpaşa'da doğdu. Kasımpaşa İbtidâî ve Rüşdiye mekteplerinde okudu. Bilâhare Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne okuluna girerek 1280/1863 tarihinde mezun oldu. Aynı yıl 600 kuruş maâşla Tıbbiye Mektebi idadi sınıfları hüsn-i hat muallimliğine tayin oldu. Bir müddet sonra tâbûr kâtibi vazifesine dahil oldu ve ilerleyen zamanlarda alây kâtibliğine kadar yükseldi. Daha sonra askerlik görevinden alınarak eski vâzife yeri olan Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne'ye iade edildi. 1280/1863 yılında mektebin idâdî sınıflarının, 1282/1865 yılında da umûm idâdî sınıflarının hüsn-i hat muallimliği vazifesine getirildi. 1285/1868'te 2500 frank maâşla bi'l-ımtihan Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi'nin hüsn-i hat muallimliğine tayin edildi. 1290/1874 tarihinde maâşı yıllık 3515 franka iblağ olundu. 1284/1301'de sâniye sınıf-ı sanisi, 1299/1882'de sâlise ve 1310/1892'de sâniye sınıf-ı mütemayizi rütbelerine ulaşan Mehmed İzzet Efendi, vazifesi sırasında kalp krizi geçirdi. Hastalığı sebebiyle emekliliğini isteyip görevinden ayrıldı. İki yıl boyunca kalbindeki rahatsızlıktan muztarib olan İzzet Efendi, 18 Şevvâl 1320 (18 Ocak 1903) yılında Cihangir'de bulunan hanesinde vefât etti. Beşiktaş civarında bulunan Yahyâ Efendi mezarlığına defin olundu. Güzel sülüs, celî sülüs ve ta'lik yazmakla beraber yavaş yazardı. Hüsn-i hattı kimden öğrendiğine dair bir bilgi bulunmamaktadır (İnal, 1970: 163-167). Lakin M. Uğur Derman'ın, Süheyl Ünver'in (ö. 1406/1986) tesbitine istinâden 1305/1887 yılında Yahyâ Hilmî Efendi'den icâzet aldığı beyan etmektedir (Galatalı Mehmed İzzet Efendi, Erişim Tarihi: 18.01.2021).



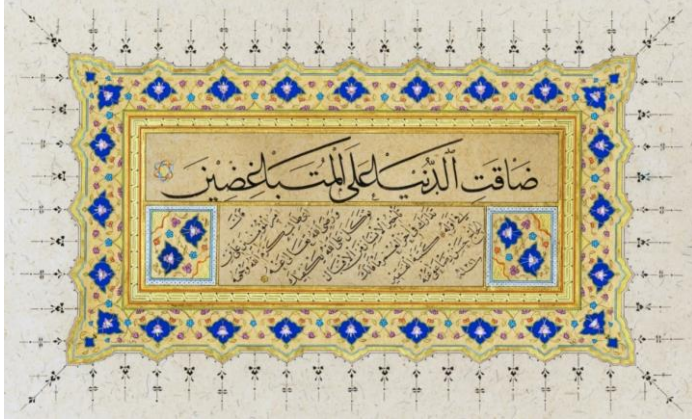
Görsel 7. Galatalı Mehmed İzzet Efendi'nin celî ta'lik levhası, 1317/1899

“Rehber-i Sıbyân” ve “Hutut-ı Osmaniye” isimli meşk mecmuaları vardır. Divani ve celi divani yazdığını, çıkardığı “Hutut-ı Osmaniye” isimli eserindeki numunelerinden anlaşılmaktadır. “İzzet Efendi Rika’sı” denilen ve sıkı kurallara bağlı bulunan bir rika’ çeşidiyle ünlüdür (İnal, 1970: 163). Uğur Derman’ın merhum Necmeddin Okyay’dan işittiği şu hadiseye göre: “Sultanahmed’de bulunan Alman çeşmesi’nin kitabe yazımı dönemin rika’ hattıyla ünlü İzzet Efendi’ye verildiği, lakin kendisi karşılığını ödeyerek kitabe metnini Hacı Nuri (Korman) Bey’e (ö. 1371/1952) yazdırdığını ve altına İzzet imzası konulduğunu duymuştum” dedi (Derman, 2015: 380). Necib Havavini (ö. ?), Mustafa İhsan Bey (ö. 1356/1937), Çavuş Mehmed Hamdi Efendi (ö. ?) gibi talebeler yetiştirmiş olan İzzet Efendi, ardında pek çok kıymetli eser bırakmıştır (Serin, 2019: 587, İnal, 1970: 137).

3.3. Hasan Rızâ Efendi

Hasan Rızâ Efendi, Tırnova Posta Müdürü Ahmed Nazif Efendi’nin (ö. 1282/1865) oğludur. 1265/1849 yılında Üsküdar’da, Aynalı Mescit civârında doğdu. Rızâ Efendi, babasının tasarrufuyla önce Bozdoğan Kemerî’ndeki Kapudan Paşa mektebinde, daha sonra Hafız Münib Efendi mektebinde okudu. Sonra bu mektebin büyük hocasından yazı derslerine başladı. Hocası okuldan ayrılınca önce Kemeraltı’nda sucu Hüseyin Efendi’den (ö. ?), daha sonra Bâb-ı Seraskeri’de memur olan dönemin önemli hattatlardan Yahyâ Hilmî Efendi’den yazı meşk etti. Babası Nazif Efendi’nin Tırnova Posta Müdüriyetine tayini sebebiyle ailece oraya gittiler (İnal, 1970: 332). İstanbul’da yarım kalan eğitimini Amiş’in Mektebi’nde tamamladı (Azamat, 1989: 43).

Tırnova’dan tekrar İstanbul’a döndüklerinde 1282/1865 yılında ortaya çıkan kolera salgını nedeniyle elli yaşında olan babası Ahmed Nazif Efendi vefat etti. Bir süre sonra amcası Hacı Hüseyin Efendi (ö. ?), Rızâ Efendi’yi Vâlîde Sultan’a delaletiyle, Mûsika-i Hümâyun’a kaydettirdi. Buranın hüsn-i hat muallimi olan Mehmed Şefik Bey’den (ö. 1297/1879) yazı derslerine başladı ve 1283/1866’da on altı arkadaşıyla birlikte sülüs-nesih icâzeti aldı. Hocası Şefik Bey’in aracı olmasıyla dönemin ünlü hattatlarından olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi’den bir süre istifade etmesini sağladı (İnal, 1970: 332). Bilâhare Sâmî Efendi’den de (ö. 1330/1912) ta’lik yazıyı öğrendi (Derman, 1995: 130). 1288/1871 yılında Mûsika-i Hümâyun imamı Halil Efendi’nin (ö. 1288/1871) vefatı üzerine onun yerine bu göreve tayin olundu. 1296/1879 yılında hocasının emekli olması üzerine ek olarak hüsn-i hat muallimliğine getirildi. Mûsika-i Hümâyun’dan hüsn-i hat dersi kaldırılmasıyla birlikte imamlık görevini sürdürdü. 1324/1907 tarihinde saray mevlidhanları topluluğuna girdi. 1332/1914 tarihinde Medresetü’l-hattatîn (Hattatlar Okulu) açılınca oraya sülüs, nesih ve reyhanî hocalığı görevine getirildi. Gözlerindeki hastalık nedeniyle bir süre sonra bu vazifesinden ayrıldı. 1334/1916 tarihinde oturduğu Cihangir’deki evi yangın sebebiyle yanınca Rumelihisarı civarındaki bir eve taşındı. 1338/1920 yılında vefat etti. Rumelihisarı’nda bulunan Aşiyân Mezarlığı’na defin olundu (Derman, 2010: 400, İnal, 1970: 332-334).



Görsel 8. Hasan Rızâ Efendi'nin sülüs-nesih kıt'ası, 1286/1869

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyıl başlarında yaşayan Hasan Rızâ Efendi dönemin en meşhur hattatları arasında zikredilmektedir. Talebeleri arasında on yedi kişiye icâzet vermiştir. Sülüs, celi sülüs, ta'lik, celi ta'lik ve nesih yazılarıyla ardında pek çok eserler bırakmıştır. En çok başarıyı nesih hattında kazanmıştır. On dokuz Mushaf-ı Şerif yazmaya muvaffak olmuştur ki, her biri birbirinden güzeldir. Bilhassa Mushaf kitabesinde çığır açmış, Hafız Osman'dan (ö. 1110/1698) sonra gelen en değerli hattatlardandır (İnal, 1970: 335, Rado, t.y., 249-250).

3.4. Ahmed Sıdkî Efendi

Hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamayan hattatın, Yahyâ Hilmî Efendi'nin talebelerinden olduğu 1294/1877 tarihinde yazdığı icâzetnamenin ketebe kaydından anlaşılmaktadır.

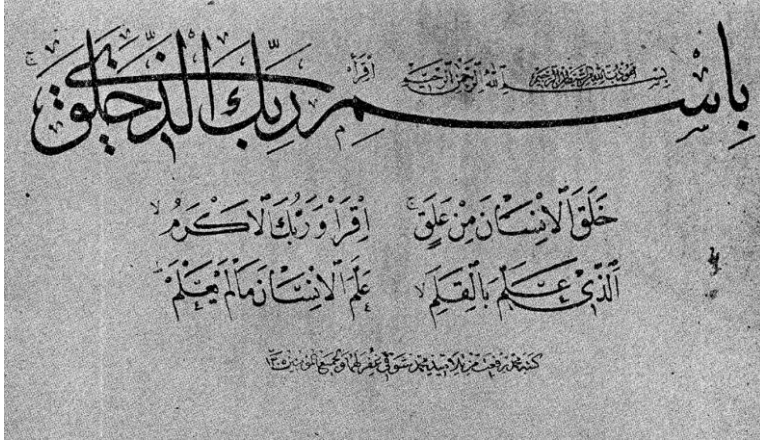
3.5. Abdülkadir Şükrî Efendi

Hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamayan hattatın, 11 Ocak 2007 tarihli "Bali Kış Müzayedesi"nde satılan tarihsiz sülüs-nesih hilye-i şerifinde, Yahyâ Hilmî Efendi'nin talebelerinden olduğu ketebe kaydından anlaşılmaktadır.

3.6. Mehmed Rıf'at Yazgan

Mehmed Rıf'at Efendi, Fatih ders-i am hocalarından Harputlu Mehmed Ali Efendi'nin (ö. ?) oğludur. 1274/1857 yılında İstanbul'da doğdu. Sıbyân ve Rüştîye mekteplerini türlü zorluklarla okuyarak eğitimini tamamladı. Küçük yaşlarda iken hüsn-i hatta merâkî sebebiyle kömür tozlarında mürekkep, midye kabuğundan hokka ve ısırgan otunun saplarından da kalem yapar, mezar taşlarının kitâbe yazılarına bakarak taklit ederdi. Sadâret Mektubî Kalemî'nde görevli Siyâhî Selîm Efendi (ö. 1304/1886), Rıf'at Efendi'nin hüsn-i hat yazısına çalıştığını görünce evine çağırır. Kalem, kâğıt, kalemıraş, hokka verdi ve yanına gittikçe bir miktar para da verirdi. Daha sonra oğlu hazîne-i evrâk hulefâsından Rıf'at Bey'e, "Bu çocuk bizim kadar yazıyor. Artık yazısını çıkaramayacağım, Yahyâ Hilmî Efendi'ye götür." demiş. Yahyâ Hilmî Efendi'nin yanında epeyce bir vakit meşk ettikten sonra, 1296/1879 tarihinde yirmi iki yaşındayken

icâzetnâme aldı. Üstadı onu daha sonra Mehmed Şevkî Efendi'ye götürdü. Beş yılda ondan yazı meşk etti ve icâzetnâme aldı. Yahyâ Hilmî Efendi onu Şevkî Efendi'den sonra, Sâmî Efendi'ye götürdüyse de kendisinden istifade etmeye muvaffak olamadı (İnal, 1970: 329, Yazgan, 1946: 5).



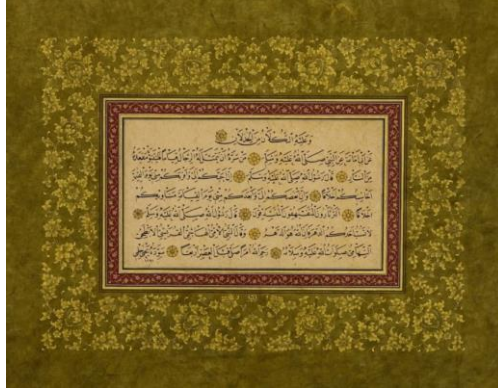
Görsel 9. Mehmet Rıf'at Yazgan Efendi'ye ait sülüs-nesih kıt'a, 1305/1888

Hüsn-i hatta epey seviyeye yükselince, mezar taşlarının kitâbelerini yazardı. 1298/1881'de Defter-i Hâkanî Muhâsebe Kalemi'ne girip yıllarca devam ettikten sonra kalemin müdür yardımcılığına tayin olundu. 1292/1875 tarihinde Muhâsebe-i Mâliye, tahrîr ve tahsil daireleri kalemlerinde görev aldı. Boş zamanlarında Defter-i Hâkanî'de de tapu tezkîreleri yazar, Şehremâneti'nde her biri on paraya vergi tezkîresi doldurarak para kazanırdı. Yazıdan elde ettiği geliri validesine verir, o da biriktirirdi. Bir zaman sonra Eyüp, Otakçılar'da bir ev satın aldı ve ömrü boyunca orada yaşadı. Meşrutiyet'in ilânından sonra icra kılınan umûmî tensikatta kendi isteğiyle emekli oldu (İnal, 1970: 329-330). Emekliye ayrıldıktan sonra herhangi bir devlet görevi alamayan Rıf'at Efendi, Şubat 1952'de doksan beş yaşındayken İstanbul'da vefat etti. Eyüp mezarlığına defin olundu (İnal, 2021: 261). Sülüs ve nesih yazısı son derece güzel olan Rıf'at Efendi, ta'lik ve rika'da yazmıştır. Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde birçok eseri bulunmaktadır (Bilen, 2010: 56-57).

4. Eserleri ve Sanatı

Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait yirmi beş Mushaf-ı Şerîf, tespit edilebilen eserlerinden yirmi dört hilye-i şerif, birçok cüz, dört adet Delâilü'l-Hayrât, altı Amme Cüz'ü, bir duâ, iki murakkaa, Evrâd, kıt'a, En'âm ve levhalar yazmıştır. Tespit edebilen Mushafı; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (Yeni Yazmalar 797), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (Arapça 6541), Medine Kral Abdülaziz Kütüphanesi (İslam El Yazmaları Koleksiyonu Arşivi), Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Yazma 3907), Christie's Müzayede (Art of the Islamic and Indian Worlds Including Oriental Rugs and Carpets, Lot No: 193), Harvard Sanat Müzesi (1984-451), Sakıp Sabancı Müzesi (100-0316), Kahire İslam El Yazmaları Merkez Kütüphanesi'nde (2202) bulunmaktadır. Bu Mushaf dâhilinde tespit edilen iki Mushaf'ı daha vardır. Bunlardan birincisi, Sâmî

Efendi adına yazılmış ve sonraki dönemlerde Kral Faysal'ın İstanbul'a gelişiyle satın alınmıştır. 1958 ihtilalinde kendisiyle beraber Bağdad'da heba olup gitmiştir. İkincisi, ömrünün son dönemlerinde, Serasker Rızâ Paşa için yazmaya başladığı Mushaf-ı Şerîf'in 21. cüz'ünden sonrasını tamamlayamadan vefat etmiş, bilinen eser daha sonra Ahmed Re'fet Efendi tarafından tamamlanmıştır. Mimari yapılarıdaki tek eseri, İstanbul Kadıköy'de bulunan Sürmeli Ali Paşa tarafından 1105/1693 tarihinde inşa ettirilen çeşmenin tahrip olan kitabe yazısını tekrardan yazması olmuştur. Bunların dışında müze ve koleksiyonlarda pek çok Mushaf-ı Şerîf, Hilye-i Şerîf, cüz, kıt'a, levha ve murakkaât mevcuttur.



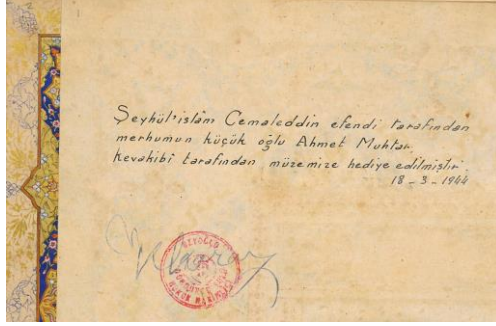
Görsel 10. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait nesih levha, 1281/1865, 26 x 36 cm

Yahyâ Hilmî Efendi'nin evâsıt dönemine ait nesih hattının güzel bir örneği olan kıt'a, yedi satırdan oluşmaktadır. Nesih satırda "Ebû Umâme'den (r.a.) rivâyet edildiğine göre Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: Her kim, insanların kendisi için kalkıp ayağa dikilmeleri sevindirirse ateşteki yerine hazırlansın (Ebû Dâvûd, 2017: 52). Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: Kıyamet günü bana en sevgili ve en yakın olanınız: Ahlakı en güzel olanlarınızdır. Kıyamet günü bana en sevimsiz ve benden en uzak olacak olanlar dengesiz biçimde saçmalayıp boşboğazlıkla insanları rahatsız edenlerle mutefeyhiklerdir (Tirmizî, 2007: 2018). Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: Zamana sövmeyin. Çünkü zaman ancak Allah'tır (Buhârî, 2015: 101). Okuma-yazma bilmeyen, Kureyşli, Hâşimi, el-Ebtahiy, et-Tihami Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurdu: İkinci namazının farzından önce dört rekât kılan kimseye Allah rahmet etsin" (Ebû Dâvûd, 2017: 8) yazılıdır. Müzehhib "Arda Çakmak" imzalı nesih sayfa, klasik usûlde bezenmiştir. Duraklar altınla işlenmiş olup şeşhâne süslemeler kullanılmıştır. Altın bölgeler iğne perdahlıdır. Altın, kırmızı, yeşil ve siyah gibi renkler kullanılmıştır. İnce arasuları işlenerek takviye edilen cetvelleri takip eden yeşil zeminli dış pervaz halkârî tarzında tezyin edilmiştir.



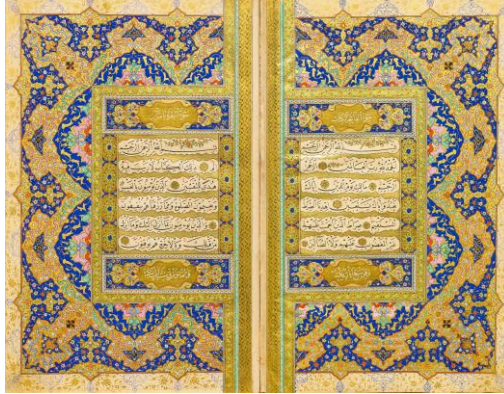
Görsel 11. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Hilye-i Şerif, 1288/1871, 84 x 48 cm

Yahyâ Hilmî Efendi'nin evâsıt dönemine ait eserlerinden olan Hilye-i Şerif'te, Hz. Peygamber'in fiziksel özellikleri, karakteri, ahlaki nitelikleri, hal ve tavırları anlatılmaktadır. Eserde "göbek" olarak adlandırılan ortadaki büyük daire içine on dokuz, alttaki "etek" bölümünde sekiz satır halinde nesih hatla yazılmıştır. Üstteki oval çerçeve içinde besmele, alttaki oval çerçeve içinde celi sülüsle yazılmış kelime-i tevhid yer alır. Besmele oku içine hilye tasarımlarında gelenek olmayan bir ibare oval çerçeve içine nesih hatla Arapça olarak üç satır halinde yer alır: "Hz. Ali'den (r.a.) rivayet edildiğine göre; Resûlullah 'Allah, benden sonra hilyemi gören veya ona beni özlediği için bakan kimseye ateşi yasaklar, o kimse Cehennem ateşinden emin olur; hesap gününde çıplak hesaba çekilmez', diye buyurmuştur" (İbn Abdulber, 1994: 1102). Hz. Peygamber'in (s.a.v.) dört ismi (Muhammed, Ahmed, Hâmid, Mahmud) göbek kısmının köşelerine yerleştirilen küçük madalyonlar içine yazılmıştır. Hilyede yazı alanları dışında kalan boşluklar, zemine yeşil, açık kestane rengi dar ve uzun yapraklarla, iri mavi çiçekler ve tomurcuklarla süslüdür. Duraklar altınla işlenmiş olup şeshâne süslemeler kullanılmıştır. Altın bölgeler iğne perdahlıdır. Altın, kırmızı, yeşil, mavi, siyah ve beyaz gibi renkler kullanılmıştır. Dış pervazında çivit mavisi zemine beyaz bantlar ve altınlı rozet çiçekler yer alır (Anadol, 2012: 318).



Görsel 12. Mushafın ilk sayfasında bulunan bağış kaydı ve Noter mühürü, 1944, 33 x 21 cm

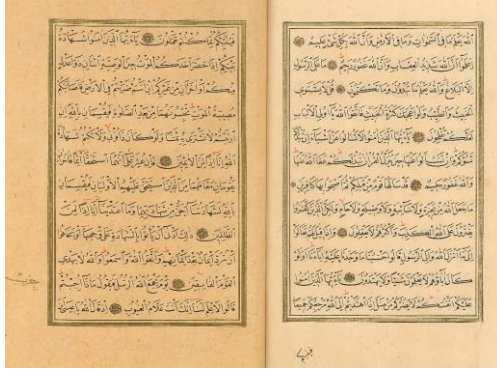
Şeyhülislam Cemalüddin Efendi'ye (ö. 1335/1917) intikal eden bu Kur'an-ı Kerim, küçük oğlu Ahmet Muhtar Kevakibi'nin vasiyeti üzerine 18 Mart 1944 yılında Türk ve İslam Eserleri Müzesine hediye edilmiştir. Görsel 12.'daki eserin alt kısmında noter kaydı görülmektedir. Şeyh Hamdullah'ın, İbrahim Sûresi ilk iki sayfasına kadar yazdığı büyük kıt'adaki Mushaf-ı Şerifi, Divanı Hümayun beylikçiliği kisedarı Ziver Efendi'nin teşviki ile 1289/1872 yılında Yahyâ Hilmi Efendi tarafından tamamlanmıştır. 349 varak ve 12 satırlı olan Mushaf, cüzler halinde yazılmış olup âyetberkenâr değildir. Yahyâ Hilmi Efendi'nin evâsıt dönemlerinde (40 yaşında) yazdığı bir Mushaf'tır.



Görsel 13. Şeyh Hamdullah Efendi tarafından yazılan Mushaf'ın ser levhası, 1289/1872, 33 x 21 cm

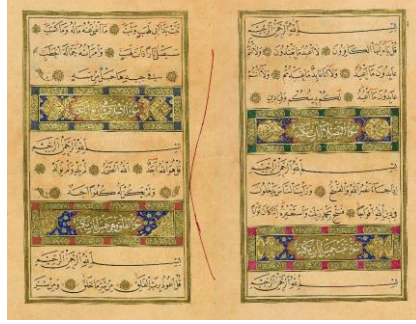
Mushaf, aharlı kâğıda nesih hattı ile sûre başları ise altın sürülmüş zeminde icâze hattı ve üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Secâvend işaretleri ise kırmızı mürekkeple konulmuştur. Ketebe ve tasdik kayıtları ile birlikte tamamı 698 sayfadan oluşmaktadır. Bezemelerde klasik tezhibe yaklaşıma gayreti görülmektedir. Serlevha, sûre ve cüz başları altın zemin üzerine lacivert rengin hâkim olduğu bitkisel motiflerle tezyin edilmiştir. Serlevha kısmının yazı kenarlarından başlayarak dendanlar kullanılarak altın ile boyanmış, dendan kenarları siyah renkle tahrirlenmiştir. Yazının besmele kısmına halkârî üslup ile ½ simetri desen uygulanmıştır. Desenin devamının noktalara da

taşındığı görülmektedir. Yazı kenarı cetvelleri altınla çekilerek siyah ile tahrirlenmiştir. Ağırıklı zemin rengi mavi kullanılan çalışmanın koltuk kısımlarında zemin mavi üzerine pençlerin kullanıldığı görülmektedir. Turuncu ile ayrılan paftaların iç kısımlarında zemin rengi altındır. Zencireklerde bitkisel motifler kullanılırken dışta kalan cetvelde geometrik formlar yer almaktadır. ½ simetri kullanılarak oluşturulan desende cetvelden tığlara geniş zemin sıralaması renkleri, lacivert, altın, lacivert olarak devam etmektedir. İç desen zeminde lacivertin hâkim olduğu zemine altın ile boyanan rûmîler eşlik etmektedir. Altın kullanılan zemin rûmî formu verilerek ayrılmış iç kısımlarda ise bulut motifi farklı renk tonları kullanılarak desen içinde özgün bir şekilde devam etmiştir. Dış kısımda kalan lacivert zemin de ise bitkisel motifler kullanılarak tezhibi tamamlanmıştır. Motif renkleri, açık ve koyu mavi, pembe, turuncu ve yeşildir. Tezhibi bitiren tığlar lacivert ile tamamlanırken tığlarda rûmîler kullanılarak ve iç kısımları boyanmadan sadece çerçeve oluşturulmuştur. Rûmîlerin alt zemin kısmına ise yarı üsluplanmış çiçekler kullanılarak halkâr uygulanmıştır.



Görsel 14. Sağ tarafta Şeyh Hamdullah'ın, sol tarafta Yahyâ Hilmî Efendî'nin hattı ile Maide Suresi 97-109. âyetler olan sayfalar, 1289/1872, 33 x 21 cm

Duraklar altın ve renk karışımı olup seberk, pençhâne, şeşhâne, mücevher (geçme) ve helezonik süslemeler kullanılmıştır. Altın bezemeler iğne perdahlıdır. Güller (cüz) tezhipli ve içerisinde sıra numarası belirtilerek, işlevi yazılıdır. Bazı sayfalarda da mıstar çizgisi belirgin bir şekilde görülür.



Görsel 15. Yahyâ Hilmi Efendi tarafından yazılan bir örnek sayfa, 1289/1872, 33 x 21 cm

Mushaf'ın son sayfalarında, Hattat Şeyh Hamdullah'ın, Bakara Sûresi'nden başlayarak, İbrahim Sûresi'nin 22. âyetine (vr. 133b) kadar yazdığı Mushaf, takriben 350 yıl sonra 1289'de (1872) Yahyâ Hilmi Efendi tarafından (vr. 134a'dan itibaren) bitirildiği ve hatimiye dönemin meşhur üstadlarından, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Mehmed Hulûsi Efendi (v. 1874) ve Mehmed Şevki Efendi taraflarından yazıları fıkralarla Şeyh'in yazısı olduğu tasdik edilmiştir. Yazı alanlarının altın cetvellerle çevrili olan Mushaf'ın müzehhibi Zühdi Efendi'dir ("Zehhebehu'l fakir Zühdi ğufira lehu").

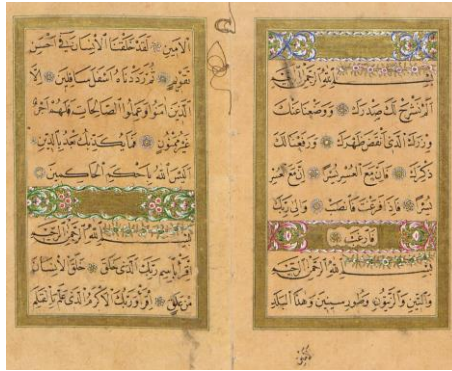


Görsel 16. Mushaf'ın tasdik kaydı, 1289/1872, 33 x 21 cm

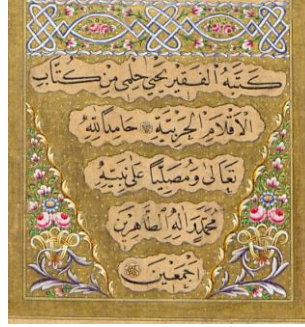


Görsel 17. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Amme Cüzü'nün unvan sayfasıyla karşılıklı bulunan diğer sayfası, 25 x 33 cm

Tarihsiz olan Amme Cüzü, 25 varak ve 9 satırlı olup tamamı 50 sayfadan meydana gelir. Yahyâ Hilmî Efendi'nin evâsıt döneminde yazdığı düşünülmektedir. Âharlı kâğıda nesih hattı ile yazılmış, sûre başları ve secavend işaretleri yazılmamıştır. Serlevha bölümünde altın üzerine iğne perdahtı ile beyne's-sütür süslemesi uygulanmıştır. Bezemeler batı tarzı bitkisel desenlerle (barok, rokoko vb.) tezyin edilmiştir. Altın, kırmızı, lacivert, yeşil, sarı ve beyaz gibi renkler kullanılmıştır. Duraklar altın ve renk karışımı olup seberk, pençhâne, şeyshâne, mücevher (geçme) ve helezonik süslemeler kullanılmıştır. Altın bölgeler iğne perdahtıdır. Yazı alanları altın cetvellerle çevrili olan eserin, müzehhibi belli değildir.

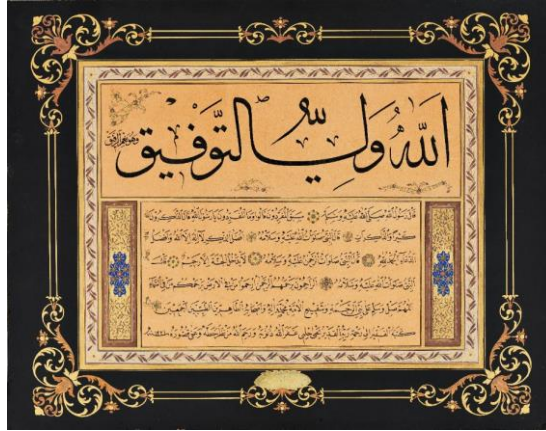


Görsel 18. Amme Cüzü'nden karşılıklı iki sayfa, 25 x 33 cm



Görsel 19. Amme Cüzü'nün ketebe kaydı, 25 x 33 cm

Amme Cüzü'nün ketebe kaydında “Ketebehu’l fâkir Yâhya Hilmî min küttâbi’l aklâmi’l harbiyyeti hâmiden lillâhi te’ala ve musalliyen alâ nebiyyihi Muhammed’in ve âlihi’t-tâhirine ecmaîn” ifadeleri bulunmaktadır.



Görsel 20. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait sülüs-nesih kıt'a, 1305/1887, 32 x 43 cm

Kıt'a formundaki bu levhada bir satır celî sülüs, sülüs ve altı satır nesih yazı yer almaktadır. Üstte celî sülüsle “Başarı Allah’tandır” ve solda yine ince kalemlle sülüs yazıyla “ve O, ne güzel dosttur”. Altta nesih satırlarda ise “Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştu: Müferridler öndedir, dediler ki: Yâ Resûlullah müferridler kimlerdir? Dedi ki: Allah’ı çokça zikreden erkekler ve kadınlardır (Müslim, 2013: 128). Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştu: Zikrin en faziletlisi la ilahe illallah ve duanın en faziletlisi el-hamdulillah’tır (Tirmizî, 2007: 9). Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştu: Ancak merhamet edenler cennete girer. Resûlullah (s.a.v.) şöyle buyurmuştu: Merhametli olanlara Allah da merhamet eder. Öyleyse yerde olanlara merhamet ediniz ki, göktekiler de size merhamet etsin” (Ebû Dâvûd, 2017: 58). Devamında salat-u selam yazılıdır. Koltuk kısımları sıvama altın ve lacivert renk üzerine yaprak ve bitkisel motiflerle bezenmiştir. Sülüs satırlarında yer alan kenar boşlukları ise yaprak motifleriyle süslüdür. Duraklar altın ve renk karışımı olup pençâne ve mücevher (geçme) süslemeler kullanılmıştır. Altın bölgeler iğne perdahlıdır. Altın, kırmızı, lacivert, yeşil ve siyah gibi

renkler kullanılmıştır. Siyah zeminli enli dış pervazın köşeleri altın ve açık kestane rengin tonlarında boyanmış akantüs yapraklarıyla süslenmiş, kenarlarına altınlı paralel düz çizgiler çekilmiştir. Altta, dar pervazın dışındaki yeşil zeminli kartuş içinde, “...el hakir Fahreddin ‘afa anhu” (...değersiz Fahreddin, Allah onu bağışlasın) yazılıdır. Baş kısmı okunamayan satırdaki bu isim müzehhibe ait olmalıdır. (Tanındı, 2019: 710).



Görsel 21. Yahyâ Hilmî Efendi tarafından kitabesi yeniden yazılan Ali Paşa (Süremeli) çeşmesi, 1105/1693

Yahyâ Hilmî Efendi, Kadıköy Caferağa'daki çarşı içinde Süremeli Ali Paşa çeşmesi için tecdiden yazdığı celi sülüs'e dair eseri dışında başka bir eserine rastlanmamıştır. Sadrazam Süremeli Ali Paşa tarafından 1105/1693 tarihinde yaptırılmıştır. Sonraki dönemlerde tahrip olan kitabe Yahyâ Hilmî Efendi tarafından çeşmenin yapılış tarihi korunarak yazılmıştır. Çeşme Türk klasik mimari üslubunda kesme taştan yapılmış olup günümüze kadar gelmiştir. Teknesi ile birlikte ayna taşının yarısına kadar yol seviyesinin altında kalmıştır. Ayna taşı mermerden, üzerinde lale ve karanfil bezemeleri olup kemerinin üzerinde iki büyük rozet arasında kitabe yer alır (Kızılkayak, 2011: 122-127).

Kitabenin okunuşu şöyledir:

“Sadrazam-ı esbak
Süremeli Ali Paşa”
(Sene 1105)



Görsel 22. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait celî sülûs levha, 1306/1888

Yahyâ Hilmî Efendi'nin güzide eserlerinden biri olan ve önceki pek çok mâhîr sanatkârlar tarafından da yazılan dört satırlı bu levhada, “Gönlü zengin ol, aza kanâat eyle, öl de maîşet için alçağa tenezzül etme. Onurunu incitme geçim derdiyle, zira rızkı veren ancak Kerîm olan Allah'tır” Arapça metni yer almaktadır. Müzehhib imzasının yer almadığı levhanın, iç pervazına sade yaprak motifleriyle bir arasuyu, siyah zeminli dış pervazına ise rokoko tarz tezhipli olup altın yaldız ve beyaz renk fiyonk, sarmaşık ve rozetler ile dekorludur.



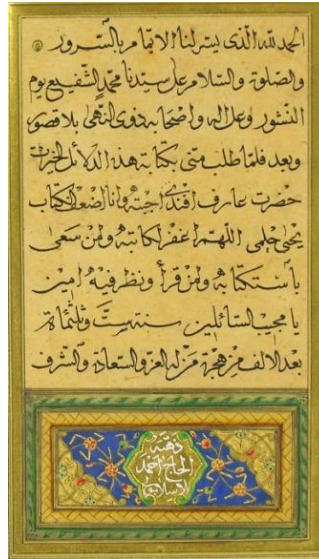
Görsel 23. Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Delâilü'l-Hayrât'ın ünvan sayfasıyla karşılıklı bulunan diğer sayfası, 1306/1889

Delâilü'l Hayrat olarak bilenen bu dua mecmuası, bazı günlerde okunması tavsiye edilen dua, salavat, esma-i nebî, esma-ül hüsnâ, kaside, hikmetli sözler ve münacât gibi konuları içermektedir. Delâil her gün, iki günde bir, dört günde bir veya haftada bir defa olmak üzere beş tertip üzere okunur (2). Yahyâ Hilmî Efendi'nin evâhîr döneminde yazdığı bu eser, 78 varak ve 156 sayfadan oluşmaktadır. “Du'âu bed'i Delâilü'l Hayrat” başlıklı ilk 155 sayfalık bölümün büyük bir kısmı nohudî aharlı kâğıda nesih hattı ile

yazılmıştır. Başlık kısımları altın sürülmüş zeminde rika‘ hattı ve üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Klasik üslupla, altın zemin üzerine lacivert rengin hâkim olduğu bitkisel motiflerle tezyin edilmiştir. Altın, kırmızı ve yeşil gibi renkler kullanılmıştır. Duraklar altın ve renk karışımı olup seberk, pençhâne, şeşhâne, mücevher (geçme) ve helezonik süslemeler kullanılmıştır. Altın bezemeler iğne perdelidir. Yazı alanları altın cetvellerle çevrilidir. Eser, 1306 yılında Ârif Efendi isminde bir zât tarafından sipariş edilmiştir. Müzehhibi Hacı Ahmed el-İslâmbolî’dir (ö. ?).



Görsel 24. Delâilü'l-Hayrât'tan karşılıklı iki sayfa, 1306/1889



Görsel 25. Delâilü'l-Hayrât'ın Ferağ Kaydı, 1306/1889

Delâilü'l-Hayrât'ın ferağ kaydında “...Talebe minni bi kitâbeti haze'd Delâ'ilü'l-Hayrât hazreti Ârif Efendi, ecibtuhu ve ene ed'afu'l küttâb Yahyâ Hilmî, Allahümmeğfir li kâtibehu ve min se'a bi estikitâbihi ve min kara'e ve nezara fihi âmin, Yâ mucîbe's sâilîn, senete sitte ve selese miete ba'de'l elf...” ifadeleri bulunmaktadır.

Sonuç

Hattat Yahyâ Hilmî Efendi, Antepli bir ailenin çocuğu olarak ilim ve sanatın merkezi konumunda olan Fatih'te doğmuş, iyi bir tahsil görerek on dört yaşında hat icâzetnâmesi ve otuz yaşında ilmiye icâzetnâmesi almıştır. Büyük hattat Mustafa Râkım'ın talebesi Hâşim Efendi'den meşke başlamış fakat hocasının ömrü vefa etmediğinden daha sonra Şumnulu Halil Zühdî Efendi'den icâzetnâme almıştır. Ayrıca aynı yıl içerisinde Hüseyin Lütfi Efendi'den de tasdik mahiyetinde ikinci bir icâzetnâme almıştır. Pek çok talebe yetiştirmiş, çoğunlukla Hattat Mehmed Şevkî Efendi ile birlikte öğrencilerinin icâzetnâmelerini imzalamıştır. Yetiştirmiş olduğu talebelerini belli bir seviyeden sonra zamanın önde gelen hattatlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi ve Mehmed Şevkî Efendi gibi üstadlara devretmiştir.

Osmanlı hat sanatında sülüs ve nesih yazılarıyla dönemin en meşhur hattatları arasında yer alan ve devrin en büyük nesih üstâdlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi ve Mehmed Şevkî Efendi'den sonra zikredilmektedir. Hatta talebelerinden Rıf'at Yazgan'ın Necmeddin Okyay'a naklettiğine göre: "Yahyâ Hilmî Efendi, devrin büyük ustası Şevkî Efendi ile at başı yürümüştür" demesi bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Şeyh Hamdullah'ın İbrahim Suresi'nin 22. âyetine kadar yazdığı Mushaf-ı Şerif'i sonuna kadar tamamlaması ve bir ay gibi kısa sürede Mushaf yazması onun nesih yazıda ve Mushaf yazımında ne kadar kudretli ve seri'ul kalem olduğunu göstermektedir. Kâmil Efendi'nin: "Şevkî Efendi ağır, Yahyâ Hilmî Efendi sür'atle yazardı" demesi kaleminin sür'atine açık bir delildir. Sülüs yazıda önceleri hocası Hattat Mehmed Hâşim Efendi'nin yolunda eserler vermiş ancak zaman içerisinde işlek ve harfleri daha kıvamlı bir seviyeye ulaşmıştır. Gençlik yıllarına ait nesih yazılarının çok keskin, cılız olduğu ve üslubunun henüz oluşmadığı görülür. Ancak ilerleyen zamanlarda yazılarındaki kalem akışı ve harflerin satıra oturuşu kusursuzdur. Yazılarında kendine has latif bir şiveye sahiptir. Satır sistemine baktığımızda harflerin mıstarında ve kelime aralarının gözü yormayacak şekilde insicam içerisinde olduğu fark edilmektedir.

Araştırmamız neticesinde Yahyâ Hilmî'nin sülüste, bilhassa nesih yazıda yüksek bir seviyeye ulaşarak fevkalâde yetenekli bir hattat olduğu sonucuna varılmıştır. Kendisinin bu seviyeye ulaşmasında Mehmed Hâşim ve Halil Zühdî gibi hocalarının etkisi büyüktür. Yetiştirmiş olduğu talebeleri arasında özellikle Mushaf yazımında büyük bir üne sahip olan Hasan Rızâ, Galatalı Mehmed İzzet, Mehmed Şefik Seyfi ve Eyüplü Mehmed Rıf'at Yazgan hat sanatında önde gelen şahsiyetlerdendir. Âhir ömrüne kadar hat sanatına hizmet eden Yahyâ Hilmî Efendi, ardında pek çok kıymetli eserler bırakmıştır. Sülüs, nesih ve icâze hatlarla yazılan eserleri dışında diğer yazı çeşitleri ile yazılmış eserlerine rastlanmamıştır. Mimari eserlerde sadece bir çeşme kitabesi bulunmaktadır.

Son Notlar

- (1) Geniş bilgi için bkz. Ayşe Anadol, Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında, (İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2017), 11-69.

- (2) Geniş bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, *Delâilü'l-Hayrât*, (TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul: 9. Cild, 1994), 113-114.

Kaynakça

- Ahmed bin Hanbel. (2003). *El Müsned (El Fethu'r Rabbani Tertibi)*. C. 1-6. (Ed. Mustafa Kenan Candan). İstanbul: Ensar Yayıncılık.
- Ali el-Muttaki el-Hindi. (2019). *Kenzu'l-Ummâl*. C. 1-5. (Çev. Zekeriya Yıldız). İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Alparslan, Ali. (2016). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anadol, Ayşe (Ed.). (2012). *Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Anadol, Ayşe (Ed.). (2017). *Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Azamat, Nihat. (1989). "Ahmed Amiş Efendi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: 2. Cild, 43-44.
- Bilen, Yusuf. (2010). "Hattat Mehmed Şevkî Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü". Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Buhârî. (2015). *El-Edebü'l Müfred*. C. 1-2. (Der. Prof. Dr. Mehmet Yaşar Kandemir). İstanbul: Tahlil Yayınları.
- Derman, M. Uğur. (1995). *Sabancı Koleksiyonu: Hat, Resim, Heykel, Porselen*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Derman, M. Uğur. (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Derman, M. Uğur. (2010). *Doksandokuz İstanbul Mushafı*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayınları.
- Derman, M. Uğur. (2015). *Harflerin Aşkı*. İstanbul: Korpus Yayınları.
- Derman, M. Uğur. (2019). *Ömrümün Bereketi 2*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı. Dahiliye Nezareti Sicill-i Ahval İdare-i Umumiyesi. 29-471.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı. Dahiliye Nezareti Sicill-i Ahval İdare-i Umumiyesi. 50-177.
- Ebû Dâvûd, Süleymân b. el-Eş'as b. İshâk es-Sicistânî. (2017). *Kitabü'l Edeb*. (Çev. Ahmet Necati Yeniel-Hüseyin Kayapınar). İstanbul: Şamil Yayınları.
- Habib Efendi. (1306). *Hat ve Hattatan*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzyiya,
- İbn Abdulber. (2010). *El-İstiyâb Fî-Ma'rifeti'l-Ashâb*. C. 1-4. (Der. Muhammed Muavvaz). Beyrut: Darul Kitap İlim Yayınları.
- İnal, M. Kemal. (1970). *Son Hattatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- İnal, M. Kemal. (2021). *Son Hattatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kızılkayak, Görkem. (2011). *Kadıköy Çeşmeleri-Kaynaktan Mahalleye Âb-ı Hayat*. İstanbul: Kadıköy Belediyesi.
- Müslim. (2013). *Sahih-i Müslim Muhtasarı*. C. 1-2. (Der. Abdullah Feyzi Kocaer). Konya: Hüner Yayınevi.
- Rado, Şevket. *Türk Hattatları*. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.
- Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri. “*Yahyâ Hilmî Efendi-Kur’an-ı Kerim*”. 0316.
- Serin, Muhittin. (2019). *Hat Sanatı Tarihi*. C. 1-2. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Tanımdı, Zeren. (2019). *Yazıda Âhenk ve Renk-Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Tirmizî. (2007). *Süneni Tirmizî Tercümesi*. C. 1-3. (Haz. Abdullah Parlıyan). Konya: Konya Kitapçılık.
- Uludağ, Süleyman. (1994). “Delâilü'l-Hayrât”. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: 9. Cild, 113-114.
- Ünver, A. Süheyl. “Hattat Yahyâ Hilmî”. Süleymaniye Kütüphanesi. Süheyl Ünver Dosya nr. 32.
- Yazgan, Rıf’at. (1946). “Hatıralar”, *Canlı Tarihler*. S. XXIV. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- “*Galatalı Mehmed İzzet Efendi*”. <https://www.ketebe.org/sanatkari/galatali-mehmed-izzet-efendi-457>. (Erişim Tarihi: 18.01.2021).
- “*Halil Zühdi Efendi*”. <https://www.ketebe.org/sanatkari/halil-zuhdi-efendi-2845>. (Erişim Tarihi: 18.01.2021).
- “*Hüseyin Lütfi Efendi*”. <https://www.ketebe.org/sanatkari/huseyin-lutfi-efendi-2846>. (Erişim Tarihi: 18.01.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Yahyâ Hilmî Efendi’nin Halil Zühdi Efendi’den aldığı icâzetnâme, 1263/1847, 24x32 cm, Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi, İstanbul, Fatih Elcil fotoğraf arşivi.
- Görsel 2.** Yahyâ Hilmî Efendi’nin Hüseyin Lütfi Efendi’den aldığı icâzetnâme, 1263/1847, 23x33 cm, Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi, İstanbul, Fatih Elcil fotoğraf arşivi.
- Görsel 3.** Yahyâ Hilmî Efendi’nin Feyhaman Duran tarafından tariflere göre çizilen resmi, 1964, Süleymaniye Kütüphanesi. Nurullah Özdem fotoğraf arşivi.

- Görsel 4.** Yahyâ Hilmî Efendi'nin Fatih/Süleymaniye'deki evi, 2020, İstanbul, Hasan Adsan fotoğraf arşivi.
- Görsel 5.** Mehmed Hâşim Efendi'nin Abdülmecid Han bin Mahmud Han tuğrası, İsmail Orman fotoğraf arşivi.
- Görsel 6.** Mehmed Şefik Seyfi Efendi'nin sülüs-nesih kıt'ası, tarihsiz, Hamdi Safi Koleksiyonu
- Görsel 7.** Galatalı Mehmed İzzet Efendi'nin celi ta'lik levhası, 1317/1899, Muhammed Zekeriya Koleksiyonu.
- Görsel 8.** Hasan Rızâ Efendi'nin sülüs-nesih kıt'ası, 1286/1869, Hususi Koleksiyon.
- Görsel 9.** Mehmet Rıf'at Yazgan Efendi'ye ait sülüs-nesih kıt'a, 1305/1888, İnal, 1970: 331.
- Görsel 10.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait nesih levha, 1281/1865, 26x36 cm, Mehmed Özçay Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 11.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Hilye-i Şerif, 1288/1871, 84 x 48 cm, Sakıp Sabancı Müzesi, env. nr. 140-0085.
- Görsel 12.** Mushafın ilk sayfasında bulunan bağış kaydı ve Noter mührü, 1944, 33 x 21 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, vr. 1b. Y. 3907.
- Görsel 13.** Şeyh Hamdullah Efendi tarafından yazılan Mushaf'ın ser levhası, 1289/1872, 33 x 21 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, vr. 2a-b. Y. 3907.
- Görsel 14.** Sağ tarafta Şeyh Hamdullah'ın, sol tarafta Yahyâ Hilmî Efendi'nin hattı ile Maide Suresi 97-109. âyetler olan sayfalar, 1289/1872, 33 x 21 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, vr. 61a-b. Y. 3907.
- Görsel 15.** Yahyâ Hilmî Efendi tarafından yazılan bir örnek sayfa, 1289/1872, 33 x 21 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, vr. 347a-b. Y. 3907.
- Görsel 16.** Mushaf'ın tasdik kaydı, 1289/1872, 33 x 21 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, vr. 348a-b. Y. 3907.
- Görsel 17.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Amme Cüzü'nün unvan sayfasıyla karşılıklı bulunan diğer sayfası, 25 x 33 cm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 2a-b. Y.Y. 942.
- Görsel 18.** Amme Cüzü'nden karşılıklı iki sayfa, 25 x 33 cm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 18a-b. Y.Y. 942.
- Görsel 19.** Amme Cüzü'nün ketebe kaydı, 25 x 33 cm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 26a-b. Y.Y. 942.
- Görsel 20.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait sülüs-nesih kıt'a, 1305/1887, 32 x 43 cm, Sadberk Hanım Müzesi, Y. 205-15612.

- Görsel 21.** Yahyâ Hilmî Efendi tarafından kitabesi yeniden yazılan Ali Paşa (Sürmeli) çeşmesi, 1105/1693, Hasan Adsan fotoğraf arşivi.
- Görsel 22.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait celî sülüs levha, 1306/1888, Ebubekir Mete Koleksiyonu.
- Görsel 23.** Yahyâ Hilmî Efendi'ye ait Delâilü'l-Hayrât'ın ünvan sayfasıyla karşılıklı bulunan diğer sayfası, 1306/1889, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 2a-b. Y.Y. 122.
- Görsel 24.** Delâilü'l-Hayrât'tan karşılıklı iki sayfa, 1306/1889, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 25a-b. Y.Y. 122.
- Görsel 25.** Delâilü'l-Hayrât'ın Ferağ Kaydı, 1306/1889, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, vr. 78a. Y.Y. 122.



GÖÇ SÜRECİNDE GİYİNMEYE YÖNELİK YAŞAMSAL ÇÖZÜMLERİN TASARIMA ETKİSİ*

IMPACT OF VITAL SOLUTIONS FOR CLOTHING ON DESIGN IN THE PROCESS OF IMMIGRATION

Ayşe FİÇİCİOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Giyim Üretim
Teknolojisi Programı

*Asst. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University, Vocational School, Clothing Manufacturing
Technology Program*

ayse.ficicioglu@msgsu.edu.tr,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7735-0429>

Havva Meryem İMRE

Öğr. Gör. İstanbul Aydın Üniversitesi, Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarım Programı
Lect. İstanbul Aydın University, Anadolu Bil Vocational School,

Fashion Design Program

meryemimre@aydin.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5308-1217>

Atıf/Citation

Fıçıcıoğlu, A., İmre, M. H. (2021). "Göç Sürecinde Giyinmeye Yönelik Yaşamsal Çözümlerin
Tasarıma Etkisi". *Sanat Dergisi*. (38), 124-146.

Derleme Makale/ Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.932509>

* Bu çalışma her iki yazarın Zeugma III. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresindeki (22-24 Kasım 2019 Gaziantep) ortaklaşa sundukları "Göç Sürecinde Yaşam Çözümlerinin Tasarıma Etkisi" sözlü bildiri ve yine aynı etkinliğin özet bildiri kitabı yer alan (International Zeugma Congress On Scientific Researches, Özet kitabı, (Ed): Zhuldyz SAKHI Dr. Mahir KOTUK, İksad Yayınları, bildiri özetinden üretilmiştir. https://ade5c1ec-11c6-4961-9cc9-94f73a1acdd5.filesusr.com/ugd/614b1f_2c51e06a5a1049e1b95c01563c46ec88.pdf)

Öz

Göç sürecindeki zorluklar ve yaşamsal sorunlar çok kapsamlı sosyal bir olgudur. Göç sürecindeki temel ihtiyaçlardan sağlık, güvenlik, barınma, korunma en önemli çözüm bekleyen konulardır. Özellikle kayıtsız ve yasadışı göçte bu sorunlar çok daha geniş, çözümleri ise bir o kadar dar kapsamlıdır. Göç sürecindeki ağır koşullara uygun olarak insanların giyim ve kuşamlarını kurgulamaları yaşamsal ihtiyaçlarının en başında yer almaktadır.

Bu çalışmada özellikle ülke sınırlarını yasal ya da yasal olmayan yollardan geçen göçmenlerin temel ihtiyaçlarından giyinme, barınma ve korunmaya yönelik giyimleri çerçevesinde ele alınan tasarım örneklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışma betimsel modele dayalı olarak yürütülmüştür. Literatür araştırması ve basılı kaynak taraması yöntemleri üzerinden konu ile ilgili tasarımlardan bazıları incelenerek bir araya getirilmiştir.

Çalışmada aynı zamanda göçün zorlu koşullarında göçmenlerin giyim ve barınma ihtiyaçlarını gideren, hatta bu süreci kolaylaştıran çözümsel tasarımlar ve tasarım projeleri örneklerinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Dernek ve eğitim projeleri sonucunda gerçekleşen göçün zor koşullarını hafifletmeye yönelik hayata geçirilen tasarımlar bu anlamda örnek olarak ele alınacaktır. Bu çalışma ile aynı zamanda göç süreci içinde edinilen çözümsel deneyimler ve ona ait bilgilerin tüm tasarım disiplinlerine de model olabileceği, farkındalık yaratabileceği de düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Göç, Göç Tasarımları, Göçmen Giyimi, Tasarım, Göçmen Barınma.

Abstract

Difficulties and vital problems in the migration process are a comprehensive social phenomenon. Basic needs, health, safety, shelter and protection are the most important issues in the migration process. In the process of legal or illegal migration, the most important thing among basic and vital needs is that people construct their clothing according to the severe conditions of migration.

In this study, it is aimed to create design examples that are considered within the framework of dressing, sheltering and protection, which are among the basic needs of immigrants who cross the country borders through legal or illegal ways. The study was conducted based on the descriptive model. Some of the designs related to the subject were examined and brought together through literature research and printed source scanning methods.

In the study, it is also aimed to create examples of analytical designs and design projects that meet the clothing and shelter needs of immigrants during the difficult conditions of migration, and even facilitate this process. As a result of association and education projects the designs implemented to alleviate the difficult conditions of migration will also be considered as an example in this sense as well. With this study, it is also thought that the analytical experiences gained during the migration process and its knowledge can be a model for all design disciplines and create awareness.

Key words: Immigration, Immigration Designs, Immigrant Clothing, Design, Immigrant Shelter.

Structured Abstract

Immigration deeply affects social structure in countries of emigration and immigration as it is an action of great change. Experience of living in a different place in a different community, as it develops with migration, mostly causes for normal living conditions to change. Vital experiences had during this process bring essential requirements with it apart from current needs. As a result of necessity to survive under these difficult conditions, immigrants go through a process that is quite different than their normal lives. Especially the restricted conditions and inadequacies experienced during illegal migration process negatively affect people living through the migration and it even causes them to lose their lives. During this difficult process, in addition to their vital needs, immigrants also need clothing practices that will increase physical endurance and performance, as well as facilitate their movements.

In this study, it is aimed to reveal the clothing designs and designer approaches that respond to the vital needs of clothing and shelter, especially in the illegal migration process experienced in the world today. With the study, it is primarily aimed to reveal examples of analytical designs and design projects that meet the clothing and shelter needs of immigrants in the difficult conditions of illegal migration, and even facilitate this process (Fıçıcıoğlu and İmre, 2019: 133). The study is carried out based on descriptive model. By means of literature research and printed source scanning methods, some of the designs relating with the subject were examined and brought together. Below six different designs created for current migration conditions and the project studies were evaluated.

“Brinco” is a private shoe designed by Argentinean designer Judi Werthein in order to help illegal immigrants to overcome deadly land conditions while crossing from Tijuana, being border province of Mexico to USA (Chevalier, 2015: 40). A mini flash lamp was attached to the shoelace to enable passage in the night and giving signals. On the other edge of the flash lamp, a mini compass was attached to show northern direction. There are also pockets on the shoe for keeping money and painkiller drugs. On this shoe being a lightweight, chunky sole, ankle-high suede athletic boot also a map of the border area around Tijuana printed on the sockliner is shown.

With her brand Adiff, Angela Luna having the opinion “With all my heart I believe that a good design could save a life”, gives direction for her designs (Angela Luna, Brooklyn NewYork, Access date: 04.02.2021) and feeling herself as if she is a refugee, she designs and produces her designs as per actual needs and in a way to perform multi-functions. In her works Luna constructs the idea of transformable clothing design with the logic of origami. Mainly she focuses her research and studies on designs which refugees can wear as they are running and which will not restrict their movements.

“Lesvos Solidarity Association” that is established on lesbos island has realized bag design bearing name of Safe Passage Bag as an integration and training project. In 2015, the association implemented the project that will work on the life jacket cemetery on the beach, recycle plastic materials and benefit immigrant-refugees on the island of Lesbos (Sheltersuit, Access date: 03.03.2021). Each bag designed as a safe passage bag

was considered as an object reminding people living through the necessary and unsafe immigration process to the whole world.

Wall London design director Judith Balcazar carried out a project of RCA Interior Architecture and Textile graduate students to realize the design ideas of shelter and clothing, which is a major problem in refugee camps, with sustainable materials. The Wearable Habit project, determined by Professor Harris and Graeme Brooker, who led the project, consists of designs based on a small tent-like structure that can accommodate two to four people. It has been insulated with Tyvek (Du pont), a breathable, waterproof material, and Mylar, a type of polyester used for insulation in tents, space suits and homes (Dupont Tyvek 500 Xpert, Access: 06.03.2021).

The responsibility Andrea Boyko felt especially when seeing photos of Syrian refugee children not wearing shoes under rain and mud directed him to design and produce shoes for children. He started searching for materials to make this design from recycled textile products. As a result of searching for materials that were both washable and could dry quickly, he has used rubber tires of old bicycles for the base of shoes.

Bas Timer, on the other hand, designed the sleeping bag, which is a shelter, with fully recycled materials that can be turned, folded and carried easily, breathable, wind and water proof. The designer, who received the materials from companies as donations, produced shelter overalls with volunteers in the social clothing factory of the Sheltersuit foundation based on the clothing design, and in 2017, together with the "Movement on the Graona by Johny de Mol" and "Wakawaka" foundations, shared shelter and sleeping bags being delivered to 1150 refugees free of charge. (De Sheltersuit van Bas Timmer: winterjas en slaapzak ineen, Access date: 06.03.2021).

As a result of this study, it has been seen that the analytical approaches in these designs, which are realized under limited opportunities and conditions and meet the needs of immigrants, have creative and sustainable effects on reaching the design. As it is also mentioned by Angela Luna, these designs produced under difficult conditions must be considered as “design intervention for global problems” as a whole and hence, important solutions must be produced with respect to design. It was concluded that this design approach, which provides the least cost and benefit with recycling materials, can set an example for design approaches in general, not just as a migration framework. It is also stated in this study that the analytical experiences and knowledge gained during the migration process can be expanded and the opportunity to start new designs can be provided.

A solution-oriented design approach, both in terms of migration and in general, should bring a dynamic creation process to a functional and need-saving dimension and remind the priority of touching people in design. And it must encourage them to rethink how to keep people under safe, secure and ergonomic conditions, as a good designer always does.

Giriş

Günümüzde göç olgusu bölgesel, uluslararası düzeyde birçok ülkenin ve toplumun en önemli sorunlarından birisidir. Göç; göç veren ve de göç alan ülkelerde toplumsal yapıyı büyük bir değişim eylemi olması sebebiyle derinden etkiler. Göçle birlikte gelişen başka bir toplumda ve yerde yaşama deneyimi çoğunlukla normal hayat koşulların değişmesine neden olur. Bu süreçteki yaşamsal deneyimler mevcut ihtiyaçların dışında zaruri ihtiyaçları da beraberinde getirmektedir. Özellikle yasadışı göç sürecindeki kısıtlı koşullar ve yetersizlikler göçü yaşayan insanları olumsuz etkilemekte, hatta yaşamlarına mal olabilmektedir. Sürecin şekli ve geliştiği koşullardaki değişimden etkilenerek dönüşümünü sürekli etkin tutmaktadır. Dolayısıyla göç sırasındaki ihtiyaçlar buldukları coğrafya ve iklim koşullarıyla beraber güncel gelişmelerle de oldukça etkileşim ve devinim halindedir.

Günümüzde özellikle yasa dışı yaşanan göçlerde göç edilen bölgelere göre, göçün şekli ve yöntemi değişebilmekte, göçen insanlar buna göre donanımlarını oluşturmaktadırlar. Göçmenler zor olan bu koşullarda hayatta kalabilme zorunluluğu sonucunda normal hayatlarından çok farklı bir süreç yaşamaktadırlar. Bu zorlu süreçte, göçmenler yaşamsal önemdeki ihtiyaçların yanı sıra bedensel dayanıklılığı ve performansı artıracak, aynı zamanda hareketlerini kolaylaştıracak giyim pratiklerine de ihtiyaç duymaktadırlar.

Günümüzde göç kavramları üzerinde ele alınan bu çalışmada öncelikle temel kavramlar üzerinde durularak, göç olgusuna tasarım ve sanat dünyasındaki yaklaşımlardan örnekler verilecektir. Bu çalışmadaki amaç günümüzde dünya üzerinde yaşanan özellikle yasa dışı göç sürecinde yaşamsal öneme sahip giyim, örtünme ve barınma ihtiyaçlarına cevap veren giysi tasarımlarının ve tasarımcı yaklaşımlarının ortaya konulmasıdır. Çalışma ile öncelikle yasa dışı göçün zorlu koşullarında göçmenlerin giyim ve barınma ihtiyaçlarını gideren, hatta bu süreci kolaylaştıran çözümsel tasarımlar ve tasarım projeleri örneklerinin ortaya çıkarılması da hedeflenmiştir (Fıçıcıoğlu ve İmre, 2019: 133).

Bu çalışma betimsel modele dayalı olarak yürütülmüştür. Literatür araştırması ve basılı kaynak taraması yöntemleri üzerinden konu ile ilgili tasarımlardan bazıları incelenerek bir araya getirilmiştir. Çalışmada günümüz göç koşulları için yapılmış altı farklı tasarım ve tasarım proje çalışmaları ele alınacaktır. Göçü yaşayan bölgelerdeki yaşamsal çözüm önerilerinden Meksika'dan ABD'ye kaçan göçmenlerin kaçıışı için Judi Werthein'nin tasarlandığı "Brinco" ayakkabıları, ADIFF "İnsani Moda Markası"nın tasarımcısı Angela Luna'nın tasarımları, Lesvos Dayanışma isimli derneğin geliştirdiği kilit projelerden biri olan "Güvenli Geçiş Çantası", Royal College of Art öğrencilerinin tasarladığı "Giyilebilir Barınak" projesi, Andre Boyko'nun Suriyeli çocuklar için tasarladığı ayakkabılar "Muck Shoe" ve Sheltersuit Vakfı tarafından tasarlanan "Barınma Giysisi" gibi çözümsel tasarımlar bu çalışmada ele alınacaktır.

Bu çalışma ile aynı zamanda kısıtlı imkân ve koşullarda gerçekleştirilen bu tasarımlardaki çözümsel yaklaşımların tasarım sürecindeki yaratıcı ve sürdürülebilir etkilerinin ortaya çıkarılması da amaçlanmıştır. Çalışma ile göç sırasındaki giyinmeye yönelik yaşamsal ihtiyaçlara cevap veren tasarım örneklerinin, tasarım dünyasına global

sorun haline gelen göç probleminde insanların güvenliği ve sağlığı hakkında yeniden düşünmeye teşvik edebileceği ve farkındalık sağlayabileceği düşünülmektedir.

1. Göç Kavramları

İnsanlık tarihi kadar eski olan göç kavramı beslenme ihtiyacı, doğal afetler ve temel zorunlulukların karşılanması amacı ile başlamıştır. *Göç*; bireylerin ya da toplulukların siyasal, toplumsal ya da ekonomik nedenlerle buldukları, oturdukları yerleşim yerlerini bırakarak başka bir ülkeye ya da yerleşim yerine gitme eylemidir” (Püsküllüoğlu, 2006: 755). Diğer bir tanıma göre hicret yâda muhaceret anlamına da gelen göç: “toplumsal, ekonomik, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülke yâda yerleşimden, başka bir ülke ya da yerleşim yerine taşınması ya da gitmesi” (TDK, 2021: <https://sozluk.gov.tr>) olarak da ifade edilmektedir. Günümüzde özellikle savaş ve terör riskleri, ekonomik kaynakların yetersizliği ve iş gücü ihtiyaçları, siyasi istikrarsızlar sonucu oluşan güvenlik kaygıları gibi birçok nedenler insanları daha iyi koşullarda yaşam arayışı macerasına sürüklemektedir. İnsanlar sağlık, güvenlik, eğitim, nüfus artışı gibi toplumsal nedenlerden dolayı göç ederler. Çölleşme, toprak kayması, aşırı kuraklık, sel, deprem, volkan patlaması gibi doğal nedenler de insanların göç etmesine neden olur. Göç olgusunun siyasal nedenleri arasında ise savaş, sınır değişiklikleri, nüfus değişimi yer almaktadır (Tilbe, Bosnalı ve Topaloğlu, 2017: 1). Göç; kişinin bireysel, grup veya kitlesel boyutta gerçekleştirdiği yer değiştirme hareketi olarak da tüm bu tanımları içine alan geniş bir alanı ifade etmektedir.

Göçü yaşayan kişi olarak tanımlanan *göçmen*, “muhacir” olarak da ifade edilmekte olup, kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden kişi, aile veya toplulukları kapsamaktadır (TDK, 2021: <https://sozluk.gov.tr>). Göç İdaresi Genel Müdürlüğüne göre *Göçmen*; kişinin kendi özgür iradesi ile aldığı göç etme kararını ve durumları kapsayacak şekilde tanımlanmıştır. Kişisel bir terim olmayan *göçmen*; kendileri ve ailelerine ilişkin sosyal ve maddi koşullarını iyileştirmek amacıyla başka bir ülkeye ya da bölgeye hareket eden kişiler ve aile fertlerinin (T.C.İ.B., 2013: 55) tümünü de kapsayan geniş bir tanım olarak da kabul edilmiştir.

Göçmen kavramı birbirinden farklı anlamlar içeren mültecileri ve sığınmacıları da kapsamaktadır. *Mülteci* tanımı 1951 Cenevre Sözleşmesine göre “başka bir ülkede ırkı, dini, uyruğu, belli bir toplumsal gruba aidiyeti veya siyasi düşünceleri yüzünden, zulümden korktuğu için koruma arayan kimseler” (Barkın, 2014: 334) olarak günümüzde de kabul edilen bir terimdir. Dünyada çok sayıda insan çeşitli sebeplerle ikamet ettiği ülkeyi terk etmek zorunda kalabilmektedir. Bunlardan bir kısmı terk ettiği ülkeye rahatlıkla geri dönebilmekte veya sonrasında geri dönmelerine engel olacak bir durum bulunmamaktadır. Ancak dönemeyen diğer bir kısmı ikamet ettiği ülkeye geri dönememekte ya da dönmek istememektedir. İşte bu ikinci gruba genel olarak *sığınmacı* denmektedir (Dost, 2014: 30). Sığınmacı bu başvurusu onaylandığı takdirde mülteci statüsünü kazanmaktadır.

Göç kavramının birçok çeşidi olsa da bu çalışmada en çok *iç göç*, *dış göç*, *yasal göç* ve *yasal dışı göç* gibi temel göç kavramları üzerinde durulacaktır. Göçler kapsam, içerik ve nitelik bakımından sıralandığında *iç göç* ve *dış göç* olarak ayrılabilir. Zorunlu-gönüllü göçler, mevsimlik göçler, sürekli-geçici göçler ve emek göçü iç göçü

oluştururken, işçi göçü, beyin göçü, savaş göçü, siyasi ve sosyo-ekonomik göçler, dış göçleri oluşturmaktadır (Naz, 2015: 19). Daha genel anlamı ile bir ülke içerisinde yerleşim birimleri arasında gerçekleşen göçlere *iç göçler*, en az iki ülkenin yerleşim birimleri arasında olan göçlere ise *dış göçler* (Güreşçi, 2016: 1059) denilmektedir. Diğer bir tanımlamaya göre ise *dışa göç* nüfus kaybına uğrayan devlet, *içe göç* ise göçmeni kabul eden ülke açısından da ifade edilmektedir (İpek, 2014: 14).

Göçmen tanımı *yasal* ve de *yasa dışı* olarak da tanımlanabilmektedir. Kendi ülkesinden ayrılıp yolu üzerindeki ülkeden geçerken ya da göç etmeyi tasarladığı ülkeye girişinde veya bu ülkelerde bulunduğu süre içinde o ülkenin yasalarına uygun hareket eden göçmenlere *yasal göçmen*, bu koşullar dışında kaçak olarak geçenlere ise *yasa dışı göçmen* olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir ifade ile göçmenlerin kendi ülkelerini herhangi bir amaçla terk ederek diğer ülkelerde yaşamlarını sürdürmek istemesi amacı ile gitmeleri ve buldukları ülkenin yasalarına uygun olarak ülkeye giriş yapması, bunun için gerekli izinleri aldıktan sonra ikamet etmesi *yasal göç* olarak değerlendirilmektedir (Akçadağ, 2012: 2-3). *Yasa dışı* göçte ise, göçmenlerin yasal yollardan gittikleri ülkede izin alınmaksızın ikamet edilmesi ya da buldukları ülkenin yasal sınır girişi ve çıkışı için gerekli olan şartlarına uyulmayarak sınırın geçilmesi söz konusudur (Akçadağ, 2012: 1). Göç edenler göç ettikleri ülkelere yasal yollardan girmedikleri durumlarda yasa dışı göçe başvurmadan çekinmemektedirler.

Uluslararası Göç Örgütü'nün (International Organization For Migration) yayınladığı 2020 göç raporuna göre küresel olarak dünya nüfusunun %3,5'i olan yaklaşık 272 milyon uluslararası göçmen olduğu rapor edilmiştir. Bu rakam 1995 yılında 174 milyonla %2,8 iken artarken 2020 yılında en yüksek rakamla rekor sayıya ulaşmıştır. Buna göre dünya nüfusunda 30 kişiden biri göçmen olarak görülmektedir (IOM, 2020: 22-23). Göç her ne kadar mekânsal değişikliğe karşılık gelse de, (Güvenç, 1996: 21) bireyin ve topluluğun psikolojik durumu başta olmak üzere hemen her şeyini etkileyen sosyal bir olgudur. Diğer açıdan göç ve yeniden yaşam kurma, göçmenin geride bıraktığı yerleşimdeki sosyal etkisi ve sonraki kuşakları da derinden etkileyen uzun soluklu bir süreçtir. Göç toplumsal değişimine sebep olan ve ortaklaşa bir eylem olması sebebiyle hem göç alan hem de göç veren ülkedeki bütün toplumu ve toplumsal yapıyı derinden etkiler. Göç deneyimi genellikle günlük rutin hayata dair özgün düzenlerin değişmesine neden olur. "*Göçmenlerin ayrılırken sahip oldukları güncel davranışları, alışkanlıkları ve niyetleri hakkında çok az şey söyler*" (Castles ve Miller, 2008: 29).

Her yıl milyonlarca insanın başka bir yere gitme kararının altında gidilen yerin gelinen yerden daha yaşanılır olacağını düşünmelerinde yatmaktadır. Başka bir yerde daha iyi ve yaşanılabilir koşullar olduğunun bilinmesi (Bates, 2009: 473) bu düşüncüyü tüm risklerine rağmen eyleme döktürmektedir. Bu eylemler özellikle yasa dışı göç sürecinde hayati riskleri olarak çoğunlukla yaşamsal sonuçlar doğurabilmektedir. Günümüzde yasa dışı göç için seçilen yöntemlere bakıldığında en yaygın olanının deniz yoluyla yapıldığı görülmektedir. Bunun için göçmenler küçük bot ve benzeri deniz araçlarıyla hedef bölgelere ulaşmaya çalışılmakta ya da ticari gemilere kaçak olarak binmektedirler. İkinci sırada ise kara yoluyla gerçekleştirilen yasa dışı göçler gelmektedir (Akçadağ, 2012: 7). Seçilen yöntem ne olursa olsun yasadışı göçte ağırlaşan göç koşulları çoğu zaman tehlikeli ve hayati riskleri de beraberinde getirmektedir. Bu süreçte

hayatta kalma mücadelesi içinde başta temel ihtiyaçların beraberinde taşınmasını ve temin edilmesini imkânsız kılmaktadır.

2. Sanat ve Tasarımda Göç Olgusu

Günümüzde göç konusuna farkındalık kazandırmak için tasarım ve sanat alanında birçok çalışmalar yapılmıştır. Özellikle göçün yarattığı toplumsal, sosyal, kültürel ve psikolojik etkilere vurgu yapan bu çalışmalar roman, tiyatro, şiir, performans çalışmaları gibi güzel sanatların yanında, heykel, enstalasyon gibi görsel sanatlar açısından da ele alınmıştır. Bu çalışmaların ilk örneklerinden biri sanatçı Jacob Lawrance'nin (1917-2000) göç olgusuna ötekinin temsiliyeti perspektifiyle baktığı "siyahi olmak" adlı eserinde görülmektedir. Sanatçı 1941 yılında yaptığı bu eserinde 1. Dünya Savaşı sonrası, Amerikalı siyahilerin kırsaldan, sanayileşmenin yoğun yaşandığı Kuzey Amerika'ya göç edişlerini anlatmaktadır. Lawrance altmış adet resim aracılığı ile anlattığı resimlerin ilk bölümünde Amerika'da Güney'de yaşanan, yoksulluk, açlık, linç gibi olumsuz sahnelerle göçün etkilerine vurgu yaparak duygularını aktarmaktadır (Çalışkan, 2018: 40).

Ünlü sanatçı Ai Weiwei 2016 yılında mülteci sorununa dikkat çekmek amacıyla Midilli Adası'ndan topladığı 14.000 adet can yeleği kullanarak bir enstalasyon çalışması yapmıştır. Sanatçı bu çalışmasını Berlin Konser Salonu'nun (Konzerthaus) girişinde bulunan sütunlara bağlayarak "Cinema for Peace" etkinliğinin gala gecesinde gerçekleştirmiştir (2016'nın Unutulmayacak 10 Enstalasyon Çalışması, Erişim Tarihi: 30.11.2020).

Göç olgusuna tasarım perspektifinden bakıldığında, hem dünyada hem de Türkiye'de göç kavramına odaklanan birçok tasarımcı ve tasarım yaklaşımları olduğu görülmektedir. Kendi ülkesinden ayrılmak zorunda kalan bir çocuk olarak yaşadığı deneyimlerden yola çıkan Çağlayan, 2000 yılında *Sözlerden Sonra* (After The Words) isimli koleksiyonunda, göç sırasında insanların en kıymetli eşyalarını yanında götürmek istemeleri fikri üzerine durmuştur. Koleksiyonunun ana temasını bu istemsiz hareketin ve zorla göçün etrafında toplamıştır. Tasarımcı modern tarzda bir oturma odasında giysilere dönüştürülebilir eşyalar kurgulamıştır. Odadaki bavullar ve etek bir sehpa, giysiler koltuk kılıfı olarak saklanmıştır. Mankenlerin odaya girip giyinmeye başladıklarında mobilyalar giyilebilir eşyalara dönüşmekte ve oda bomboş ve tüm yaşam izlerinden arınmış olarak kalmaktadır (İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2010: 38).

WDCD (What Design Can Do) organizasyonu Yunanistan'a geçen göçmenlerin kullandığı binlerce can yeleklerini toplayarak, mülteci destek bayrakları oluşturmak için mülteciler ile işbirliği yapmıştır. Her bayrağın, dünyadaki mültecilerle güçlü bir umut ve dayanışma sembolü olarak mültecilere hizmet etmesi amaçlanmıştır. "The Refugee Nation" mülteci bayrağı; can yeleğinden ilham alınarak tasarlanan bayrak, Rio 2016 Olimpiyatları sırasında mülteci ressam Yara Said tarafından oyunlarda yarışan mülteci sporcuları temsil etmek ve dünyaya duyurmak için tasarlanmıştır. 2016'nın en manşet tasarımlarından biri olarak kabul edilen bayrak, Londra'daki Victoria&Albert Müzesi tarafından satın alınmıştır (Lier, Erişim Tarihi: 30.11.2020).

3. Göç İçin Tasarımlar ve Tasarım Çözümlenmeleri

Yasadışı göçü yaşayan göçmenlerin yaşamsal öneme sahip giyim, örtünme ve barınma ihtiyaçlarına cevap veren giysi tasarımları ve tasarımcı yaklaşımları bu bölümde kapsamlı olarak ele alınacaktır.

3.1.Brinco - Judi Werthein

“Brinco” Arjantinli tasarımcı Judi Werthein'nin yasa dışı göçmenlerin Meksika'nın Tijuana sınır kentinden ABD'ye geçerken karşılaştıkları ölümcül arazi koşullarını kolayca geçmelerine yardımcı olmak için tasarladığı özel bir ayakkabıdır. Özellikle ABD'de 1990 yıllarda yasa dışı sınır geçişini *Gatekeeper* operasyonu ile önlenmesi çalışmaları sonucu Meksika sınırından geçişler oldukça zorlayıcı olmuştur (Nevins, 2002: 8). Yasadışı göç Werthein'nin 2005 yılında tasarladığı bu ayakkabının ismi sınırı yasadışı bir şekilde atlayarak geçmeyi simgeleyen "atlamak-geçmek" fiilinden gelen İspanyolca'da “Brinco” anlamını taşımaktadır (Chevalier, 2015: 40).



Görsel 1. Brinco kaçış ayakkabısı, Brinco Sergisi, Tate Modern, Londra 2019. (A. Fıçıcıoğlu arşivi)

Ayakkabıda gece geçiş yapmak ve sinyal verebilmek için bağcığa bir mini el feneri yerleştirilmiştir. Fenerin diğer ucunda geçişte kuzey yönünü belirtmek için aynı zamanda mini bir pusula da yer almaktadır. Ayakkabı üzerinde aynı zamanda para ve ağrı kesici ilacı saklamak için cepler de bulunmaktadır. Hafif, kalın tabanlı, ayak bileği yüksekliğinde süet atletik bot görünümünde olan bu ayakkabının taban astarı üzerine basılmış olan Tijuana çevresindeki sınır bölgesinin bir haritası da bulunmaktadır. Çıkarılabilir taban üzerinde kaçak göçmenlerin yürüyüş yolculuklarında yönlendirmeye yardımcı olmak için bölge haritası detaylı olarak gösterilmektedir (Görsel 1).

Werthein tasarladığı Brinco'nun tasarım amacını; Yasa dışı göçmenlerin birincil ulaşım aracı ayaklarıdır. “*Sierra'yı geçerlerse, sekiz saat yürürler. Bu yorucu yoldaki taş, tarantulalar ve yılanlar ayakları zedeler. Botlar bu yolculuğu rahat aşabilmek için küçük bir bot olarak tasarlanmıştır*” diye ifade etmektedir (Trainers For Border

Crossers, Erişim Tarihi: 30.11.2020). Brinco teknik özelliklerine ek olarak, estetik olarak ulusal, ekonomik ve dini birçok detayı bir araya getirir. Üzerinde Meksika ulusal sembollerinden esinlenilmiş altın dikişli, kırmızı gagalı Aztek kartal motifleri ve Meksikalı göçmenlerin koruyucu azizi olan Saint Toribio Romo'nun bir resmi yer almaktadır (Görsel 2). Aynı zamanda Wertheim bu ayakkabıları ABD'nin San Diego kentinde sınırın hemen ötesinde, 200 dolardan fazla bir fiyata sınırlı sayıda satmıştır. Elde ettiği bu paranın bir kısmını ihtiyacı olan göçmenlere yardım eden Tijuana yardım kuruluşuna bağışlamıştır.

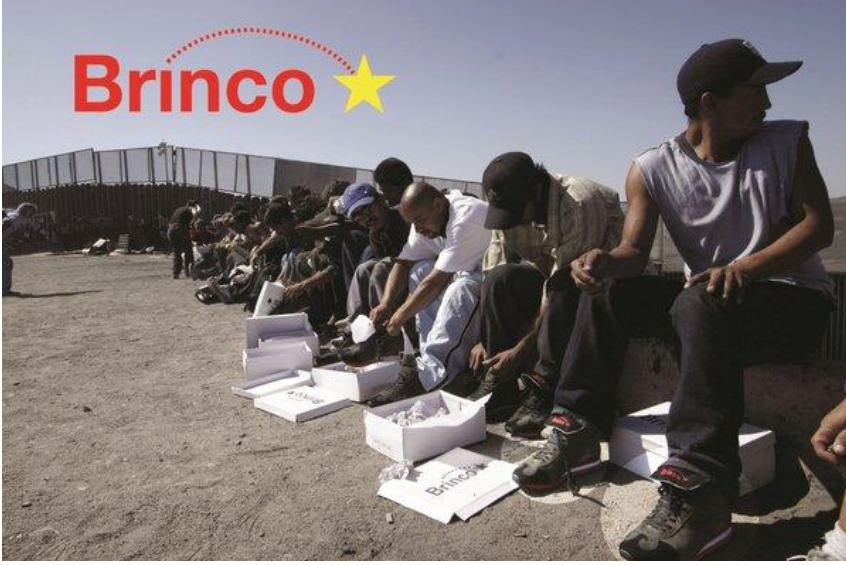
Wertheim Brinco ayakkabılarını Çin'de çok ucuza ürettirmiştir. Pek çok küresel şirketin mallarını ucuz işgücü ve yetersiz yaşam koşulları olan ülkelerde üretmelerine atıfta bulunmak için dikkatleri bu konu üzerine çekmiştir. Tasarımcı, insanların göçle oluşan hareketine ilişkin katı düzenlemelere kıyasla, malların ülkeler arasında ucuz iş gücünü sömürerek ne kadar kolay hareket ettiğine bu anlamda dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Yurt dışından ucuz mal ithaline izin veren hükümetlerin, göçmenleri daha iyi yaşam koşulları arayışı içinde ülkeye girmekten genellikle sıkı bir şekilde kontrol etmekte ve aktif bir şekilde caydırdığını belirtmektedir.



Görsel 2. Brinco kaçış ayakkabısının detaylarına ait tablo. Brinco Sergisi, Tate Modern, Londra 2019. (A. Fıçıcıoğlu arşivi)

Bir tasarım ürünü yaratan, ancak bir sanatçı olarak adını duyuran Wertheim'in sanatı, kültürel kimlik, ticaret ve bunları yöneten sosyal politikalarla yüzleşmiştir. Yeni deneyimler yaratmayı ve kamusal alanlarda kültürel geçişler sağlamayı hedefleyen sanatçı, Tate Modern'e verdiği röportajda "Benim ilgim sanat dünyasının küçük çemberiyle değil, kitlelerle ilişki kurmak" (Judi Wertheim, Erişim Tarihi: 04.03.2021) olarak yorumlamıştır. Sanatçının tasarladığı bu ayakkabıya ait

sergi 2019 yılında Londra Tate Modern’de yer almıştır. Sergi sanatçının bu ayakkabıyı tasarladıktan sonra yasa dışı göçü savunduğu ve teşvik ettiği düşünülerek aldığı eleştiriler ve tartışmalardan, tehdit mesajlarına ve tepkilere verilen tüm yanıtları içermektedir.



Görsel 3. Brinco kaçış ayakkabısı giyen kaçak göçmenler. Judi Werthein Brinco 2005.

3.2. ADIFF “İnsani Moda Markası” Angela Luna



Görsel 4. Angela Luna’nın mülteciler için dönüştürülebilir tasarımları.

Parsons School of Design mezunu olan Angela Luna mültecilere yardımcı olmayı amaçlayan bir koleksiyon ile okulunda yılın kadın giyim tasarımcısı ödülü sahibidir. Markası Adiff ve sloganı “küresel sorunlar için tasarım müdahalesi”dir (Angela Luna, Brooklyn NewYork, Erişim Tarihi: 04.02.2021). “Bütün kalbimle, iyi tasarımın hayat kurtarabileceğine inanıyorum” düşüncesi ile tasarımlarına yön veren Luna kendini mülteci gibi hissederek tasarımlarını gerçekten ihtiyaca göre ve çoklu işlev görecektir.

şekilde tasarlayarak üretmektedir. Tasarımlarının her satışından mültecilere ve yerlerinden, evlerinden, vatanlarından ayrılmak zorunda kalan kişilere bir eşya bağışlayarak “insan için tasarım, yaşam ve ölüm arasındaki fark anlamına gelebilir” anlayışını benimsemiştir. Luna çalışmalarında dönüştürülebilir giysi tasarımı fikrini origami mantığı ile kurgulamaktadır. Araştırma ve çalışmalarını öncelikle mültecilerin kaçarken giyebilecekleri ve hareketlerini engellemeyecek tasarımlar üzerine yoğunlaştırmıştır.

Angela Luna araştırmaları neticesinde, mültecilerin genellikle barınağa, çocuklarını rahat taşıyabilecekleri, gece teknede veya suda kaldıklarında yerlerini veya diğerlerini görebilmelerini sağlayacak giysilere ihtiyaçları olduğunu belirlemiştir. Temel sorunları belirledikten sonra çözüm üretecek tasarımlarını oluşturmaya başlamıştır. Can yeleği olabilecek ama zorlu göç sürecinin yürüme bölümünde de ceket olarak kullanabilecek tasarım, bir veya iki kişinin rahatça kalabileceği dönüşebilir ceket-çadır, şişirilebilir can simidine dönüşen yelek, uyku tulumları, gece hareketi ve etrafı görmeyi kolaylaştıracak reflektörlü ceket numunelerini hazırlamıştır (Görsel 4,5,6,7). Tüm bu tasarımların teknik yönünü çözümlendikten sonra estetik form oluşturmuştur.



Görsel 5. Angela Luna'nın mülteciler için dönüştürülebilir tasarımlarından uyku tulumu-cekete.



Görsel 6. Çadıra dönüşebilen unisex ceket-pelerin dönüşebilen ceket.

Görsel 7. Çadıra dönüşebilen ceket-pelerin.



3.3. “Güvenli Geçiş Çantası” (Safe Passage Bag)

Midilli adasında kurulan “Lesvos Dayanışma Derneği” entegrasyon ve eğitim projesi olarak gerçekleştirdiği tasarım Safe Passage Bag adını taşıyan çanta tasarımıdır. Midilli adasına deniz yolu ile kaçak geçiş yapan göçmenler kıyıya vardıklarında can yeleklerini buldukları yere bırakarak, yeni bir yaşam kurmak için başka bir zorlu sürece doğru yola devam ederler (Görsel 8). Dernek sahildeki can yeleği mezarlığı konusunda çalışma yapmak, plastik malzemeyi geri döndürmek ve göçmen-mültecilere fayda sağlayacak proje için 2013 yılında oluşan bu fikri 2015 yılında hayata geçirilmiştir (Sheltersuit, Erişim Tarihi: 03.03.2021). Her çanta beraberinde zorunlu göçün tarihini taşımaktadır. Her çanta zorunlu ve güvensiz olan göç sürecini yaşayan insanların geçmiş ve gelecek arasındaki etkili ve zorlu süreci hatırlatan bir obje olarak güvenli geçiş çantası tüm dünyaya bir hatırlatma ve farkındalık yaratma fikrini oluşturmaktadır (Görsel 9).

Midilli'nin yerel halkı ile orada yaşayan mülteci-göçmenler can yeleklerini toplayarak tasarladıkları çantayı birlikte üreterek hem istihdam hem de gelir kaynağı oluşturmuşlardır. Zorlu ve güvensiz göç sürecinin sembolü olan çantalar hikâyesi ile geleceğe not düşen bir hatırlatıcı olarak tarihi bir kanıt olma görevi de görmektedir.



Görsel 8. Midilli adası sahili, can yeleği mezarlığı



Görsel 9. Midilli adası sahilinden toplanan can yelekleri ile yapılan çanta.

3.4. Giyilebilir Barınak – Royal College of Art Öğrencileri

Wall London tasarım direktörü Judith Balcazar tarafından, RCA (Royal College of Art) İç Mimari ve Tekstil Bölümü yüksek lisans öğrencilerinin, mülteci kamplarında büyük sorun olan barınak ve giysi konusunda tasarım fikirlerini sürdürülebilir malzemeler ile hayata geçirme projesi başlatılmıştır. Proje başkanı iç mimar Profesör Greame Brooker ile öğrencilerinin mülteci kampları ve mülteciler ile ilgili bilgilendirme ve araştırmaları sonucunda su geçirmez barınak ve giysi tasarımı çalışmaları öncelik kazanmıştır. Öğrencilerin atölye çalışmaları sonucunda su geçirmez giyilebilir barınak fikri üzerinde yaratıcı tasarımlar oluşturulma sürecine girilmiştir (Bond, Erişim Tarihi: 06.02.2021) (Görsel 10).

Profesör Harris ve Graeme Brooker tarafından belirlenen Giyilebilir Alışkanlık projesini iki ila dört kişinin kalabileceği küçük bir çadır benzeri yapıdan yola çıkarak tasarım uygulamalarına başlanmıştır. Kullanılan materyalin mümkün olduğunca uygun maliyetli ve sürdürülebilir olması temel gereklilik olarak benimsenmiştir. Nefes alabilen, su geçirmez bir malzeme olan Tyvek (Du pont) malzemesi ile çadırlarda, uzay tulumlarında ve evlerde yalıtım için kullanılan bir tür polyester olan Mylar ile yalıtılarak kullanılmıştır (Dupont Tyvek 500 Xpert, Erişim: 06.03.2021). Tyvek, sentetik bir malzemedir ve yüksek yoğunluklu polietilen elyafların bir markasıdır; isim, DuPont şirketinin kimyasal ve tekstil üretimiyle tanınan tescilli ticari markasıdır. "İyi tasarım, teknolojiler ve cihazlar ile ilgili değil sosyal bir kalbe ve imkansız zorluklarla karşılaşan insanların ihtiyaçlarını karşılamada oynayabilecek bir role sahiptir" (Bond, Erişim Tarihi: 06.02.2021) sözü Profesörler Harris ve Graeme Brooker tarafından belirlenen Giyilebilir Alışkanlık projesinin göç, mülteci, göç sürelerinin zorluğuna işlevsel bir tasarımla geçicide olsa çözüm oluşturulacağını belirgin hale getirmiştir.



Görsel 10. Giyilebilir Barınak.

3.5. Andre Boyko “Muck Shoe”



Görsel 11. Andrea Boyko'nun tasarlayıp ürettiği çocuk ayakkabıları. (Erişim Tarihi: 05.03.2021)

Andrea Boyko'nun, Suriyeli mülteci çocukların özellikle yağmur ve çamurda ayakkabısız fotoğrafları karşısında hissettiği sorumluluk onu çocuklar için ayakkabı tasarlamaya ve üretmeye yöneltmiştir. Bu tasarımı geri dönüşüm tekstil ürünlerinden yapmak için malzeme arayışına başlamıştır. Hem yıkanabilir hem de çabuk kuruyabilen malzeme araştırmaları sonucunda ayakkabının tabanı için eskimiş bisikletlerin kauçuk lastiğini kullanmıştır (Görsel 11). Atık bisiklet lastiklerini ayakkabının yan tarafı, iç lastiğini ise burun kısmı için kullanarak yaptığı numunelerle istediği sonucu elde etmiştir. Bu noktada malzeme temini için yakın çevresinden bir ekip kurarak malzeme toplamaya başlamış, malzeme tükenince yakın kasaba ve şehirlerden yardım alarak malzeme stoklamıştır. Renkli çocuk ayakkabıların üretimini evine aldığı sanayi tipi dikiş makinesi ile yapmıştır (Görsel 12).

Tekstil atıklarından dayanıklı, su geçirmez ve geri dönüştürülmüş olanları ayakkabının üst kısmında kullanmıştır (Cuts, A step up: Belchertown business owner forgoes a month off to make ‘muck shoes’ for Syrian refugees, Erişim: 29.01.2021).

Özellikle çocukların büyümeleri ve ayakkabılarının küçülmesi konusunda ayakkabının ağız kısmına lastik koyarak, ayakkabının üst kısmına esneme yapabilen tekstilden bir form kullanmıştır. Ayakkabının üst kısmında kullandığı kanvas kumaş sağlıklı, aşınması uzun zaman alması ve çabuk kurduğunda dolayı tercih etmiştir. Duck Canvas diye adlandırılan kumaş iki çözüğü ve tek atkı iplikten oluşmaktadır (What is Duck cloth? Erişim Tarihi: 03.02.2021).



Görsel 12. Andrea Boyko, çocuk ayakkabılarını dikerken.



Görsel 13. Andrea Boyko, ayakkabıları Suriyeli göçmen çocuklar için yapılan Muck shoe (ayakkabı).

3.6. Sheltersuit Vakfı (Barınma Giysisi)

2014 yılında “insani girişim” kuruluşu olarak tanımlanan “Sheltersuit Vakfı” evsizlerden, mültecilere kadar gönüllülük esasına dayalı çalışan 100 personel istihdam etmektedir. Bas Timmer ise, 2018 yılında Moda Tasarımı eğitimini bitirdikten sonra evsizler ve mülteciler konusunda giysi tasarımı alanında çalışmalar yapmaya başlamıştır. Barınma giysisi olan uyku tulumu çevrilebilen, katlanan ve rahat taşınabilen nefes alabilen, rüzgâr ve suyu geçirmeyen tamamen geri dönüştürülmüş malzemeler ile tasarlanmıştır (Görsel 14). Malzemeyi bağış olarak firmalardan alan tasarımcı Sheltersuit vakfının giysi tasarımına dayalı sosyal giyim fabrikasında barınma tulumlarını gönüllüler ile üreterek 2017 yılında “Movement on the Graona by Johny de Mol” ve “Wakawaka” vakfı ile ortak barınma ve uyku tulumlarını 1150 mülteciye karşılıksız ulaştırmıştır (De Sheltersuit van Bas Timmer: winterjas en slaapzak ineen, Erişim Tarihi: 06.03.2021). Bas Timmer bu tasarımı ve faaliyeti ile 2017 yılında Hollanda Tasarım Haftası’nda Halkın Seçimi ödülünü, 2018 yılında ise Alman Tasarım Ödülü’nü almıştır (Rodrigues, Providing Warmth-Bas Timmer and the Sheltersuit Foundation. Erişim Tarihi: 06.03.2021).



Görsel 14. Mülteci çocuklar için barınma sağlayan soğuktan koruyan barınma ve uyku tulumları.

Sonuç

Göç, farklı yönleriyle irdelenmesi gereken bir konu olmanın yanında, insan yaşamına ve gereksinimlerine yansımaları öngörülmemesi halinde insanın ve ailenin yaşam standartlarını koruma açısından üstesinden gelmenin pek mümkün olamayacağı birçok soruna zemin oluşturmaktadır. Bu durumda insana dair ve ait olan hemen her şeyi olumsuz yönde etkileyen bir sürecin ortaya çıkması tarihsel ve toplumsal bir gerçektir.

Göçen insanın hayati önemde ihtiyaçlarının yanı sıra bu zorlu süreçte dayanıklılığını artıracak, hareketini kolaylaştıracak giyinme ve barınma pratiklerine ihtiyaç duymaktadır. Bilindiği gibi bir tasarımı oluşturan ölçütler; kullanıcının amaçlarına, niteliklerine, kullanım türünün özelliklerine ve çevredeki diğer olguların etkilerine göre değişmektedir. Bu açıdan göç süreci içinde edinilen çözümsel deneyimler ve ona ait bilgiler bu ölçütler doğrultusunda genişletilerek ele alınmalıdır.

Yasalar ve ülkelerarası kısıtlamalara rağmen göç tüm dünyada önlemeyen bir hızla toplumları etkisi altına almaya devam etmektedir. Dünyanın birçok bölgesinde göç eden insanların geldikleri kültürel donanımların göç edilen bölgeden farklı olması, yaşamsal birtakım ürünlere ihtiyaçlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu ürünlerden en önemlisi giyinme ve barınmaya yönelik ihtiyaçlarıdır. Göçmenlerin yeme içmeden sonra, sağlıklı olmalarını da etkileyen en önemli gereksinimlerinin başında gelen giyim, kuşam ve barınma ihtiyaçları tasarım dünyasında daha etkin bir şekilde yer almalıdır. Bu çalışma ile bu anlamada destek veren tasarımcı ve tasarım projelerinin çözümsel yaklaşımları

örnek olarak ele alınmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkarılmıştır.

Hayat şekilleri, tasarım fonksiyonlarına ve formlarına şekil vermektedir. Tasarım dünyası değişen ve sürekli devinim halindeki göç gerçekliğini görerek esnek çözümler üretmek ve insanları bu zorlu koşullarda destekleyecek en önemli yapılardan birisidir. Çalışma içinde ele alınan örnek tasarımlar ve projeler günümüz dünyasının önemli bir gerçeği olan göç sürecindeki ihtiyaçlara cevap vermesi açısından önemli referanslar içermektedir.

Kısıtlı imkân ve koşullarda gerçekleştirilen ve göçmenlerin ihtiyaçlarını karşılayan bu tasarımlardaki çözümsel yaklaşımların tasarıma ulaşmadaki yaratıcı ve sürdürülebilir etkilerinin de olduğu görülmüştür. Angela Luna'nın da belirttiği gibi zorlu koşullarda yapılan bu tasarımlar bütünüyle “küresel sorunlar için tasarım müdahalesi” olarak ele alınıp tasarım anlamında da önemli çözümler üretilmelidir. Geri dönüşüm malzemeleri ile en az maliyet ve fayda sağlayan bu tasarım anlayışının sadece göç çerçevesi olarak değil genel anlamda tasarım yaklaşımlarına bir örnek oluşturabileceği fikrine ulaşılmıştır. Göç süreci içinde edinilen çözümsel deneyimler ve ona ait bilgilerin genişletilerek yeni tasarımlara başlama fırsatı sağlanabildiği de bu çalışma ile ifade edilmiştir.

Gerek göçe yönelik gerekse genel anlamda çözümcül bir tasarım anlayışı dinamik bir yaratım sürecini fonksiyonel ve ihtiyaç giderici boyuta getirerek tasarımda insana dokunma önceliğini hatırlatmalıdır. Ve iyi bir tasarımcının her zaman yaptığı gibi insanları nasıl korunaklı, güvende ve ergonomik koşullarda tutacağını yeniden düşünmeye teşvik etmelidir.

Kaynakça

- Akçadağ, E. (2012). *Yasadışı Göç ve Türkiye, BİLGESAM*. Ankara: Bilge Adamlar Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları, Rapor No:42.
- Barkın, E. (2014). “1951 Tarihli Mülteciliğin Önlenmesi Sözleşmesi”. Ankara: Ankara Barosu Yayınları.
- Bates, G. D. (2009). *Yüzyıl 21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castles, S ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (Çev: Bülent Uğur Bal-İbrahim Akbulut), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chevalier, G. (2015) “The Evolution of an Exhibition Model in Highly-Politicized Territory” ,Espace Art Actual: Document generated 10/17/2019. Migrations_Borders Number 111, Fall 2015 URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78792ac>.
- Çalışkan, S. (2018). “Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış”, *İdil Dergisi*, cilt / volume 7, sayı, s.39-45. / issue 41, DOI: 10.7816 /idil-07-41-06

- Dost S. (2014). “Ulusal ve Uluslararası Mevzuat Çerçevesinde Ülkemizdeki Suriye’li Sığınmacıların Hukuki Durumu”, *Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C.4.,s.1.
- Fıçıoğlu, A. ve İmre, H.M., (2019). “Göç Sürecinde Yaşam Çözümlerinin Tasarıma Etkisi” *III. International Zeugma Congress On Scientific Researches, Özet kitabı*. (Ed: Z.Saklı ve Kotuk, M.) İksad Yayınları, https://ade5c1ec-11c6-4961-9cc9-94f73a1acdd5.filesusr.com/ugd/614b1f_2c51e06a5a1049e1b95c01563c46ec88.pdf
- Güreşçi, E. (2016). “Ortak ve Farklı Yönleriyle İç ve Dış Göçler”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, The Journal of International Social Research, Cilt: 9, Sayı:43, s.1058-1064, Volume: 9 Issue: 43, Erişim tarihi: 03.03.2021. https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi43_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cog_rafya/guresci_ertugrul.pdf
- Güvenç, B. (1996), “Göç Olgusu ve Türk Toplumunu”, *II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç*, Mersin: Sosyoloji Derneği Yayınları.
- İpek, N. (2014). “Kaynakların Dilinde Göç Kavramı” *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, Yıl:9, Sayı:17,s. 9-20.
- İstanbul Sanat Müzesi (2010) *Hüseyin Çağlayan:1994-2010 Sergi Kataloğu*, 15 Temmuz -24 Ekim 2010, (Ed: Esin Eşkinat),İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Yayınları.
- Naz, Y. (2015). *Türkiye’nin Uluslararası Göç Politikası ve Uluslararası Göçün Türkiye’deki Güncel Sorunları*, Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Nevins, J.(2002). *Operating Gatekeeper, The Rise Of The “Illegal Alien” and The Making Of The U.S.-Mexico Boundary*, New York and London: Routledge.
- Püsküllüoğlu, A. (2006), *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- T.C.İ.B. (Aralık, 2013). *Türkiye ve Göç Yönetimi*, Yayın No: 4. Ankara: Göç İdaresi Genel Müdürlüğü Yayınları, http://www.goc.gov.tr/files/_dokuman19.pdf.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (2021). <https://sozluk.gov.tr/>.
- Tilbe, A. Bosnalı,S ve Topaloğlu, Y.(2017). “Göç Konferansının Ardından”, *Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler*. London:Transnational Press London,
- İnternet Kaynakça**
- Angela Luna, Brooklyn NewYork. <https://www.forbes.com/profile/angela-luna/?sh=376949d4ac4b>. (Erişim Tarihi: 04.02.2021).
- Bond. <https://www.rca.ac.uk/news-and-events/news/interior-design-and-textiles-students-create-innovative-wearable-shelter-refugees/> . (Erişim Tarihi: 06.02.2021).

Cuts, A step up: Belchertown business owner forgoes a month off to make ‘muck shoes’ for Syrian refugees. <http://www.gazettenet.com/Belchertown-woman-makes-shoes-for-Syrian-refugees-7431836#lg=1&slide=5#lg=>. (Erişim Tarihi: 29.01.2021).

De Sheltersuit van Bas Timmer: winterjas en slaapzak ineen. <https://mens-en-samenleving.infonu.nl/sociaal/197834-de-sheltersuit-van-bas-timmer-winterjas-en-slaapzak-ineen.html>. (Erişim Tarihi: 06.03.2021).

Dupont Tyvek 500 Xpert. <https://www.cgprotection.com/chemical-protective/?gclid=>. (Erişim Tarihi: 06.03.2021).

IOM (2020). Dünya Göç Raporu (World Migration Report 2020), (Migration And Migrants: A Global Overview, 2020, s.22-23.

https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020_en_ch_2.pdf . (Erişim Tarihi: 07.03.2021).

Judi Werthein, <https://www.tate.org.uk/art/artists/judi-werthein-11096/pussify-art-world>. (Erişim Tarihi: 04.03.2021).

Refugee Challenge, Lie, B.V. <https://www.whatdesigncando.com/stories/life-vests-turned-refugee-support-flags/>. (Erişim Tarihi :30.11.2020).

Rodrigues, Providing Warmth-Bas Timmer and the Sheltersuit Foundation. <https://medium.com/@lilianarodrigues.pr/providing-warmth-bas-timmer-and-the-sheltersuit-foundation-ccb5640811df>. (Erişim Tarihi: 06.03.2021).

Sheltersuit. <http://designformigration.com>. (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Trainers For Border Crossers. https://we-make-money-not-art.com/artist_judi_wer/. (Erişim Tarihi: 30.11.2020).

What is Duck cloth?. <https://www.bigduckcanvas.com/categories/resources/what-is-duck-cloth.htm>. (Erişim Tarihi: 03.02.2021).

2016'nın Unutulmayacak 10 Enstalasyon Çalışması. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/2016nin-unutulmayacak-10-enstalasyon-calismasi-i-9785>. (Erişim Tarihi:30.11.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Ayşe Fiçicioğlu fotoğraf albümü; Tate Museum “Brinco” Sergisi. 2019.

Görsel 2. Ayşe Fiçicioğlu fotoğraf albümü; Tate Museum “Brinco” Sergisi. 2019.

Görsel 3. Tate Modern, Judi Werthein, Room 6. <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/judi-werthein>. (Erişim Tarihi: 04.03.2021).

Görsel 4. A Young Designer An Ethical Business To Aid Refuges, Diana Budds. <https://www.fastcompany.com/3061339/a-young-designer-builds-an-ethical-business-to-aid-refugees>. (Erişim Tarihi: 05.03.2021).

Görsel 5. A.g.e.

Görsel 6. A Young Designer An Ethical Business To Aid Refugees, Diana Budds. <https://www.fastcompany.com/3061339/a-young-designer-builds-an-ethical-business-to-aid-refugees>. (Erişim Tarihi: 11.02.2021).

Görsel 7. a.g.e.

Görsel 8. Design for migration, “Safe passages bags”. <http://designformigration.com/portfolio/safe-passages-bags/>. (Erişim Tarihi: 06.03.2021).

Görsel 9. a.g.e.

Görsel 10. This Shelter Transforms Into a Coat to Protect Refugees, Anne Sophie Geay. <http://www.takepart.com/feature/2016/07/27/refugee-tent-coat>. (Erişim Tarihi: 06.03.2021).

Görsel 11.

A step up: Belchertown business owner forgoes a month off to make ‘muck shoes’ for Syrian refugees, Foto: Sarah Crosby. <https://www.gazettenet.com/Belchertown-woman-makes-shoes-for-Syrian-refugees-7431836>. (Erişim Tarihi: 05.03.2021).

Görsel 12. a.g.e.

Görsel 13. a.g.e.

Görsel 14. Design for migration, Sheltersuit. <http://designformigration.com/portfolio/sheltersuit/>. (Erişim Tarihi: 03.03.2021).



PALEOLİTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MEDİKAL İLLÜSTRASYONUN KISA TARİHİ A BRIEF HISTORY OF MEDICAL ILLUSTRATION FROM THE PALEOLITHIC PERIOD TO THE PRESENT

Sefa Ersan KAYA

Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Turhal Meslek Yüksekokulu,
Tasarım Bölümü

Assist. Prof. Dr., Gaziosmanpaşa University, Turhal Vocational School, Department of Design
kayasefaersan@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1754-3901>

Atf/Citation

Kaya, E. S. (2021). "Paleolitik Dönemden Günümüze Medikal İllüstrasyonun Kısa Tarihi".
Sanat Dergisi. (38), 147-175.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.933639>

Öz

Çağlar boyunca insan veya hayvan bedenleri, Paleolitik Dönem mağara duvar resimlerinde ve ilkel olarak yontulmuş figürlerde, çeşitli sanatsal ifade biçimi olarak tasvir edilmiştir. Mağara döneminden referans alınarak başlayan bu iletişim dilinde, sosyal ve kültürel değişim ile bilginin artması sonucu resim-yazı formları ortaya çıkmıştır. Hem iletişim kaynağındaki hem de metinsel sürecin ayrılmaz bir parçası olan illüstrasyonlar, insan vücudu ve onun sistemleri hakkında yapılan gözlem ve incelemelere eşlik etmiştir. Tarihsel süreç içerisinde bilimsel ve toplumsal ilerlemenin izin verdiği ölçüde, illüstrasyon türleri brüt anatomiden çeşitli organ sistemlerine, histolojik preparatlara vb. kadar geniş ölçüde uygulama alanı bulmuştur. Antik Çağ'da taş zemin üzerine oyma tekniği kullanılarak yapılan görseller zaman içerisinde tabletler, metal levhalar ve farklı kâğıt formları ile çeşitlenerek şekillenmiştir. Dönemin kendisi ile çağdaş olan her yeni teknik, tıbbi bilgiyi

Abstract

The human and animal bodies have been depicted in Palaeolithic ancient cave-wall paintings, in primitively sculpted figures, and through all the ages in various forms of artistic expression. This communication language, which started with reference from the cave period, has emerged as painting and writing with increasing knowledge via social and cultural change. Illustrations, both as sources of communication and integral parts of the textual process, accompanied observations and studies about the human body and its systems. To the extent permitted by scientific and social progress over the ages, the types of illustration range from gross anatomy to various organ systems, histological preparations. It has found broad application areas. The visuals made using the technique of carving on the stone ground in antiquity have been shaped over time by diversifying with tablets, metal plates and different paper forms. Each new technique, contemporary with the period itself, has expanded medical

genişletmiş ve izleyici kitle için erişilebilir kılınmıştır. Bu makalede, görsel bir iletişim dili olarak medikal illüstrasyonun gelişim izleri, Antik Çağ'dan günümüze kadar biriken kayıtlarından alınan temsil örnekleri ile açıklanmıştır. Bu örnekler, bireyler arası küçük kümelerden, küresel sosyal etkileşime kadar gelişim gösteren illüstrasyon ve medikal illüstrasyonun dönemsel etkileşimini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Medikal Illüstrasyon, Tıbbi Resim, Illüstrasyon Tarihi, Resim, Sanat.

knowledge and has been made accessible to the audience. In this article, the traces of medical illustration development as a visual communication language are explained with representative examples taken from the records accumulated from ancient times to the present day.

Key words: Medical Illustration, Medical Picture, Illustration History, Picture, Art.

Structured Abstract

The medical illustration, as a field of art, is generally seen as a field of reproduction when today's illustrations are analyzed. For that reason, the medical illustration field is still not well known in Turkey in the professional manner. This issue causes informational complexity in the produced illustrations and used sources. The visual and visual element, one of the main sources of medicine, has been used as a reference to the transfer of knowledge from the past to the present and the use of knowledge. This art field that enable to express hundreds of words with a single image must have a qualified scientific and formal properties because it contributes to the medical science. The technical purpose of this field is to visually reveal only what is stated with words. For the most natural form of communication, it is essential to comprehend the first efforts of human beings, the periods and the triggering force and the mind-thought structure. The knowledge and technical forms are shaped with variations from the most primitive epictions on the cave walls of the Paleolithic Period to the modern days. From the Ancient Age to the Age of Knowledge, every new technique and knowledge has expanded the medical knowledge and made it available to the communities.

From the ancient cave period descriptives to the modern days, medical illustration has created a periodical contemporary interaction that evolves from small groups to global interaction. The chronological analyzes of the studies and works bring forward the dialectic among the transition periods by revealing the importance of the medical illustration in ages and periods with examples. In this study, it is aimed to investigate the underlying importance of environments, lifestyles, philosophy of the period in the development of medical illustration by historically and contemporaryly.

By chronologically analyzing the reference sources regarding the usage of the medical illustration studies as an expression tool of the medical knowledge, the questions of 'who did this example', 'in which era's circumstances and in which way did this example was done' were constituted

A literature search was done as the data gathering method. For this reason, the theses, books, conference papers, the references sources and bibliography sections of articles and reports prepared and published by different institutions and internet sources were used. The results, ideas and opinions put forward by previous studies were investigated. For the purpose of performing this research, the previous studies were searched, found, evaluated, classified, summarized and synthesized to record and compile the historical chronological knowledge. The historical and contemporary sources were obtained from digital media and libraries. This study was limited by the sources used and the digital and pressed sources obtained from literature search

The Paleolithic Era was defined as Upper Palaeolithic Era. It is known that several figures were drawn on cave walls in that era. The characteristic of this era is the depiction of human body on rocks or cave walls. The records from this era indicate that pictures were used before the writings. These pictures represent the origin of the pictograms which are used frequently today. It can be said that the geometrical heart figure depicted on the mammoth painting on the cave wall which were done around 15000 B.C., constitute the first example of anatomical illustration. From period of passage from the stone age to the copper age, associated with the social changes of the humankind, much more findings were uncovered regarding the medical information and applications

In the copper age, medical knowledge and applications were used by the civilizations of Sumer, Mesopotamia, Akkad, Babylon, China, Greece, Rome and Alexandria civilizations. The cuneiform (3500 B.C.) used in the IV. Uruk Era was one of the turning points. “Warko vase” found in the Late Uruk Era excavation studies Eanna area IVb layer, constitute the best example of pictograph for the era. On the other hand, “Hieroglyphs” (3200 B.C.), which can be defined as both writing and picture, has descriptions which can be evaluated as medical illustration. Papyrus are regarded as the most important source which can shed light on medical illustration history

The findings gathered in the period indicated that every civilization existed in a certain time and place. In first age, several works emerged in India which gives information about medicine. Several physicians served in this era which became the summit of the ancient indian medicine. This era is indicated as the origin point of the modern rhinoplasty cases. In that regard, Egyptian picturing technique became a basis for the new style obtained by the greeks who developed foreshortening technique and caused differentiation in art history. In the 500 B.C., anatomy was regarded as a branch of the medicine. Hippocrates and Aristoteles have works on anatomy. In that era, illustration was supported by scientific works and saved from the effect of mythology. Under the light of these works, in 4th century B.C., Herophilus and Erasistratos who studied in Alexandria School, produced works which constitute the real bases of the human anatomy by dealing with the errors in the works of Hippocrates and Aristoteles. In the Ancient Rome, Galenos (29-200 B.C.) and Celsus (25-50 B.C.) produced crucial works.

The important work in the first age affected the medieval age. In that era, Avicenna enriched the works in the West by becoming an example. His work El Kanun

fi't Tıp in 11th century affected his contemporaries. After 13th century, prints on paper were started to be done and Mondino de Luzzi published his first anatomy book "Anathomia corporis humani" in 1316. In that era, Mansur İbn Muhammad İbn Ahmad İbn Yüsuf İlyās published his work "Tashrīḥ-i Badan-i İnsān" in 1390 and Hekim Bereket published "Tuhfe-i Mübarizi" in 14th century. In that era, important work was done in Islam and Ottoman lands. However, in the West, the pressure of the church prevented the advancements in medicine and illustration areas. The dissection studies were started to be done after 1480, which were prevented during medieval age.

During the New Age, which lasted from the second half of 15th century to the second half of 18th century, the number of the works in the medical field increased and are enriched. In this era, Turkish physician Sabuncuoğlu Şerafeddin gave examples of Ottoman miniature Picture illustrations. Sabuncuoğlu's book "Cerrahiyyetü'l Haniyye", which was written in 1465 and contained colorful miniatures, is considered an important work in the medical field. In the West, the most important works in the 15th century on the field of medical illustration are comprised of Johann de Ketham's book "Fasciculus Medicinae", Leonardo Da Vinci's anatomical figures, Andreas Vesalius's works as the pioneer of the age, Matteo Realdo Colombo's work and French physician M. Ambroise Paré's work. Guidi's work in the late 16th century, Dr. Thomas Willis's work in the 17th century Northern Europe and Şemseddin-i İtaki of Şirvan's works in Ottomans are acknowledged to be made with precise observation. In the 18th century, Jan Vandelaar's and Bernhard Siegfried Albinus's anatomy atlas and William Smellie's work of anatomical illustrations are accepted as masterpieces of anatomical detail and precision.

In the Near Age, detailed illustrations and examinations were done in the 19th century. In Ottomans, Şânizade Mehmet Atallah Efendi's works led the modernization of Turkish medicine. In 1827, drawing lessons were included in the medical education in Turkey. The work of French Physiologist Clause Bernard is accepted as reference for 18th and 20th century. Henry Gray's work in 1858, Max Brödel's works in 1898 and Frank H. Netter's works are accepted as reference in the current medical illustration area.

The advancement of the digital press Technologies in the 20th century information age constituted the 21th century modern works. The most important value contributed by this era was digital illustration

When we look at the medical illustration's historical progress, it can be seen that not only the scientific contributions but also the reflections of the changes in society's sociocultural, political and religious beliefs to each other are effective. As indicated by the works of Thomas Will in New Age and Henry Gray and Max Brödel, quality medical illustration is usually a product of special adaptation of the analysis of communication, research and alternatives between the physician and illüstratör.

Giriş

Medikal illüstrasyonun günümüz örnekleri incelendiğinde, bu sanat alanının bir reproduksiyon alanı olarak tanınması ve Türkiye’de henüz profesyonel anlamda tanınırlığının olmaması üretilen illüstrasyonlarda ve kullanılan kaynaklarda bilgi karışıklığına sebep olmaktadır. Aslında, medikal illüstrasyon alanının temel noktası, iletişimi ayrıntıdan uzak hızlı ve etkili bir biçimde sağlayabilmektedir. Tek bir görsel ile yüzlerde kelimeyi ifade edebileceğimiz bu sanat alanının, tıp bilimine katkı sağlayacağından dolayı nitelikli biçimsel ve bilimsel özelliklere sahip olması gerekir. Teknik olarak amacı, sadece belirtileni görsel olarak ortaya koymak olan bu alanda, iletişimin en doğal biçimi için insanoğlunun ilk denemeleri ve bu denemelerin hangi dönemlerde hangi tetikleyici güç ve akıl-düşünce yapısı ile ortaya koyduğunu anlamak gerekir. Bu sebeple medikal illüstrasyon çalışmalarında, illüstrasyonun ifade aracı olarak kullanıldığı ve ifade aracı olarak kullanılmasındaki referans kaynakları, kronolojik biçimde çözümlenmeye dayalı olarak bu örneği hangi dönemin şartlarında kim yaptı ve neden bu şekilde çizdi soruları ortaya konulmalıdır.

Bu çalışmada, Antik Çağ’dan günümüze kadar olan süreç içerisinde, bir iletişim dili olarak medikal illüstrasyonun ilk izlerinden günümüze dek ortaya konulan çalışmaların ve eserlerin kronolojik incelenmesine yer verilmiştir. Araştırmada medikal illüstrasyonun çağlar ve dönemler içerisindeki yeri, örnekler ile ortaya konularak geçiş dönemleri arasındaki diyalektiği ifade edilmiştir. Dönemler ve yaşanan dönemsel ortam felsefesi, medikal illüstrasyon üretiminde her zaman gizli bir rol üstlenmiştir. Bu araştırma, dönemsel olarak medikal illüstrasyonun gelişmesinde ortamların-yaşam şekillerinin altında yatan önemi gündeme getirerek tarihsel ve çağdaş olarak incelemektedir. Bu inceleme gelecek çalışmalara referans olması açısından önemlidir.

1. Taş Çağı

Yontta Taş Devri olarak bilinen Üst Paleolitik Çağ’da, insanların yaşam biçimi döngüsünde çeşitli araç gereçler ürettiği ve mağara duvarlarına çeşitli figürleri betimlediği bilinmektedir. Bu dönemin bir özelliği olarak, insanlar vücudu hakkındaki fikirlerini taşa oyuyor ya da mağara duvarlarına çizerek renklendiriyordu. Kanıtlar ışığında, Paleolitik Dönemde yazıdan önce nesnelere resimsel ya da şematik gösterimlerinin kullanıldığını görülmektedir. Resimsel temsilin, günümüzden binlerce yıl öncesine dayandığını belirtebiliriz. Temsil niteliği taşıyan bu görseller, günümüzde sıkça karşılaştığımız ve kullandığımız piktogramların bir referansını da ihtiva etmektedir. Tarihçiler, ilk resimli işaretlerin (piktogramları ya da ideogram) mağara resimleri şeklinde, 30.000 yıl önce ortaya çıktığını öne sürerler (Hajar, 2011: 83). Fransa’da Lascaux Mağarasındaki 20.000 yıllık duvar resimleri görsel anlatımın ilk formlarına örnek verilebilir (Linderman, 1996: 80).

Tarih öncesi M.Ö. 15000 civarı, mağara duvarında ilgi uyandırıcı bir mamut tasvir edilmiştir. Bu mamut tasvirinde, mamut üzerinde kalbin olması gereken yerde yaprak formunda bir şekil dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu tasvir eğer mamut üzerinde bir kalbin sembolik olarak ifadesini ortaya koyuyor ise, bu tasvir dönemin ilk anatomik illüstrasyonu olma özelliğini taşıyabilir (Lyons ve Petrucelli, 1987: 312). Bu illüstrasyonu yorumlamak gerekirse, tarih öncesi toplumların avcı toplum olmaları

dâhilinde, yaşamsal olarak en dikkat çeken organın kalp olması ve insanların bunu keşfetmeleri sonrasında kısa sürede bir hayvanı avlayabilmelerinin yolunun kalp olduğunu bulmaları, bu figürü tasvir etmelerini sağlamış olabilir (Görsel 1).



Görsel 1. Paleolitik Çağda Mağara Duvarında Bir Mamutun Üzerine Tasvir Edilmiş Kalp Görseli

Mağara dönemi insanları, daha iyi avlar bulmak için, büyü maksadıyla mağara duvarlarına bu resimleri çizdikleri gibi, av hayvanlarının fazla olduğu bölgeyi işaretlemek veya o bölgede hangi tür hayvanın bulunduğunu göstermek amacıyla kayaların üzerine o hayvanların resimlerini çizmişlerdir (Chiera, 1938: 48). Muvaffak Uyanık'ın Sat-Cilo dağları üzerindeki Geravuk Vadisi'nde kaya blokları üzerinde bulunduğu prehistorik dönemlere ait dağ keçilerinin tasvirleri örnek olarak verilebilir (Görsel 2).



Görsel 2. Prehistorik Döneme Ait Sat-Cilo Dağlarında Yer Alan Gevaruk Vadisi'ndeki Dağ Keçisi Betimlemeleri

Paleolitik Dönemde, illüstrasyon örneklerinin form-biçim ve renk gibi unsurlarının çok iyi gözlemlenerek hayvan anatomilerinin tasvir edildiği kayıtlara yansımıştır. Taş Devrinden Bakır Devrine geçilen süreçte, insanoğlu ve yaşamına yansıttığı sosyal dönüşümlere bağlı olarak hem yerleşik hayata geçiş hem de tıbbi bilgi ve uygulamaları ile ilgili araştırmalar neticesinde, çok daha fazla bulgu ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu süreç yeni icatların bulunması, yeni konuların ve yaşam prensiplerinin gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır.

2. Bakır Çağı

Güney Mezopotamya’da, bugünkü Varka denilen ve Tevrat’ta Erek olarak bahsedilen eski Uruk şehrinde yapılan kazılardan ortaya çıkan IV. tabakada, Sümerlere ithaf edilen tabletler bulunmuştur. Bu kilden tabletler, bazı kültür yenilikleri ile beraber, üzerinde resimler ve birtakım rakamları ihtiva etmektedir. Bu dönemlerde, yazının bulunması ile elde edilen bilgiler ekseninde, çoğu yaşamsal olaylar kayıt altına alınmıştır. Sümer, Mezopotamya, Akad, Mısır, Babil, Çin, Yunan, Roma ve İskenderiye medeniyetleri, tıbbi bilgi ve uygulamaları çeşitli materyalleri kullanarak kayıt altına almışlardır.

Bu bilgiler ışığında IV. Uruk döneminde kullanılmaya başlandığı düşünülen “çivi yazısı” (M.Ö. 3500) dönüm noktalarından biri olmuştur. Çivi yazısı hesap, alışveriş vb. günlük birçok durum için kullanılmıştır (Jean, 2015: 40). Uruk dönemine ait kil tabletlere, bölgenin şimdiki adı Warka olan Uruk kentinde yapılan kazılarda ulaşılmıştır. Kazılar kentin ortasında, Eanna ve Anu kutsal alanlarında yapılan çalışmalar ile açığa çıkarılan farklı tabakları içermektedir. Geç Uruk Dönemi Eanna alanında V, IVc, IVb, IVa katmanlarına ayrılmıştır. IV. tabaka/katman, üç yerleşim safhasını göstermektedir. En altta bulunan c tabakası, en üstte yer alan a tabakası ve ortada yer alan b tabakasındaki buluntular resim yazım ile ilgili bilgiler vermektedir (Güzel, 2016: 35). Kazılara ait elde edilen verilerde, IVb tabakasında bulunan arkaik tabletler üzerinde birtakım sayı ve rakamlarla beraber birçok görsel simgenin dışında keçi, koyun, sığır, evcil hayvan, kuş, balık vb. av hayvanları veya insan vücuduna ait baş, el, ayak gibi muhtelif organlara ait resimler de görülmektedir. Bu dönemde yapılmış IVb tabakasında bulunmuş en önemli eserlerden biri geç Uruk dönemine ait Warka vazosudur (Görsel 3). Bu bağlamda çivi yazının aslında bir resim yazısı olduğunu ve günümüz piktogramlarına benzediğini söyleyebiliriz.



Görsel 3. Geç Uruk dönemi ait Eanna kutsal alanında IVb tabakasında bulunan Warka vazosu

Diğer taraftan Mısır uygarlığında hem yazı hem resim özelliği taşıyan “Hiyeroglifler” (M.Ö. 3200) kullanılmıştır. Bu dönemim en önemli özelliği, medikal illüstrasyon olarak nitelendirebileceğimiz hiyeroglif yazı türünde, papirüs kağıtlar üzerine betimlenen çalışmalar yapılmış olmasıdır. Bu çalışmalar, papirüs kağıdından

yapılan tedavi amaçlı görsellerin tasvir edildiği “Ölümler Kitabı”dır (Görsel 4). Mısır papirüslerinde, insan ve hayvan anatomileri kullanılmıştır. Hiyeroglifler incelendiğinde, anatomik formların hayvanlar üzerinde yapılan çalışmalardan öğrenildiği anlaşılmaktadır (Lewis, 1998: 10).



Görsel 4. Mısır Hiyeroglifi, Ölümler Kitabından Bir Kesit

Medikal illüstrasyonun tarihine ışık tutacak kaynak olarak, Mısır tıbbının en önemli kaynaklarını oluşturan papirüsler bulunduğu yere, kullanıldığı şehre ve ortaya çıkaran bilim insanına göre isimlendirilmiştir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir: Bremner-Rhind Papirüsü (M.Ö. 2000), Edwin Smith Cerrahi Papirüsü (M.Ö. 1600), Ebers Papirüsü (M.Ö. 1500), Hearts Medikal Papirüsü (M.Ö. 1500), Kahun Papirüsü, Carlsberg Papirüsü, Chester Beatty Papirüsü (ciltlere ayrılır), Berlin papirüsü, Londo medikal papirüsü, Rameseum Papirüsü III, IV ve V, Brooklyn Papirüsü. Papirüsler, birçok hastalık ve tedavisine yönelik piktogram özelliği taşıyan görsel tasvirlerden oluşmaktadır. Bu papirüsler arasından en dikkat çeken örneği 700 tedavi formülü, 250 hastalık ve 875 tedavi reçetesini içeren Ebers Papirüsüdür. Özellikle medikal illüstrasyon tarihi içerisinde dolaşım sistemi ve kalp ile ilgili doğru bilgileri içerdiği kabul edildiğinden önemli görülmektedir. Diğer taraftan en bilimsel olan tıbbi papirüs ise Edwin Smith Cerrahi Papirüsüdür.

3. İlk Çağ

Her medeniyet, belirli bir zaman diliminde ve belirli bir alanda gelişmiş olduğu süreç içerisinde var olmuştur. Tıbbi bilgi ve kaynak olarak incelendiğinde, çok sayıda inanç sistemini barındıran Hindistan’da tıbbı dair çok sayıda malumat içeren eser vardır. Bu bilgi birikimi, Brahmanistik dönemde yetişen hekimleri de etkilemiş, geliştirmiş ve bu konuda eserler vermesini sağlamıştır. Bu dönem, çok sayıda hekimin yetişmesi ve sundukları eserler açısından Hint uygarlığında hem medikal durumlardan bahsedilebilirken hem de Brahmanistik dönemi Antik Hint tıbbının zirvesi olarak ifade edilir.

Hint tıbbında büyük gelişmeler, özellikle Sushruta, Caraka ve Vagbhata’nın eserlerini ortaya koyması ile yaşanmıştır. Dönemin (M.Ö. 500-200) iki önemli eseri olan Hindu cerrah Sushruta Samhita’nın “Sushruta Samhita” ve Caraka’nın Caraka-Samhita külliyatları, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Hint tıp sistemini derinden etkilemeye devam etmektedir (Jee, 1896: 51; Pioreschi, 1996: 322). Özellikle Sushruta Samhita’nın

“Sushruta Samhita” eseri cerrahi teknikler, göz ve rekonstrüktif cerrahiden bahsettiğinden önemli sayılabilir (Görsel 5).

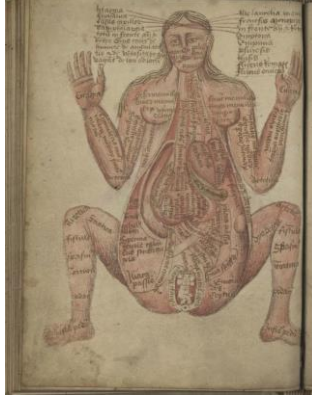


Görsel 5. Sushruta Samhita'nın Sushruta Samhita Eseri

Estetik adına, günümüz rinoplasti olgularının çıkış noktası olarak yine yaklaşık bu dönemler (M.Ö. 600) işaret edilir. Tıbbi alanda gelişen ve çeşitlenen bilgi yoğunluğu, artık metinsel bilgilerin görsel bir ifade aracı kullanarak aktarım gerekliliğini hissettirmeye başlayacaktır. Bu bağlamda Mısır resimleme tekniğinin etkisi ile Eski Yunan'da gözlemlenmeleri sonucu olarak kendi tarzını oluşturmuş ve rakursi tekniğini kullanarak sanat tarihi ve dolayısıyla illüstrasyon tekniğinde de bir başkalaşımın yaşanmasına sebep olmuştur (Gombrich, 1995: 201). M.Ö. 500'lerde artık anatomi tıp biliminin bir dalı olarak sayılmıştır. Hipokrat (M.Ö. 460-370) ve Aristoteles (M.Ö. 384-322) anatomi alanında ilk çalışmaları gerçekleştirmiştir. Aristoteles, Batı'da anatomik yapıdaki illüstrasyonları bilimsel çalışmalar ile destekleyen ilk kişi olmuştur (Tsafir ve Ohry, 2001: 102). Hipokrat ise, tıbbi gözleme dayalı bir bilim olarak mitolojik anlayıştan kurtarmıştır. Bu girişimler sayesinde, bugünkü modern tıptan bahsedilebilmektedir. Aristoteles ve Hipokrat, kadvralar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Yapılan bu çalışmaları diğer dönemlerdeki çalışmalardan ayıran en önemli özellik; mitolojiye uzak daha bilimsel, gözleme dayalı, bilgiyi ve bulguyu içermesi açısından gelecek çalışmalara ışık tutmasıdır.

M.Ö. 4 yy.'da İskenderiye Okulu'nda öğrenim gören Herophilus ve Erasistratos, Aristoteles ve Hipokrat'ın yaptığı çalışmalardaki hatalı gözlemleri ele alarak insan anatomisinin gerçek temellerini içeren çalışmalar yapmıştır. Aristoteles ve Hipokrat'ın çalışmaları, kadvra üzerinden teşrih çalışmalarına izin verilmediği için hatalar içermektedir. Mısır'da Aristoteles'in ölümünden sonra, kadvra üzerinden teşrih işlemleri desteklenmiş ve Herophilus ve Erasistratos bu sayede etkili çalışmalar yapmıştır. Yapılan bu çalışmalar sonucu, beyin ve sinir sistemi üzerine gözlemlere dayalı, içerisinde illüstrasyonların yer aldığı bir el kitabı hazırlanmıştır. Herophilus, yaklaşık 600 kadvra üzerinde teşrih işlemi yapmıştır.

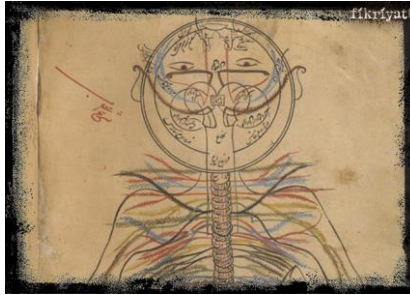
Antik Roma'nın önemli hekimlerinden sayılan Galenos (M.Ö. 129-200) periferik sinirler, eklemler ve kaslar üzerine araştırmalar yapmıştır. Galen'nin anatomik olgular ve çeşitli hastalıkların ifade edildiği eserleri, Orta Çağ'ın sonlarına kadar kullanılmaya devam etmiştir (Görsel 6). Bu dönemin çalışmalar yapan bir diğer isim ise, Celsus (M.Ö. 25-50) olmuştur. Celsus, “Tıp Üzerine” adlı üç bölümden oluşan bir eser oluşturmuştur. Ayrıca M.Ö. 1. yy.'dan günümüze kadar ulaşan Roma duvar resimlerinde, Herophilus'un cerrahi olguları betimleme şeklinde ifade edilmiştir (Üster, 2002: 16).



Görsel 6. Galen'nin Anatomik Olguları Gösteren İllüstrasyonu

4. Orta Çağ

Bu dönemde, medikal illüstrasyon örneklerinin ilk izleri İbn-i Sina'nın Batı'daki çalışmaları referans olarak zenginleştirdiği ve 11. yy.'da yazdığı *El Kanun fi't Tıp* (Görsel 7) adlı eseridir. Bu eserde, insanlara ve hayvanlara ait bilgiler tasvir edilmiştir. İçerisinde illüstrasyonların yer aldığı bir diğer eser Müslüman bilgin El-Biruni'nin "*Al-Athar al-Baqiya an al-Quran al-Ghaliyah*" eseridir (Görsel 8). Bu eser, sezaryenin uygulaması ile ilgili illüstrasyonları içermektedir. Bu çalışmalarda genellikle detaylı gözlem ve teşrih işlemlerinin yapılamadığı görülmektedir.

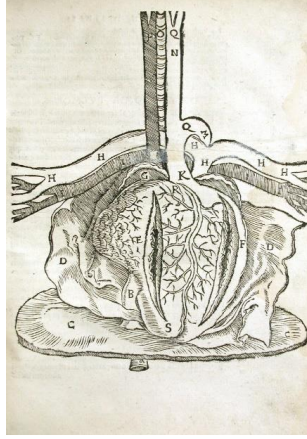


Görsel 7. İbn-i Sina, *El-Kanun fi't-Tıp*



Görsel 8. El-Biruni, *Al-Athar al-Baqiya an al-Quran al-Ghaliyah*

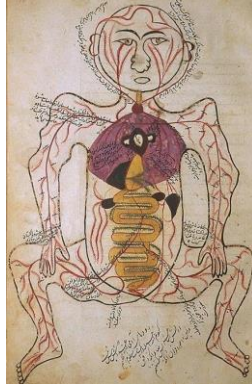
13. yy.'dan sonra anatomik formlar, tahta bir levha üzerine resmedilerek ve mürekkepletilerek kâğıda baskıları alınmıştır. Bilgiye en fazla ihtiyaç duyulan bu zaman diliminde, İtalyan hekim, anatomi Profesörü Mondino de Luzzi 1316'da biten "Anathomia corporis humani" adlı ilk anatomi kitabını yayınlamıştır (Görsel 9). Bu eser modern bir diseksiyon kılavuzunun ilk örneği olarak kabul edilir (Wilson, 1987: 63). Tıp eğitiminde rehberlik edecek bu kitap kadavranın belirlenen kurallara göre teşhir işlemini içermesi ve anatomiye insan kadavrası üzerinde öğretmesi açısından tıp tarihine katkı sağlamıştır (Lewis, 1998:44). Fakat 14. yy.'ın ilk çeyreğinde tamamlanan bu eser, ancak 1475-1478 (15. yy.) yılları arasında basılabilmiştir.



Görsel 9. Mondino de Luzzi, Anathomia Corporis Humani

Bu dönemde, Hristiyanlık dini kadavra üzerinde yapılan çalışmalara karşı çıktığından dolayı anatomik alanda çalışmalar duraksayarak tıp biliminin ilerlemesinde gerileme yaşanmıştır. Bu dönem tıp ve medikal illüstrasyon adına karanlık dönem olarak adlandırılır (Özakıncı, 2016: 180).

Avrupa'da anatomi çalışmaları duraksarken, İslam coğrafyasında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Müslüman hekimler insanların iç organlarını inceleyerek elde ettikleri bulgular sonucu tedavi yöntemleri geliştirerek bunları eser haline getirmişlerdir. Bu eserlerden biri, 1390'lu yıllarda kaleme alınan Mansur İbn Muhammad İbn Ahmad İbn Yüsuf İlyās'ın "Tashrīh-i Badan-i İnsān" adlı eseridir (Görsel 10). Bu eserde, insan fizyolojisi ve organlarının tüm illüstrasyonları yer almaktadır. Bu eser içerisindeki illüstrasyonlar, form ve biçim yönünden İbn-i Sina'nın çalışmalarına benzer. Devam eden süre zarfından yayılan tıp bilgisi, 14. yy. Osmanlı İmparatorluğu'nda da gündeme gelmeye başlar. Anadolu'da Türkçe yazılan ilk tıp kitabı, "Tuhfe-i Mübarizi" Hekim Bereket tarafından kaleme alınmıştır. Kitap içerisinde, humoral patoloji kuramının merkez alındığı, hastalık ve sağlık kavramlarıyla ilgili bilgiler yer almaktadır (Akarsu, 2007: 28).



Görsel 10. Mansur Ibn Ilyasin, Tashrīh-i Badan-i İnsān

İslam coğrafyalarında ya da Osmanlı İmparatorluğu'nda her ne kadar bu alanda çalışmalar yapılıyor olsa da dünya genelinde aynı oranda çalışmalar yapılamıyor ve üretilemiyor olması, tıp ve illüstrasyon alanında hızlı bir gelişim yaşanmasını engelleyerek sınırlı sayıda eserin ortaya çıkmasına izin vermiştir. Dinin baskıcı tutumunun bir sonucu olarak, karanlık dönem olarak görülen bu dönem medikal illüstrasyonlarında üretimini kısıtlamış ve sınırlı sayıda kaynağın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Orta Çağ süresince yapılamayan teşhir çalışmaları, ancak 1480 yılından sonra Hristiyanlık dini kadavra üzerinde teşhir işlemlerinin yapılmasına izin verdikten sonra başlamıştır.

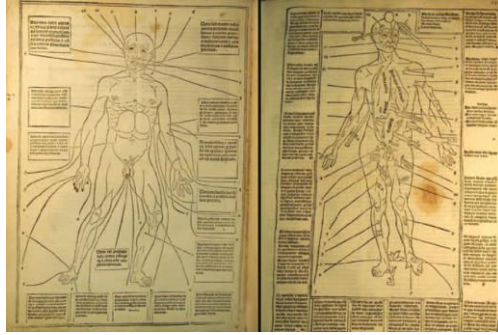
5. Yeni Çağ

15. yy.'ın ikinci yarısından 18. yy'ın ikinci yarısına kadar süren bu dönemde, tıp alanında yapılan çalışmalar ve incelemeler sayıca artarak illüstrasyon örnekleri zenginleşmiştir. Bu zaman dilimine denk gelen, mekanik basım tekniğinin bulunmasından sonra ve Amerika kıtasının keşfinden önceki süreçte, Avrupa'da 20 milyondan fazla kitap basıldığı bilinmektedir (Defleur ve Denis, 1985: 38). Dönemin başında, en çok renkli illüstrasyonların kullanıldığı kaynaklar, İncil'deki minyatür türündeki renkli illüstrasyonlardır. Bu teknikte yapılan illüstrasyonlar, Osmanlı'da tıp alanı içinde resimleme sanatı olarak kullanılmıştır. Osmanlı'da minyatür resim türünde illüstrasyon örnekleri veren Türk hekim Sabuncuoğlu Şerefeddin'dir. Sabuncuoğlu'nun Cerrahiyyetü'l Haniyye eseri 1465 yılında yazılan ve renkli minyatürler içeren eser olmasından dolayı tıp alanında önemli bir eser olarak kabul edilir (Canda, 2005: 97). Bu eser, 100'den fazla renkli çizim ile çok sayıda cerrahi müdahale ve cerrahi alet illüstrasyonlarını ihtiva etmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. Sabuncuoğlu, Cerrahiyyetü'l Haniyye Eserinden Cerrahi Müdahale Tasvirleri

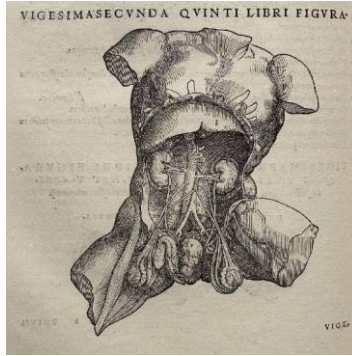
1491 yılında basılan ve altı bağımsız tezden ve farklı tıbbi incelemelerden oluşan Johannes de Ketham'ın "Fasciculus Medicinae" eseri, ilk resimli tıbbi eser olarak dikkat çekmektedir. İçerisinde üroskopi, kan alma, yara tedavisi, anatomik diseksiyon (dokuların ve yapıların tıbbi yöntemler ile açığa çıkartılması) vb. dâhil olmak üzere tıbbi bilgi ve tekniği ihtiva etmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Johannes de Ketham, Fasciculus Medicinae

Devam eden süreçte, Avrupa'da yaşanan Rönesans hareketlerine paralel olarak, fizyoloji ve anatomi çalışmaları da ivme kazanmıştır. Bu dönemde, detaylı ve sanatsal yönlü anatomik illüstrasyon çalışmalarının önde gelen isimlerinden biri şüphesiz Leonardo Da Vinci olmuştur. 30'dan fazla kadavra üzerinden incelemeler yapan Da Vinci'nin illüstrasyonları, tıbbi özelliklerinden çok sanatsal özellikleri ile değerlendirilmektedir (Loechel, 1960: 170). Leonardo Da Vinci'nin çalışmalarında Rönesans etkilerinin bilim ve sanat anlayışı çizimlerine yansımaktadır. Leonardo Da Vinci, anatomist Marc Antonio della Torre ile birlikte, 1506-1513 yılları arasında genel anatomi atlası hazırlamıştır. Fakat Marc Antonio della Torre'in erken vefatı sonrası çizimler tamamlanamamıştır. Yaklaşık 12 cilt ve 750 adet çizimden oluşan 20 yıllık çalışmaları hiç yayınlanmamış ve bu çalışmaları sadece çağdaşları görebilmiştir (Çeliker ve Yılmaz, 2017: 1858). Çizimler, genelde hareketin anatomisi ile ilgili bio-enerji konularını içermektedir.

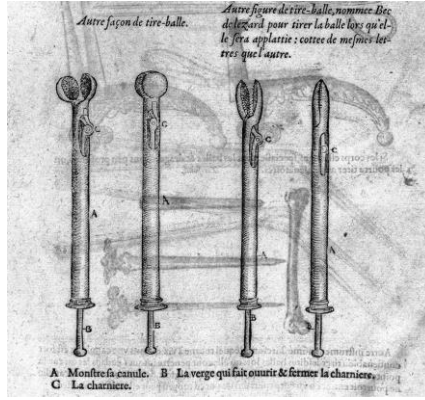
Rönesans'a geçiş döneminin hızlanmasıyla, Batı'da din kökenli kısıtlamalara karşı çıkmış ve bu sayede ortaya çok sayıda anatomist çıkmıştır. Rönesans'ın bu etkisi, tıp alanında akılcı, araştırmacı ve bilimsel bakış açısına sahip tıp insanlarını ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte, tıp alanında devrim niteliğinde çalışmalar yapmış kişiler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin anatomistlerinden en ünlüsü Andreas Vesalius olarak kabul edilir. Vesalius, anatomi modern çağın öncüsü olarak görülür. Vesalius Rönesans'ın erken döneminde (1543), "İnsan Bedeninin Yapısı Üstüne" adlı eserini ortaya çıkarmış, bu eserde insan bedeninin iç yapısıyla ilgili 186 illüstrasyondan oluşan doğru tespitlere yer vermiştir. Vesalius, Galen devrini sona erdirerek, araştırmacı ve sorgulayıcı bir devri başlatmıştır. Vesalius "Altı Anatomi Levhası" eserini Galenos'un bilgilerine göre hazırlamış fakat eksik veya hatalı bilgileri deneysel bir tavırla gözlemleyerek tasvir etmiştir. 1543 yılında yazılan ve dönemin başyapıtların biri sayılan *De Humani Corporis Fabrica, Libri Septem* (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine Yedi Kitap) adlı eserini yayınlamış bilim ve sanat alanında daha önceki denemeleri geçersiz kılan bir çalışma ortaya koymuştur (Görsel 13). Bu çalışma, tıp literatüründe önemli bir yer edinmiştir (Rifkin, Ackerman ve Folkenberg, 2013: 344). Eserde çağdaşlığını devam ettirecek çok sayıda illüstrasyonun kullanılmasından dolayı, tıp literatüründe önemli bir yere sahiptir.



Görsel 13. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*

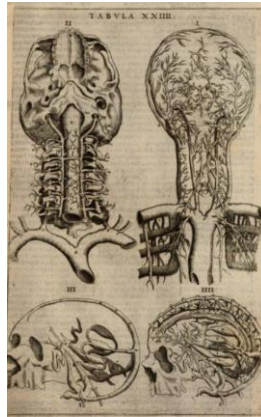
Vesalius'tan sonra, önemli bir diğer çalışma da Vesalius'un öğrencisi Matteo Realdo Colombo'nun (1516-1559) "De re Anatomica" eseridir. İtalya'da yayınlanan "De re Anatomica" eserinin çizimlerini Michelangelo Buonarroti (1475-1564) resmetmiştir ve bu eser İtalya'da yayınlanan ikinci en önemli eser olarak bilinir (Eknoyan, 1997: 265). 42 illüstrasyondan dördü hariç, Vesalius'un "De humani corporis fabrica" eserinden alınmıştır.

Tıp alanındaki cerrahi bilgi ve bulguların artması sonucu, araştırmalara karşı ilginin yoğunluğu ile tüm dünyada medikal illüstrasyon çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. Fransız fizikçi M. Ambroise Paré, 1552'de krallık cerrahisi olarak popülerlik kazandıktan sonra, birçok cerrahi ve tedavi edici araç gereç tasarlamıştır. Göz protezleri, cerrahi aletler ve doğum forsepslerini tanımladığı çalışmalarını 1575'lerde *Les Oeuvres* eseri ile bir araya getirmiştir. Bu eser, medikal araç-gereçlerin illüstrasyonlarının detaylı olarak ele alındığı günümüze ışık tutan önemli bir kaynaktır (Görsel 14).



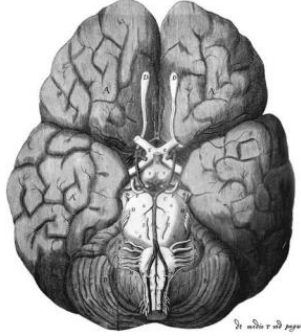
Görsel 14. M. Ambroise Paré, Les Oeuvres Eserinden Araç-Gereçlerin İllüstrasyon Örneği

Dönem boyunca her aşamada, tıbbi bilginin ve medikal illüstrasyon sanatının sürekli ileri gittiğini görmekteyiz. Her yapılan çalışma bir diğerinin yapılmasında ve onun bıraktığı boşluğun doldurulmasında itici güç haline gelmiştir. Biliyoruz ki okuma-yazma oranının düşük olduğu bir dönemde toplumsal bir eylem olarak en önemli iletişim aracı sanattır. Bu sebeple, anatomi alanındaki yüzlerce yıllık şematik çizimler, 16. yy.'ın sonlarında daha realist formda yapılmaya başlanmıştır. Bu realist illüstrasyonlar, tahmin edilemeyecek detay ve bakış açısına sahiptir. Bu süreçte, maniyerist (üslupçu) dönemde sanatçı Bervenuto Cellini'nin Guido vel Vidus Vidius sen Guidi ile birlikte çalışarak "canalis pterygoideus" (kafatası kanalı) eserini ortaya koymuşlardır. Bu eser, sanatçı ve hekim iştiraki ile sinir, arter ve veninin gösterildiği anatomi tarihine geçecek bir çalışmadır. Devam eden süreçte ise, Cellini ve Guidi çalışmalarına devam ederek 1611'de "De Anatome corporis humani" kitabını oluşturmuşlardır. Bu kaynak kitap, sanatsal ve tıbbi bir üslupla 16. yy. sonrası tıp alanındaki gelişmelerin ilk ayrıntılı örneği olarak da nitelendirilebilir (Görsel 15).



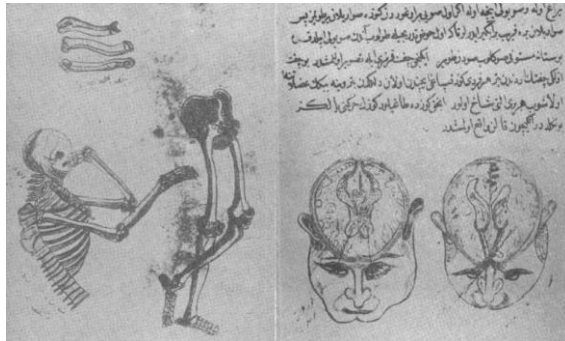
Görsel 15. M. Guidi, De Anatome Corporis Humani Eserinden Bir Kesit

Avrupa’da hız kazanan çalışmalar, 17. yy.’a doğru yaklaştıkça rotasını anatomi araştırmalarının merkezi olarak görülen Kuzey Avrupa’ya doğru çevirmiştir. Burada insan vücudunun çalışma prensibi konusu üzerine yoğunlaşılarak, nitelikli araştırmalar yapılmış ve illüstrasyonlar üretilmiştir. Bu çalışmalara, beyin incelemeleri yapan Dr.Thomas Willis’in (1621-1675) “Cerebri Anatomy” (Beyin Anatomisi) ve “The Anatomy Of The Brain And Nerves” (Beyin ve Sinirlerin Anatomisi) eserleri örnek verilebilir. Willis’in eserlerindeki illüstrasyonları, arkadaşı Christopher Wren (1632-1723) resimlemiştir (Üstün, 2004: 273). Burada da Cellini ve Gaudi gibi alana yön veren illüstratör ve hekim işbirliğini görmekteyiz (Görsel 16).



Görsel 16. M. Guidi, De Anatome Corporis Humani Eserinden Bir Kesit

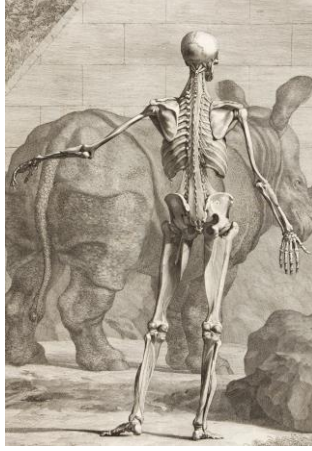
17. yy.’da Avrupa’da tıbbi araştırmalar ve resimlemeler üzerinde yaşanan artış, Osmanlı’da da görülür. Şirvan’lı Şemseddin-i İtâki’nin kaleme aldığı Risale-i Teşrih-i Ebdan ve Tercüman-ı Kibale-i Feylosofan adlı eserinin içindeki resimler, Batı sentezinin bir örneğidir (Görsel 17). Bu eser; anatomik bilgi, terminoloji ve illüstrasyonlarının niteliği açısından Osmanlı’da önemli bir kaynak olarak görülür. Resimsel tasvir yönüyle sinirler, kemikler, kaslar, damarlar, iç organlar, duyu organları, beyin vb. iyi bir gözlemle ele alınmıştır (Kahya, 1996: 172).



Görsel 17. Şirvan’lı Şemseddin-i İtâki, Risale-i Teşrih-i Ebdan Eserinden Bir Kesit

Öte yandan, 1747’de Hollandalı sanatçı Jan Vandelaar ve Bernhard Siegfried Albinus Avrupa’da “Tabulae Sceleti Musculorum Corporis Humani” adlı anatomini atlasını hazırlamışlardır. Bu eserde, erkeklere ait tüm iskelet ve kas sistemleri gravür

teknîği kullanılarak eşsiz bir illüstrasyon ile resmedilmiştir (Wilson-Pauwels, 2009: 10) (Görsel 18). Çalışmada anatomik yapıların ayrıntılı bir şekilde gözlemlenmesi ve incelenmesi tıp alanında yeni bölümlerin doğmasını sağlamıştır.



Görsel 18. Vandelaar ve Bernhard Siegfried, *Tabulae Sceleti Musculorum Corporis Humani Eserinden Bir Kesit*

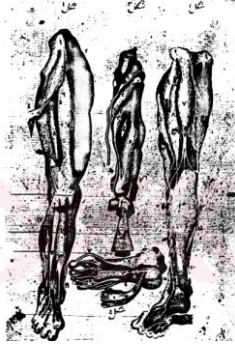
Tıp alanına bir diğer katkı da İngiliz obstetrik bilimin en büyük isimlerinden kadın doğum uzmanı William Smellie'den (1697-1763) "A Treatise on the Theory and Practice of Midwifery ve A Sett of Anatomical Tables" (Ebelik Teorisi ve Uygulaması Üzerine Bir İnceleme ve Açıklamalı Anatomi Tabloları Seti) adlı eser ile gelmiştir (Görsel 19). Bu eserde, obstetrik forsepslerin güçlendirilmiş bir versiyonunu içeren yazı ve detaylı illüstrasyonlar kullanılmıştır. Smellie'in "A Sett of Anatomical Tables" (1754) eseri de çağın sonlarına doğru ortaya koyulmuş anatomik illüstrasyonların bir araya getirildiği anatomik detay ve doğrulukta bir başyapıt eser olarak ifade edilebilir.



Görsel 19. William Smellie, *A Sett of Anatomical Tables*

6. Yakın Çağ

Yüzyıllar boyu yapılan çalışmalar, araştırmalar ve doğru bilgiye ulaşma gayreti, insanoğlunun en önemli karakterini ortaya koymuştur. Bu çalışmalar ışığında, tıp alanındaki bilgi ve nitelikli çalışmalar çoğaltılmış ve üretilmeye devam edilmiştir. İnsanoğlunun daha iyiye ulaşma ve keşfetme arzusu, anatomi alanındaki çalışmaları küçük bir sembolden çok daha detaylı, bilimsel doğrulukta incelemelerin yapıldığı bir gerçekliğe getirmiştir. Bu çağa ışık tutan Avrupa merkezli önemli eserlerden sonra, Osmanlı'da da 19. yy.'da detaylı illüstrasyonlar ve incelemeler yapılmıştır. Osmanlı'da yetişmiş önemli bilim adamlarından biri olan şânizade Mehmet Ataullah Efendi, Osmanlı ve Türk tıbbının çağdaşlaşmasına öncülük etmiştir (Acıduman, 2009: 42). Mehmet Ataullah Efendi'nin "Hamse-i şânizade" (1820) adlı beş kitaptan oluşan eseri; "Miratü'l Ebdan fi Teşrih-i Azaü'l-İnsan" (anatomi hakkındadır), "Miyaru'l-Etibba" (hekimler için pratik tıbbi eğitim kitabıdır), "Uşulü't Tabia" (küçük hacimli bir fizyoloji kitabıdır), "Mizanü'l-Edviye" (ecza hakkındadır) ve "Kanunü'l-Cerrahin" (cerrahi hakkında) şeklinde (Görsel 20). Eserleri ilk modern anatomi kitabı ve ilk basılmış fizyoloji kitabı olarak bilinir (Kazancıgil ve Zülfikar, 1991: 50).

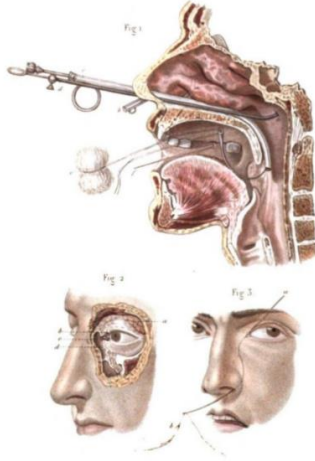


Görsel 20. Mehmet Ataullah Efendi, Miratü'l Ebdan fi Teşrih-i Azaü'l-İnsan Eserinden Bir Kesit

1827'de tıp mektebinin açılması sonucu eğitim-öğretim alanında gelişmeler yaşanırken, diğeri taraftan sağlık hizmetlerine yönelik çalışmalar artmaya başlamıştır (Aydın, 2006: 50). Bu yönelim ve felsefe, Avrupa'daki tıp formasyonunun örnek alınarak, Türkiye'de Galatasaray Mekteb-i Tıbbiyesi'nin ders programına resim dersleri entegre edilmiştir. Bu durum, geçmiş dönemlerde karşılaşılan hekim ve sanatçı iştiraklarının doğal bir sonucu olarak yorumlanabilir. Sonraki dönemlerde sağlık alanındaki düşüncelerin farklılaşması sonucu, bu dersler müfredattan çıkarılmıştır.

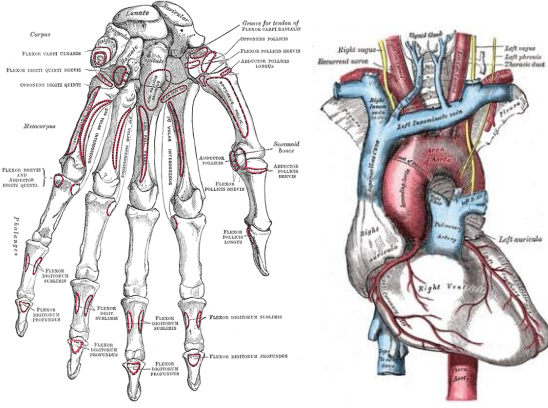
Tüm dünyada farklı coğrafyalarda görsel yayınlar, tıp bilimindeki ilerleme ve devam eden gelişmelere bağlı olarak gelişim göstermiştir. Deneysel tıbbın kurucu Fransız Fizyolog Clause Bernard (1813-1878) Charles Huette ile birlikte 1848'de, "Illustrated Manual of Operative Surgery and Surgical Anatomy" adlı, ilk detaylı cerrahi atlasını hazırlamıştır (Görsel 21). Bu atlas; aşı, akupunktur, deriyi sıyırma, kanamalar, damar yapıları, organ birleşimi ve ayrışımı, göz, kulak, uzuv devamlılıklarının ampütasyonu, burun cerrahisi, dudak, kekemelik operasyonu, kanser, kadın-erkek tüm

organ ve fizyolojisi ile cerrahide kullanılacak tüm araç-gereçlerin illüstrasyonlarını içermektedir (Bernard ve Huette, 1855: 489). Bu atlas, cerrahi ve medikal illüstrasyon alanında bu zamana kadar yapılmış en kapsamlı kaynak özelliğindedir. Detaylı renkli illüstrasyonlarıyla 19. ve 20. yy.'a referans olacak nitelikte önemli bir kaynak olarak görülmektedir.



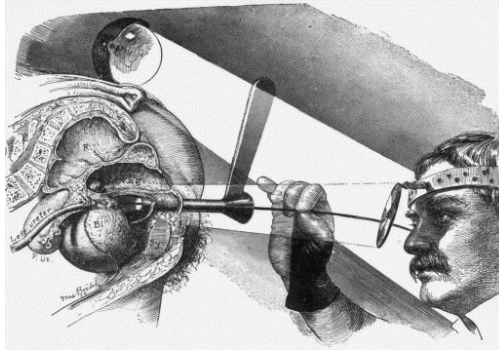
Görsel 21. Clause Bernard, *Illustrated Manual of Operative Surgery and Surgical Anatomy*

Tıp alanında medikal görselleştirmenin altın çağı dediğimiz bu dönemde, birbiri ardına çok daha detaylı çalışmaların olduğu yeni eserler ve çalışmalar gündeme gelmiştir. Bernard ve Huette'nin atlasının yayınlanmasından yalnızca 3 yıl sonra Henry Gray, 1858'de günümüzde hala kaynak kitap olarak kullanılan "Gray's Anatomy" eserini yayımlamıştır (Görsel 22). 750 sayfa ve 363 illüstrasyondan oluşan bu eser, bir önceki çalışmaların tüm eksikliğini kapatarak yeni araştırmaların yapılmasına zemin hazırlamıştır. İllüstrasyonlar hazırlanırken, yine sıkça duyduğumuz sanatçı ve hekim çalışmasını bu eserde de görmekteyiz. Bu eserde, Gray hem ressam hem de anatomi öğrencisi olan Henry Vandyke Carter'den yardım alarak çalışmasını tamamlamıştır (Gray, 1859: 8).



Görsel 22. Henry Gray, Gray's Anatomy Kitabından İllüstrasyon Örneği

Alandaki çalışmalar nitelik kazandıkça, yeni ve çağdaş çalışmalar da beraberinde gelmektedir. Bu hususta alana iz bırakan bir diğer çalışma, Max Brödel'in 1898'de Jinekolog olan Dr. Howard A. Kelly'e yaptığı jinekoloji olgularını içeren iki ciltlik eseri Operatif Jinekoloji'dir (Görsel 23). Brödel, ayrıca farklı medikal illüstratörler ile histolojik şemalar da hazırlamıştır. Brödelin durumu hem güzel sanatlar eğitimi hem de temel tıp eğitimi olarak medikal illüstrasyon çalışmaları yapmasından dolayı alanın profesyonel bir meslek olarak görülmesine katkı sağlamıştır. Brödel yaptığı çalışmalarda konuyu histolojik, anatomik, patolojik ve tıbbi her açıdan değerlendirilmesi gerekliliğini belirtmiştir. Bu felsefe, günümüz medikal illüstrasyon alanının temel prensiplerini de karşılamaktadır. Günümüzde, medikal illüstrasyon bölümünün kurulması fikri Brödel'in tıpta uygulamalı sanat bölümünü kurmasıyla başlamış ve öğrencilerinin 1945 yılında Medikal İllüstratörler Derneği'ni (AMI) kurmasıyla sonuçlanmıştır.



Görsel 23. Max Brödel ve Dr. Howard A. Kelly, Operatif Jinekoloji Eserinden Bir Kesit

Max Brödel'in tıp ve sanat anlayışını aynı titizlikle savunan bir diğer önemli isim de kuşkusuz Frank H. Netter'dir. Netter, tıp ve sanat birlikteliğindeki nitelikli içerik üretmek için bilginin ve gözlemin her iki konuda da gerekli olduğu savını devam ettirmiştir. Medikal illüstrasyonun sadece tıbbi eğitim alanından çıkarak geniş kitlelere ulaşması ve ticari bir ürün haline gelmesiyle Netter, tıp kitapları dışında, ilaç firmaları

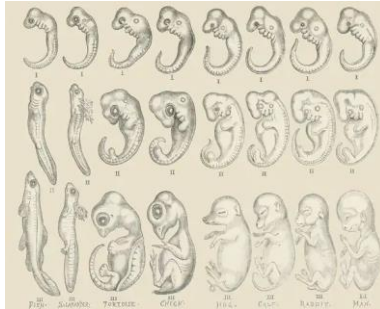
için özel kurumlara medikal illüstrasyon çalışmaları yapmaya başlamıştır.1940'larda Ciba firması için hazırladığı, 4000'den fazla medikal illüstrasyon içeren "Clinical Symposia" serisi bunlardan birisidir. Yoğun detaylı hiperrealist yaklaşımla yapılmış bu çalışma, kaynağın çok fazla ilgi görmesini sağlamış ve içerik genişletilerek 13 cilt halinde "CIBA Collection of Medical Illustrations" hazırlanmıştır (Görsel 24).



Görsel 24. Frank H. Netter, CIBA Collection of Medical Illustrations, CIBA-Geigy Corporation

Netter'in medikal illüstrasyon felsefesi, Brödel'in tıp ve sanat felsefesi anlayışı ile doğru orantılıdır. Her ikisi de medikal illüstrasyonu, görülmeyeni ve hiç ortaya konulmamış olanı tasvir ederek, binlerce kişinin sözsüz anlayabileceği bir betimsel olgu olarak ifade etmişlerdir. Netter'in kendisine ait olan en bilinen eseri, hem planlayıcısı olduğu hem de illüstrasyonlarını kendisinin hazırladığı, 20.000'den fazla medikal illüstrasyonu içeren 13 ciltlik "Netter Collection of Medical Illustrations" dur. Devamında yine Netter Koleksiyonu'ndan alınarak 1989 yılında yapılan ve 11 dile çevrilen "Netter İnsan Anatomisi" atlası, medikal illüstrasyon alanında referans olan önemli eserlerindir. Bu çalışmalar, ayrıca suluboya tekniği kullanılarak yapılmış olmasından dolayı önemli görülebilir.

19. yy.'ın sonlarında medikal illüstrasyon ve tıp alanına katkı sağlamış bir diğer isim Ernst Haeckel' dir. Ernst Haeckel'in çeşitli canlılarda embriyonik gelişim sürecini resmettiği "Haeckel'in Embriyosu" adlı eseri eksik bilgiler içeriyor olsa da bu türde yapılmış ilk inceleme ve çalışma olma özelliği sergilemektedir (Görsel 25).



Görsel 25. Ernst Haeckel, Haeckel'in Embriyosu Eserinden Bir Kesit

Her dönem kendi içerisinde toplumu ve her toplum da bir sonraki dönemi şekillendirmiştir. Yüzyıllar boyu avcı toplayıcıdan tarım toplumuna, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sosyal alanda olduğu kadar diğer alanların da biçim değiştirmesine zemin hazırlamıştır. Zaman içerisinde hızlanan insan hayatındaki her alanda, Endüstri Devrimi ile birlikte uzun dönemli bir büyüme yaşanmış, bu büyüme ve ilerleme tıp alanında kendi göstermiştir. 19. yy. yeni baskı teknikleri, medikal illüstrasyon üreten illüstratörlerin artmasını sağlamış ve çeşitli medyalarda iş imkânı yaratmıştır.

Teknoloji, 20. yy.'ın ikinci yarısından sonra hızla gelişmiş ve bu gelişime paralel olarak, sanayi toplumu olarak bilinen kitle toplumundan bilgi toplumuna geçiş başlamıştır. Bu yeni dünya ve yaşam felsefesi ile devrim sayılabilecek icatlar ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu hareket, her şeyi tamamen değiştirerek basılı üretim modelinden dijital-interaktif üretim ortamına geçişi sağlamıştır. Bu sürecin devamında 20. yy.'ın son çeyreğinde ise, tıbbi görüntüleme sistemleri-teknolojilerinde kaydedilen ivme, hem tıbbi tanı ve tedavi sürecine hem de medikal illüstrasyonların daha detaylı yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla insan-hayvan bedenine ait sadece gözle görülebilen oluşumlar, artık mikro düzeyde görüntüleme teknolojileri kullanılarak tümüyle incelenebilmektedir.

7. Bilgi Çağı

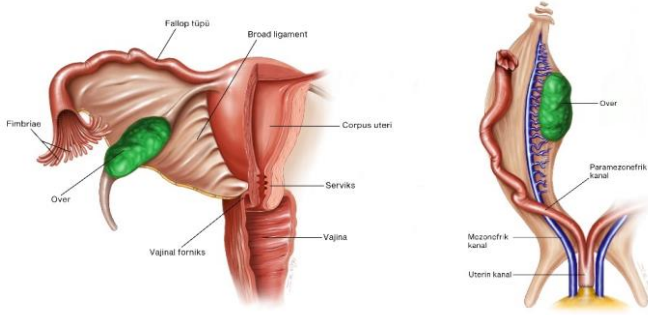
20. yy.'ın sonlarında tıbbi alanda yaşanan hızlı gelişim hem bilimsel hem de sanatsal açıdan medikal illüstrasyon konseptine yeni soluk getirerek 21. yy.'ın çağdaş çalışmalarına zemin hazırlamıştır. Bilgi Çağı-Dijital Çağ olarak adlandırdığımız bu dönem, medikal illüstrasyon alanında farklı tıp ve sanat konseptleri ile gündeme gelmektedir. Bu konseptlerden biri Dr. Gunther von Hagens ve Dr. Angelina Walley'in "Body Worlds & The Cycle of Life" sergisidir. Sergi tıbbi ve sanatsal bir estetiği ortaya koymaktadır (Görsel 26).



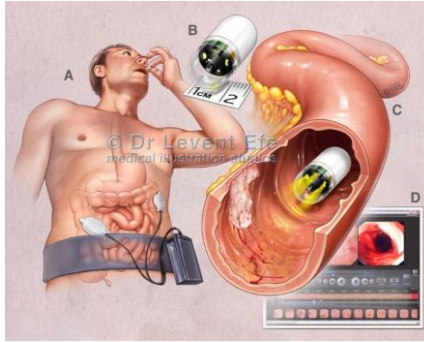
Görsel 26. Dr. Gunther von Hagens ve Dr. Angelina Walley, Body Worlds & The Cycle of Life Sergisi

21. yy.'ın medikal illüstrasyon anlayışına kattığı en büyük değer, dijital illüstrasyon olmuştur (Görsel 27). Birkaç yüzyıldır nitelik olarak aynı devam eden sanat

anlayışına, yeni bir yaklaşım ve teknik kazandırmıştır. Bu teknik hem medikal illüstrasyonların üretim hızını hem de yeniden düzenleme sürecini etkilerken zaman kavramını da minimize etmektedir. Artık sadece tıbbi formasyon kaynaklarına değil toplumun neredeyse çoğunluğuna hitap eden argümanlara (bilimsel yayın, halk sağlığı broşürleri, poster vb.) ihtiyaç duyulmaktadır (Görsel 28).



Görsel 27. Sefa Ersan Kaya, Medikal İllüstrasyon Çizim Örneği



Görsel 28. Levent Efe, Medikal İllüstrasyon Çalışması

Günümüzde, dijital çağın verdiği olanaklar sayesinde ihtiyaç duyulan tüm alanlar için 2-3 boyutlu medikal illüstrasyonlar, medikal animasyonlar, medikal şemaları üretecek çok fazla teknik araç-gereç ve yazılım programları mevcuttur. Hatta üç boyutlu modelleme ve baskı teknolojileri, sanatı ve bilimi bir araya getirerek protez vb. ürünler hizmete sunabilmektedir.

Dijital-bilgi çağında medikal illüstrasyon alanında, hizmet veren çok sayıda kişi ve kurum-kuruluş mevcuttur. Geçmiş dönemlerde Avrupa ve Amerika'da örneklerini gördüğümüz Brödel veya Netter gibi isimlere, Türkiye'de hem doktor hem de medikal illüstratör kimliği ile örnek olarak Dr. Levent Efe ve Prof. Dr. Ahmet Sınay verilebilir. Ayrıca hem sanat eğitimi hem de tıp eğitimi alan medikal illüstratör Dr. Öğr. Üyesi Sefa Ersan Kaya, radyoloji eğitimi alarak kurduğu medicalpixel çatısı altında hizmet veren medikal illüstratör Mehmet DAL, biyoloji ve sanat eğitimi alan Tıbbi İllüstratörler

Derneği tarafından onaylı Dr. Merve Evren, günümüzde profesyonel olarak çalışmalar yapan medikal illüstratörlerden birkaçına örnek olarak verilebilir.

Geçmişte tıp eğitim programına dahil edilen sanat dersleri entegrasyon denemeleri, sonrasında kurulan Medikal İllüstrasyon Derneği gibi oluşum ve yapılanma denemelerinin bir sonucu olarak günümüzde ABD, Almanya, Kanada ve Türkiye olmak üzere, çok sayıda kurumsal lisans ve lisansüstü eğitim-öğretim programları bu alanda eğitim vermektedir.

Sonuç

Tarih öncesi Antik Dönem’den günümüze, medikal illüstrasyonun tarihsel seyrini incelediğimizde; insanoğlunun öncelikle bir iletişim kurma arzusu ve gayretini görüyoruz. İnsanoğlunun en hızlı biçimde ve doğrudan kendisini, durumunu, olayları veya olguları ifade etme çabası, bir iletişim aracı olarak görsellerin kullanılmasına neden olmuştur. Geçmişten günümüze gelen izler-referanslar çerçevesinde, görsellerin günümüz ve geleceğini incelerken, sanat alanındaki gelişmelerin tıp alanındaki gelişmelere aksiyon sağladığı ve tıp alanındaki gelişmelerin ise tıbbi sanat alanındaki gelişmelerin tetikleyicisi olduğu görülmektedir. Mağaradaki duvar bezemeleri ile en ilkel ifade gücü olarak başlayan evrilme süreci, kendi dönemi ile çağdaş bilim insanlarının, araştırmacıların veya keşifçilerin gayretli çalışmalarının bir sonucu olarak, içerisinde bulunduğumuz dönem zaman içerisinde olgunlaşmış, bilgi ve teknoloji çağının bir parçası olmuştur. Medikal illüstrasyonun gelişim sürecinde, sadece bilim katkılarının değil, bilimle birlikte toplumun sosyal-kültürel, politik ve dini inanışlarındaki değişkenlerin birbirine olan aksının etkili olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, bir iletişim-ifade kanalı olan görseller, Paleolitik Dönem’den başlayarak ve belirli bir zaman süzgecinden geçerek önce ait olduğu dönemin kültürünü değiştirmiştir. Çağlar boyu devam eden bu gelişim dinamiğiyle birlikte süregelen zamanda kültürlerin, bilginin ve bilişsel düzeylerin Avrupa’da ve Osmanlı’da etkileri görülmüştür. Bu etkiler, günümüze kadar insanın daha iyisini keşfetme ve bulma gayretiyle gelişmeye devam etmiştir. Medikal illüstrasyonun tarihsel bir kronolojide ele alındığı bu çalışmada, medikal illüstrasyonun bugünkü konumuna gelmesindeki tetikleyici olan ilkel ve yaşamsal aksiyonlara yer verilmiştir. Çalışmada; Yeni Çağ’da Thomas Will, Yakın Çağ’ da Henry Gray ve Max Brödel gibi örneklerin de ortaya koyduğu gibi, nitelikli bir medikal illüstrasyon genellikle hekim ve illüstratör arasındaki iletişim- araştırma ve alternatiflerin analiz edilerek özel olarak uyarlanmış bir ürünün nihai sonucu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla hekim ve illüstratör arasındaki iletişim pratiği hem bilginin güncelliğini sağlamakta hem de doğru ifade biçimleri ile gelecek çalışmalara ışık tutmaktadır. Ulusal ve uluslararası özel ve kamu kurumlarında, medikal illüstrasyon alanının tanınması ve resmileşmesi, bu alanın hem sanat eğitimi hem de tıp alanı için etkili bir iletişim kaynağı olduğunu göstermektedir. Geçmişten aldığımız referanslar ile iki boyutlu düzlemde icra edilen görsel unsurlardan derinlik algısı yaratacak bir iletişim materyali ortaya koyma çalışmaları, dinamik görsellerin yaratılabilmesi ile devam etmiştir. Bu çalışmaların mekanik ve pratik etkileri günümüzde, “Virtopsi (Sanal otopsi)” gibi tekniklerin gelişmesine ilham kaynağı olmuştur. Sanat tarihi ile birlikte gelişen medikal illüstrasyon süreci, manuel tarzda

katman aşamaları ile örnekler sunarken, zaman açısından pratiklik sağlayan yeniden tasarlanabilen blackout (whitebox, blokmesh, greybox) gibi başlangıç aşamaları için kurgulama, canlandırma yaratmak için doku (texture) gibi tasarım unsurlarıyla da entegrasyon sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmada, manuel stilden mekanik sürece geçiş aşamasında, katmanlar halinde tarihsel sürecinin etkisi görülebilmektedir.

Kaynakça

- Acıduman, A. (2009). “Şânizâde Mehmet Ataullah Efendi ve Mi’yâr’ül-etibbâ Adlı Eserinde Çocuk Hastalıkları”. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*, 52(1), 42-52.
- Akarsu, B., M. (2007). “Antik Dönem Tıbbının Hekim Bereket’in Tıbbi Uygulamaları Üzerindeki Etkileri”, (The Influences Of Medicine Of Antiquity On The Medical Practices Of Physician). *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(22), 17-33.
- Aydın, E. (2006). *Dünya ve Türk tıp tarihi*. Ankara: Güneş Kitabevi.
- Canda, M. Ş. (2005). “III. Şerafeddin Sabuncuoğlu”. *Türkiye Ekopatoloji Dergisi*, 11 (3), 93-158.
- Chiera, E. (1938). *Sie Schreiben auf Ton*. Leipzig: Orell Füssli Verlag.
- Çeliker, M., ve Yılmaz, S. (2017). “Tıbbi İllüstrasyonun Tıp Bilimine Katkısı”. *İdil Dergisi*, 6(34), 1853-1864.
- Defleur, M. L. ve Dennis, E. E. (1985). *Understanding Mass Communication*. U.S.A: Houghton Mifflin Company.
- Efe, G. Z. (2019). “Şerefeddin Sabuncuoğlu, Cerrahiyetü'l-Haniyye”. *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 11, 2(24), 1058-1062.
- Eknoyan, G. (1997). “De Santo NG. Realdo Colombo (1516-1559)”. *A reappraisal. Am J. Nephrol*, 17(3-4), 261-268, doi: 10.1159/000169111.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gray, H. (1958). *Anatomy, Descriptive And Surgical*. Philadelphia: Blanchard and I.E.A.
- Güzel, K. (2016). *Küçük Asya ve Çevresinde Yazı*. Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hajar, R. (2011). *Medical Illustration: Art in Medical Education. Heart Views*, 12(2), 83-91. doi: 10.4103/1995-705X.86023.
- Jean, G. (2015). *Yazı İnsanlığın Belleği* (Çev. Nami Baser). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jee, B.S. (1896). *A Short History Of Aryan Medical Science*. Macmillan and Co. Ltd: London.
- Kazancıgil A. ve Zülfikar B. (1991). *XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Anatomi*. İstanbul: Özel Yayınlar.

- Lewis, P. (1998). *Tıp Tarihi*. (Çev. Nilgün Güdücü). İstanbul: Khalkedon.
- Linderman, M. G. (1996). *Art in Elementary School*. New York, NY: Mc Grow Hill.
- Loechel, E. W. (1960). The History Of Medical Illustration. *Journal Of The Medical Library Association*, 2(48), 168–171.
- Lyons, A. S. ve Petrucelli, R. J. (1987). *Medicine: An Illustrated History*, New York: Harry N. Abrams Inc.
- Özakıncı, C. (2016). İslam'da Bilimin Yükselişi ve Çöküşü. İstanbul: Otopsi yayınevi
- Prioreschi, P. (1996). *History of Medicine, Primitive and ancient medicine*, (2.b.). Horatius Press: Omaha.
- Rifkin, B. A., Ackerman, M. J. ve Folkenberg, J. (2013). *Human Anatomy: Depicting The Body From The Renaissance To Today*. London. Birleşik Krallık: Thames & Hudson.
- Tsafir, J., ve Ohry, A. (2001). “Medical illustration: From Caves To Cyberspace”. *Health Information & Libraries Journal*, 2(18), 99-109. doi: 10.1046/j.1471-1842.2001.d01-16.x.
- Üster, C. (2002). “Eski Çağlardan Rönesans'a Tıp”. *P Tıp ve Sanat Dergisi*, (Güz), 6-21.
- Wilson, L. (1987). Rönesans Anatomi Tiyatrosunda Vücudun Performansı. *Temsiller*, (17): 62–95.
- Wilson-Pauwels, L. (2009). “Jan Wandelaar, Bernard Siegfried Albinus and an Indian Rhinoceros Named Clara Set High Standards As The Process Of Anatomical Illustration Entered A New Phase Of Precision, Artistic Beauty, And Marketing in The 18th Century”. *Jbio Communication*, 1(34), 10-17.

İnternet Kaynakça

- Bernard, C., ve Huette, C. (1855). Illustrated manual of operative surgery and surgical anatomy. Erişim Adresi: <https://archive.org/details/illustratedmanua00bern/page/n6>. (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Kahya, E. (1996). Şemseddin-i İtaki'nin resimli anatomi kitabı. *Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı*, 171-172. Erişim Adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/968/11920.pdf>. (Erişim Tarihi: 15.03.2021).
- Üstün, Ç. (2004). Dr. Thomas Willis famous eponym: the circle of willis. *Turkish Journal of Medical Sciences*, (34), 273-274. Erişim Adresi: <http://journals.tubitak.gov.tr/medical/issues/sag-04-34-4/sag-34-4-9-0402-10.pdf>, (Erişim Tarihi: 05.04.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Paleolitik Çağda Mağara Duvarında Bir Mamutun Üzerine Tasvir Edilmiş Kalp Görseli, https://scholarlycommons.obu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1021&context=honors_theses. (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Görsel 2.** Prehistorik Döneme Ait Sat-Cilo Dağlarında Yer Alan Gevaruk Vadisi'ndeki Dağ Keçisi Betimlemeleri, https://www.academia.edu/40521121/Anadolu_Kaya_Resimleri_Yeni_Yorumlalar_ve_Hipotezler_I%C5%9F%C4%B1%C4%9F%C4%B1nda. (Erişim Tarihi: 05.09.2021).
- Görsel 3.** Geç Uruk dönemi ait Eanna kutsal alanında IVb tabakasında bulunan Warka vazosu, https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase. (Erişim Tarihi: 05.09.2021).
- Görsel 4.** Mısır Hiyeroglifi, Ölüler Kitabından Bir Kesit, <https://www.britannica.com/topic/Book-of-the-Dead-ancient-Egyptian-text>. (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Görsel 5.** Sushruta Samhita'nın Sushruta Samhita Eseri, https://en.wikipedia.org/wiki/Sushruta_Samhita. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 6.** Galen'nin Anatomik Olguları Gösteren İllüstrasyonu, <https://publicdomainreview.org/collection/anatomical-illustrations-from-15th-century-england>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 7.** İbn-i Sina, El-Kanun fi't-Tıb, <https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/on-besinci-yuzyilda-irlandacaya-cevrilmis-el-kanun-fit-tib/2>. (Erişim Tarihi: 12.02.2021).
- Görsel 8.** El-Biruni, Al-Athar al-Baqiya an al-Quran al-Ghaliyah, <https://archive.org/details/BIRUNI-Btv1b8406161z/page/n33/mode/2up>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 9.** Mondino de Luzzi, Anathomia Corporis Humani, https://en.wikipedia.org/wiki/Mondino_de_Luzzi#/media/File:Mondino_De_Luzzi_1541_Heart.jpg. (Erişim Tarihi: 23.02.2021).
- Görsel 10.** Mansur İbn İlyasin, Tashrīh-i Badan-i İnsān, https://www.researchgate.net/figure/A-part-of-human-anatomy-adopted-from-Mansurs-anatomy-by-Mansur-Ibn-Ilyasin-14-15-th_fig1_326146826. (Erişim Tarihi: 28.02.2021).
- Görsel 11.** Sabuncuoğlu, Cerrahiyyetü'l Haniyye Eserinden Cerrahi Müdahale Tasvirleri, https://www.google.com/search?q=Cerrahiyyet%C3%BC%271+Haniyye&hl=tr&sxsrf=AOaemvLSV8DCzORdwyh8lg7ngwlvbAaHAw:1630920322059&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwigwM_Tg-ryAhV5RvEDHbMwBCKQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1920&bih=937#imgrc

- [=-jnZBx0j8vzN4M&imgdii=zWwJD2AkKSaMYM](https://www.researchgate.net/publication/354446844). (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 12.** Johannes de Ketham, Fasciculus Medicinae, https://www.researchgate.net/figure/a-A-figure-from-Fasciculus-Medicinae-by-Johannes-de-Ketham-1500-is-shown_fig2_260446844. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 13.** Andreas Vesalius, De Humani Corporis Fabrica, https://en.wikipedia.org/wiki/De_humani_corporis_fabrica#/media/File:Vesalius_Fabrica_p372.jpg. (Erişim tarihi: 04.04.2021).
- Görsel 14.** M. Ambroise Paré, Les Oeuvres Eserinden Araç-Gereçlerin İllüstrasyon Örneği, <https://wellcomecollection.org/works/zc3pw9f3/images?id=hyzkfhd2>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 15.** M. Guidi, De Anatome Corporis Humani Eserinden Bir Kesit, <https://books.google.fr/books?id=fy5VAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 16.** M. Guidi, De Anatome Corporis Humani Eserinden Bir Kesit, https://www.rcpe.ac.uk/sites/default/files/ex-libris_12.pdf. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 17.** Şirvan'lı Şemseddin-i İtaki, Risale-i Teşrih-i Ebdan Eserinden Bir Kesit, <https://docplayer.biz.tr/30574216-Semseddin-i-itaki-nin-resimli-anatomi-kitabi-dr-esin-kahya.html>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 18.** Vandelaar ve Bernhard Siegfried, Tabulae Sceleti Musculorum Corporis Humani Eserinden Bir Kesit, [https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/Albinus-\[Weiss\]-Bernhard-Siegfried-\(1697-1770\)-Tabulae-Scele?saleno=2563&lotNo=145&refNo=779976](https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/Albinus-[Weiss]-Bernhard-Siegfried-(1697-1770)-Tabulae-Scele?saleno=2563&lotNo=145&refNo=779976). (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 19.** William Smellie, A Sett of Anatomical Tables, <https://nyamcenterforhistory.org/tag/william-smellie/>. (Erişim Tarihi: 25.04.2021).
- Görsel 20.** Mehmet Ataullah Efendi, Miratü'l Ebdan fi Teşrih-i Azaü'l-İnsan Eserinden Bir Kesit, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/21388.pdf>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).
- Görsel 21.** Clause Bernard, Illustrated Manual of Operative Surgery and Surgical Anatomy, https://books.google.com.tr/books?id=G-Zv9w-Wv1YC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. (Erişim Tarihi: 25.04.2021).
- Görsel 22.** Henry Gray, Gray's Anatomy Kitabından İllüstrasyon Örneği https://en.wikipedia.org/wiki/Gray's_Anatomy. (Erişim Tarihi: 30.04.2021).
- Görsel 23.** Max Brödel ve Dr. Howard A. Kelly, Operatif Jinekoloji Eserinden Bir Kesit,

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0301211599000287>.

(Erişim Tarihi: 06.09.2021).

Görsel 24. Frank H. Netter, CIBA Collection of Medical Illustrations, CIBA-Geigy Corporation, <https://sheilapontis.com/2014/10/08/learnings-from-medical-information-design/>. (Erişim Tarihi: 30.04.2021).

Görsel 25. Ernst Haeckel, Haeckel'in Embriyosu Eserinden Bir Kesit, <https://www.newscientist.com/article/mg22530041-200-how-fudged-embryo-illustrations-led-to-drawn-out-lies/>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

Görsel 26. Dr. Gunther von Hagens ve Dr. Angelina Walley, Body Worlds & The Cycle of Life Sergisi, <https://core.ac.uk/download/pdf/56373332.pdf>. (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

Görsel 27. Yazara Ait, Medikal İllüstrasyon Çizim Örneği, <https://www.behance.net/gallery/95548313/medical-illustration-genital-duct>. (Erişim Tarihi: 10.05.2021).

Görsel 28. Levent Efe, Medikal İllüstrasyon Çalışması, https://www.leventefe.com.au/portfolio/?mgi_140=1815/Capsule%20Endoscopy. (Erişim Tarihi: 30.04.2021).



ESERİN ZAMAN-MEKÂNDAN BAĞIMSIZ VE BİRİCİK OLARAK SERGİLENMESİ EXHIBITING THE WORK AS TIME-SPACE INDEPENDENT AND UNIQUE

Gülçin KARACA

Dr. Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Anadolu University, Fine Arts Faculty, Painting Department
gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8768-1667>

Remzi SAN

Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film Animasyon Bölümü
Res. Asst., Anadolu University, Fine Arts Faculty, Cartoon and Animation Department
remzisan@anadolu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8406-8069>

Atf/Citation

Karaca, G, San, R. (2021). "Eserin Zaman-Mekândan Bağımsız Ve Biricik Olarak Sergilenmesi".
Sanat Dergisi. (38), 176-195.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.934099>

Öz

Sanat, antik çağlardan günümüze kadar olan süreç içerisinde birçok alanda var olmuştur. Sanatın, farklılaşmalar ve kırımlar dâhilinde gerçekleştirdiği gelişim süreci içerisinde sanatçılar, çeşitli sebeplerle farklı sergileme yöntemleri tasarlama çabası içerisinde girmişlerdir. Tasarlanan sergileme yöntemleri; bienaller, çalıştaylar gibi farklı mecralarda ve farklı sanat dallarında çeşitli şekillerde gelişip değişmiştir. Bahsedilen değişim tarihsel süreç içerisinde teknolojinin gelişiminden faydalanmış; üretilen eserler fotoğraf makinesi aracılığı ile kopyalanabilir, sanal uzamda tasarlanabilir ve çoğaltılabilir hale gelmiştir. Bu durum, bir anlamda eserin *biricikliğini* yitirmesine, o eserin üretim aşamasında sanatçı tarafından esere yüklenen anlamından çıkarak başkalaşmasına ve çeşitli alanlarda farklı anlamlarda algılanabilir hale

Abstract

Art has existed in many areas from ancient times to the present. During the development process of art artists have tried to design different exhibition methods. These methods have changed in various ways in different mediums such as biennials, workshops and in different branches of art. The mentioned change has benefited from the development of technology in the historical process; the artworks can be copied with the camera, also designed and reproduced in virtual space. This situation, in a sense, caused the work to lose its uniqueness and to change the meaning of the work. One of the most important examples of that can be observed in the clothing industry. It can be assumed that the works of art that are printed on the fabric with the digital re-enactment method, transform into a consumer material as a result of the

gelmesine neden olmuştur. Meydana gelen durumun en önemli örneklerinden birisi giyim sektöründe gözlemlenmektedir; dijital ortamda yeniden canlandırma yöntemi ile giysi üzerine basılan sanat tarihine mal olmuş eserlerin, müşterinin giysisi olarak üzerine giymesi sonucunda başkalaşarak, bir tüketim malzemesi haline geldiği kabul edilebilir. Bu çalışmada da, biricikliğini koruyan aynı zamanda giyilebilen ve yaşamın içinde olabilen eserler bağlamında alternatif bir sergileme yöntemi ortaya konması amaçlanmaktadır. Araştırmada yöntem olarak, doküman analizi yöntemi kullanılmış olup aynı zamanda sunulan amaca uygun gerçekleştirilen sanat uygulamalarından örnekler ortaya konmuştur. Sonuç olarak, sanat eserinin biricikliği bağlamında eserin zaman ve mekâna bağlı kalmadan rastlantısal bir boyutta dolaşması ve sergilenmesi konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Biriciklik, Resim sanatı, Giyilebilir sanat, Katılımcı sanat, Dijital çoğaltma.

customer taking the garment. In this study, it is aimed to reveal an exhibition method in which works that preserve their uniqueness, can be worn and can be in life. As a method in the study, literature review method was used. As a result, suggestions were made that could be applied in the field of art.

Key words: Uniqueness, Painting art, Wearable art, Participatory art, Digital reproduction.

Structured Abstract

In this study, the effect of the period that started with mechanical reproduction on the field of art in general and on exhibition was examined. It has been mentioned with the expression of Walter Benjamin that mechanical reproduction has lost the aura, uniqueness and cult value of the work of art and it has been emphasized that in 21th century there are prints of the works of art on clothes. In particular, the artworks on t-shirts which are a piece of clothing are discussed and the effect of reaching only the image of the artwork printed on t-shirts, not the original, on the art taste of the buyer, as well as uniformization and consumer society is mentioned. Thus, it can be briefly stated that the aim of this study is to present an alternative exhibition method independent of space and time, by using t-shirts as the artist's canvas for the paintings with traditional methods and by integrating of the painting into the life of the person who wears the t-shirt.

Art has existed in many fields from ancient times to the present. In the development process of art, within the scope of differentiations and breaks, artists have tried to design different exhibition methods for various reasons. Designed exhibition methods have developed and changed in various ways in different media such as biennials, workshops and in different branches of art. The mentioned change has benefited from the development of technology in the historical process; The produced works have been to a stiation which can be copied via a camera, designed and reproduced in virtual space. This situation, in a sense, caused the work to lose its uniqueness, leave the meaning attributed to the work by the artist at the production stage, become different and become perceptible in different meanings in various fields. One of the most important examples of the situation is observed in the clothing

industry: It can be accepted that the works of art, which have been printed on clothes with the method of re-enactment in the digital environment, become a consumption material by transforming as a result of the customer taking the garment and putting it on. This study started out with the question of whether it is possible to produce original and wearable artworks that can be exhibited independently of the space and time involved in life in the aforementioned environment.

As a method in the research, document analysis method was used and at the same time examples of art applications that were carried out in accordance with the presented purpose were presented together with the expressions of the artists. In the context of these features, the research was carried out within the scope of the Interpretive Paradigm, one of the research methods in Social Sciences.

In the scanned sources, it has been found that art and clothing design have common points. In the concept of "wearable art", the features such as the uniqueness of the garment produced by the artist and the individual hand of the artist draw attention in terms of overlapping with the aura and uniqueness of the art emphasized by Walter Benjamin. As Leventon (2005: 12-14) states, there is a relationship that the garment establishes with the person wearing it. It can be accepted that the garment produced as wearable art is integrated into the wearer's life and is exhibited as long as he wears the garment. But today, the clothes of the brands that have turned into consumption objects are used in daily life. T-shirts are also pieces of clothing that we use a lot in our daily life in our age. At the same time, the t-shirt is similar to the canvas with its fabric structure and it can be accepted that the person who wears work as a clothing object in life can have different meanings by being integrated into life. In this direction, the works of the artists, who use a ready-made material such as a t-shirt as a base, interfere it with paint and various methods and create examples that transform the t-shirt into a work of art, are discussed. As artists working in this way Merve Üstüenalp and Remzi San are given as an example and their works are discussed. With the artist's experiences, recordings and visuals, it can be accepted that both Üstüenalp's and San's works blend into the participant's life after they are worn. The t-shirt, which has become a work of art, continues to be exhibited again and again as long as the participant wears the t-shirt in the places where the participant's own life moments and life pass, without the need for a defined time and place concept. There is an effect not only in the relationship between the work of art and the participant, but also in bringing the work together with the people it encounters as a carrier of the work of art; the people who the participant encounters also encounter the work of art. Thus, a multifaceted influence network is formed.

Applying original artworks on t-shirts can be considered a method to create original works that can be deployed in public spaces. With this method, it can be accepted that an alternative exhibition method has been put forward against the demonstration created by brands, massification and uniformization, without producing forms and images that activate the culture industry process, by connecting the works with different places in life. It is thought that re-questioning some concepts in art history with alternative methods like the way in which the production and exhibition method proposed with this study are handled, will bring different perspectives to the field.

Giriş

Sanat, insan yaşamının içinde, pek çok alanda ve amaçlar doğrultusunda var olarak, değişimler geçirmiştir. Aynı şekilde, sanat çalışmaları sunulurken / sergilenirken / paylaşılırken farklı sergileme yöntemleri kullanılmıştır. Sergi kavramı, tanıma bağlı olarak da sergileme; “bazı şeyleri göstermek, tanıtmak veya satmak amacıyla herhangi bir biçimde, herkesin görebileceği bir yere yerleştirmek, teşhir etmek” olarak açıklanmıştır (TDK, Erişim Tarihi: 01.07.2021).

Sergileme davranışının, insanın saklama, biriktirme ve biriktirdiklerini paylaşma içgüdüğü ile hareket etmesiyle doğduğu kabul edilebilir (Özkan, 2019: 20). Velarde (1988: 13) tarafından tarihin en eski tanıtım yöntemlerinden biri olan sergileme tarihinin, pazarların içerisinde satılan ilk ürünlerin sergilenişlerine kadar dayanmakta olduğu ifade edilmektedir. Konuya yönelik olarak bilinen net bulgular ve kanıtlar, sergi kavramının M.Ö. 2. yüzyıla kadar uzanmakta olduğunu göstermektedir (Lewis, t.y: 3’ten aktaran Özkan, 2019: 25). 1730’lara gelindiğinde ise, Roma’da ve sonrasında Amerika’da kurulan müzelerle birlikte sergileme kavramı farklı bir yöne taşınmıştır. Batı sanatı tarihi incelendiğinde, görülebilir ki, 1950’lere kadar, sanat eserleri genellikle kilise ve sarayların duvarlarında, üst-orta-alt sınıfın yaşam alanlarında, müze, galeri, vb. alanlarda bulunmaktadır. 1960’lardan itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum, performans, kavramsal düzenlemeler, çevre, arazi düzenlemeleri ve teknolojik gelişmeler ile birlikte resim ve heykel gibi sanatlar, alışılmış sanat mekânlarının sınırlarını aşmıştır. Böylelikle mekân-izleyici-eser-hatta sanatçı ilişkisi yeni anlayışlarla ele alınmaya başlanmıştır (Girgin, 2014: 216). Bu doğrultuda, müzeler ve galerilerle birlikte, alternatif mekânlar ve dijital platformlar sanatın sergilendiği alanlar haline gelmiştir.

Özellikle 1960’lardan sonra oluşan ve birbirini etkileyen yeni üslup ve yöntemler, sergileme konusunda en klasik mekânlar olan müzelerin de sergileme yöntemlerinin, nesne odaklı sergilemeden, ziyaretçi odaklı sergilemeye doğru gitmesini sağlamıştır. Bu eğilim ve oluşumlardaki niyet; müzelere kapatılmış kalıcı, yüce sanat yapıtlarının yerine, sürece odaklanan geçici uygulamalarla sanat yapıtı fikrini değişime uğratmaktır. Hayatın bir temsili olduğu düşünülen sanatın, hayata entegre olması ve izleyiciye yeni roller eklemesi istenmiş, böylece izleyicinin eserin karşısında haz alan pasif konumdan, aktif-katılımcı konuma geçmesi amaçlanmıştır (Ünay, 2015: 175). Özellikle 20. ve 21. yüzyıllarda gündeme gelen interaktif-ilişkisel-katılımcı sanat çalışmaları bu eksen de dikkat çeker. Sanatın dönüşümü ve gelişiminde sanatın içinden sesler ve fikirler etkili olsa da elbette ki toplumsal-siyasi olaylar ve teknolojik gelişmelerin etkisi de yadsınamaz. Kapsayıcı bir anlayışla bütün bu etkenlerin, sanattaki kırılmaların oluşumunu desteklediği kabul edilebilir.

Bu kırılmalardan birinin de 20. yüzyılda sanat eserinin çoğaltma teknolojilerinin gelişimiyle birlikte yaşandığı kabul edilebilir. Fotoğraf teknolojisi, sanat eserlerinin çoğaltılmasıyla, onun kutsallığının, şimdi ve buradalığının sorgulanmasını yanında, temsil sorununu da gündeme getirmiştir. 1960’lardan sonra ise hem sanatta kavramsal yan önemsenmeye başlanmış hem de teknolojik gelişmeler sanatı farklı bir noktaya taşımıştır. Sonrasında yeni teknolojilerin katkısıyla farklı bir estetik algısının ortaya çıkması imgelerin ulaşılabilirliğinin ve çoğaltımının kolaylaşmasıyla resim sanatı açısından

sorgulama alanını genişletmiştir. Her an geri çağrılmaya uygun, internet ağlarında hazır olarak ulaşılabilen görüntülerin, geçmiş ve bu güne ait teknik ve biçimlerle sanatçının kullanımına açık olduğu günümüzde “resim yapmak artık özgür ve yaratıcı ve bir o kadar da sorunlu bir süreç olarak öne çıkmaktadır” (Özkaplan, 2009: v).

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan bir gelişme ya da ortaya çıkan yeni bir düşünce ya da bilimsel bir devrim, içinde yaşanan toplumun ideolojisinde köklü bir değişime neden olur ve bunun etkilerini hemen her alanda olduğu gibi sanatta da gözlemlemek mümkündür (Tokdil, 2020: 43). Tüm alanlardaki gelişme ve dijitalleşmeye vurgu yapan Endüstri 4.0 kavramı, Sanayi Devrimiyle başlayan süreçle birlikte teknolojinin getirdiği özelliklerle oluşan gelişmeleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Özsoylu, 2017: 45; Soylu, 2018: 44). 21. yüzyılda teknoloji, bilim ve endüstri alanında 4.0 olarak öne çıkan kavramın, sanat alanına da taşınmış olduğu kabul edilebilir. Bu araştırmada da içinde bulunulan ortamda sanat alanındaki eser ve izleyici arasındaki ilişkinin geldiği noktayı, eserin konumunu ve eserin sergilenme yönteminin önemini anlayabilmek için öncelikle teknolojik yöntemlerle sanat eserinin çoğaltılmasının yol açtığı kırılmayı incelemek gerektiği düşünülmüştür. Özellikle bu konulara değinen Walter Benjamin ve Theodor Adorno’nun fikirleri ele alınmış aynı zamanda kitle kültürü içerisinde sanatın izleyiciye ulaşması bağlamında tekstil ürünleri ve sanat ilişkisini içeren bir doküman analizi yapılmıştır. Birinci Bölüm araştırmanın kuramsal temelini oluştururken, İkinci Bölüm’de ise kuramların nasıl konumlandığını deneyimleyen sanat çalışmaları sunulmuştur. Bu özellikler bağlamında araştırma sosyal bilimlerde araştırma yöntemlerinden Yorumlayıcı Paradigma kapsamında gerçekleştirilmiştir (Demir, Erişim Tarihi: 01.07.2021).

1. Benjamin ve Adorno ile Yeniden Üretilirliği Düşünmek

Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilirliği Çağda Sanat Yapıtı (1936) başlıklı yazısında sanatın *aurasından* bahsetmektedir. Yeniden üretimle birlikte çoğaltılan ve sanat izleyicisine bu şekilde ulaşan sanat çalışmasının müzede sergilenen eserin kendisinde de bir değer kaybı yarattığını; yapıtın özel atmosferini ve gücünü yitirdiğini, böylelikle sanat eserinin *aurasını* ve *biricikliğini* yitirmiş olduğunu belirtir (Benjamin, 2001: 56). Benjamin şu şekilde devam eder:

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve buradalığı-başka değişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığı. (...) Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapmanın fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir. (...) yeniden-üretimde çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir” (Benjamin, 2001: 54-56).

Benjamin (2001), *aura* ve *biriciklik* kavramlarıyla birlikte, sanat eserinin *kült* değerinden de vazgeçildiğini vurgulamaktadır. Eser çoğaltılabilir olmadan önce, izleyici sanat eserini görmek için, eserin bulunduğu mekâna gitmek zorundadır. Sanatın zor erişilebilir olması onu *kült* konumuna getirir. *“İstendiği yere gönderilebilecek bir portre büstünün sergilenmesi, tapınağın içinde sabit yeri bulunan bir tanrı heykelinin sergilenmesinden daha kolaydır”* (Benjamin, 2001: 59). Bu

bağlamda yeniden üretimle çoğaltılabilen ve her yerde sergilenebilir olan sanat çalışmaları *kült* sanat bağlamından çıkmıştır.

Sanat eserinin kaybettiği değerler olsa da Benjamin'e göre, bu durum hem kaçınılmazdır hem de bazı avantajları bulunmaktadır: “Bunlar, sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılmıştır” (Bolat Aydoğan, 2008: 28). Gürdal da (2015:71) Benjamin’in sanat yapıtının kutsallığının ve kült değerinin kaybolmasını, böylelikle daha çok insana ulaşmasını bir tür demokratikleşme hareketi olarak görmüş olduğunu belirtir. Çoğaltılabilir olmadan önce eser alımlayıcıyla uzaktır, çoğaltılabilir olduktan sonra ise sanat nesnesi toplumla yakınlaşır (Perniola, 2015: 76). Benzer konulara değinen bir düşünür olan Adorno ise aynı durumu farklı bir tehlike olarak görerek *kitleleşme* hareketi olarak kabul eder. Bu doğrultuda Adorno, sanatın kitleleşen bir kültür endüstrisi içerisinde ve izleyici üzerindeki büyük etkisiyle hızlı tüketilir bir meta halini almakta olduğunu belirtir (Adorno, 2003: 76).

1.1. Kültür Endüstrisi ve Sanat

“Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketim yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik yeterlikler değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur” (Adorno, 2003, 76’dan akt. Gürdal, 2015: 72).

Kültür endüstrisine can veren kavram piyasa olduğu için, imgeler pazara yönelik olarak oluşturulur. Böylelikle, kültüre damgasını vuran temel güdü satış yapmak, çabuk bir biçimde kar sağlamak haline gelir. Bu durumda verili değerlerin, genel geçer anlayışa uyum sağlamanın dışına çıkılamaz ve sanatın yaratıcılık özelliği kültür yapıtından giderek koparak *aurasını* yitirir. Bu sayede sanat yapıtı bir diğerinden ayırt edilemez ve kitleselleşmiş bir duruma gelir (Dellaloğlu 2007: 120’dan akt. Gürdal, 2015: 72). Sanatın tüketim metaları içerisinde yerini almasını Donald Kuspit *Sanatın Sonu* isimli kitabında şu şekilde ele almaktadır:

“Eser, kişisel olmadığı için seri olarak yeniden üretilen imgeler, birey için değil, kitleler için üretilen imgeler olarak toplumsal ürünler haline gelir. Bu nedenler mekanik röprodüksiyon, toplumsal konuyu basit bir gösteriye dönüştürerek kitleler için anlaşılabilir kılar (...) Herhangi bir şeyin mekanik röprodüksiyonu onu toplumsal bir gösteriye dönüştürecektir, daha önce olduğundan daha alelade gibi gösterecektir. Sanatın temsil biçimi olarak halen yerini gösteri alır: Sanat kendini maskara etmediği sürece, bir değeri ya da çekiciliği yoktur” (Kuspit, 2010: 105-107).

Kültür endüstrisinin içerisindeki markaların, tüketiciyi kendisine uydurması ve herkesin benzer ürünleri tüketmesiyle kitleleşme durumunu destekler nitelikte olduğu gözlemlenebilir. İçinde yaşadığımız çağda, giyim markalarını da aynı kategoride ele alarak, reklam araçlarıyla durumu bir *gösteriye* dönüştürdükleri gözlemlenebilir. Bu durum, tekstil ürünleriyle yaşamımıza entegre olur ve markalar eliyle bir *yaşam stili*

tasarlanarak reklam aracılığıyla kültür endüstrisine katkı sağlar. Böylelikle Kuspit'in belirttiği *gösteriyi* yaratmış olurlar.

1.2. Tekstil Ürünleri ve Sanat Eseri

Tekstil ürünleri (giysi) üretimi ile sanatın ve tasarımın yadsınamaz bir ilişkisi bulunur. Tarih başından beri, giyilecek eşyaların üretiminin fonksiyonel olmakla birlikte estetik bir anlayışta geliştiği kabul edilebilir. 21. yüzyılda kültür endüstrisinin içinde oluşan ve tüketimi amaç edinen markaların bünyesinde tasarımcılar ve sanatçılar çalışmaktadır. Ayrıca işbirlikleri olarak proje bazında da zaman zaman sanatçılarla birlikte çalışmalar gerçekleştirilir. Böylelikle markalar tasarımlarında sanatçıların özgün tasarımlarını ve sanatlarında yola çıktıkları tarzları markalarına yansıtmışlardır. Örnek olarak PUMA markasının giyim parçalarında Sanatçı Bradley Theodore'nin çalışmalarını kullanması verilebilir (Görsel 1). Başka bir örnek de Nike markasının *Tight of Movement* serisinde Brezilyalı fotoğraf sanatçıları Flavio Smelo ve Jayelle Hudson'un özel çekim fotoğraflarını sınırlı sayıda ürettiği özgün giysi tasarımlarında kullanması olarak verilebilir (Sarı, 2017: 82) (Görsel 2).



Görsel 1. Sanatçı Bradley Theodore'nin çalışmalarından yola çıkan PUMA markasının tasarımları.



Görsel 2. Nike, Tight of Movement serisi reklam fotoğrafları, 2014.

Yukarıdaki örnekler için üzerinde durulması gereken başka bir konu, ürünlerin sınırlı sayıda üretilmiş olduğunun belirtilmesidir. Reklam metninde teknolojik olanaklarla çoğaltılarak üretilen bir ürünün az sayıda üretilmiş olduğuna yapılan vurgu, sanat eseri değerinin azalması görüşüne paralellik teşkil eder. Bir başka unsur da herkes için üretilen tek tip ürünlerdense özel kumaşlar kullanarak giysiyi giyen kişinin vücut özelliklerine göre giysinin şekil aldığına vurgulanmasıdır (Sarı, 2017: 83). Bu durum, markanın, seri üretimle ürettiklerini bir *gösteriyi* dönüştürürken, *kitleleşme* tehlikesinden uzak durmak istemesi olarak kabul edilebilir. Tek tipleşen bir üründense

herkesin bedenine göre şekillenen ve kişiselleşen bir ürün ortaya koymanın niyeti bu noktada hissedilmektedir.

Markalar çoğaltma teknikleriyle aynı üründen pek çok sayıda üretse bile sanatçılarla iş birlikli olarak oluşturulan ürünlerin fiyatlarının da yükselmesine ve toplumdaki bireyler tarafından daha değerli görülmesine neden olmaktadır. Yapılan bir araştırmada, tasarım kıyafetli olan insanların ilk izlenimde daha değerli olarak algılandıkları ortaya konmuştur (Howlett, Pine, Orakçıoğlu ve Fletcher, 2013: 38). Bu sonuç da toplumda herkesin giydiği kıyafetleri giymektense kendisine özgü, kendisini yansıtan ve kitleleşme durumundan uzak bir mantıkta, bir sanatçı-tasarımcı tarafından özgün ve tek olarak üretilen giysinin toplumsal hayattaki ve sosyal ilişkilerdeki önemini ortaya koyar. Giysi nesnesi her şeyden önce “*duyusal ve düşünsel olarak deneyimlediğimiz ve de yansıtmak istediğimiz tüm yaşantılarımızın en öncelikli dışavurum aracıdır*” (Günay, 2011: 51).

Bir giysi tasarımının da bir sanat eseri gibi biricik olmasının bu doğrultuda önemli olduğu kabul edilebilir. Genel olarak sadece sanatçıların ve markaların değil, daha özelden ressam ve moda tasarımcılarının da iş birliği içinde olduğu pek çok dönem ve örnek mevcuttur. Endüstrileşme sonrası dünya geneline yayılan tüketim kültürünün karşısında durmak için, özellikle Batı’da, seri üretime karşı, *lif sanatının*¹ öne çıkarılmak istenmesi, geleneksel yöntemlerle el işçiliğine dayalı ve ustanın bilgeliğini takdir eden bir tavrın gerekli olduğunun düşünülmesindedir. Fonksiyonel dekoratif sanat ile fonksiyonsuz güzel sanatlar arasındaki mücadelenin kızıştığı bu dönemde Avrupa’da birçok sanatçı artistik giysi yaratmaya başlamıştır (Leventon, 2005: 12-14). Örneğin 1930’larda Elsa Schiaparelli Sürrealist akımdan etkilenmiş ve Sürrealist ressam Salvador Dali ve Jean Cocteau ile ortak giysi tasarımları gerçekleştirmiştir. İspanyol ressam Pablo Picasso’nun resimleri 1960’larda tişörtlere basılmıştır. Üretiminde canlı bedenini referans alan örnekler 1930’lu yıllarda en çok takı olarak karşımıza çıksa da avant-garde sanatçıların tuval yerine farklı malzemeler kullanımına yönelmeleri ile kıyafet olarak pek çok örnek ortaya çıkmıştır (Günay, 2011: 52).

Sanat alanının Avrupa’dan Amerika’ya taşındığı yıllardan sonra Varvara Stepanova, Giacomo Balla, Ferdinand Leger gibi sanatçılar çizimlerini yansıtan giyilebilir parçalar üzerinde durarak çalışmalar üretmişlerdir. Çeşitli sanatçılarla evrilen bu akım 1983 yılında New York American Craft Museum’da ilk defa *Art to Wear: New Handmade Clothing* isimli sergi ile sadece giyilebilir parçalar üzerine satışa sunulmuştur. Aynı yıllarda New York’ta Julie Dale giyilebilir sanat adı altında *Artisans Gallery*’i açarak tekstil ürünü ve takılardan oluşan parçaları sergilemiştir (Rüstem, Erişim Tarihi: 12.12.2020).

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere hem tekstil hem de resim sanatı alanının birleşimiyle disiplinlerarası ürünler ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Leventon’un (2005:18) tanımladığı *Giyilebilir Sanat* terimi öne çıkar: Leventon (2005: 18), giyilebilir sanatı “bir sanatçının ürettiği tekstillerden yine bir başka sanatçı tarafından yapılmış giysi” olarak tanımlamaktadır. Giyilebilir sanat hareketi, özetle bireylerin giysilerle olan ilişkisine odaklanmaktadır. Hareket, giysinin sadece bedenle değil ruhla da ilişkili olduğunu benimsemektedir. Buna göre beden, görseli uyaran ve ifade eden bir araçtır.

“Giysiyi tasarlayan sanatçı, fikir, duygu, heyecan ve formun bileşimini eserlerine aktarmaktadır” (Yetmen, 2012: 77). Sanat eseri giyilebilir olarak, eseri giyen bireyle birlikte, sanatın yaratıcılık sürecine yaşam ve canlılığı ekleyerek eseri tekrar yorumlamış olur. Giyilebilir sanat hareketinde hem sanatçı hem de giyen için özel bir tür iletişim ortaya çıkar. Elle tutulur ve dokunulabilir olan tekstiller bu bağlamda kullanıcısı ile doğrudan temas sağlar (Leventon, 2005: 18).

Giyilebilir sanatın tanımında yer alan, üretilen giysinin kişiye özgü ve sanatçının elinden tek olarak oluşması gibi özellikler, Benjamin’in vurguladığı sanatın *aura* ve *biriciklik* özellikleriyle örtüşmesi bakımından dikkat çeker. Giyilebilir sanat tanımı aynı zamanda, tekstil sektöründe tek ve özel ürün olarak kullanılan *haute couture* terimini de akla getirir 1860’larda *haute couture*’ün ortaya çıkması modanın sanatsal bir yorum kazanmasını sağlamıştır. Charles Frederick Worth bu doğrultuda özgün tasarımlar yapmak için savaştığı ilk tasarımcı olmuş, Paul Poiret de kendisinin bir giysi üreticisi değil, bir sanatçı olduğunu belirterek amacını açıklamıştır (Günay, 2011: 52). Bu örneklerle görülmektedir ki, giyilebilir parçalar biricik ve özgün olarak hem sanatın hem de hayatın içinde yer bulmuşlardır.

2. Sanat Çalışmasının Giyilebilir Olması Bağlamında Alternatif Bir Sergileme Yöntemi

Giyilebilir sanat teriminde Leventon’un (2005: 12-14) da belirttiği gibi, giysinin onu giyen kişiyle kurduğu bir ilişki mevcuttur. Bu ilişkiye giyilebilir sanat ürününü kamusal alanda veya özel alanda görenlerle kurduğu başka bir ilişki türü de eklenebilir. Bu doğrultuda giysinin bir sanat eseri olarak görülmesinin, sanat izleyicisinin izleyici rolünden çıkararak katılımcıya dönüşme süreciyle de ilişkili olduğu kabul edilebilir. Metnin başında değinilen kırılmalar ve farklı sergileme yollarının gelişmesinde rol oynayan interaktif, katılımcı, ilişkisel sanat, yeni tip kamusal sanat çalışmaları ve giyilebilir sanat olarak nitelendirilen çalışmalar bu doğrultuda beraber ele alınabilir. Bu sanat türlerinin ortak noktası olarak, izleyiciyi katılımcıya dönüştüren, gündelik hayatın içine karışarak, kimi zaman toplumsal sorunlara odaklanan ve farkındalık yaratan süreç odaklı sanat türleri olmaları olarak kabul edilebilir.

Toplumla entegre sanat türlerinin oluşumunda performans sanatının yeri oldukça önemlidir. Performans sanatında da süreç içerisinde gerçekleşen bir eylem ve genellikle performansı izleyenlerle kurulan bir ilişki söz konusudur. Giyilebilir sanat olarak üretilen giysinin, giyen kişinin yaşamına entegre olduğu ve giysiği giydiği süre boyunca sergileniyor olduğu kabul edilebilir. Bu doğrultuda giyilebilir sanat terimi beden ve süreci içinde barındırması bağlamında performans sanatıyla örtüşmektedir (Wollen ve Bradley, 1998: 14-15). 1960’lardan sonra performans sanatının bir türü olan beden sanatı da giyilebilir sanat örnekleriyle birlikte sanat çalışmalarının bir parçası olarak var olmuştur. Örneğin, Japon Moda tasarımcısı Issey Miyake, 1970’lü yıllarda, batı ve doğu kültürlerini birleştiren motiflerle vücuda ikinci bir deri izlenimi veren vücut dövmelemleri oluşturmuştur. Sanatçının esin kaynağı geleneksel Japon Sanatlarından aldığı 1971 tarihli *Dövme Koleksiyonunda* kullandığı elbise tasarımı, vücut dövmelemlerinin kumaş ile bedeni bütün olarak gösteren böylelikle tekstil ve beden sanatını buluşturan örneklerden biridir (Sarı, 2017: 77-80).



Görsel 3. Issey Miyake, TATTOO Kollection, 1971.

Issey'in yaptığı çalışmalar süreç odaklı ve yaşamla buluşan çalışmalar olarak ele alınırsa, giyilen giysinin ya da vücuda yapılan dövmenin bir ifade aracı olarak o kişinin ve onu gören kişilerin hayatına karıştığı kabul edilebilir. Bu doğrultuda seri üretimle oluşturulmuş bir giysi, sanatçının tuvali gibi kullanılarak üzerine özgün bir sanat çalışması oluşturulması ve sonrasında izleyicinin katılımcıya dönüşerek, onu kendi bedeninde ve hayatı içinde sergilemesi bir yöntem olarak öne sürülebilir. Benjamin'in belirttiği sanatın *biriciklik*, *aura* ve *kült* kavramları bu fikir ekseninde ele alınırsa, sanatın bu değerlerinden vazgeçilmeden aynı zamanda sanat eserinin sadece müzelerde veya özel mekânlarda sabit bir şekilde sergilenmesine de bağlı kalınmadan zamandan ve mekândan bağımsız olarak alternatif bir sergileme yönteminin var olduğu ortaya konabilir. Böylelikle *kitleleşmeye* mecbur olmayan, sanat ve tekstilin, sanat ve zanaatın bulunduğu katılımcı çalışmalar üretilebildiği kabul edilebilir.

Tişört gibi hazır bir malzemeyi kullanarak üzerine boya ve çeşitli yöntemlerle müdahalelerde bulunan, bütün nesneyi bir sanat çalışmasına dönüştüren örnekler oluşturan bir sanatçı olarak Merve Üstünalp örnek verilebilir. Tişörtün, kumaştan oluşan yapısıyla tuvalle ilişki gösterdiği gibi, aynı zamanda yaşam içerisinde bir giyim nesnesi olarak, çalışmayı üzerine giyen kişinin yaşama entegre olarak farklı anlamları bünyesinde barındırdığı kabul edilebilir. "*Sanatsal bakış her yerde olmalı, giydiklerimiz karakterimizi, beğenilerimizi yansıtmalı*" düşüncesi ile yola çıkan Üstünalp de, *giyilebilir sanat* sloganıyla 2015 yılında MÜÜ markasının temellerini atmıştır (Rüstem, Erişim Tarihi: 12.12.2020). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü mezunu olan sanatçı, tasarımlarının konularına Japon Shunga sanatı, kültür kitap karakterleri, mitolojik hikâyeler ile başlayıp, daha sonra ilgi alanına farklı konuları dâhil etmiştir. Kullanıcılarına kendini farklı hissettiren tasarımların özelliği olarak; "*tamamı el yapımı ve sadece tek adet olmasıdır*" şeklinde fikirlerini belirtmektedir (Rüstem, Erişim Tarihi: 12.12.2020). Sanatçının seçtiği konular ise, daha çok kadın, eğitim, toplumsal bellek, var olma gibi konulardır. Her serisini belirli bir tema üzerinden üreten sanatçının, giyilebilir sanat çalışmalarına bakıldığında da, konu ve teknik olarak kişisel sanat üretiminden uzaklaşmadığı görülmektedir.



Görsel 4. Merve Üstüenalp, Giyilebilir sanat çalışmalarıyla atölyesinde, 2017.

Remzi San'ın eserleri de bu doğrultuda başka bir örnek olarak gösterilebilir. San, hazır tekstil malzemeleri olan farklı renklerdeki tişörtlerin üzerine boya ile müdahalelerde bulunarak çalışmalarını üretmektedir. Çalışmaları oluştururken San kimin için yapıldığını, yapıldığı kişinin zevklerini, beğendiklerini dikkate alarak tişörtü giyen kişinin yaşamıyla ve beğenileriyle ilgili olarak tasarımlarını oluşturmaktadır. Tasarlanan her bir eser, o eseri giyen ya da kullanan kişinin beğenilerinin yanında o eseri giydiği süreç içerisinde yaptığı tercihleri ile başkalaşımalar yaşayarak sergilenmektedir.

Tişörtlerde yoğunlukta olarak sinema ve çizgi roman dünyasında var olan karakterler ve onların betimlemelerine yer verilmektedir (Görsel 5-8). Onların ekranda ya da bir sayfa üzerinde gerçekleşen görsel anlatımın etkisi özgün bir anlayış eşliğinde tişörtlere uygulanarak farkındalık oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda görseller yaşamın içerisinde sürreal figürlerle ayrı bir gerçeklik oluşturuyor gibi durmaktadır. Farklı renklerde seçilen tişörtler üzerine uygulanan renklerin birbirleriyle karşıt bir uyum yarattığı görülmektedir. Çoğu tasarımda portre çalışılmış olup, her bir tişört için ayrı karakterler oluşturulduğu gözlemlenebilir. Tişört üzerine her türlü zemin üzerinde uygulanabilen su bazlı akrilik boya ile gerçekleştirilen resimler; yıkanabilir ve tekrar giyilebilir olması için sıcak bir ütü yardımıyla ile tişörtün iç yüzeyinden baskı yapılarak sabitlenmektedir. Çalışmalara bu yöntem uygulanarak, diğer tekstil ürünlerinden ayrımı olmaksızın gündelik yaşam içerisinde kullanımı gerçekleştirilebilir.



Görsel 5. Hellboy isimli portre çalışması, Remzi SAN, Eskişehir, 2019.



Görsel 6. Balık Adam isimli portre çalışması, Remzi SAN, Eskişehir, 2019.



Görsel 7. Gerçek Yaşam isimli resim, Remzi SAN, Eskişehir, 2019.



Görsel 8. Çılgık isimli resim, Remzi SAN, Eskişehir, 2019.

Hem Üztüenalp'in hem de San'ın çalışmalarında olduğu gibi, hazır tişörtlerin üzerine gerçekleştirilen uygulamalar çizim, boyama, kolaj ya da dikiş gibi geleneksel yöntemlerle oluşturulsa da, sergileme söz konusu olduğunda çalışmaların günümüzdeki alternatif sanat türlerinde geçen kavramlar olan performans, ilişkisellik ve katılımcılık kavramlarıyla ilişkili olduğu, böylelikle post modern bir bakış açısının ortaya konulduğu kabul edilebilir. Çalışmalar katılımcının üzerine giyildikten sonra katılımcının yaşamının bir parçası olarak yaşamına karışır. Böylelikle bir sanat eseri haline gelen tişört, sanat mekânı ya da sergi açılışındaki sunumunda olduğu gibi, belirlenmiş bir zaman ve mekân kavramına gerek duyulmadan, katılımcının kendi yaşam anları ve yaşamının geçtiği mekânlarda katılımcı tişörtü giydikçe tekrar tekrar sergilenmeye devam eder. Her bir katılımcıda farklı etkiler doğurarak, Nike markasının reklamında vurguladığı *vücutunuzun şeklini alan giysi* sloganındaki anlamla örtüşerek, her katılımcı için farklı olarak üretilen çalışmalar farklı hayatların içinde ayrı anlamlar üretir. Bir başka özellik olarak eserin sergilenenebilir olması için katılımcının onu giymeyi tercih etmesi ve böylelikle eserin sergilenip-sergilenmemesi konusuna katılımcının karar vermesi gerekir. Böylelikle sanat izleyicisinden katılımcıya dönüşme sürecine yeni bir özellik daha eklenir.

Sadece sanat eseri ve katılımcının kendi içinde oluşan ilişki değil, bir sanat eseri taşıyıcısı olarak eseri kendi karşılaştığı kişilerle buluşturması yönünde de bir etki oluşur; katılımcının karşılaştığı kişiler de sanat eseriyle karşılaşmış olurlar. Her karşılaşmada sanat eseri, eseri görende farklı bir etki yaratabilir. Böylelikle çok yönlü bir etki ağı oluşmaktadır. *İlişkisel Estetik* kuramında özellikle 1990'lardan sonraki çalışmalarla ele alınan çağdaş sanat yapıtlarındaki karşılaşma mevzusu şu şekilde belirtilir:

“Bu yoğunlaştırılmış karşılaşma düzeni, uygarlığın mutlak bir kuralının gücüne yükseltince kendine uygun sanatsal uygulamalar üretti: Yani, dayanağı karşılıklı öznellik olan, merkezi tema olarak da birlikte varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki

'karşılaşmayı', anlamın kolektif olarak özümsemesini alan bir sanat biçimi" (Bourriaud, 2003: 23).

Bu bağlamda hazır tişört üzerine yapılan resimlerin birer ifade aracı olarak toplum içinde oluşan karşılaşmalarla ilişkisel bir estetik türü yarattığı kabul edilebilir. Eseri giyen kişinin davranışları, tutumları, jest ve mimikleri o eserin karşıdaki izleyicide bıraktığı anlamları değiştirmekte, eserin etkisi ya da *aurası* bu anlamda farklılaşmaktadır. Eserin rastlantısal bir biçimde günlük yaşamda dolaşımı, o eseri giyen kişinin gün içerisinde yaşadıkları ile birlikte davranış ve tutumlarında oluşan değişimler, eser üzerinden izleyiciye ya da eseri giyen kişinin karşılaştığı kitlelere aktarımını gerçekleştirmektedir (Görsel 9). Böylelikle eserin etkisi ya da *aurası* sadece tişörtün üzerinde yer alan resmin yanında o tişörtü taşıyan kişinin hayata dair yaklaşımları, tutum ve davranışları kapsamında da çeşitlilik gösterebilir.



Görsel 9. Remzi San'ın çalışması Hellboy'un bir esnaf lokantasından fotoğrafı, Eskişehir, 2019.

Leventon'un (2005: 18) *giyilebilir sanatı* tanımlarken belirttiği "*Sanat eserini giyenler yaratıcılık sürecine yaşam ve canlılığı ekleyerek eseri tekrar yorumlamaktadır*" şeklindeki görüşüyle bu çalışmaların örtüştüğü kabul edilebilir. Issey Miyake'nin beden üzerinde tekstil ve resim sanatını buluşturarak oluşturduğu çalışmalarla (Görsel 3) yapmak istediği kişilerin kendisini ifade etmesiyse, San'ın çalışmaları da aynı yönde okunabilir. Böylelikle sanat eserinin onu giyenle kurduğu bağdan kaynaklanan kendini imgelerle ifade etme biçimi de ayrı bir etki olarak sürece dâhil olmaktadır.

Şimdiye kadar bahsedilen özellikler, aynı zamanda yeni tip kamusal sanat çalışmalarının da temellendiği bir terim olan kamusal alanı akla getirir. Özgün ve biricik olarak *aurasını* koruyan, izleyicisiyle buluşan, hatta hayatına dâhil olan sanat çalışmaları, tekstil sektöründe genel olarak markaların oluşturduğu kitlesel etkilerden uzaklaşır. Böylelikle, Negt ve Kluge'un (2004: 133-141) tanımladığı farklılıkları içinde barındıran, çoğul bir kamusal alan fikriyle örtüşür. Giysinin bir ifade ve iletişim aracı olarak sanat çalışmasına dönüşmüş biçimi, toplum içinde de farklı ifadelerin oluşması yönünden etki sağlayabilir. Aynı şekilde bir mekân içerisinde sabit bir şekilde sergilenmeye gerek duymadığı için de sürekli bir gezinti halinde olarak mekan anlamında da kamusal alana karışabilir (Görsel 10-13).



Görsel 10. Çıglık isimli tişört çalışması, Remzi San, Kütahya, 2019.



Görsel 11. Flash Universe isimli tişört çalışmalarının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Remzi San, Eskişehir, 2019.



Görsel 12. The Eye of Pirate Skull isimli tişört çalışmalarının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Remzi San, İzmir, 2019.



Görsel 13. Towards to End isimli tişört çalışmasının gündelik yaşamdan fotoğrafları, Remzi San, Eskişehir, 2020.

Farklı bir yönden bakılırsa birer eser niteliğine dönüşen tişörtler sadece katılımcılar üzerinde sergilenmek ve hareket halinde olmak durumunda da değildir. Çalışmalar aynı zamanda sokakta ya da bir sergi mekânında var olabilen örnekler olarak, sergileme mekânları isteğe göre değiştirilebilir (Görsel 14, 15). Böylelikle Benjamin, (2001: 59) eserin *kült* olma özelliğinden dolayı sahip olduğu, eserin sergileneceği mekâna izleyicinin ulaşması gerektiği konusundaki değer tekrar düşünülebilir. Aynı zaman da yine sergileme yeri ve zamanının belirsizliği içerisinde, günün her saati, farklı bir mekânda zaman ve mekan değişiklikleri yapılarak sergilenir olabilir.



Görsel 14. Gardırop isimli kişisel resim sergisi, Remzi San, Eskişehir, 2017.



Görsel 15. The Joker isimli tişört çalışmasının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Remzi San, Nairobi, 2020.

Önerilen bu yöntemle birlikte, kamusal mekânlara yayılabilen eserler özgün sanat çalışmalarını olduğu için dijital veya mekanik çoğaltma yöntemlerinde olduğu gibi çok sayıda üretilmesine bile yine de toplumdaki bireylerle buluşabilirlik yönünden bir etki sağlandığı kabul edilebilir; hem de özgün ve tek olarak üretilen sanat eserine mal edilen, *biriciklik*, böylelikle *aura* ve hatta kült değerinden vazgeçilmeden. Bu şekilde, eserlerin hem sergi mekânında hem de hayatın içinde farklı mekânlarla katılımcıyla/katılımcılarla bağ kurarak, kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren biçimler ve imgeler üretmeden, markalarla yaratılan gösteriye, kitleselleşmeye ve tek tipleşmeye karşı alternatif bir sergileme yöntemi ortaya konduğu kabul edilebilir.

Sonuç

Sanat tarihi her dönem içerisinde yenilik ve doğal olarak farklılıklar barındırır. Sanat tarihinde yaşanan kırılmalar, yeni anlayışların, paradigmaların ve ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olur. 21. yüzyılda var olan dijital üretim ve sergileme yöntemlerinin temelini, 20. yüzyıldaki sanat eserinin mekanik olarak çoğaltılmasıyla oluştuğu kabul edilebilir. Teknolojide, bilimde, endüstride ve tabii ki sanatta yaşanan kırılmalar yeni gelişmeler ve tekniklerle bir sonraki aşamayı da gündeme getirmektedir.

Eserin çoğaltılabilir olmasıyla bağlantılı olarak ortaya çıkan ve değişim gösteren bir konu da eserin sergilenme, başka bir ifadeyle izleyiciye ulaşma yöntemleridir. Yine özellikle 20. yüzyılda ve sonrasında, performans sanatı, katılımcı sanat, yeni tip kamusal sanat, ilişkisel estetik gibi sanat türleri ve kuramlarıyla birlikte dijital yöntemlerin gündeme geldiği görülmektedir. Bütün bu değişimler ve yenilikler, sanatın süreç odaklı olmasını ve izleyicinin katılımcıya dönüşmesini temel alan gelişmeleri beraberinde getirirken, sanatın yaşamdaki yeri ile birlikte yaşamın sanattaki yeri de sorgulanır olmuştur.

Bu çalışmada, mekanik çoğaltmayla başlayan sürecin, sanat alanına genel etkisiyle birlikte, sergileme üzerindeki etkisi üzerinde durulmuş ve bu durum, giyilebilir sanatla ilişkilendirilerek, sanat örnekleri üzerinden alternatif bir sergileme yöntemi sunulmuştur. Özetle, giyilebilir bir nesne olan tişörtün sanatçının tuvali gibi kullanılarak, üzerine geleneksel yöntemlerle resim yapımı ve bu yaratılan eserin birisi tarafından giyilerek, kamusal ve özel alanlarda dolaşımıyla yaratılan etkiler üzerinde durulmuş, böylelikle sanat eserinin *aurasını*, *biricikliğini* ve *kült* değerini yitirmeden sergilenabilir olduğu ortaya konulmuştur.

Sunulan bu yöntem ile birlikte, çağımızda belki de kaçınılmaz görülen dijital yöntemlerin aksine, geleneksel resim tekniğinin, farklı sergileme olanaklarıyla birlikte kurgulanarak, çağdaş anlamda bir anlayışının öne çıktığı görülebilir. Böylelikle geleneksel ve çağdaş yöntemlerin birlikte kullanılabilirliğine de vurgu yapılmıştır. Sergileme sürecinde katılımcı ve ilişkisel bir hale bürünen sanat çalışması, kamusal alan kavramıyla da ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda sanat izleyicisinin pasif durumdan aktif bir katılımcıya dönüşmesi anlamlıdır. Katılımcı istediği zaman eseri giyerek sergilenen bir hale dönüştürür ve yaşamındaki karşılaşmalar sanat eserinin etkisini ve anlamını her an yeniden oluşturur. Katılımcının tercih ettiği zaman ve kurumsallaşmış sergi mekânlarındansa, kendi yaşamının geçtiği mekânlarda, giyilebilir olan eserin sergileniyor olması, sanatın, belli bir zaman ve mekânda sergilemesi gerektiği anlayışından uzaklaştırır.

Bu çalışmayla birlikte önerilen üretim ve sergileme yönteminin ele alınış biçiminde olduğu gibi, sanat tarihinde doğru olarak kabul edilmiş bazı kavramların alternatif yöntemlerle yeniden sorgulanmasının, alana farklı bakış açıları kazandıracağı düşünülmektedir. Özellikle teknolojik gelişmelerin hızlı bir şekilde yaşandığı ve bu gelişmelerin her alana entegre olduğu 21. Yüzyıldaki sistem içerisinde, sanat eseri ve sergilenmesi konusunda alternatif yöntemlerin sorgulanmasının önemli olduğu belirtilebilir. Aynı şekilde, geleneksel olandan vazgeçmeden, gelenek ve çağdaşın birlikte kurgulanmasının alternatif yöntemlerin yaratılması için katkı yapabildiği kabul edilebilir. Başka bir öneri olarak ise, müze veya galeri gibi, kurumsallaşan sergi mekanlarında, bu yöntemin, bir proje olarak gerçekleştirilmesi önerilebilir. Böylelikle, kurumsallaşmış sanat mekanlarında da farklı yöntemlerin deneyimlenmesi açısından bir etki yaratılabilir.

Son Notlar

¹ Lif sanatı: Batıda 1970'lerde teknoloji, bilim ve seri üretim ekseninde şekillenen sosyal ve kültürel sisteme tepki duyulmasıyla sanat ve zanaatlara karşı oluşan ilginin sonucunda ortaya çıkıp şekillenen sanat dalı (Colchester, 1996: 8).

Kaynakça

- Adorno, T. (2003). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". (Çev: Bülent Doğan). *Cogito*, sayı 36, 76-83, İstanbul Yapı kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2001). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*. (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

- Bolat Aydoğan, E. (2008). “Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının ‘Aura’sı”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 27-33.
- Bourriaud, N. (2003). *İlişkisel Estetik*. (Çev: Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Colchester, C (1996). *The New Textiles Trends and Traditions*. Thames and Hudson, London.
- Girgin, F. (2014). “Çağdaş Sanatta Sanatın Malzemesi Olarak Mekan”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2014, Cilt 7, Sayı 13, 214-234.
- Günay, A. (2011). “Giyside Sanatsal Yaklaşım”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, 51-54.
- Gürdal, N. (2015). “Aura’nın Yitiminden Sonra Sanat Eseri”. *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume 2, 67-78.
- Howlett, N., Pine, K., Orakçıoğlu, I. and Fletcher, B. (2013). The Influence Of Clothing On First Impressions: Rapid And Positive Responses To Minor Changes In Male Attire. *Journal of Fashion Marketing and Management*, Vol. 17 No. 1, 38-48.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Negt, O. ve Kluge, A. (2004). “Kamusal Alan ve Tecrübe’ye Giriş. (Ed: Meral Özbek). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları, 133-141.
- Leventon, M. (2005). *Artwear, Fashion and Anti-Fashion*, Thames&Hudson, New York.
- Özkan, H. S. (2019). *Sanat ve Tasarım Müzelerindeki Sergileme Tasarımının Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özkaplan, O. (2009). *Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Özsoylu, A. F. (2017). “Endüstri 4.0”. *Çukurova Üniversitesi İİBF Dergisi*, Cilt:21. Sayı:1. Haziran 2017, 41-64.
- Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi-Sanattan Geriye Ne Kaldı?* (Çev: Kemal Atalay), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarı, S. (2017). “Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarımı Uygulamaları”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 38, 69-85.
- Soylu, A. (2018). “Endüstri 4.0 ve Girişimcilikte Yeni Yaklaşımlar”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 32, 43-57.
- Tokdil, E. (2020). *Bilim Felsefesinde Paradigmatik Yaklaşım Kapsamında Sanat ve Bilim İlişkisinin Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Yansımaları*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı.

- Ünay, S. (2015). “Görsel Sanatlarda İzleyicinin Rolü”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 34- Erzurum, 170-181.
- Wollen, P., Bradley, F. (1998). *Addressing the Century 100 Years of Art&Fashion*. Hayward Gallery Publishing, London, 1998, 14-16.
- Velarde, G. (1988). *Designing Exhibitions*. London: The Design Council.
- Yetmen, G. (2012). “Giyilebilir Sanat”. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, SciencesOcak/January 2012, 5(1), 76-93.

İnternet Kaynakça

- Demir, E. (2019). Notlarım: Bilimsel Araştırma Paradigmaları. https://www.researchgate.net/publication/331223767_Bilimsel_Arastirma_Paradigmaları (Erişim Tarihi: 01.07.2021).
- Rüstem, A. Giyilebilir Sanat Üzerine. <https://ahmetrustem.blogspot.com/2017/07/giyilebilir-sanat-uzerine.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2020).
- TDK. <https://sozluk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 01.07.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Sanatçı Bradley Theodore'nin çalışmalarından yola çıkan PUMA markasının tasarımları. , <https://hypebeast.com/2018/8/puma-suede-bradley-theodore-interview> (Erişim Tarihi: 01.01.2021).
- Görsel 2.** Nike, 2014, Sarı, S. (2017). Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarımı Uygulamaları: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 38, 83.
- Görsel 3.** Issey Miyake, Tatta Kollection, 1971, Sarı, S. (2017). Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarım Uygulamaları: 80.
- Görsel 4.** Merve Üstüenalp, 2017, <https://ahmetrustem.blogspot.com/2017/07/giyilebilir-sanat-uzerine.html> (Erişim Tarihi: 01.01.2021).
- Görsel 5.** Hellboy isimli portre çalışması, Remzi San, Eskişehir, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 6.** Balık Adam isimli portre çalışması, Remzi SAN, Eskişehir, 2020, Remzi San Arşivi.
- Görsel 7.** Balık Adam tişört resminin ön yüzünde yer alan “Gerçek Yaşam” isimli resim, Remzi San, Eskişehir, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 8.** Çılgılık isimli resim, Remzi SAN, Eskişehir, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 9.** Hellboy tişört üzerine akrilik çalışmasının bir esnaf lokantasında fotoğrafı, Remzi San, Eskişehir, 2019, Remzi San Arşivi.

- Görsel 10.** Çılgılık isimli tişört çalışması, Remzi San, Kütahya, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 11.** Flash Universe isimli tişört çalışmalarının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Eskişehir, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 12.** The Eye of Pirate Skull isimli tişört çalışmalarının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Remzi San, İzmir, 2019, Remzi San Arşivi.
- Görsel 13.** Towards to End isimli tişört çalışmasının gündelik yaşamdan fotoğrafları, Remzi San, Eskişehir, 2020, Remzi San Arşivi.
- Görsel 14.** Gardırop isimli kişisel resim sergisi, Eskişehir, 2017, Remzi San Arşivi.
- Görsel 15.** The Joker isimli tişört çalışmasının gündelik yaşamdan fotoğrafı, Remzi San, Nairobi, 2020, Remzi San Arşivi.



ÇAĞDAŞ LİF SANATÇILARI PERSPEKTİFİNDEN DİASPORA OLGUSU THE DIASPORA CASE FROM CONTEMPORARY FIBER ARTISTS' PERSPECTIVE

Nazan OSKAY

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

Dr. Van Yuzuncu Yil University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Handicrafts Department

nazan_orskay@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3704-5945>

Atıf/Citation

Oskay, N. (2021). "Çağdaş Lif Sanatçıları Perspektifinden Diaspora Olgusu".

Sanat Dergisi. (38), 196-215.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.935348>

Öz

İnsanlar tarih boyunca farklı sebeplerden dolayı buldukları ana vatanlarını terk etmek zorunda kalmışlardır. Yüzyıllardan bu yana gerçekleşen göç hareketleriyle birlikte yaşanan süreçte ulusal kimlikten diasporik kimliklere kadar uzanan değişim, günümüzde hala tartışılan ve araştırılan önemli konulardan biri olmuştur.

Dünyanın farklı yerlerinde oluşturulan diaspora ile birey üzerinde 'kimlik', 'kültür', 'kabul görme' gibi faktörlerin değişim ve dönüşüme zemin hazırlaması sosyal bilimlerin birçok alanının da araştırma konusu olmuştur. Ayrıca sanatın farklı disiplinlerinde de sanatçıların diaspora temasını yapıtlarına taşıdıkları görülmektedir.

Diaspora kavramından yola çıkarak bu çalışmada, "Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora" isimli sergideki çağdaş lif sanatçılarının 'öteki', 'bellek' ve 'kimlik' kavramlarının etkisini, kültürün önemli bir parçası olan tekstil teknik ve malzemesi aracılığıyla sanata nasıl yansıttıkları eserleri üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

İzleyiciye üzerinde düşünmesi gereken

Abstract

Throughout history, people have had to leave their homeland, for which they paid for different reasons. In this process, occurring along with migrations for centuries, the change from national identities to diasporic identities has been one of the significant topics still discussed and investigated now a days.

With the diasporas created in different parts of the world, the fact that factors such as 'identity', 'culture', and 'acceptance' pave the way for change and transformation in individuals has been investigated in many areas of Social sciences. Moreover, it is observed that Artists also carry the theme of diaspora to their works in different disciplines of art.

Based on the concept of diaspora, in this study, it was attempted to analyze how contemporary fiber artists in the exhibition "Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora" reflected the effect of the concepts 'other', 'memory,' and 'identity' on art through textile techniques and materials, which are an important part of the culture, over their works.

sorular soran altı misafir ve otuz sekiz jüri onayından geçmiş sanatçıların eserleri arasından sekiz farklı yapıt ele alınmıştır. Araştırmanın örnekleri ele alınırken farklı kültürlerden birey ya da toplulukların yaşadığı diasporik kimlik deneyimi göz önünde bulundurulmuş ve bu örnekler üzerinden analiz ve yorumlar yapılmıştır.

Araştırmada serginin gerçekleştiği The George Washington Üniversitesi (ABD) ve Tekstil Müzesi'nden elde edilen veriler ile sanatçıların yapıtları çalışmanın görsel doküman kısmını oluştururken, alan yazında ise kitap, tez, makale, internet kaynakları gibi araçlardan yararlanarak genel tarama yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Göç, Diaspora, Kimlik, Lif Sanatı, Sergi.

In this study conducted to raise awareness, the historical truths, physical destruction, and prejudgment in the art world, where different textile materials and techniques are used and which finds the modern-day odd, are visually discussed. Among the works of artists approved by six guests and thirty-eight jury members, who asked the viewers questions to be thought over, eight different works were addressed. While addressing the samples of the study, the diasporic identity experiences of individuals or communities from different cultures were considered, and analyses and reviews were performed on these samples.

While the data obtained from the United States of America the George Washington University and Textile Museum, where the exhibition was held, and works of artists constituted the visual documents of the study, the general review of the literature was conducted using means such as books, theses, articles, and internet resources.

Key words: Migration, Diaspora, identity, Fiber Art, Exhibition.

Structured Abstract

“Migration” which has been continuing for centuries and which we face during the historical journey of countries, has been a fact that does not lose its significance along with the dynamics of the changing World. Act of migrating is an event which is closely related with many aspects of the society such as social, cultural, economic, political etc. aspects. Because while humans who have experienced a mobility on the earth in all scenes of history maintain their lives with nomadism before, they have to migrate because of many different reasons including economic, political, cultural and environmental ones today. Diaspora which is formed as a result of international migration and implies the distribution of humans from the same territorial origin throughout the world, involves many concepts such as ‘identity’, ‘culture’, ‘memory’ and ‘belonging’. Many researchers advocates that diasporic individuals act as a bridge between the ‘old’ and the ‘new’, and that these hybridized cultures develop plural identities.

While the concept of diaspora which is used generally for expressing the geographic distribution and the accompanying state of spatial distribution of identity, culture and social relations, subjects to many researchers and artists, it has been handling in the art in two ways: The first is that this concept directly creates a theme in the art, and second is that the artists who were forced to migrate reflect their own diasporic identities to their artistic production. Accordingly in this study, it was tried to read how the contemporary fiber artists in the exhibition named “Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora” reflect the influence of the concepts of ‘other’, ‘memory’ and ‘identity’ to the art through textile technique and materials which is a significant part of the culture via their works.

It was elaborated on eight different works among the works of six guests and thirty eight artists approved by the jury, who have asked questions needed to address. When the

research samples are approached, the diasporic identity experience lived by the individuals or communities from different cultures was taken into consideration, and it was conducted analyses and reflections through these samples. In the research, while the data obtained from The George Washington University (USA) and the Textile Museum in which the exhibition was organized and the works of artists have formed the visual document part of the study, it was also conducted a general review by using tools such as books, theses, articles and internet sources.

The exhibition named “Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora” which is one of influencing exhibition of our present days, constitutes one of the considerable examples which discuss the diaspora in the field of textile. The works of six guest artists and the thirty-eight artists approved by the jury participated the exhibition are asking needed to address to the audience, while expressing the historical truths, physical damages, racism and prejudice in today’s world visually. The fiber artists participated the exhibition which was organized between the dates of April 16th and September 4th by The George Washington University and The Textile Museum and the Studio Art Quilt Associates, Inc. (SAQA), and was curated by A. T. Stevens, with their works have given thought on the fact of diaspora from different perspectives. It can be said that the artists have narrated the diaspora which is a significant narrative of our time in every sense on the basis of the concepts of ‘other’, ‘memory’ and ‘identity’ with traditional textile materials such as fabric and thread by ascribing new meanings in a masterly way.

In the exhibition, the textile materials have transformed into an important teaching tool which conveys noteworthy cultural information about religious and historical events for both literate and illiterate people thanks to being easily shapeable subjects. The quilts which are textile products have fulfilled this function by picturing significant historical events, celebrating friendships, births and marriages, and displaying the losses of friends and families because of death and exile. Thus, the works in the exhibition have become visual ‘books’ which constitute a reference library as teaching tools in terms of the migration experience.

The exhibition named “Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora” of contemporary fiber artists who convey their own life experiences by coming from different geographical areas, has come into prominence by involving works and artists contributed to the fact of diaspora which is also the main axis of the study with a large array of diversity. In the exhibition, the artists have brought different textile materials and techniques together with the innovative technologies in the name of interpreting the physical and psychological consequences of the diaspora, and they thus indicated that there is no one way to tell a story. For instance, African diaspora have been told through many different perspectives, and in this way, each audience member have taken the opportunity to read and interpret the stories in these art works through their own backgrounds and experiences. In other words, the plural togetherness such as fabric, paint, digital print, serigraphy and ink used in the story narrations has created another dialogue between the audience and the image.

When the works chosen in the study axis are considered, it is seen that the productions were mainly fabricated through the quilt technique, and that the re-treated quilt is the symbol of a transition and paradox. This subject which has once meant a soft bed has now transformed into a solid and scratchy thing and a kind of landscape on which there exists thoughts, fears and memories. The fact that contemporary fiber artists have narrated the theme of diaspora which is also the research subject through textile that is a part of their bodies and spaces they live in beginning from the first day of the humanity, indicates that textile continues to be a strong tool of artistic expression which challenges time. Besides, it can be expressed that the artists’ social sensitivity and their elaboration on the fact of diaspora has made a contribution to develop empathy by manifesting the problem encountered more in the society.

Giriş

Asırlardır süregelen ve ülkelerin tarihsel serüveninde karşımıza çıkan “göç” değişen dünyanın dinamikleriyle birlikte önemini yitirmeyen bir olgu olmuştur. Göç etme eylemi toplumun sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi vb. birçok alanıyla yakından ilişkili bir olaydır. Çünkü tarihin her sahnesinde dünya üzerinde bir hareketlilik yaşayan insanlar, önceleri göçebelik ile hayatını sürdürürken, günümüzde ekonomik, politik, kültürel ve çevresel olmak üzere birçok farklı nedenden dolayı göç etmek zorunda kalmaktadır.

Uluslararası göç sonucu oluşan ve dünyada aynı toprak kökenli insanların dağılımını ifade eden diaspora ise ‘kimlik’, ‘kültür’, ‘bellek’, ‘aidiyet’ gibi pek çok kavramı bünyesinde barındırmaktadır. Birçok araştırmacı diasporik bireylerin ‘eski’ ve ‘yeni’ vatan arasından köprü görevi gördüğünü ve melezleşen bu kültürlerin çoğul kimlikler geliştirdiklerini savunmaktadır.

“Diaspora terimi tam anlamı ile (tarihsel olarak, negatif şekilde) göç, içgöç ya da kolonyal yayılmanın bir sonucu olarak sürgün yoluyla doğdukları ana vatanlarından çıkarılan (dislocated) insan topluluğunu belirtmektedir; fakat etimolojik olarak (daha pozitif) dağılmanın verimliliğini, yayılmayı ve tohumların saçılmasını ifade etmektedir” (Erkayhan, 2008: 45).

Ana vatanından başka bir ulusa göç etmiş diasporik topluluklar süreç içinde kimliklerine ve kültürlerine dair sorunlar yaşarken farklı dönüşümlere de uğrayabilmektedir. Bu dönüşümlere karşı birçok diasporik kimliğe sahip olan bireyler ya da toplumlar ait oldukları kültürleri yaşatma direnci göstermektedir. Dolayısıyla Cohen’in de ifade ettiği gibi *“diasporik toplumlar çoğunlukla dil, din, adet ya da folklorunun derinlerinde gömülü bir kavram olan ‘eski ülke’nin, bağlılığa ve duygusal anlamda bazı haklara sahip olduğunu onaylamaktadır”* (Cohen, 1997: ix).

Genel itibarıyla coğrafi dağılım ve bu dağılıma eşlik eden kimlik, kültür ve toplumsal ilişkilerin mekânsal dağılım durumunu ifade etmek için kullanılan diaspora kavramı (Hall, 1998: 173–192) pek çok araştırmacı ve sanatçıya konu olurken sanatta ise iki şekilde ele alınmaktadır: İlki, bu kavramın doğrudan sanatta tema oluşturması, ikinci ise göç etmek durumunda kalan sanatçıların sahip olduğu diasporik kimliklerini sanatsal üretimlerine yansıtması şeklindedir. Bu doğrultuda çalışma *“Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora”* (Göç Hikâyeleri: Çağdaş Sanatçılar Diaspora’yı Yorumluyor) isimli sergiyle birlikte milyonlarca hikâyeden esinlenen çağdaş lif sanatçılarının yapıtlarına odaklanmaktadır. Sergide yer alan sanatçılar, hikâyelerin bazılarını anlatırken izleyiciyi bu güncel konu hakkında derinlemesine düşünmeye de teşvik etmektedir.

Sergide sanatçılar tarafından ortaya konan hikâyeler, kişisel olandan evrensel olana doğru farklılık göstermektedir. Sanatçılar, Yahudi diasporası, Afrika diasporası ve Meksikalılar, Japonlar, İrlandalılar, İtalyanlar, Yerli Amerikalılar ve Ruandalılar dahil olmak üzere antikiteden modern zamanlara kadar gerçekleşmiş olan halkların maruz kaldığı yerinden edilmeler üzerine güçlü eserler yaratmışlardır.

Çağdaş lif sanatı ile üretilen eserlere diaspora perspektifiyle bakıldığında çoğunlukla ‘kimlik’, ‘kültür’, ‘aidiyet’ gibi kavramların öneminin vurgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda sınırsız malzeme olanağı sağlayan tekstilin geleneksel yüzü olan teknikler, çağdaş sanatçılar için güçlü bir anlatım dili oluşturmuştur. Çalışmada diaspora olgusunun farklı kimliklere sahip sanatçılarca nasıl yorumlandığı ve diasporanın onların yapıtlarına etkileri kullanılan imgeler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

1.Göç ve Diaspora Kavramları

İnsanlığın var olduğu ilk zamanlardan bu yana yer değiştirme hareketi olarak ifade edilen göç niteliği ve içeriği sürekli değişim göstermiş olan bir olgudur. Erken dönem toplumlarının çoğunlukla yiyecek, barınak, afetler, kıtlık vb. temel ihtiyaçlardan göç ettiği görülürken günümüzde insanların ekonomik, kültürel, politik, dini, bireysel çatışma, çevresel etmenler gibi birçok nedenden dolayı başka bir yere hareket ettikleri görülmektedir (Girgin, 2017: 56).

Evrensel bir olay olan göç dünyanın her yerinde görülebilen bir durum olup, göçlerin yaşanmasına neden olan unsurlar, dünya ülkelerinin hemen hepsinde aynıdır (Koçak ve Terzi, 2012: 164-165). Mekân ya da yer değişikliğini ifade eden göç pratiği, ayrıca birey ve toplum hayatında yaşanan tecrübelerle bağlı olarak farklı kültürel evrenlerde anlamsal çağrışımları farklılaşan hafıza biçimleri oluşturmaktadır (Parin, 2019: 683).

Tüm zaman ve toplumlarda görülebilen göç olgusu sadece fiziki olarak bir yerden başka bir yere mekânsal değişim değil, kimlik, kültür ve ekonomi gibi çeşitli faktörlerinde içinde olduğu nedenler ve sonuçları ile düşünülmesi ve süreç içinde algılanması gereken bir olgudur. Uzun bir sürecin farklılaşan birimlerini içeren göç kavramının, esasen göç veren yerleşim, göç eden kişiler ve göç alan yerleşim zinciri dâhilinde irdelenmesi gerekmektedir (İçduygu, Sirkeci ve Aydingün, 1998: 38).

Göker (2015: 34)’e göre;

“Göçü insan hareketliliği olarak değerlendirmek, göçün diğer bütün toplumsal etkenlerden yalıtılması anlamına gelir; bu sebeple göç sadece bir insani hareketlilik, bir yer değiştirme faaliyeti değildir. Göçün ortaya çıkmasında, gelişmesinde, devam etmesinde ve son bulmasında ekonomik, siyasi, coğrafi, demografik, psikolojik birçok faktör etkilidir. Bu nedenle göç, bir hareket veya sosyal hareketlilik olarak değerlendirilse de sosyolojik açıdan göçü ilgi odağı haline getiren şey bu hareketlilik değil, hareketliliğe sebep olan bu karmaşık faktörler bütünü ve göçle birlikte yaşanan bireysel ve toplumsal değişimlerdir.”

Göker’in sözlerinden de anlaşıldığı üzere göç, insanların sadece bir yerden başka bir yere hareketliliği olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü göçün evrensel bir sorun olarak tüm dünyada etkileri büyüktür ve gönüllü veya zorunlu bir biçimde de olsa bireyin yaşamını doğrudan etkilemektedir. Özellikle kitlesel göç hareketlerinin çoğunlukla belirli bir zorunluluktan kaynaklandığı görülmektedir (Aksoy, 2012: 293). İnsanların toplumsal ilişkisi, siyasal pozisyonu gibi birçok değişkenin etkisiyle

yaptıkları zorunlu göç ise uyum sürecinde birçok zorluğu beraberinde getirmektedir (Parin, 2019: 684).

Göçün insan psikolojisi üzerinde de doğrudan etkileri bulunmaktadır. Çünkü dünya düzeninde insanların, içine girdikleri yeni toplumun ve hayatta kendi ülkesinden getirdiği deneyim ve kültürel değerlerinin farkına varmasına ve sahip olduğu değerleri koruma içgüdüğü geliştirmesine neden olmaktadır. Erkayhan (2008: 28)'a göre; “*göç hareketleriyle kendi ülkesinden başka bir ülkeye yerleşen göçmenler, yerleştikleri ülkenin her bakımından farklı olan ortamında kendi kimlikleriyle ilgili bir açmazda düşerler*”.

Uluslararası göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan ve yaklaşık 2500 yıllık geçmişi olan diaspora kavramı ise özellikle 20. yüzyılda meydana gelen uluslararası siyasi gelişmelerle bağlantılı olarak günümüzde sıklıkla kullanılmaktadır. M.Ö. 6. yüzyılda Babil Krallığı tarafından Kudüs'ten farklı coğrafyalara dağıtılan Yahudiler için kullanılan diaspora, daha sonra ana vatanını kaybetmiş ve etnik şiddete maruz kalmış şahıslar ve topluluklar için kullanılan bir kavrama dönüşmüştür (Tötölyan, 1996: 12). Kavram etimolojik olarak Yunanca “diasperien”; dia- “boyunca, karşıda” ve sperien-sperio “yayılmak, tohum saçmak” kelimelerinden türemiş olup, “dağılma”, “saçılma, savrulma” durumlarına karşılık gelmektedir (Braziel ve Mannur, 2003: 1).

Ana yurtlarından sürgün edilip mekânsal dağılım yaşayan toplulukları anlatan diaspora kavramı, Uluslararası Göç Örgütü tarafından da tanımlanmıştır. Uluslararası Göç Örgütü Göç Terimler Sözlüğünde; “*menşe ülkesinden ayrılmış olan ancak anavatanıyla bağları süren birey ve üyeleri veya ağ, dernek ve toplulukları*” (Perruchoud ve Redpath-Cross 2013: 23), olarak ifade edilmektedir. Kavram aslında daha çok geçici yurtdışında bulunan yerleşik toplulukları, yine geçici yurtdışında yerleşik göçmen işçileri, ev sahibi ülkenin vatandaşlığına sahip yabancı çalışanları, çift vatandaşlığı bulunan kişileri ve ikinci/üçüncü nesil göçmenleri kapsamaktadır (Perruchoud ve Redpath, 2009: 23)

Oxford Sözlüğünde diaspora adı altında, ana yurtlarından diğer ülkelere yaşamak ve çalışmak için göçmüş Yahudilerden söz edilmektedir. İkinci olarak da diaspora, kendi ülkeleri dışında yaşayan herhangi bir halk veya grubu açıklamak için kullanılmaktadır (Hornby, 2001: 321). Türk Dil Kurumunun ise diasporayı üç farklı şekilde tanımladığı görülmektedir. Bunlardan ilkinde diaspora; herhangi bir ulusun veya inanç mensuplarının ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yer, ikincisinde; herhangi bir ulusun yurdundan ayrılmış kolu, kopuntu ve son olarak üçüncüsünde ise Yahudilerin ana yurtlarından ayrılarak yabancı ülkelere yerleşen kolları, kopuntu olarak tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 25.02.2021).

2. Bir Kültürel Kimlik Olarak Diasporik Kimlik

Hayatımızın her alanında karşımıza çıkan kimlik kavramı, insanın doğmasıyla var olan ve ölüncüye kadar devam eden yaşam döngüsü içinde şekillenmektedir (Nar, 2019: 73).

Çok uzun bir geçmişi olan kimlik kavramı, Fransız İhtilali'yle birlikte kendini göstermiş ve giderek 20. yüzyılda sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde tartışılmaya başlanan bir kavram haline gelmiştir. “Uzun bir tarihi olmasına karşın, yirminci yüzyıla kadar popüler bir terim olarak kullanılmaya başlanmamıştı” (Marshall, 1999: 405). Bununla beraber kimliğin günümüz yansımalarını şekillendiren önemli olaylardan biri de 19. yüzyıl Endüstri Devrimi'yle olmuştur. Söz konusu gelişmeler, köyden kente göçü de beraberinde getirmiştir. “Bu durum yeni heterojen toplum yapılarını ortaya çıkarmış ve günümüzün önemli, can alıcı, çoğu zaman da tehlikeli olan kimlik olgusunun şekillenmesinde belirgin bir rol oynamıştır” (Toprak, 2019: 112).

Kimlik, içerisinde semboller barındıran ve bu semboller yoluyla bireyin ait olduğu kültürel özellikleri hakkında da belirleyiciliği olan oldukça önemli bir olgudur. Aileden başlayarak dini inanç, gelenek-görenek, örf-adet gibi özelliklerle yoğrulan kimlik, toplumsal yaşantıdan etkilenecek de yeniden şekillenmektedir: “Kimliğin, sosyal-kültürel boyutunu oluşturan aidiyet duygusu bu bağlamda, kişinin sosyalleşme (ya da kültürlenme) sürecinin bir gereği olarak diğer kişi(ler) ile ortak inanış ve değerler etrafında bir araya gelmesidir” (Nar, 2019: 73). Aidiyet duygusuyla bağlantılı kültürel kimlik kavramı ise toplumları ayrı bir konumda değerlendirmeyi gerektirmektedir.

Birey ya da toplumları birbirinden ayıran ve onları sınıflayan kültürel özelliklerle anlam kazanan “kültürel kimlik, bireyin farklı kültüre sahip topluluklarla ilişkisi sonucu ortaya çıkmaktadır. Böylece birey hem kendi algı dünyasını hem de öteki olarak kabul ettiği topluluğun kültürel öğelerini ben ve öteki karşılığında içinde göreberek kendini konumlandırmakta ve bu durumu bir tür belirteç ya da ayraç olarak tanımlamaktadır” (Nar, 2019: 74).

Kültürel kimlikler belli nedenlerden dolayı ana vatanlarından ayrıldıklarında, gittikleri homojen ulus kültür içerisinde kendilerini yeniden inşa etme ihtiyacı duymaktadır. Çünkü diasporik toplumlar ile ana vatanları arasında kopmayan bir bağ mevcuttur. Bu nedenle kültürel kimlik değerlerinin korunması göçmenler için büyük önem taşımaktadır. Adıgüzel (2020: 178) kültürel kimliğin diasporadaki durumunu;

“Aynı kültürü paylaşan kişilerin ortak değer, ortak bellek ve ortak hayal ile kurguladıkları, kültürün bütün öğeleriyle yoğrularak inşa edilen, daha ziyade sonradan kazanılan birde kültürel kimlik vardır. Bir topluma has anadil, örf ve âdet, gelenek, geleneksel sanat, milli sembol gibi kültürel kimlik öğelerinin ait olduğu coğrafya dışında yani diasporada var olabilmesi için yeniden üretilmesi gerekmektedir. Anavatanından uzakta hayal edilen kimlik değerlerine ulaşmak için üretilen kültürel kimliği, diasporik kimlik olarak değerlendirebiliriz” şeklinde ifade etmiştir.

Aileden edinilen ve toplum tarafından şekillendirilen bireyin kültürel kimliği, diasporik kültür ortamında üretilen ‘biz’ kurgusu üzerine inşa edilmektedir. Diasporik kimlik ile oluşturulan hayali vatanlar, kültürel dayanışma atmosferinin zayıflamaması için kendilerinin üzerindeki baskılara karşı bir direnç noktası olma özelliği de gösterebilmektedir (Adıgüzel, 2020: 179).

Diasporik kimliğin inşasında hem geride bırakılan vatan hem de göç edilen ülke ile ilişkiler önemli rol oynamaktadır. 'Öteki' olarak tanımlanan diasporik gruplar, öncelikle kendi aralarında inşa ettikleri dayanışma, kültür, dil veya kimliğinin etrafında kolektifleşme eğilimine girmektedir. Tam da bu noktada ortak bağlılıkla gelen bilinçli veya bilinçsiz davranışsal eğilimler, diasporik kimliklerin çıkışının referans noktasını belirlemekte (Cengiz, 2010: 187-188) ve bu durum kültürel dayanışma, hafızayı yaşatma ayrıca kimliği koruma açısından da oldukça önem arz etmektedir. Dolayısıyla göçün ve özelinde diasporanın, sanatçıların ve onların atalarının, kişisel kimliklerini ve sanatlarını şekillendirmedeki etkisi büyüktür. Çünkü yaşanan bu süreçte sanatçı, anavatanına duyduğu aidiyet duygusuyla kültürel belleği sanatına yansıtıp yaşatmaya çalışmaktadır.

3.Sanatsal Yaratım Sürecinde Diasporik Kimlik

Sanat, doğası gereği dünya üzerinde yaşanan her türlü değişim-dönüşümden beslenen ve etkilenen bir olgudur. Sanatın yaratıcısı olan sanatçı, toplumdan geldiği için yaşanan olaylardan kendisini soyutlayamazken gözlemlediği veya yaşadığı deneyimleri de sanat pratiğine yansıtmaktadır. Bu doğrultuda birçok disiplinin üzerinde durup tartıştığı göç olgusunu yapıtlarına taşıyan sanatçıların bakış açısı da büyük önem arz etmektedir.

Göçle birlikte diasporik toplulukların içine girdikleri yeni yaşam alanlarının, bu toplulukların sahip oldukları değerleri koruma içgüdüleri geliştirmelerine neden olduğu ifade edilebilir. Bu nedenle kendisini, kültürel kimliğini ve kültürel hafızayı yaşatmaya çalışan diasporanın sanatçı üyeleri de sanatsal yapıtlarında genellikle yeni ulus devlette yaşanan uyum, kimlik, yabancılaşma, kültürel deformasyon gibi konuları içselleştirerek aktarmışlardır: "*Dolayısıyla hayattaki değişimler sanatçıya ve onun üretimi olan sanat eserine doğrudan yansırken sanat eseri de ister istemez üretildiği zamanın sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve teknolojik değişimlerinin aynası*" (Çeber, 2018: 98) olmaktadır.

Hemen hemen tüm dünya ülkelerinde görülen ve geçmişi çok eski tarihlere dayanan siyahi Afrikalılar gibi diasporik topluluklar, sanatçılar için de farklı perspektiflerden araştırma konusu olmuştur. Afrika kıtasının birçok yerinin 16 ve 19. yüzyıllarında İngiltere, Fransa ve İspanya tarafından sömürgeleştirilmesi ve buradaki siyahi insanların 16. yüzyılda köle ticareti ile başlayarak zorla doğdukları ülkelere "Yeni Dünya'ya-Kuzey Amerika, Güney Amerika, Karayipler ve köle iş gücünün sömürüldüğü herhangi bir yere göçe zorlanmaları diasporanın her zaman gönüllü bir göç olmadığını kanıtı gibidir (Braziel ve Mannur, 2003: 1-2). Siyahi Afrikalıların sahip olduğu kimlik ile kabul edilmeme sorununu onlarla birlikte yaşayan ve bunu sanatına yansıtan önemli sanatçılardan biri Afro-Amerikalı Gleen Ligon'dur. 1960 yılında Amerika'da doğan Ligon, siyahilere uygulanan politikalar sonucu ailesiyle birlikte köleleştirilmek üzere zorunlu göçlerini ve çektikleri sıkıntıları sanat aracılığıyla ifade etmeye çalışmıştır.

"How It Feels to Be Colored Me" (Görsel 1-2) isimli çalışmasında Ligon'un günlüklerinden faydalanarak yazdığı farklı cümleleri görülmektedir. Eserinde yazıları

üst üste bindirerek okunabilirliğini bozan Ligon'un kullandığı beyaz zemin beyaz ırkı, siyah renkteki yazılar ise siyahileri temsil etmektedir (Berwick, 2011: 120-131).



Görsel 1-2. Gleen Ligon, How It Feels to Be Colored Me, 1989, Kağıt Üzeri Baskı.

Sanatçı, beyaz zemin üzerine kendisini tanımlayan birkaç cümle tekrarıyla oluşturduğu yapıtında, yalın ifadeler kullanarak ‘siyahî’ insanların kültürel kimlik değerlerinin, beyaz zemin üzerinde dahi belirsizliğinin imgelemine yaratarak bir derinlik oluşturmuştur. “(...) Çünkü Ligon’un Amerika’nın eşit vatandaşlık ve toplumsal değerlerine karşı duyduğu güvensizlik, O’nu, evrensel etik, ahlaki ve hümanist değerlere göre ötekileştirilmiş olanların kendilerini bir bakıma, tanımlama ve var olma eyleminin zemininde konumlandırmaktadır” (Aslan, 2020: 45). Ayrıca Ligon’un yapıtları mizah ve şaşırtıcı dürüstlük arasında gidip gelerek izleyicilere hoşgörüsüzlüğün her yerde bulunduğunu hatırlatmaktadır

Diasporik topluluğun Türkiye açısından en çarpıcı örneklerinden biri de en çok göç verilen ülke olan Almanya’dır. Almanya ve Türkiye’nin yüzyıllardır süren ilişkilerinde önemli bir dönüm noktası, 30 Ekim 1961 tarihinde Almanya ile Türkiye arasında imzalanan “İş Gücü Alımı” anlaşmasıdır. Bu anlaşma ile 1960’ların başından itibaren Türkiye’de işsizlik oranı azalmış, Almanya’da ciddi oranda iş gücü açığını kapatmıştır. Sürecin ardından 1960 yılı sonrası, Türkiye’den Almanya’ya göç eden ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıların sanatsal üretimlerinin diaspora süreci ve kültürel kimlikle ilişkisi önemli bir araştırma konusu olmuştur.

Almanya’da yaşayan ikinci nesil sanatçıları olarak kabul edilen Anny ve Sibel Öztürk kardeşlerin sanatsal üretimleri bu bağlamda en dikkat çeken çalışmalardır. Sanatçılar kültürel kimlik ile ilgili konuları sıklıkla ele almışlardır. Diasporik kimlik ile kültürel kimliklerini harmanlayan sanatçılar, eserlerinde daha çok geçmişe dönük belleklerde yer edinen anıları, farklı mekânlarda oluşturdukları enstalasyonlar ile imgeleştirmişlerdir.



Görsel 3-4 -5. Anny ve Sibel Öztürk, Arka Pencere (hikâye no.6), 2004, Enstalasyon.

Sanatçıların 2004 yılında gerçekleştirdikleri “Arka Pencere (hikâye no.6)” (Görsel 3-4-5) isimli enstalasyon çalışmalarında, kültürel kimlik ve mekân-insan ilişkileri üzerine bir kurgu yarattıkları görülmektedir. Kaya, bu noktada diasporik kimliklerin de diğer kimlikler gibi etkileşimsel olduğunu ve bu kimliklerin sürekli etkileşime giren kültürlerarası diyalogun bir sonucu olarak kabul edildiğini ifade etmektedir (Aslan, 2020: 71). Kaya'nın bahsettiği kültürel kimlik ve diğer kimliklerin diyalogu sonucu oluşan etkileşim, hem sanatçıların kimliklerine ait çeşitli öğeleri kullanmasına imkân tanımakta hem de sanatçıların hayali olarak ürettikleri mekânları ve belleklerinde yer edinen anıları öne çıkarmasını sağlamaktadır.

“Arka Pencere (hikâye no.6)” (Görsel 3-4-5) adlı, Öztürk kardeşlerin gerçekleştirdikleri enstalasyon çalışmasındaki en dikkat çekici nesnelere ise kullanılan tekstil ürünleridir. Sanatın anlatım aracı olarak kullanılan bu öğeler, taşıdıkları motif, renk ve malzemesi ile kültürel bellek, kültürlerarası etkileşim ve göç açısından oldukça önemli bir temsiliyeti barındırmaktadır. Bu doğrultuda resimde öne çıkan tekstil ürünününün “*halının genellikle ‘batılılaşma’, ‘popüler kültür’, ‘modernizm’, ‘azınlıklar’, ‘ötekileşme’, ‘etnik’ ve ‘kültürlerarası etkileşim’ kavramlarını ele alan çağdaş eserlerde kendine yer bulduğu*” (Acar ve Önemli, 2018: 343) söylenilebilir.

4.Yöntem

Çalışma; diaspora olgusu özelinde nitel yöntemlerden içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Araştırmada, serginin gerçekleştiği Amerika Birleşik Devletleri The George Washington Üniversitesi ve Tekstil Müzesiyle yapılan görüşmeler sonunda elde edilmiş belgeler ve sanatçıların yapıtları araştırmanın görsel doküman kısmını oluştururken, alan yazında ise kitap, tez, makale, internet kaynakları gibi araçlardan yararlanarak genel tarama yapılmıştır. Araştırma sürecinde görsel ve yazılı veri toplama aşamasından sonra betimsel veri analizi ve yorumlama yapılarak sonuca ulaşılmıştır.

5. Diasporaya Lif Sanatçıları Ekseninde Bakış: “Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora” (Göç Hikâyeleri: Çağdaş Sanatçılar Diaspora'yı Yorumluyor) Sergisi

Bireyin hayatında kayda değer bir olgu olan kimlik kavramı, modernizmle birlikte ön plana çıkarken başka uluslara göç sonucu yerleşmiş toplumlar için de ‘öteki’ yani diasporik kimlik kavramından söz edilmeye başlanmıştır. Bugün birçok düşünür diasporanın olumlu/olumsuz tarafları üzerinde tartışırken sanatçılar, özellikle yeni coğrafyada kabul görme, kimlik çatışması ve diasporik kültürlerin ne şekilde üretildiği üzerine eğilerek bu yönde yaklaşımlar sergilemişlerdir. Kimlik ve diasporik kültürler, birçok disiplinde olduğu gibi 1960’larda plastik sanat olarak kabul görmeye başlanan tekstil sanatına da konu olmuştur. Bu bağlamda tekstilin materyal, teknik ve renk gibi özellikleriyle kültürel kimliğin aktarımında ve diaspora olgusunun yorumlanıp yeniden izleyiciye sunulmasında önemli bir kaynak olduğu söylenilebilir.

Turney; “*Tekstil-insan ilişkisini birtakım kutlamalar, kültürel, sosyal olaylar (düğün giysisi, dini giysiler, kefen vb.) üzerinden temellendirirken aynı zamanda tekstilin dokunma duyusuna da yönelik olduğunu ve insanlığın gelişimi içindeki ilişkide dilin gelişiminden daha önce geldiğini* (2009: 111)” ifade etmektedir. Nitekim tarihsel süreçte tekstilin sanat dalı olarak ayrıcalıklı konum edinmesinde de farklı ülkelerin kültürel kimliklerinin şekillenmesine olan katkılarının payı büyüktür. Bu noktada çağdaş tekstil alanındaki sergilerin incelenmesi farklı kültürel kimlikleri değerlendirmek açısından önem arz etmektedir.

Günümüzün ses getiren sergilerinden biri olan “*Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora*” (Göç Hikâyeleri: Çağdaş Sanatçılar Diaspora'yı Yorumluyor) isimli sergi, tekstil alanında diasporayı konu edinen sayılı örneklerden birini teşkil etmektedir. Sergide yer alan altı misafir ve otuz sekiz jüri onayından geçmiş sanatçıların eserleri, bugünün dünyasındaki tarihsel hakikatleri, fiziksel tahribatı, ırkçılığı ve önyargıyı görsel olarak dile getirirken izleyiciye üzerinde düşünülmesi gereken sorular sormaktadır. The George Washington Üniversitesi Müzesi ve Doküman Eserleri Müzesi ile Studio Art Quilt Associates, Inc.: (SAQA) tarafından 16 Nisan-4 Eylül 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilen ve Rebecca A. T. Stevens’in küratörlüğünü yaptığı sergiye eserleriyle katılan çağdaş lif sanatçıları, diaspora olgusuna birbirinden farklı perspektiflerden eğilmişlerdir. Sanatçıların sergide ‘öteki’, ‘bellek’ ve ‘kimlik’ kavramları üzerinden zamanımızın her anlamda önemli bir anlatısı olan diasporayı, ustalıklı bir biçimde yeni anlamlar yükleyerek kumaş, iplik gibi geleneksel tekstil malzemeleri ile aktardıkları söylenilebilir.

Çağdaş lif sanatçılarının diasporayı anlatmak üzere geleneksel tekstil malzeme ve tekniklerini tercih etmeleri aslında şaşırtıcı değildir. Çünkü tekstil, geçmişten günümüze hikâyelerin aktarımında Batı’da da bin yıldan uzun bir zamandır kullanılmaktadır. Özellikle duvar kilimleri, nakışlı elbiseler, 11. yüzyıl Bayeux Duvar Halısı ve 15. yüzyıldaki “The Lady and the Unicorn” (Genç Kız ile Tek Boynuzlu At) Duvar Halısı serileri vb. çalışmalar, bu noktada İncil’deki hikâyeleri, kralların kahramanca davranışlarını, mitolojik kişiliklerin maceralarını ve ahlaki dersleri resmetmek için kullanılmıştır.

Sergide tekstil malzemesi, kolay şekil verilebilen bir nesne olması sayesinde hem okuryazar hem de okuryazar olmayan halk açısından dini ve tarihsel olaylara dair kayda değer kültürel bilgiler aktaran önemli bir öğretim aracına dönüşmüştür. Tekstil ürünü olan yorganlar da önemli tarihsel olayları resmederek dostlukları, doğumları, evlilikleri kutlayıp ölüm ya da tehcir nedeniyle dostların ve ailelerin kayıplarını göstererek bu işlevi yerine getirmiştir. Böylelikle sergideki eserler, göç deneyimi açısından birer öğretim aracı olarak referans kütüphanesi oluşturan görsel ‘kitaplar’ halini almışlardır.

Sergi sanatçılarından Margaret Abramshe, “Stranger in a Strange Land” (Görsel 6-7) isimli yapıtında boyanmış kumaş, fotoğraf ve aplikeler kullanarak diasporanın getirdiği kimlik ve kabul edilmeme sorununu ele almıştır. Sanatçı bu eserinde geçmişte dedesinin göç etme ve belki de sonrasında diasporik bir kimliğin içine girme hazırlığını imgeleştirmiştir. Sanatçının yapıtında kullanmış olduğu ağır yün palto ve şapkeyi geleneksel biçimiyle betimlemesi, geçmişinden kalan köklerine duyduğu özleminin ifadesidir. Sanatçı farklı renklerle zenginleştirdiği eserinde, yazılardan da yararlanarak adeta geçmişe yazılan bir mektup hissiyatı yaratmıştır. Ayrıca çalışması hakkında;

“Dedem çoğu Amerikalı gibi baskıdan ve ekonomik zorluklardan kaçarak gelmiş biri. Buraya daha iyi bir hayat için gelen milyonlarca göçmenden biri. Yorgan tekniğiyle gerçekleştirdiğim eserim, tanıdığı, bildiği bir yerden ayrılmaya zorlanan bütün yabancılar için ettiğim duadır. Umudum o ki dünyada bu yeni ‘yabancı topraklardaki yabancılar’ kollarını açacak pek çok insan ve yer olacaktır” ifadelerini kullanmaktadır (sergi kataloğu, 2016: 2).



Görsel 6-7. Margaret Abramshe, Stranger in a Strange Land, 86.36x88.9cm, 2015, Nevada, ABD.

Sergideki bir diğer önemli lif sanatçısı Bobbi R. Baugh dailk olarak Yahudiler için kullanılan ve en çok da onlarda derin izler bırakan diaspora kavramını, yine onlar üzerinden aktarmaya çalışmıştır. Baugh, ana vatanını kaybetmiş ve etnik şiddete maruz kalmış birey ve topluluk olarak Yahudilerin yaşadığı kederli hikâyeleri *yuva* ile sembolize etmiştir. Çünkü yaşanan bu hareketlilikte mekâna göre kimlikler belirlenmektedir ve sanatçı ana vatan ile gidilen ulus devlette yaşanan kimlik sıkışmışlığını, en iyi bu imge ile yansıtabileceğini düşünmüştür. Baugh’un “How Can We Singin a Strange Land?”(Görsel 8-9) adlı eserinde kullandığı tekstil teknik ve malzemeleri aynı zamanda yapıtı daha çarpıcı kılarak izleyicide günlük anlamından koparılan *geleneği* sorgulatmaktadır. Eserinde muslin, ince ve saydam kumaş, polyester keçe, akrilik boyalar gibi malzemelerikolaj tekniğiyle kurgulayan sanatçı,

böylelikle kültürel değişimin özne/özneler üzerinde yarattığı kimlik kırılmalı ve aidiyet sorunsalını vurgulamıştır. Dijital baskı ve elle eserine müdahalede bulunan sanatçı;

“M.Ö. 6. yüzyılda atalarının topraklarından alınan ve esir düşen Yahudilerin kederli ağıtı Mezmur 137’de şöyle duyulur: ‘Yabancı bir toprakta Tanrı’nın Şarkısını nasıl söyleyebiliriz ki?’ Onlar matemlidirler. Yurtlarını artlarında bırakmışlardır ve Tanrılarına inanmaktadırlar. Yuvaya dönük bu yoğun özlem, Yahudi halkının hikâyesine ve tarihine dokunmuştur. Fakat tekil bir hikâye değildir. Evrenseldir – ve bu anlamda giderek güçlenmektedir. Yeni bir yerde yaşayan dağıtılmış benlik, bazen kendisini bir kişilik olarak bile hissetmez. Günümüzün göçmenleri de kendi ağıtlarını seslendirmekteler: ‘Yabancı bir toprakta nasıl şarkı söyleyebiliriz ki?’(sergi kataloğu, 2016: 10) ifadeleriyle eserinin hikâyesini sözcüklere dökmektedir.



Görsel 8-9. Bobbi R. Baugh, How Can We Sing In a Strange Land?, 134.62x182.88cm,2015, Florida, ABD.

Diaspora olgusunu soyut formlarla ifade etmeyi seçen bir başka lif sanatçısı Charlotte S. Bird, “Sedna’s Tears” (Görsel 10-11) isimli yapıtında, diasporanın İnuit halkları üzerinde yarattığı olumsuz etkileri anlatmıştır. Sanatçı, tekstil tarihinin önemli ve temel süsleme yöntemlerinden olan applike tekniği ile mitolojik ve metaforik öğeleri kullandığı eserinde, İnuit halkının devam eden diaspora hikayesini, Eskimo Mitolojisinde deniz tanrıçası olan *sedna* ile sembolize etmiştir. Doğal ve sentetik boyalarla renklendirilmiş iplikler, organze kumaş ve basılmış BDCA haritalar gibi çeşitli malzemeler kullanılarak üç parça şeklinde üretilen eserde, diasporanın yersiz-yurtsuzlaştırma, hiçbir yere ve zamana ait olamama duyguları verilmeye çalışılmıştır. Bird, diaspora sürecinin toplumsal bellekteki karşılığını yansıtan çalışmasının hikayesini;

“İnuit mitolojisinin deniz tanrıçası Sedna, kendi halkının devam eden diasporasına ağlıyor. Sedna, halkının evlerinin okyanusa gömüldüğünü görüyor. Halkı köylerinden ayrılıyor; fakat buz onları avlanmaları için daha büyük, daha zorlu denizlere taşıyarak kuzeye gidiyor. Katil balinalar onların geleneksel yiyeceklerine saldırıp parçalıyor. Kutup ayısı aç bir şekilde kıyıya geliyor. Onu boz ayı ve boylu boyunca uzanan orman karşıyor” (sergi kataloğu, 2016: 16) cümleleriyle vurgulamaktadır.



Görsel 10-11. Sedna's Tears, Charlotte S. Bird,185.42x284.48cm, 2015, Kaliforniya, ABD.

Antik Çağ'dan beri var olan ve kimlik, aidiyet gibi kavramlarla yakın ilişkili olan diaspora olgusu, zamanla Yahudiler adına kullanılan özel bir isim olmaktan çıkarak benzer tarihsel tecrübeleri yaşamış diğer topluluklar için de kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin Gloria S. Daly isimli çağdaş lif sanatçısının, "Detained Denied Displaced" (Görsel 12-13) isimli çalışmasında diaspora, II. Dünya Savaşı (1939-1945) boyunca, Britanya Kolombiya'sı sahillerinde yaşayan Japon halkının, zorla iç topraklardaki Japon Kanadalı toplama kamplarına sürgün edilmesinin karşılığı olmuştur.

Eserin malzemesinde kullanılan yün battaniye; örtücü, koruyucu ve zaman zaman hayat kurtarıcı nitelikleriyle birçok farklı çağrışımı beraberinde getiren bir nesne olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda sanatçının, "*Ailelerin dağıldığı, annelerin kayıplara karıştığı ve ellerindeki mal mülklerin yok edildiği soğuk, tanıdık olmayan yerlere dağıtılan Japon halkı, buna karşın topluluklar kurdu ve hayatta kaldı*" (sergi kataloğu, 2016: 20) ifadeleri, halkın başka mekânlarda kurduğu diasporayla yaşadıkları zorlukları aktarmaktadır. Sanatçı ayrıca çeşitli el dikişleriyle üretilen eserdeki her bir işaretin, yerlerinden edilmiş 23.000'den fazla insandan birini, ayrılık acısını ve etkilenen hayatları temsil ettiğini söylemektedir. Sekiz parçadan oluşan eserin asılmasında kullanılan tabaklanmış geyik derisi ise cesur ve kuvvetli insanların gücünü ve uyum yeteneğini yansıtmaktadır. Sanatçı son olarak "*Bu eser her ne kadar konuşmuyorsa da onları duyabiliriz*" (sergi kataloğu, 2016: 20) ifadeleriyle eserin içerisinde aslında derin bir hikâyenin olduğunu altını çizmektedir.



Görsel 12-13. Gloria S. Daly, *Detained Denied Displaced*, 182.88x182.88x2.54cm, 2015, Britanya Kolombiyası, Kanada.

Diaspora olgusu, aslında kökünden sökülmei ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında zorla farklı yerlere göç etmek zorunda bırakılan toplulukların, ayakta kalma ve geçmişini yaşatma direnci gösterdikleri ifade edilebilir. Sandra E. Lauterbach “Wailing Wall of Krakow” (Görsel 14-15) adlı yapıtında eksik ve yarım kalan tarafa bir gönderme yapmaktadır. Sanatçının bu eserinde kendisine ilham veren şey, II. Dünya Savaşı’ndan önce ailesinin yaşadığı Polonya’nın Krakow şehrindeki Remuh Mezarlığı’na yaptığı ziyaret olmuştur. Çalışmasında dijital baskılı kumaş, boyalı ipek organze, fotoğraf gibi malzemeler kullanan Lauterbach, el ve makine dikişleriyle ürettiği yorgan üzerindeki mezarların etrafında örülmüş duvarla, kendisinin başka vatanlarda hayat kurmasını ilişkilendirerek bir kompozisyon oluşturmuştur. Sanatçı, mezar duvarlarında kullanan her bir kaya parçasının, savaşın ardından kendi hayatlarını yamalama ile başka ülkelerde yeni yaşam ve kimlik kurma çabalarını temsil ettiğini aktarmaktadır. Ayrıca eserde kullanılan yorganın; kayıp ailelerini, evlerini, yüreklerini ve gündelik yaşamlarını ifade ettiğini söylemektedir.



Görsel 14-15. Sandra E. Lauterbach, *Wailing Wall of Krakow*, 142.24x259.08cm, 2014, Kaliforniya, ABD.

Kültürlerarası diyalogun önemli bir parçası olan diasporik kimliklerde hafıza ve tarih bilinci önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda lif sanatçısı Buff McAllister’in üretmiş olduğu “Out of Africa: Primal Diaspora” (Görsel 16-17) isimli eserinde, mevcut kimlik ile üretilen yeni kimliğin çoklu yapısını incelemiştir. Tekstilin zengin malzeme ve teknik olanaklarından yararlanan sanatçı, Afrika’da yaşayan toplulukların dünyanın her tarafına dağılmış olmalarını, kullanmış olduğu farklı renklerdeki kumaş şeritleriyle anlatmaya çalışmıştır. McAllister aslında pamuklu kumaşlar ve metalik iplikleri kullanıp applike tekniğiyle ürettiği eseriyle bize “*İnsanlar Afrika’da ortaya çıktılar ve evrildiler. Onların kademeli göçü ve adım adım bütün dünyaya yayılması ilk diasporaydı*” hatırlatmasında bulunmaktadır. Ayrıca “*Eserim, bugün dünyada farklı kültürleri, dilleri, renkleri, gelenekleri olsa da köklerimize doğrudan bir çizgiyle bağlanmış olan geniş insanlık çeşitliliğini temsil etmek adına temel renklerden başlıyor, ardından onlara ikincil ve üçüncül renkler ekleniyor*” (sergi kataloğu, 2016: 52) şeklindeki yorumuyla da yaratılan çoklu kimliklere bir gönderme yapmaktadır.



Görsel 16-17. Buff McAllister, Out of Africa: Primal Diaspora, 129.54x177.8cm, 2015, New York, ABD.

Diasporik topluluklarda kimliklerin değişen, dönüşen ve etkileşimsel yapısına bakıldığında, karşılaşılan zorlukların en başında belki de dil gelmektedir. İnsanın kendisini ifade etmede en temel faktör olan ana dili farklı coğrafyalarda kişinin kendisini bulmasında oldukça önemli bir araçtır. Sanatçı Shin-Hee Chin, ipek ve polyester kumaş kullanarak yorgan tekniğiyle ürettiği “Mother Tongue and Foreign Language” (Görsel 18) adlı eserinde, “*senin ana dilin benim yabancı dilim, benim ana dilim senin yabancı dilin*” (sergi kataloğu, 2016: 84) ifadeleriyle diasporik topluluklardaki ana dil sorunsalının altını çizmektedir.



Görsel 18. Shin-Hee Chin, Mother Tongue and Foreign Language, 127x198.12cm, 2013, Kansas, ABD

Eseri için;

“Yarısı Güney Kore’de ve diğer yarısı ABD’de yaşadığım hayatımdaki neredeyse bütün eserlerimi şekillendiren şey, kültürel bağlam oldu. İki-kültürlü yaşam tarzı meselesi üzerine düşündüğüm yıllarımda sanat, temel ilham kaynaklarımı içeren kültürel etki çatışmalarını uzlaştırmakta bana yardımcı oldu. Kişi bir ana dilde kendisini bulur. Ana dil, doğal, tanıdık ve kolay olandır. Bir yabancı dil ise kişiyi doğaya aykırı, yabancı ve beceriksiz hissettirir. Yabancı bir dil ile ilgili her şey, özellikle de kişi Doğu ile Batı karşıtlığı ile baş etmeye çalışırken –alfabesi, dilbilgisi, kültürü ve lezzeti açısından- yabancıdır. Kişi bir ana dil ile tanımlandığında, artık herhangi başka bir dil “öteki” haline gelir” (sergi kataloğu, 2016: 84).

ifadelerini kullanan sanatçı, anadilin diasporik topluluklar için önemine dikkat çekmektedir.

Göç sonucu oluşan diaspora kavramı, beraberinde kültürel melezleşmeyi de getirmiştir. Bu durumda diasporik toplumlar köklerinin kendilerine vermiş olduğu bazı değerleri yaşatma çabası vermektedirler. Sergideki bir diğer lif sanatçısı olan Shea Wilkinson, “Navigating a Broken World” (Görsel 19-20) isimli eserinde diasporaya bakarken diasporanın küresel tarihini resmetmektedir. Atılmış ilmekler, bütün halkların özünde başka bir yerlerden geldiğini ve göçün binlerce yıldır yaşamın tarzı olduğunu vurgulamaktadır. Kullanmış olduğu pamuklu/keten kumaşlarla birlikte yün keçe, bakır tel, paslanmaz çelik çubuklar kullanan sanatçı, serbest dikiş teknikleriyle kuşkanadının üzerine dünya haritasını nakşetmiştir. Sanatçının bu düşünsel kurgusu, dünyanın dört bir yanındaki topraklardan insanların göçlerini anlatmaktadır.



Görsel 19-20. Shea Wilkinson, 109x154x18cm, 2015, Omaha, Nebraska, ABD

Sonuç

Sanatçı, yaşadığı toplumun bir bireyi olarak çoğu kez var olan sorunları eserine taşıma gayreti içindedir. Bu nedenle eserini icra ederken hem alımlayıcı hem de katkı sağlayan konumundadır. Toplumsal konuların geniş bir perspektifle farklı dönem sanat ve sanatçıları tarafından ele alınması ise genellikle güncelliğini ve dinamizmini koruyan alanlar için söz konusu olmaktadır.

Günümüzde özellikle göç ve bunun bir parçası olan diaspora kavramı, toplumsal açıdan birçok alanda ele alındığı gibi sanat alanının da nesiller boyu üzerinde durup tartıştığı bir konu olmuştur. Bu bağlamda birçok sanatçı, diasporanın getirdiği ‘kimlik’, ‘öteki’ ve ‘aidiyet’ gibi olguları sanatsal bir ifade aracına dönüştürerek çeşitli değerlendirmeler yapmıştır. Uzun bir tarihi geçmiş ve geleneğe sahip, sanatın en derin anlatım gücüne sahip alanlarından biri olan lif sanatı da diaspora kavramına büyük bir hassasiyetle eğilmiştir.

Farklı coğrafi alanlardan gelip kendi yaşam deneyimlerini aktaran günümüz çağdaş lif sanatçılarının “Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora (Göç Hikâyeleri: Çağdaş Sanatçılar Diaspora’yı Yorumluyor)” adlı sergisi çalışmanın ana eksenini olan diaspora olgusuna geniş bir çeşitlilik yelpazesıyla katkı sağlayan yapıt ve sanatçıları değerlendirmesiyle öne çıkmaktadır. Sergide sanatçıların diasporanın fiziksel ve psikolojik sonuçlarını yorumlama adına farklı tekstil malzeme ve

tekniklerini, 21. yüzyılın yenilikçi teknolojileriyle bir araya getirmiş ve böylelikle bir hikâyeyi anlatmanın tek bir yolunun olmadığını göstermişlerdir. Örneğin Afrika diasporası pek çok farklı mercekte anlatılmış, böylece her izleyici bu sanat eserlerindeki hikâyeleri kendi arka plan ve deneyimleri üzerinden okuma ve yorumlama fırsatı yakalamıştır. Diğer bir ifadeyle, hikâyenin anlatımında kullanılan kumaş, boya, dijital baskı, serigrafi ve mürekkep gibi çoklu bir aradalık izleyici ile görsel imge arasında ayrı bir diyalog yaratmıştır.

Çalışmanın ekseninde seçilen eserlere bakıldığında çoğunlukla yorgan tekniğiyle üretimlerin yapıldığı, yeniden işlenmiş yorganın, bir geçiş ve paradoksun sembolü olduğu görülmektedir. Bir zamanlar yumuşak ve bir yatak anlamına gelen bu nesne şimdi sert ve cızırtılı, üzerinde düşüncelerin, korkuların ve anıların bulunduğu bir tür manzaraya dönüşmüştür.

Araştırma konusu olan günümüz çağdaş lif sanatçılarının diaspora temasını, insanoğlunun var olduğu günden bu yana bedeninin ve yaşadığı mekânın bir parçası olan tekstil ile anlatmaları, tekstilin zamana meydan okuyan güçlü bir sanatsal ifade aracı olmaya devam ettiğini göstermektedir. Ayrıca sanatçıların toplumsal duyarlılık örneğinin diaspora olgusunu ele almalarının, yaşanan sorunu toplumda daha gözler önüne serip empati kurmaya katkı sağladığı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Acar, S., Önemli S. (2018). “Çağdaş Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Halı”, *Researcher: SocialScience Studies*, 6(4), s.340-362.
- Adıgüzel, Y. (2020). *Göç Sosyolojisi*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aslan, E. (2020). “Toplumsal Bellek ve Kimlik: Amerikan Figüratif Resmine Bir Bakış”, *SDÜ Art-e Sanat Dergisi*, 13(20), s. 33-51.
- Aslan, A. (2020). “Dijital Diaspora ve Kültürel Kimlik: Türkiye’de Yaşayan Çerkez Gençlerle Derinlemesine Bir Görüşme”, *Akdeniz İletişim Dergisi*, 34, s. 66-82.
- Aksoy, Z. (2012). “Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(20), s. 292-303.
- Braziel J., Mannur A. (2003). *Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies*,
- in: J. E. Braziel, A. Mannur (eds), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Massachusetts: BlackwellPublishers.
- Berwick, Carly. (2011). *Stranger in America*. New York: BurnetEditions.
- Braziel, J. E. and Mannur, A. (2007). *Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies. Theorizing Diaspora: A Reader* (J. E. Braziel & A. Mannur Ed.). Oxford: BlackwellPub.
- Cengiz, S. (2010). “Göç, Kimlik ve Edebiyat”, *Journal of World of Turks*, 2(3), s. 185-193.

- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas: An Introduction*, Londra: UCLPress.
- Çeber, T . (2018). “Plastik Sanatlardaki Üretimlerde Ele Alınmış Biçimiyle Göç Olgusu”. *Sanat ve Tasarım Dergisi* , (22), s. 97-109.
- Girgin, F. (2017). “Sanatta Göç Teması”, *International Journal of Social and Humanities Sciences(IJSHS)*, 1 (1), s. 54-75.
- Göker, G. (2015). *Göç Kimlik Aidiyet Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler*, Konya: Literatürk Academia Yayınları.
- Hall, S. (1998). *Kültürel Kimlik ve Diaspora*. J. Rutherford (Der.) Kimlik: Topluluk/ Kültür/ Farklılık İçinde Ankara: Sarmal Yayınları.
- Hornby, A.,S. (2001). *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınay ve Derya Kömürçü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- International Organizationfor Migration. (2009). *Göç Terimleri Sözlüğü*. Editör: Perruchoud R, Redpath J. İsviçre, IOM Publications.
- İçduygu, A., Sirkeci, İ., Aydınğün, İ. (1998). *Türkiye’de İçgöç ve İçgöçün İşçi Hareketine Etkisi, Türkiye’de İç Göç*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 205–44.
- Koçak, Y., Terzi, E. (2012). “Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri”, *KAÜ-İİBF (Kafkas Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler) Dergisi*, 3(3), s. 163-184.
- Nar, M., Ş. (2019). Kültürel Kimlik Sorunsalı: Görecelik mi, Evrenselcilik mi? Yoksa Uzlaşma mı?, *Antropoloji*, 37, s. 72-80.
- Parin, S. (2019). “Toplumsal Bellekte Göç Olgusu: Türkiye Deneyimi”, *Journal of International SocialResearch*, 12(65), s. 683-689.
- Turney J. (2009). *The Culture of Knitting*, 1.Edition, Oxford:,BergPublishers.
- Toprak, M. (2019). “Değişmeyen Kimliğin Değişen Toplumsal Olgusu”, *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7(1), s. 110-123.
- Tötölyan, K. (1996). “Rethinkingdiaspora (s): StatelessPower İn The Transnational Moment”. *Diaspora, A Journal of Transnational Studies*, 5 (1), s. 3–36.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1-2.** Çeber, T. (2018). Plastik Sanatlardaki Üretimlerde Ele Alınmış Biçimiyle Göç Olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi* , (22), 97-109.
- Görsel 3-4-5.** Erkayhan, Ş.,Ödekan, A. (2008). Almanya’da yeni nesil Türk sanatçılar ve hayali vatan: Türkiye, *İTÜDERGİSİ/b*, 5(1), 20-30.

Görsel 6-20.“Stories of Migration: Contemporary Artists Interpret Diaspora” Sergi Kataloğu, 2016, ABD.

Son Notlar

ⁱDaha fazla bilgi için bkz. <https://vimeo.com/167761619>



YAPISAL VE FONKSİYONEL BAĞLAMDA BİR SANAT YAPISI: VALENCIA OPERA BİNASI AN ART BUILDING IN STRUCTURAL AND FUNCTIONAL CONTEXT: VALENCIA OPERA BUILDING

Hüseyin Burak KARASAKAL

Mimar, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
*Architecture, Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture,
Department of Architecture*

burakkarasakal@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9163-7490>

Mustafa KAVRAZ

Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
*Assoc. Prof. Dr., Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture,
Department of Architecture*

mkavraz@ktu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9556-1916>

Atf/Citation

Karasakal, H, Kavraz, M. (2021). “Yapısal Ve Fonksiyonel Bağlamda Bir Sanat Yapısı:
Valencia Opera Binası”. *Sanat Dergisi*. (38), 216-243.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.935656>

Öz

Dionysos şenlikleriyle başlayan tiyatro ritüelinin müzikle buluşmasıyla şekillenen operanın sergilendiği opera yapıları uygulandıkları ilk dönemlerden günümüze kadarki süreçte yapıldıkları kentlere katmış oldukları sembolik değerlerle ön plana çıkmışlardır. Bu çalışmada İspanya'nın Valencia kentinde Santiago Calatrava tarafından bir sanat kompleksi şeklinde tasarlanan Sanat ve Bilim Şehri'nin bir parçası olan Valencia (Palau de les Arts Reina Sofia) Opera Binası değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında öncelikle Calatrava'nın doğayı ilham alan tasarımları ve buna bağlı olan genel yaklaşımları ortaya konulmuştur. 21. yy opera yapılarında gözlenen sembolikliği, heykelsi ve ikonik

Abstract

Opera art is shaped by the integration of theatrical art with music, which began with the festivals of Dionysus. Opera buildings have added symbolic values to the cities starting from their application. In this study, Valencia Opera House, within the scope of The City of Arts and Science designed by Santiago Calatrava in Valencia, Spain, has been evaluated. Firstly, Calatrava's designs inspired by nature and general approaches related to it were presented. The general characteristics of both the opera buildings and the Calatrava's approach that stands out with its sculptural and iconic designs were discussed through the Valencia Opera House. The drawings together with the plans, facades and views were scaled. Visual, proportional,

tasarımlarıyla ön plana çıkan Calatrava yaklaşımıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkan Valencia Opera Binası üzerinden hem mimarın hem de opera yapılarının genel özellikleri ele alınmıştır. Literatür taramasında elde edilen plan, kesit ve görünüşlere ait verilerle birlikte elde edilen çizimler ölçeklendirilmiş ve görsel, oransal, alansal ve hacimsel analizler yapılmıştır. Daha sonra Opera Binası kentsel, yakın çevre ve fiziksel çevre bağlamında değerlendirilmiştir. Ayrıca form, strüktürel ve fonksiyonel bağlamda analizler yapılmıştır. Bu kapsamda binanın tasarım yaklaşımları, teknik ve teknolojik özellikleri de analiz edilmiştir. Opera yapısı, Sanat ve Bilim Şehri ile birlikte Valencia kentinin sanatsal bir odak haline dönüşmesini sağlamış ve Calatrava'nın tasarım yaklaşımıyla birlikte sanat ve bilimin birbirini bütünleyen alanlar olduğu bilinci artık mimari tasarımda da bir bağlam olarak ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Santiago Calatrava, Opera binası, Valencia, Sanat ve Bilim Şehri, Palau de les Arts Reina Sofia.

spatial and volumetric analyzes were made. The Valencia Opera House was evaluated based on the urban, close environment and physical environment. Also, form, structural and functional analyzes were made. The design approaches, technical and technological features of building were also analyzed. The opera structure, together with the City of Arts and Sciences, has transformed the city of Valencia into an artistic focus. In addition, with Calatrava's design approach, the awareness that art and science are complementary fields is now revealed as a context in architectural design.

Key words: Santiago Calatrava, Opera house, Valencia, The City of Arts and Science, Palau de les Arts Reina Sofia.

Structured Abstract

Art structures where many spectators gather, such as opera, concert, theater, ballet, etc., have very important place in the social context from a socio-cultural point of view. In the professional sense, the art of opera began to take shape with the meeting of the art of theater, which first emerged in the Ancient Greek period, with music in the following process. The history of the buildings where the art of opera was carried out professionally dates back to the 17th century. These structures have brought great value to the cities they are located symbolically and iconically from the time they were first built to the present day.

In the last period of the design process of opera buildings, Spanish-born architect Santiago Calatrava came to the forefront with his symbolic, iconic, and sculptural structures such as Valencia Palau de les Arts Reina Sofia Opera House and Santa Cruz de Tenerife Opera House. Calatrava emphasizes that the aesthetic and technological features of his designs are often inspired by nature. Calatrava has benefited from nature in two ways in his designs. The first is to adopt an understanding of optimum use of material, which takes into account the skeletal system learned from living things such as humans, plants, and animals. The other is the functional and movement states of these creatures. Within the scope of this study, the city of Valencia, which stands out in terms of both historical and artistic importance, was designed by Calatrava with its unique

approach, and the Valencia Palau de les Arts Reina Sofia Opera House located in the city are evaluated. The opera house, which was started to be built at the end of the 20th century and completed at the beginning of the 21st century, also inspires the structures designed in the 21st century.

In this study, it is aimed to examine the symbolic, structural and functional features of the 21st century opera buildings through the example of Valencia Opera House. A literature review was conducted on the design concept of the famous architect Santiago Calatrava, who came to the forefront with the iconic approach of a monumental sculpture in his designs, and his works were examined on the various structures he applied based on his architectural and structural engineering education.

The Valencia Opera House was designed as part of The City of Arts and Sciences in Valencia, Spain. Although the building got its name from the city where it is located, its real name was taken from el Palau de les Arts Reina Sofia, which was given in honor of the Queen of Spain who participated in its opening. There are 3 halls in total, including an opera hall with a capacity of 1.706 people, a hall with a capacity of 380 people for meetings and other events, and a multi-purpose hall with a capacity of 1.520 people equipped with various systems. Within the scope of the study, the Valencia Opera House was evaluated on an urban, immediate environment, functional and structural scale. As a result of the literature research, the interpretation of the maps and the studies based on on-site observations, the building-city relationship, and the close environment relationship were evaluated. At the same time, form-shape, structure, and physical environment analyzes were carried out together with spatial analyzes.

Artistic and cultural buildings have always been of great importance for cities. On the other hand, Opera buildings had a separate position. The main reason for this is that the art of opera includes the auditory arts as well as the theatre, and with this feature, it is a versatile art branch, so these features are also reflected in the design structurally. The one of the important and historical cities of Spain, Valencia, has rooted past in the meaning of art and culture. The City of Science and Art, which was built to expand the urban periphery of the city, which stands out with this feature, was shaped as a region with important features in the city and included various functions for art and science. With this design approach of Calatrava, the awareness that art and science are complementary fields has now been revealed as a context in architectural design. The region, which is one of the most frequent destinations for both domestic and foreign guests, created a new focus and become a frequent destination on an urban scale.

It is understood that the Valencia Opera House, which is an important art structure in the development of the society in artistic and cultural terms, can meet all the needs in terms of structural and functional. In addition, it is understood that this building, which blends the structures shaped by the sculptural and iconic design approach philosophy of the architect Santiago Calatrava with the 21st century opera structures, adds a symbolic value to the city.

Giriş

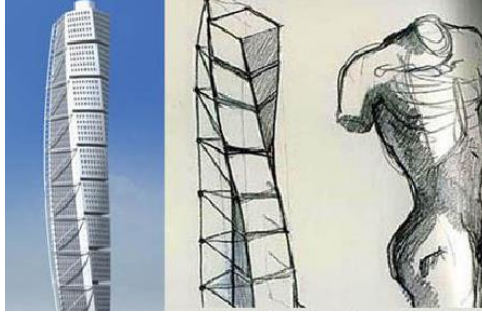
Çok sayıda izleyicinin bir araya geldiği opera, konser, tiyatro, bale, vb. etkinliklerin sergilendiği sanat yapıları toplumsal bağlamda sosyo-kültürel açıdan çok önemli yer tutmaktadır (Kavraz, 2018: 82). Bu sanat alanlarından birini ifade eden ve İtalyanca'da "Opera in Musica"nın kısaltması olan opera, müzikli eserler anlamına gelmektedir. Tiyatro eserinin şarkı ve müzik ile birlikteliği sonucu ortaya çıkan opera, birçok farklı disiplinin ortak kültürel organizasyonu olarak ifade edilmektedir (Bayer, 2015: 6). Opera yapılarının tarihsel süreçteki gelişiminde öncelikli olarak tiyatro yapıları dikkat çekmektedir. Çünkü operanın özü tiyatroya, tiyatronun özü ise Dionysos şenliklerine dayanmaktadır (Yener, 1964: 5). Profesyonel anlamda ilk olarak Antik Yunan döneminde ortaya çıkan tiyatro sanatının ilerleyen süreçte müzikle buluşmasıyla opera sanatı şekillenmeye başlamıştır. Opera sanatının profesyonel olarak gerçekleştirildiği yapıların geçmişi ise yaklaşık 17.yy'a kadar dayanmaktadır. Bu yapılar ilk yapıldıkları dönemden günümüze kadarki süreçte semgesel ve sembolik olarak buldukları kentlere büyük değerler katmışlardır. Performans salonları Konser ve Opera Salonları kişi kapasitesine göre 500-1500 kişi, 1500-2000 kişi, 2000 ve üzeri olmak üzere üç ayrı büyüklükte düşünülebilirler (Uzun ve Can, 2020: 616)

Opera yapılarının tasarım sürecinin son döneminde İspanyol asıllı mimar Santiago Calatrava özellikle Valencia Palau de les Arts Reina Sofia Opera Binası ve Santa Cruz de Tenerife Opera Binası gibi semgesel, sembolik ve heykelsi yapıları ile ön plana çıkmıştır. Ünlü mimar yapılarında estetik algının yanı sıra teknolojiyi de etkili şekilde kullanmıştır. Tasarımlarında doğadan ilham alan Calatrava bu yaklaşımını yapılarında hem mimari alanda hem de yapı mühendisliği alanında sıkça kullanmıştır (Yıldız, 2007: 2). Nitekim bu durum genç yaşta başlayan biyolojiye, matematiğe ve heykele olan ilgisinin yanı sıra aldığı sanat, mimarlık ve mühendislik eğitimleriyle birlikte yenilikçi ve eşsiz tasarımlara sahip yapılarında kendini göstermiştir (Aydın, 1997: 44) (Peters ve Victor, 2016: 94).

Calatrava tasarımlarındaki estetik ve teknolojik özellikleri sıklıkla doğadan ilham aldığını vurgulamaktadır. Böylece doğa Calatrava'nın diğer mimarlardan özgün bir şekilde ayrılmasını sağlamıştır. Bu durum tasarımlarında iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birincisi insan, bitki ve hayvan gibi canlılardan öğrendiği iskelet sistemini dikkate alan ve malzemenin optimum kullanımı anlayışını benimsemesidir. Bu durum tasarımlarında görülen karmaşık inşaat problemlerine basit çözümler getirmesini sağlamıştır. Diğeri ise, bu canlıların işlevsel ve hareket durumlarıdır (Yıldız, 2007: 2). Calatrava biyomorfik tutumu nedeniyle yapılarında insan vücudu, kuş kanatları, bitki ve hayvan iskeleti gibi formlardan esinlenmiş ve bu tutuma yönelik birçok eskiz çalışması gerçekleştirmiştir (Zeytün, 2014: 46) (Görsel 1-2).

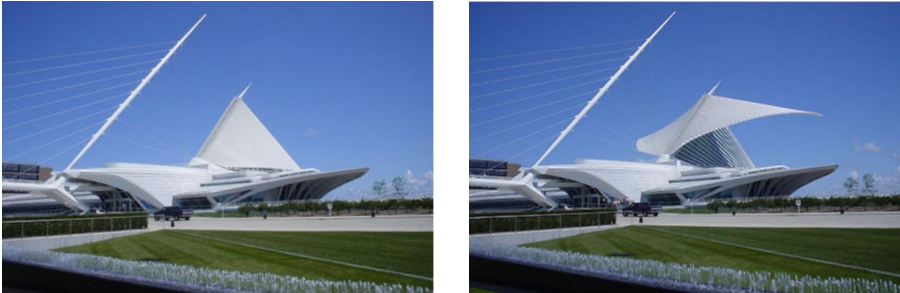


Görsel 1. L'Hemisferic yapısı ve yapıya ait eskiz çalışması, İspanya



Görsel 2. Turning Torso yapısı ve yapıya ait eskiz çalışması, İsveç

Biyomorfik tutumunda yapısal ve temel ilkelerinde oldukça kararlı olan insan ve hayvan iskeletinin yanı sıra doğa yasalarını ve canlıların karmaşık yapısal ilkelerini incelemiş ve doğada saklı sırları keşfederek tasarımlarında kullanmıştır. Nitekim bu gözlemler sonucu canlıların hareket durumu olan şekil değiştirme, büyüme ve hareket etme kapasitelerini incelemiş ve tasarımlarına yansıtmıştır (Ali, 2019: 57) (Görsel 3).



Görsel 3. Milwaukee Sanat Müzesinin hareket eden cephe sistemi, ABD

Calatrava doğadan ilham aldığı tasarımlarıyla özgün yapılar ortaya çıkarsa da tasarımları ve felsefesiyle modern mimarlığın önemli isimlerinden Frank Lloyd Wright'tan etkilendiği düşünülmektedir. Wright yazılarında sıklıkla “doğayla uyum içinde mimarlık” anlayışından bahsetmekte ve tasarımlarında bu anlayışı vurgulamaktadır. Tasarımlarındaki çıkmaları ağaç dallanmalarından, kolonları ise mantar soyutlamalarından yola çıkarak tasarladığını belirtmektedir (Selçuk ve Sorguç, 2007: 453). Calatrava ise bitkilerin statik yüklere nasıl karşı koyduğunu incelemiş, gövde ve dallanma sistemlerinden esinlenerek tasarladığı elemanları taşıyıcı sistemlerde kullanmıştır (Zeytün, 2014: 93) (Görsel 4). Bu duruma aldığı mühendislik eğitiminin büyük katkısının olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 4. Lizbon Oriente Tren İstasyonu, Portekiz

Bu çalışma kapsamında Calatrava tarafından kendine özgü yaklaşımla tasarlanan hem tarihsel hem de sanatsal önemi açısından ön plana çıkan Valencia kentindeki Valencia Palau de les Arts Reina Sofia Opera Binası değerlendirilmektedir. 20.yy sonlarında yapılmaya başlanan ve 21. yy'ın başında tamamlanan opera binası kendisinden sonra tasarlanan yapılara ilham kaynağı da olmaktadır.

1. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Tarihi süreçte olduğu gibi günümüzde de opera yapıları kentler için sembolik değerlere sahip olmaya devam etmektedir. Bu çalışmada 21. yy opera yapılarının sembolik, yapısal ve fonksiyonel bağlamdaki özelliklerinin Valencia Opera Binası örneğinde incelenmesi amaçlanmıştır. Tasarımlarında anıtsal bir heykelin ikonik

yaklaşımıyla ön plana çıkan ünlü mimar Santiago Calatrava'nın tasarım anlayışına yönelik literatür taraması yapılmış, aldığı mimarlık ve yapı mühendisliği eğitiminden yola çıkarak uyguladığı çeşitli yapıları üzerinden çalışmaları incelenmiştir. Gerek 21.yy'da giderek sembolleşen opera yapıları gerekse ünlü mimar Santiago Calatrava'nın heykelsi ve simgesel tasarımıyla harmanlanan günümüzün önemli opera yapılarından biri olan ve İspanya'nın Valencia kenti için simgesel özelliğe sahip Valencia Palau de les Arts Reina Sofia Opera Binasına ilişkin analizler yapılmıştır.

Başlangıçta İspanya'nın tarihi ve önemli şehirlerinden olan Valencia'ya yönelik literatür taraması yapılmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde tarihte kentin önemli kimliklerinden biri olan ancak zamanla taşkınlarla anılır hale gelen Turia Nehri yatağının değiştirilmesiyle eski yatağın yeniden işlevlendirilmesi süreci hakkında bilgiler verilmiştir. Öncelikle ulaşım yapılarından opera binasına bağlantılar incelenerek analiz edilmiştir. Ayrıca opera yapısının da içinde yer aldığı Sanat ve Bilim Şehri yapılarının işlevleri hakkında bilgi verilmiş ve ilişkileri ile ilgili analizler gerçekleştirilmiştir. Daha sonra opera binasında gözlenen Calatrava'nın tasarım anlayışı analiz edilmiş, malzeme ve yapım tekniği hakkında bilgiler verilmiştir. Bunun yanı sıra binanın fiziksel çevre koşulları analiz edilmiştir. Ayrıca yapılan araştırmalar sonucunda kaynaklardan elde edilen yapıya ait çizimler ölçeklendirilmiştir. Daha sonra görsel analizler de yapılarak mekânlar için; boyutsal, alansal ve hacimsel açıdan ölçümsel değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Kompleks yapının içerisinde yer alan müzik ve çok amaçlı salona yönelik bilgiler verilmiş olup asıl işlevi olan opera salonu ile salonu destekleyen birimler ve bu birimlerin birbiriyle kurdukları ilişki analiz edilmiştir. Bu bağlamda niceliksel analizlere de yer verilmiştir.

2. Valencia Opera Binası

Valencia Opera Binası, İspanya'nın Valencia kentinde bulunan Sanat ve Bilim Şehri'nin bir parçası olarak tasarlanmıştır. Yapımına 1995 yılında iletişim kulesi olarak başlanan yapının sonrasında aynı temel üzerine opera yapısına dönüştürülmesi kararlaştırılmış ve 2005 yılında tamamlanmıştır (Tola ve Vokshi, 2013: 40). Calatrava tamamlanması için geçen 14 yıllık süre için "Harcanan zaman, projenin büyüklüğü ve müzik içerdiği için en yoğun ve en çok zaman ayırdığım projelerden biridir ve yapı seyirci, müzisyen ve sanatçı arasındaki bir ilişkiyi temsil etmektedir" açıklamasını yapmıştır. Yapı ismini bulunduğu kentten almış olsa da asıl ismini açılışına katılan İspanya Kraliçesinin şerefine verilen el Palau de les Arts Reina Sofia'den almıştır. Valencia halkının geçmişten beri müzik sevgisi hep süregelmiştir hatta neredeyse kentteki herkesin müzikle ilişkisi olduğu söylenmektedir. Bu yüzden Valencia "city of music" olarak adlandırılmıştır. Tüm bu anlatılanlar doğrultusunda opera yapısı kent için oldukça önemli bir yer tutmuştur (Choi , 2008: 172). Yaklaşık 44.150 m² alana kurulmuş bina 160 m uzunluğunda ve 85 m genişliğindedir. Binada 1.706 kişi kapasiteli opera salonu, toplantı ve diğer etkinlikleri için 380 kişi kapasiteli bir salon ve çeşitli sistemlerle donatılmış 1.520 kişi kapasiteli çok amaçlı salon olmak üzere toplamda 3 salon yer almaktadır.

Turia Nehri'nin Akdeniz'e döküldüğü yerde Romalılar tarafından kurulan kent, daha sonraları birçok medeniyete de ev sahipliği yapmıştır. 1957 yılında Turia Nehri'nin

taşmasıyla kent büyük ölçekte tahribata uğramıştır. Sel felaketinin sonrasında nehir yatağının şehir merkezinden uzak bir yere taşınması kararlaştırılmıştır (Gürel, 2008: 68)(Görsel 5). Nehir yatağının değişmesiyle birlikte tarihi süreç boyunca kentin şekillenmesinde büyük rolü olan eski nehir yatağına ne olacağı tartışma konusu olmuş ve çeşitli projeler ortaya çıkmıştır. 1973 yılında belediye, alanın otoyol ya da tren yolu olarak kullanılmasını önermiş ve belediye meclisinde oylamalar başladığı sırada kent sakinlerinin protestosuyla karşılaşmış, bu yüzden proje iptal edilmiştir. Kentlinin katılımıyla alanın yeşil koridor olarak kalması kararlaştırılmış bu doğrultuda yarışmalar açılmıştır. Yarışmalardan sonuç alınamamış ve 1981 yılında Ricardo Bofill tarafından master plan oluşturulmuştur. Oluşturulan plan eleştiriler almasına rağmen, alan etaplara bölünerek tasarlanması kararlaştırılmıştır. Turia Nehri parkı yaklaşık 8.5 km kesintisiz bir alan oluşturmaktadır. Alan 18 etaba bölünerek içerisinde kesintisiz su ögesinin yanı sıra bisiklet parkurları, çocuk oyun alanları, yürüyüş yolları gibi sürekli yoğun bir işlev alanına dönüştürülmüştür. (Vivas ve Jose, 2011: 47).



Görsel 5. 1957 Yılında meydana gelen sel ve değişim haritası

Yeşil bir kentsel alana dönüşen nehir yatağı ilk olarak tasarımı Calatrava'ya ait olan köprü ile yeni bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Ardından kente kurulan metro ağının nehir yatağı kısmında Calatrava imzası taşıyan metro istasyonu ile birlikte ise kent yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır (Gürel, 2008: 78). Calatrava'nın sembolik köprü ve istasyon tasarımının sonunda bölgeye dair çeşitli fikirler ve tartışmalar tekrar başlamıştır. Alanda daha sonraları "The City of Arts and Science" ismiyle anılmaya başlayacak olan bir sanat ve kültür bölgesi kurulması kararlaştırılmıştır. 1989 yılında hükümet bölgeye ait çalışmalar için Antonio Ten Ros'a görev vermiş ve fikir bu şekilde gelişmeye başlamıştır. 54 kişilik ekip kurulmuş ve öncelikle bölgelere ayrılan nehir yatağının en uygun bölgesini seçmek için çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalar sonucunda on beşinci etapta sanat ve bilim şehri olarak kurulması kararlaştırılmış ve ardından hükümet simgesel bir yapı tasarlaması için 1991 yılında mimar Calatrava ile anlaşmıştır (Görsel 6). O yıl Calatrava ve ekibi iletişim kulesi, planetaryum ve bilim müzesi olmak üzere üç yapı tasarlamıştır. 1996 yılında hükümetin değişmesiyle birlikte alana ait bütçe artışına gidilmiş ve artık bölge "The City of Arts and Sciences" ismiyle anılmaya başlanmıştır. 1991 yılında projelendirilen iletişim kulesi iptal edilmiş yerine

opera binası yapılması kararlaştırılmıştır. Ancak geçen süre zarfında iletişim kulesinin temeline çöktan başlandığı için opera yapısı bu temel üzerine inşa edilmiştir.

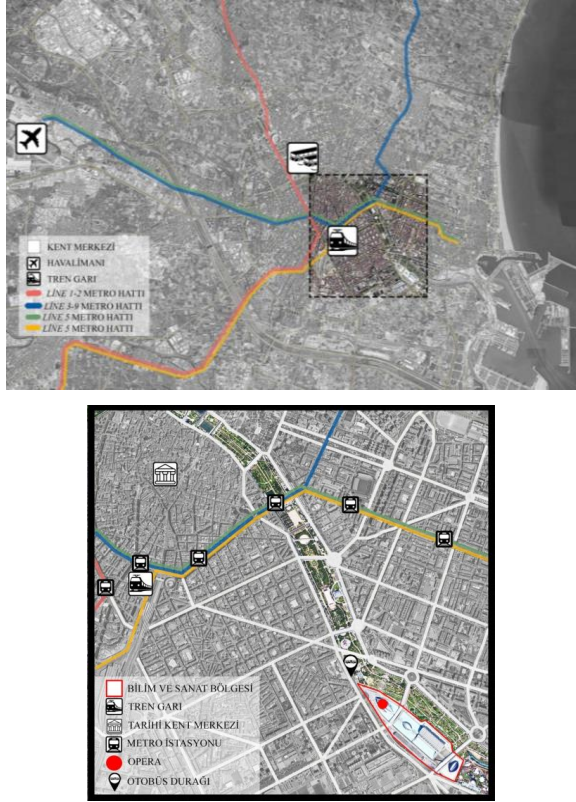


Görsel 6. Turia Nehri yatağının öncesi ve sonrası

2. 1. Kentsel ve Yakın Çevre Bağlamı

Bölge, tarihi kent merkezine yaklaşık olarak 3 km uzaklıktadır. Şehirde metro ağı gelişmiş olsa da Bilim ve Sanat Şehri'nin yakınında metro istasyonu bulunmamaktadır. En yakın metro istasyonu 1.8 km uzaklıktadır ve yürümeyle yaklaşık 20 dakika sürmektedir. Toplu taşıma olarak bölgeye ulaşım otobüs ile sağlanabilmektedir. Bölge havalimanına ortalama 50 dakika uzaklıkta ve ulaşım metro aktarmalı otobüs ile yapılmaktadır. Otobüs terminalinden bölgeye ulaşım ortalama 40 dakika sürmektedir. Kent merkezinde bulunan tren garı ise bölgeye 20 dakika uzaklıkta olup buraya ulaşım otobüs ile sağlanmaktadır (Görsel 7).

Eski Turia Nehri yatağının on beşinci etabına kurulan Sanat ve Bilim Bölgesi, çevresindeki yoldan daha alt kotta yer almaktadır. Yol kotu ile nehir kotu arasında yaklaşık 7 m fark bulunmaktadır. Sanat ve Bilim Bölgesi eski nehir yatağının en geniş alanında (400 m genişlikte) kurulmuştur. On beşinci etabın güneybatı yönüne yerleşen yapılar alanda yaklaşık 200 m genişlik kaplamış geriye kalan kısım ise diğer etaplardaki gibi yeşil alan olarak kullanılmıştır. Nehir yatağının deniz ile buluşan kısmı atıl alan olarak nitelendirilmektedir. Bu alanda dönemsel olarak projeler önerilmiş olsa da uygulanamamıştır. Alana özel aracın yanı sıra otobüs ve hafif raylı sistem gibi toplu taşıma araçları ile ulaşmak mümkündür. Ayrıca kentte bisiklet yolları da yaygın şekilde bulunmaktadır. Alana ulaşım bisikletle de sağlanmaktadır. Sanat ve Bilim Bölgesi'ne yol bağlantıları Görsel 7'da yer almaktadır.



Görsel 7. Valencia kentinin uydu görüntüsü

Topografya olarak düz bir alana kurulan Sanat ve Bilim Bölgesi gerek düşük kotta olması gerekse eski nehir yatağının geniş olduğu yerde olması nedeniyle ferah bir algı oluşturmaktadır. Alanın güney kısmında büyük süpermarket yer alıp çevresinde konut yapıları bulunmaktadır. Sanat ve Bilim Bölgesi'nde bütün yapılar Calatrava imzası taşımaktadır. Bunlardan ilk yapılan L'Hemisfèric binasında planetaryum, sinema ve tiyatro birimleri bulundurmaktadır. Museu de les Ciències Príncipe Felipe bir müze yapısı olup L'Umbracle açık hava sanat galerisidir. L'Oceanogràfic ise akvaryum yapısıdır. Montolivet iki yakayı birbirine bağlayan köprü yapısıdır. Assut de l'Or de asma sistemle yapılan köprü yapısıdır. Sanat ve Bilim Bölgesi'nin son yapısı olan L'Agora alanın en güneyinde yer almaktadır. Bu yapılarla birlikte alan birçok işleve hizmet eden büyük bir komplekse dönüşmüştür. L'Umbracle yapısının zemin katı yol kotundadır. Yapının yol kotu ile nehir kotu arasında kalan katlar bölgeye hizmet eden kapalı otopark olarak görev yapmaktadır (Garcia, 2011: 2.5-2.10) (Görsel 8-9).



Görsel 8. Sanat ve Bilim Şehri yapıları ve kent ile ilişkisi

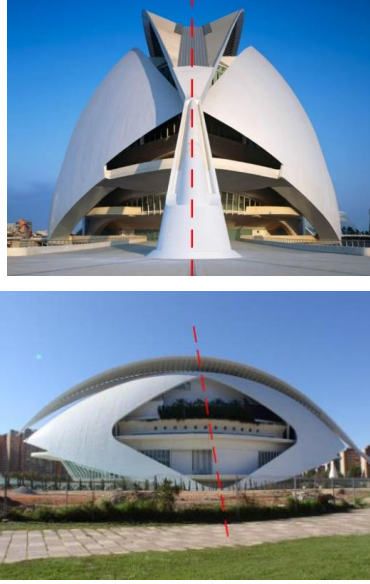


Görsel 9. Sanat ve Bilim Şehri'ndeki yapıların birbiri ile ilişkisi

2. 2. Form ve Strüktür Bağlamı

Calatrava çağdaş mimarlığın önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Mimari kimliğinin yanında sanatsal ve mühendislik yönünden de tasarımlarıyla ön plana çıkmaktadır. Tasarımlarında estetiğin yanında teknolojiyi de etkin kullanan mimar, doğanın kendisi için ilham kaynağı olduğunu sıkça vurgulamaktadır. İlham kaynağı olan doğadan ise iki şekilde faydalanmaktadır. Bunlar; canlılığın iskeleti ve bölünüp genişleyip çoğalabilmesi yani esneklik kavramlarıdır (Yıldız, 2007: 2). Valencia Opera Binası form olarak iki simetrik beton kabuk biçiminde tasarlanmıştır (Görsel). Bu formların üzerinde giriş kanalından en üst noktaya kadar uzanan çelik taşıyıcı kuş tüyü formunda örtüyle şekillenmiştir (Görsel 10). Bu örtü 75 m yüksekliğinde, 163 m genişliğinde ve yaklaşık 3.000 ton ağırlıktadır (Tola ve Vokshi, 2013: 40). Oluşan form binanın peyzaj içinde sembolik ve dinamik etkisini önemli ölçüde artırırken altında kalan terasları ve tesisleri de dış etkilerden korumaktadır.

Yapının örtüsü gece ve gündüz parlayan, Calatrava'nın da yapılarında sıkça kullandığı mozaik seramik (trencadis) ile kaplanmıştır.



Görsel 10. Simetri eksenini

Değişik formlarıyla başarılar sağlayan Calatrava, yapılarında strüktürel anlamda da başarılar sağlamıştır. İletişim kulesinin temelleri üzerine kurulmaya başlanan Valencia Opera Binası yapısal çelik ile betonarmenin karma taşıyıcı sisteminin kullanılmasıyla uygulanmıştır. Yapıda toplam 77.000 m³ beton ve yaklaşık 30.000.000 kg yapısal çelik kullanılmıştır. Nehir yatağında bulunması nedeniyle temelinde 1.750 m fore kazık uygulaması yapılmıştır. Kaplamalarda kullanılan granit malzeme toplamda 38.500 m² olup ayrıca 20.000 m² kırık seramik (trencadis) de kullanılmıştır. Bunun yanısıra 3.360 m² de cam malzeme kullanılmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Opera Binasının yapım aşaması ve mozaik seramik

2. 3. Fiziksel Çevre Bağlamı

Yapıyı saran ve yarı açık sirkülasyon imkânı sağlayan kat bahçeleri sayesinde yapının yazın soğutma, kışın ise ısıtma yükünün azaltılması amaçlanmıştır. Panoramik

manzaranın yanında doğal aydınlatmayı sağlayan fuaye cephesi, cephelerden çıkan kat bahçeleri sayesinde gelen güneş ışınlarının kontrolünü de sağlayarak yapının kapalı mekânlarının soğutma yükünü hafifletmektedir. Yapının çatısında bulunan açıklıklar sayesinde bu kattaki mekânların doğal aydınlatılması sağlanmakta aynı zamanda yapıyı saran kuş tüyü formundaki kabuk ile de çatıdan gelen güneş ışınlarının kontrollü şekilde girişini sağlamaktadır.

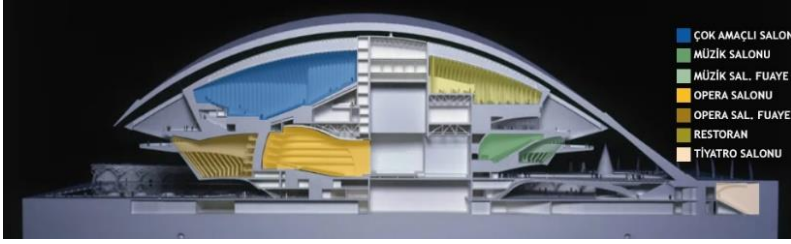
Bina eski nehir yatağına yapıldığı için nehir boyunca rüzgâr koridoru oluşmaktadır. Yapı kış mevsimlerinde kuzeybatı rüzgârına maruz kalmaktadır. Tasarım da rüzgâr yükü düşünülmüş ve yapı yükü haricinde rüzgâr yükü de yapı tasarımında etkin rol oynamıştır. Ancak 2014 yılında yaşanan fırtına opera yapısının seramik dış kaplamasına ciddi anlamda zarar vermiştir. Aynı zamanda 2007 yılında eski dere yatağında yaşanan sel yapının dijital aksamında büyük problemlere de neden olmuştur (Görsel12).



Görsel 12. Seramik kaplamalarda meydana gelen hasarlar

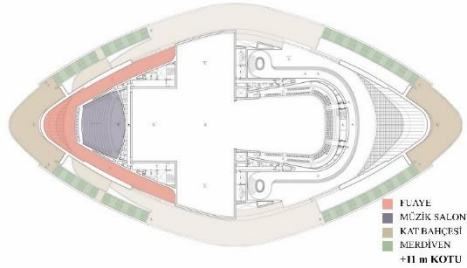
2. 4. Fonksiyonel Bağlam

Binanın plan düzlemi elips formunda olup kuzeybatı ve güneydoğu ekseninde uzanmaktadır. Kabuk dâhil yapı en uzun olduğu yerde 160 m, en geniş olduğu yerde 85 m'dir. Bina yüksekliği nehir yatağı kotundan yaklaşık 75 m'dir. Binanın yayalar için ana girişi yol kotundan olup etkili nitelikte kapalı bir giriş mekânı bulunmamaktadır. Alışılmış giriş mekânının aksine yapı kütlesi ile kabuk arasında kalan alanlar, her katta yarı açık yatay ve düşey sirkülasyon alanları, kat bahçeleri ve platformlar yer almaktadır. Yol kotundan ulaşılan ve yapıyı saran yarı açık sirkülasyon alanları ile yapının her iki doğrultusunda yer alan ve her kattaki yarı açık kat bahçesine ulaşım imkânı veren asansörler ve merdivenler bulunmaktadır. Panoramik asansörler ve merdivenlerle ulaşılan kat bahçeleri farklı kotlarda yer alan opera, müzik ve çok amaçlı salonların fuayeleri ile kafeterya ve restorana ulaşımı sağlanmaktadır. Bilet sadece opera etkinliğinde gerektiği için yapının diğer bölümlerinde rahatlıkla gezinti yapılabilmektedir. Opera salonu ana fuayesi zemin kotta yer almakta olup girişleri bu kattaki yarı açık sirkülasyon alanından sağlanmaktadır. Müzik dinletisi yapılan salonun fuayesi 11 m kotunda olup asansör ve merdivenle erişilen kat bahçesinden girişi sağlanmaktadır. Diğer çok amaçlı salon biriminin fuayesi ise 27 m kotunda ve fuayesine bu kottaki kat bahçesinden erişilmektedir. Restoran birimi 27 ve 31 m kotlarında yer almakta olup kafeterya birimi ise -7 m kotunda bulunmaktadır. Binada yer alan fakat aynı zamanda bir o kadar da bağımsız olan tiyatro salonu ise kabuğun yere mesnetlendiği alanda yer almaktadır. Bu salona giriş ise -7 m kotundan sağlanmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Yapının kesit maketinden mekân analizi

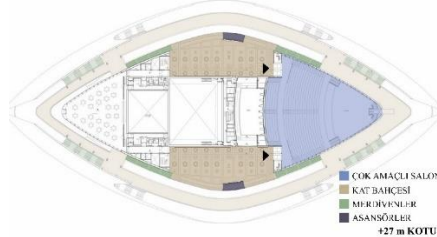
Opera salonu, çok amaçlı salon ve müzik salonu olarak üç farklı salondan oluşan kompleks binanın her salona ait fuaye alanı ve sahnesi bulunmaktadır. Salon, sahne ve fuayeler net bir şekilde birbirinden ayrılsa da sahne arkası birimler plan ve kesit düzleminde net bir ayırım yapılmamış ancak sahneler ile iyi ilişki kurulmuştur. Müzik salonu 308 kişi kapasitelidir ve fuayesi +11 m kotunda bulunmaktadır. Sahne kotu ile salon giriş kotu aynı kotta yer almaktadır. Fuayesi etkili şekilde doğal ışık almaktadır. Bu fuayeye erişimler kabuğun altında yer alan açık merdivenlerle ya da panoramik ana asansörlerle sağlanmaktadır. Salonun alanı yaklaşık 330 m² olup kat yüksekliği maksimum olduğu yerde 12 m minimum olduğu yerde ise 3 m'dir. Seyirci yerleşim alan eğimi yaklaşık 30 derecedir. Ahşap zemin ve duvar kaplaması bulunan salon yapay aydınlatma ile aydınlatılmaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. +11 m kotu plan analizi ve müzik salonu

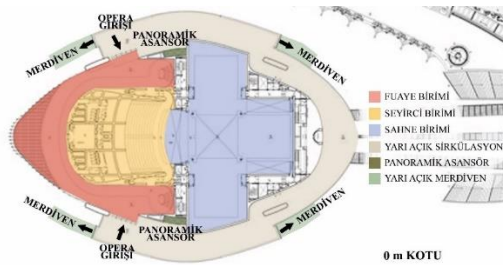
Çok amaçlı salonun girişi +27 m kotunda yer almaktadır. Bu kota ulaşım kabuğun altındaki merdivenler ile ana asansörlerden sağlanmaktadır. Salonun girişi açık olan kat bahçesinden çift kapı ile gerçekleşmektedir. Ortadan geçen sofita kulesi nedeniyle kat

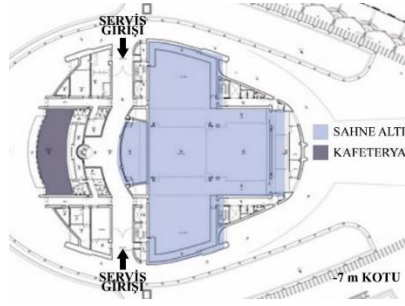
bahçesi iki parçaya ayrılmıştır. Salon 1.520 kişi kapasitelidir. Salonun yer ve duvar ahşap malzeme kaplama şeklindedir. Çatısındaki açıklık sayesinde salon doğal olarak aydınlatılabilmektedir. Salonun seyirci yerleşim alan eğimi yaklaşık 18 derecedir. Salonun arka duvarında seramik kaplama figürler yer almaktadır (Görsel 15).



Görsel 15. +27 m kotu analizi ve çok amaçlı salon

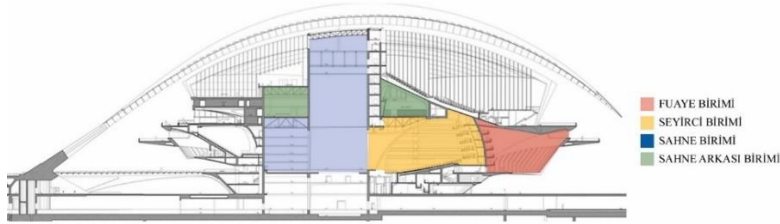
Yapının ana işlevini temsil eden 1.706 kişilik opera salonu zemin kotunda yer almaktadır. Opera salonu; fuaye alanı, seyirci (salon) alanı, sahne alanı ve sahne arkası alanlardan oluşmaktadır. Opera salonuna seyirci girişi yapıyı zemin kotunda çevreleyen yarı açık sirkülasyon alanından sağlanmaktadır. Servis girişi ve sanatçı girişi ise nehir yatağı kotundan yani -7 m kotundan sağlanmaktadır. Büyük dekorlar için gelen araçlar buraya yanaşmaktadır. Servis girişinin sahnenin alt kısmı ile ilişkisi bulunmaktadır ve sahne altından sahneye asansör mekanizması bulunmaktadır (Görsel 16).





Görsel 16. Opera salonu fonksiyonel işleyişi

Planı genel hatları ile simetri ekseninden ayırdığımızda opera salonunun mekân uzunlukları sırasıyla; fuaye ile salon arası mesafe yaklaşık 20 m, salon ile sahne arası mesafe yaklaşık 40 m, salon ile sahne arası mesafe ise yaklaşık 40 m uzunluğundadır. Mekânlar hacimsel olarak düşünüldüğünde ise fuaye alanı yaklaşık 1.080 m^2 olup kat yüksekliği 16 m olup fuaye biriminin toplam hacmi yaklaşık olarak 17.280 m^3 'tür. Salonun parter bölümünün alanı 736 m^2 olup yüksekliği yaklaşık 20 m'dir. Salon birimine ait hacim ise yaklaşık 14.720 m^3 'tür. Sahne birimi toplam alanı 1.580 m^2 'dir. Ana ve yan sahnelerin yüksekliği yaklaşık olarak 50 m iken arka sahne yaklaşık olarak 20 m yüksekliğe sahiptir. Sahne birimi hacmi ise yaklaşık olarak 70.000 m^3 'tür (Görsel 17).

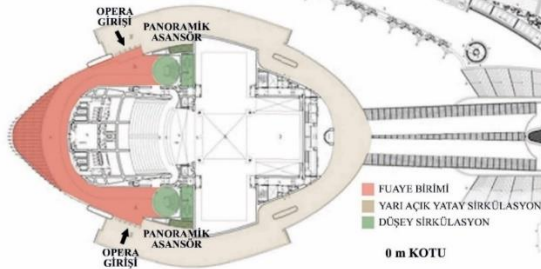


Görsel 17. Yapı kesitinden opera salonu birimlerinin analizi

2. 4. 1. Fuaye Alanı

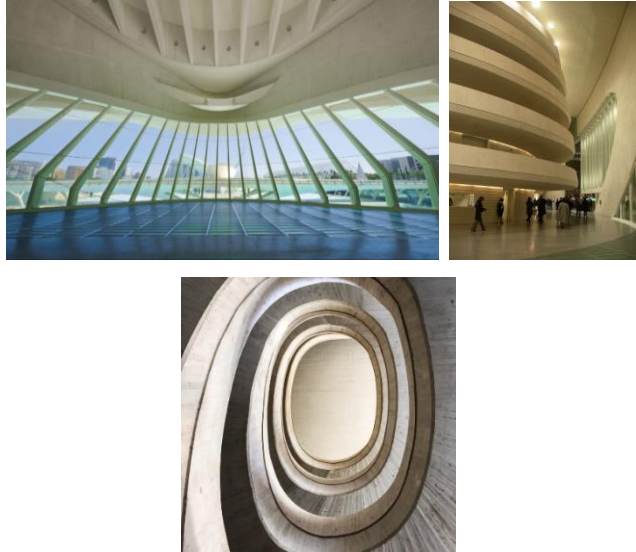
Fuaye alanına bağlantılar yatay sirkülasyonlarla iki yan fuayeden sağlanmaktadır. 1.706 kişi kapasiteli opera salonuna bilet ile giriş sağlandığı için salonun fuayesine erişim diğer mekânlara erişim sağlayan sirkülasyondan ayrılmaktadır (Görsel 18). Fuaye alanının yüksekliği yaklaşık 16 m'dir. Ana fuaye alanı cepheye yöneltilmiş olup gün/güneş ışığı ile doğal olarak aydınlatılmaktadır. Fuayenin formunu sahnenin at nalı formu ile yapının dış cephe formu şekillendirmiştir. Fuaye alanının cephesi Sanat ve Bilim Şehri'ne panoramik görünüş sağlayan cam giydirme olarak tasarlanmıştır. Fuaye ihtiyaca göre sergi gibi çeşitli işlevlerde de kullanılabilir. Diğer galeri katlarına çıkan merdivenler sahnenin iki yanında elips şeklindedir. Merdivenlerin arka kısmında ayrı bir koridorda asansörler bulunmaktadır (Görsel 18). Yine bu koridorda acil çıkış

sağlayan yangın merdivenleri de bulunmaktadır. Fuaye alanı zemin döşemesi granit, çıkma olan yerde opak cam malzemedir. Fuayenin salon altında kalan kısmında vestiyer birimi yer almaktadır. Fuaye alanı yaklaşık 1.081 m²'dir. Toplam kapasite hesaplandığında kişi başına yaklaşık 0.63 m² alan düşmektedir. Parter katının kapasitesi yaklaşık 1.000 kişidir. Bu katta bulunan seyirciler dikkate alındığında ise kişi başı yaklaşık 1 m² alan düşmektedir.



Görsel 18. Zemin katın fonksiyonel analizi

Elips merdivenlerle çıkılan galeri katları 3 m genişliğinde at nalı formu salonu sarmaktadır (Görsel 19). Kat yükseklikleri de yaklaşık 3 m'dir. Her galeri katı aynı şekilde tasarlanmıştır. Galeri katlarından salona dört adet portaldan girilmektedir. Galeri katlarının yapay aydınlatma tasarımı salonu saran şerit şeklinde gerçekleştirilmiştir (Görsel 19). Salonun her balkon kat kapasitesi yaklaşık 170 kişiliktir ve galeri katı alanı ise yaklaşık 330 m²'dir. Galeri katlarında kişi başına yaklaşık 1.90 m² alan düşmektedir.



Görsel 19. Fuaye alanından görünüm

2. 4. 2. Seyirci Yerleşim Alanı

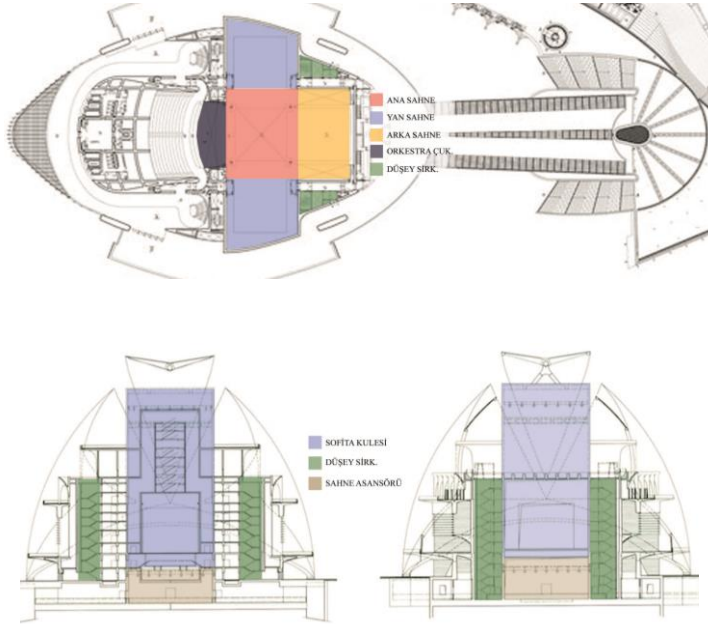
Opera salonu 1.706 kişi kapasiteli olup at nalı formunda tasarlanmıştır (Planells, Giron, Zamarreno, Cerda, Segura, Barba, Cibrian, Gimenez, 2016: 2). Sahne ile fuaye kotu aynı düzlemde bulunmaktadır. Ana seyirci alanına iki yan fuaye alanında bulunan iki adet portaldan girilmektedir. Balkon katlarında ise 4 portaldan giriş sağlanmaktadır. Salonda beyaz renkler hâkim olup aydınlık bir şekilde tasarlanmıştır. Balkon hizasından şerit aydınlatma elemanları ile aydınlatılmıştır. Salon ve balkon döşemeleri ahşap malzeme olup salon duvar kaplamalarında da bu ahşap malzeme kullanılmıştır. Balkon katlarının duvarları mavi tonlarında küçük seramik parçaları ile kaplanmıştır. Düz lacivert kumaşla kaplanmış koltukların yerleşim düzeni her birinin sahneyi rahatlıkla görebileceği biçimde tasarlanmıştır (Görsel 20). Salonun sahneye en uzak noktası yaklaşık 40 m, salon genişliği ise 25 m'dir. Salon toplam hacmi ortalama 14.720 m³ olup salonda kişi başına yaklaşık 8.60 m³ hacim düşmektedir. Ana salon yaklaşık 1000 kişilik olup yaklaşık 736 m² alana sahiptir. Kişi başına yaklaşık 0.70 m² alan düşmekte olup seyirci yerleşim alan eğimi 11 derecedir. Balkon katlarına girişler salonu saran yatay sirkülasyondan yapılmaktadır. Yaklaşık 170 kişi olan balkon katlarının alanı ise 190 m² olup kişi başına yaklaşık 1.10 m² alan düşmektedir. 1. balkon katı seyirci yerleşim alan eğimi yaklaşık 8 derecedir. 2. ve 3. kat balkon seyirci yerleşim alan eğimi yaklaşık 18 derecedir. 4. kat balkon seyirci yerleşim alan eğimi ise yaklaşık 23 derecedir. Balkon katlarının kat yükseklikleri ortalama 2.80 m'dir.



Görsel 20. Seyirci yerleşim alanı planı ve seyirci alanından görünüm

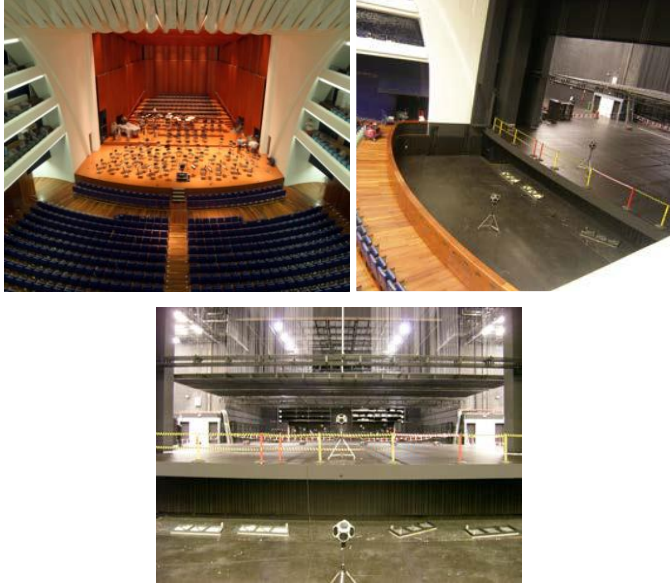
2. 4. 3. Sahne Alanı

Sahne alanı binanın merkezinde olup performansın gerçekleştiği ana sahne, iki adet yan sahne ve arka sahneden oluşmaktadır. Merkezi konumda yer alan sahnenin üzerindeki sofita kulesi yapının zemin kotundan çatıya kadar uzanmaktadır. Ana sahne 480 m² alana sahip olup asansör şeklinde tasarlanmıştır. Ana sahne bodrum katta bulunan servis girişi ve depolarla bu asansör sistemi ile ilişkilendirilmiştir. Ana sahne alanı üstündeki sofita kulesinin yüksekliği 50 m'dir. 400 m² alana sahip olan her iki yan sahnenin toplam alanı 800 m²'dir. Yüksekliği yaklaşık 20 m olan arka sahne ise yaklaşık 300 m² alana sahiptir. Arka sahnenin üstü prova odaları olarak kullanılmaktadır. Sahnelerin diğer katlarla bağlantıları asansör ve servis merdiveni ile sağlanmaktadır (Görsel 21).



Görsel 21. Sahnenin fonksiyonel işleyişi ve sirkülasyon bağlantıları

Ön sahne hareketli mekanizması aracılığıyla istenildiğinde orkestra çukuru haline dönüştürülebilmektedir. Bu şekilde sahnenin farklı işlevlere dönüştürülmesiyle esnek kullanımı sağlanmıştır (Görsel 22). Orkestra çukuru 80 m² olup yüksekliği mekanizmaya bağlı olarak değişiklik gösterse de kesit düzleminde 2.30 m olarak belirlenmiştir.



Görsel 22. Orkestra çukuru ve sahne ilişkisi

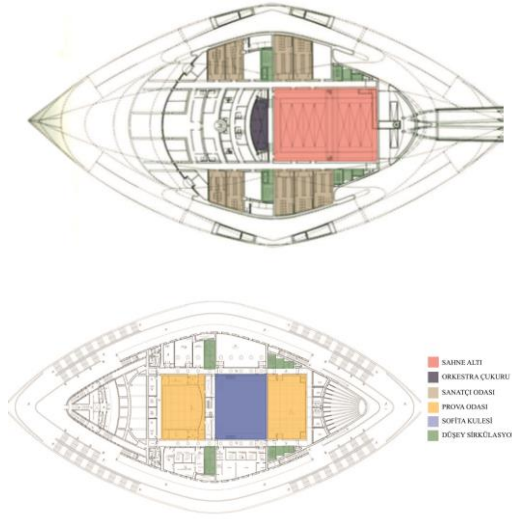
2. 4. 4. Sahne Arkası Birimler

Sahne arkası birimlerine erişim nehir kotunda bulunan oyuncu girişi ve servis girişinden sağlanmaktadır. Dekor girişi için kullanılan geniş kapılar bulunmaktadır (Görsel 23). Sahne altında yer alan depolara getirilen dekorlar sahneye asansör ile çıkarılmaktadır. Nehir kotu ile zemin kat kotu arasında bir kat daha bulunmaktadır. Bu katta oyuncu odaları yer almaktadır. Nehir kotundan girildiğinde servis merdivenleri ve asansörleri ile bu kata çıkılmakta, sahneye de yine bu merdivenlerle erişilmektedir. Orkestra çukuruna bu kottan erişim sağlanmaktadır (Görsel 24). Prova odaları opera salonunun üst kotunda, çok amaçlı salonun alt kotunda yer almaktadır. Bu kota da servis merdivenleri ile erişim sağlanmaktadır (Görsel 24). -12 m kotunda genel idare, sanatsal ve teknik ofisleri, orkestralar için geniş prova odaları, solistler ve ekstralar için bireysel soyunma odaları, yemek hizmetleri, atölyeler, terzilik, marangozluk ve depolama birimleri bulunmaktadır.





Görsel 23. Sanatçı ve servis girişlerinin görünümü



Görsel 24. Sahne arkası birimlerinin analizi

Sonuç

Çalışma kapsamında Valencia Opera Binası kentsel, yakın çevre, fonksiyonel ve yapısal ölçekte değerlendirilmiştir. Yapılan literatür araştırması, haritaların yorumlanması ve yerinde gözlemlere bağlı çalışmalar neticesinde bina-kent ilişkisi, yakın çevre ilişkisi değerlendirilmiştir. Aynı zamanda mekânsal analizlerle birlikte form-şekil, strüktür, fiziksel çevre analizleri de gerçekleştirilmiştir. Yapılan analizler Tablo 1’de özetlenmiştir.

Tablo 1. Valencia Opera Binası
Valencia Opera Binası

Kent ve Yakın	Müzik başta olmak üzere tarihte kültür ve sanatın önemli merkezlerinden olan Valencia’yı yaşanan olumsuzluklardan kurtarmak, yerli ve yabancı turisti şehre çekmek amacıyla Sanat ve Bilim Şehri’nin bir parçası olarak yapılmıştır.
----------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Çevre Bağlamı

Valencia tarihi süreçte önemli bir kent konumunda olmuştur. Limanı, tarihi dokusu ile önemli bir merkez olan Valencia'ya ulaşım şahsi araçların yanında, otobüs terminali, havalimanı, demiryolu ağı da eşlik etmektedir. Bütün yapılarının Calatrava imzası bulunan Sanat ve Bilim Şehiri'ne çeşitli işlevler yüklenerek kentin ve ülkenin cazibe noktası haline getirilmesi hedeflenmiştir. Binaya özel araçla gelindiğinde kullanılabilen otopark bulunmaktadır. Toplu taşıma ile gelindiğinde yaklaşık 180 m uzaklıkta otobüs durağı ve 730 m uzaklıkta ise metro istasyonu yer almaktadır.

Form-Strüktür Bağlamı

Organik tasarımı ile ön plana çıkan bina plan düzleminde elips formunda olup en geniş yerde 85 m, en uzun yerde ise yaklaşık 160 m boyuta sahiptir. Bina yüksekliği ise yaklaşık 75 m'dir.

Fiziksel Çevre Bağlamı

Bina üzerinde bulunan kabuk örtü ile binanın teraslarının dış hava koşullarından korunması amaçlanmıştır. Betonarme ile yapısal çeliğin birlikte kullanıldığı yapıda ferah ve görsel sürekliliğin sağlandığı mekânlar bulundurmaktadır. Perafabrike olarak üretilen yapının dış katmanı kırık seramik malzeme olan trencadis ile kaplanmıştır. Akdeniz ikliminin hâkim olduğu kentte, kat sirkülasyonları yarı açık şekilde sağlanmaktadır. Ayrıca yapıyı saran kuş tüyü biçimindeki kabuk sayesinde, altında yer alan yarı açık mekânlar çevresel etkilerden korunabilmektedir.

Fonksiyonel Bağlam

Salonun at nalı formunda tasarlanması akustik açıdan başarı getirmiştir. Sahneden seyirci alanına yükselen organik tavan formuyla sesin seyirciye daha etkili şekilde yansıtılması sağlanmıştır. Bina taban alanı yaklaşık 5.500 m²'dir. Kompleks bir düzene sahip olan binada opera salonunun yanı sıra, çok amaçlı salon, müzik salonu, tiyatro salonu gibi birimler de yer almaktadır.

Opera Salonu Fuaye Bölümü

Opera, çok amaçlı ve müzik olmak üzere üç farklı salondan oluşan kompleks binanın her salonuna ait fuaye ve sahne yer almaktadır. Opera salona ait fuaye genişliği yaklaşık 20 m, opera salonu uzunluğu yaklaşık 40 m, sahne uzunluğu yaklaşık 40 m'dir. Binada giriş holü bulunmaması planın okunaklılığını azaltsa da biletsiz girilen diğer katlara erişim yarı açık sirkülasyon alanıyla sağlanmaktadır. Binanın organik formu iç fuayede de algılanmakta ve bu form fuayeden dış mekânın panoramik olarak görsel olarak algılanmasını kolaylaştırmakta, aynı zamanda doğal aydınlatmanın etkinliğini de artırılmaktadır.

Opera Salonu Seyirci Bölümü

Kullanılan yumuşak renkler fuayenin soğuk algılanmasına neden olmaktadır. Fuaye alanı ihtiyaca göre sergi alanına dönüştürülebilmektedir. Fuayeden algılanan salon formu sayesinde seyirci girişlerinin okunaklılığı kolaylaşmıştır. Fuayenin galeri yüksekliği yaklaşık 16 m olup galeri katının bulunduğu alanda 2.70 m yüksekliğe kadar düşmektedir. Fuaye alanı yaklaşık 1081 m²'dir. 1706 Kişilik salon kapasitesi dikkate alındığında kişi başına yaklaşık 0.63 m² alan düşmektedir. 1.000 kişi zemin kat salon kapasitesi dikkate alındığında kişi başına yaklaşık olarak 1 m² alan düşmektedir. Binada 4 galeri katı bulunmaktadır. Galeri katları birbiri ile aynı plan özelliklerine sahiptir. Kat yükseklikleri yaklaşık 3 m olup alanları 330 m²'dir. Her biri 170 kişi kapasiteli olan galeri katlarında kişi başına yaklaşık 1.90 m² alan düşmektedir. Opera salonu 1.706 kişi kapasiteli olup at nalı formunda tasarlanmıştır ve yüksekliği yaklaşık 23 m'dir. Zemin kotu 1.000 kişi kapasiteli olup alanı 736 m²'dir. Kişi başına yaklaşık 0.70 m² alan düşmektedir.

Opera Salonu Sahne Bölümü

At nalı formunda olan salonun sahneye en uzak noktası 40 m olup, ortalama genişliği 25 m'dir. Salon döşeme kaplaması ahşap malzemedir. Salonun seyirci yerleşim bölümünde parter eğimi yaklaşık 11°'dir. Lacivert tonlarının hâkim olduğu salonun koltukları lacivert renktedir. Toplamda dört balkon katı bulunmaktadır. Kapasiteleri ve alanları birbiri ile aynı olan balkonların sahne görüş açısı nedeniyle eğimleri farklılık göstermektedir. 170 kişi kapasiteli olan balkon katlarının her birinin alanı 190 m²'dir. Kişi başına 1.10 m² alan düşmektedir. 1. kattaki seyirci yerleşim alan eğimi 8°, 2. ve 3. katlardaki seyirci yerleşim alan eğimi 18°, 4. kattaki seyirci yerleşim alan eğimi ise 23°'dir. Performansın gerçekleştiği ana sahne, iki adet yan sahne ve arka sahneden oluşmaktadır. Servis girişi nehir kotundan sağlamak ve bu kota ana sahneden asansör mekanizması inmektedir.

Opera Salonu Sahne Arkası Bölümü

Ana sahne 18 m derinliğinde ve 25 m genişliğinde olup alanı 450 m²'dir. Yan sahneler 400'er m²'den toplamda 800 m² alana sahiptir. Arka sahnenin alanı ise yaklaşık 300 m²'dir. Binanın merkezinde yer alan sofita kulesi yapının en üst noktasına kadar uzanmaktadır. Yüksekliği yaklaşık 50 m'dir. Seyirci ile sahne alanı arasında orkestra çukuru bulunmaktadır. Orkestra çukuru mekanizma sayesinde işleve göre ön sahne haline dönüştürülebilmektedir. Orkestra çukurunun alanı 80 m²'dir. Yüksekliği mekanizmaya göre değişiklik gösterse de kesit düzleminde 2.30 m olarak ölçülmüştür. Nehir yatağı kotundan sanatçı girişi bulunmaktadır. Sanatçı odaları sahne kotundan alt kotta yer almaktadır ve ulaşım merdiven ve asansörle sağlanmaktadır. Nehir kotundan servis girişi bulunmaktadır. Dekorlar bu girişle bağlantılı olarak depolara iletilmektedir. Sahnede bulunan asansör mekanizması yardımıyla dekorlar sahneye getirilmektedir. Prova odaları sahne üst kotunda bulunmaktadır. Buraya ulaşım servis asansörleri ve servis merdivenleri ile sağlanmaktadır.

Sanatsal ve kültürel amaçlı binalar geçmişten günümüze kentler için her zaman önem taşımışlardır. Opera yapıları ise ayrı bir konuma sahip olmuştur. Bunun başlıca sebebi opera sanatının, tiyatronun yanı sıra işitsel sanatları da kapsaması ve bu özelliği

ile çok yönlü bir sanat dalı olması, dolayısıyla bu özelliklerin yapısal olarak da tasarıma yansımalarıdır. İspanya'nın tarihi ve önemli şehirlerinden biri olan Valencia da sanat ve kültür anlamında köklü bir geçmişe sahiptir. Bu özelliği ile öne çıkan şehrin kent çeperini genişletmek için yapılan Bilim ve Sanat Şehri kentte önemli özelliklere sahip bir bölge olarak şekillenmiştir. Sanat ve bilime yönelik çeşitli işlevleri bünyesinde barındırmıştır. Calatrava'nın bu tasarım yaklaşımıyla birlikte sanat ve bilimin birbirini bütünleyen alanlar olduğu bilinci artık mimari tasarımda da bir bağlam olarak ortaya konulmuştur. Gerek yerli gerekse yabancı misafirlerin önemli uğrak yerlerinden olan bölge yeni bir odak oluşturarak kentsel ölçekte uğrak bir mekân haline gelmiştir.

Binanın bulunduğu alan farklı işlevlere yer verilen bir kompleksin içinden yükseltilmiş kotta otoyolun geçmesi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu yol, alanı ziyaret etmeyen insanlara da etkili bir panoramik izlenim sunmaktadır.

Valencia Opera Binası bölgede yer alan yapılar arasında heykelselliği ile ön plana çıkmaktadır. Çeşitli işlevler barındıran kompleks bir bölgenin kompleks bir yapısı olan Opera Binasını içerisinde bulundurduğu müzik salonu, çok amaçlı salon, her ne kadar yapıdan ayrı olsa da bir o kadar yapının parçası olan tiyatro salonu ve asıl işlevi olan opera salonuyla birlikte büyük bir sanat yapısı olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu kadar işlevselliğin bir arada olduğu yapının büyüklük ve ölçüleri göz önünde bulundurulduğunda ne kadar düzenli ve sistematik ilişkiler sunduğu anlaşılmaktadır. Opera salonu hariç biletsiz girilebilen bölümlerini bağlayan kat bahçeleri, yarı açık merdivenleri ve panoramik asansörleri ile binada adeta büyük bir kamusal alan oluşturulmuştur. Kabuk sistem üzerinde açılan yırtıklarla sağlanan bu durum, bir opera yapısında gerçekleştirilen önemli bir tasarım yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapının asıl işlevi olan opera bölümünün ise zemin kata yerleştirilerek yoğunluk oluşturulmadan seyircileri kabul ettiği düşünülmektedir. Opera bölümünün fuayesinden panoramik olarak izlenen Sanat ve Bilim Şehri yapıları büyük bir görsel şölen sunmaktadır. Ayrıca yapının gösterişsiz sade fuayesi bu durumu ispatlamaktadır. Bilim Merkezine yönelen fuaye alanı sanat ve bilim etkileşiminin odak noktasını teşkil etmektedir. Yapının fuayesinde yer alan merdiven ve asansörler yapının diğer bölümlerinin yoğunluklarından etkilenmeden sadece opera bölümüne ait galeri katlarının düzenli ve kontrollü tahliyesini sağlamaktadır. Birim hesaplamalarla elde edilen sonuçlara göre bu yoğunlukların eşit ve kontrollü olarak dağıtıldığı belirlenmiştir.

Seyirci bölümünde parterden balkon katlarına doğru yükseldikçe giderek artan seyirci yerleşim alan eğimleri dikkate alındığında sahnenin görsel sürekliliğin iyi sağlandığı ortaya çıkmaktadır. Katların kişi sayıları ve alanlar dikkate alındığında kişi başına düşen alanların da düzenli dağıtıldığı belirlenmiştir. Sahne ve seyirci birimleri arasında yer alan orkestra çukurunun ihtiyaç duyulmadığında mekanizması sayesinde kapatılıp seyirci birimine dönüştürülmesi mekânın esnek kullanılmasını sağlamaktadır. Ana sahne, yan sahneler ve arka sahnenin alansal ve hacimsel oranları dikkate alındığında düzenli bir dağılım sağlandığı ortaya konulmuştur.

Sanatsal ve kültürel anlamda toplumun gelişmesinde önemli olan sanat yapısı olan Valencia Opera Binası'nın yapısal ve fonksiyonel anlamda bütün ihtiyaçları karşılayabildiği ve mimar Santiago Calatrava'nın heykelsi ve ikonik tasarım felsefiyle

şekillendirdiği yapılarıyla, 21.yy opera yapılarının harmanlandığı yapının tam anlamıyla şehrin sembolik bir değere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Ali, Z., M. (2019). *Form Generation Strategy Inspired by Nature: Analysis of Calatrava's Designs*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- Aydın, A., B. (1997). *The Relation Between Natural and Man-Made Structural Systems- Examination of 20th Century Examples in Special Case of The Modern Architect 'Santiago Calatrava'*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bayer, B. (2015). *Opera Binaları Tarihsel Gelişimi ve 21. Yüzyıl Opera Binaları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Choi , B. (2008). *Omni 4 Culture*. Kore: Archiworld.
- Gürel, N. (2008). *Çağdaş İkon Yapıların Kentsel Yenilenme Süreçlerindeki Yeri: İspanya Örneği Bilbao ve Valencia Kentleri*. Yüksel Lisans Tezi. İstanbul: YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kavraz, M. (2018). “Oslo Opera Binasının Dış ve İç Mekân Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi”. *Online Journal of Art and Design Dergisi*. 6 (2), s. 82-107. <http://www.adjournal.net/articles/62/626.pdf>
- Peters, R., Victor. M. (2016). “Aesthetics of Structural Functionalism: A Case Study”. *European International Journal of Science and Technology*. 5 (7), s. 94-102. https://www.researchgate.net/publication/340630560_Aesthetics_of_Structural_Functionalism_A_Case_Study_of_Santiago_Calatrava's_Architectural_Designs
- Planells, A., Giron, S., Zamarreno, T., Cerda, S., Segura, J., Barba, A., Cibrian, R., M., Gimenez, A. (2016). “Análisis de los parámetros de escena de la Sala Principal del Palau de les Arts Reina Sofia en Valencia”, *EuroRegia*. Haziran 2016, Portekiz: s. 1-8. <http://www.sea-acustica.es/fileadmin/Oporto16/138.pdf>
- Rossing, T. (2007). *Springer Handbook Of Acoustics*. Newyork : Springer Science + Business Media.
- Selçuk, S. A. ve Sorguç, A. G. (2007). “Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi”. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*. 22(2), s. 451-459. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/75609>
- Tola, A., ve Vokshi, A. (2013). “Santiago Calatrava, City of Arts and Science: The Similarity of the Elements”. 2nd Annual International Conference on Business, Technology and Innovation, Kasım 2013, Arnavutluk: s. 32-42. https://www.researchgate.net/publication/298748789_Santiago_Calatrava_City_of_Arts_and_Science_The_Similarity_of_the_Elements

- Uzun, B., Can, Y., Z., (2020), “Konser Salonlarının Mimari Biçimlenişlerinin Bütünsel Akustik Kaliteye Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Megaron*, 15 (4), s. 614-623.
https://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_15_4_614_623.pdf
- Vivas, G., & Jose, J. (2011). “The Turia River Park (Valencia) Part 1”. *Architectura Krajobrazu*. s. 46-53.
https://www.researchgate.net/publication/328733429_The_River_Turia_Park_Valencia_Part_1
- Yener, F. (1964). *100 Opera*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayıncılık.
- Yıldız, A. (2007). *Mobile Structures of Santiago Calatrava*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Zeytün, Z, Ü. (2014). *Mimari Tasarımda Biyomorfik Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. Lefkoşa: Yakındoğu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İnternet Kaynakça

- Garcia, C. M. (2011). “Fachada Norte Museo de las Ciencias”. Valencia Universidad Politecnica
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12085/PFG%20Cristina%20Marco%20Garcia.pdf;jsessionid=32911CEC827583D57A525FB3F9D22C47?sequence=1>
- Valencia Operası, El Palau de les Arts Reina Sofia İspanya,
<http://mimdap.org/2007/03/valencia-operasy-el-palau-de-les-arts-reina-sofia-yspanya/> (Erişim Tarihi: 6.12.2020).
- Queen Sofia Palace of the Arts Opera House Valencia Spain,
<https://www.designbuild-network.com/projects/valencia-opera/> (Erişim Tarihi: 6.12.2020).
- Vial, M., Palau de les Arts Reina Sofia, Palau de Les Arts Reina Sofia/ Santiago Calatrava, <https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- 1991 Santiago Calatrava y Joan Lerma, <https://luciaosset.com/1989-el-proyecto-de-antonio-ten-ros/> (Erişim Tarihi: 6.12.2020).
- Palau de Les Arts Reina Sofia (Opera House), <https://calatrava.com/projects/palau-de-las-artes-valencia.html> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- David, B, T., DiBenedetto, B., Smith, A., Palau de Les Arts Reina Sofia, III. Structural Analysis, <https://sites.google.com/site/palaudelesartsreinasofia/home/structural-analysis> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Fuchs, D., Mud Slung at Valencia’s Damp Opera House,
<https://www.theguardian.com/world/2007/oct/27/spain.artnews> (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

The Building, <https://www.lesarts.com/en/thebuilding/> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** L'Hemisferic yapısı ve yapıya ait eskiz çalışması, İspanya, <https://cultureofdesign.wordpress.com/2010/05/03/santiago-calatrava-by-benedetta-valabrega/> (Erişim Tarihi: 13.04.2021).
- Görsel 2.** Turning Torso yapısı ve yapıya ait eskiz çalışması, İsveç, <https://cultureofdesign.wordpress.com/2010/05/03/santiago-calatrava-by-benedetta-valabrega/> (Erişim Tarihi: 13.04.2021).
- Görsel 3.** Milwaukee Sanat Müzesinin hareket eden cephe sistemi, ABD, <http://www.galinsky.com/buildings/milwaukeeart/index.htm> (Erişim Tarihi: 13.04.2021).
- Görsel 4.** Lizbon Oriente Tren İstasyonu, Portekiz, https://divisare.com/projects/322036-santiago-calatrava-lucia-gianecchini-orientation?utm_content=buffer6aecc&utm_medium=social&utm_source=pinterest.com&utm_campaign=buffer (Erişim Tarihi: 13.04.2021).
- Görsel 5.** 1957 Yılında meydana gelen sel ve değişim haritası
Gürel, N. (2008). Çağdaş İkon Yapıların Kentsel Yenilenme Süreçlerindeki Yeri: İspanya Örneği Bilbao ve Valencia Kentleri. Yüksel Lisans Tezi. İstanbul: YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Görsel 6.** Valencia kenti ve Turia nehri yatağı, <https://www.urbanclimateadaptation.net/ezine-2-2018/> (Erişim Tarihi: 10.12.2020).
- Garcia, C. M. (2011). "Fachada Norte Museo de las Ciencias". Valencia Universidad Politecnica <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12085/PFG%20Cristina%20Marco%20Garcia.pdf;jsessionid=32911CEC827583D57A525FB3F9D22C47?sequence=1>
- Görsel 7.** Valencia kentinin uydu görüntüsü Google Earth, Valencia/İspanya <https://earth.google.com/web/@39.46033298,-0.39299149,16.87990308a,26380.28226435d,23.15685434y,-0.00000006h,0.14121797t,360r> (Erişim Tarihi: 10.12.2020).
- Görsel 8.** Sanat ve Bilim Şehri yapıları ve kent ile ilişkisi, <http://www.valencia-cityguide.com/tourist-attractions/the-city-of-arts-and-sciences.html> (Erişim Tarihi: 10.12.2020).
- Görsel 9.** Sanat ve Bilim Şehri'ndeki yapıların birbiri ile ilişkisi Mustafa KAVRAZ (2014). Valencia Arşivi.
- Görsel 10.** Simetri Eksen Google Earth, Valencia/İspanya <https://earth.google.com/web/@39.45903651,->

[0.35484537,8.72986507a,0d,60y,216.01643256h,97.75708838t,0r/data=IhoKFKs1UWxJOTdoVFhLZfJnUDNNcVZqX3cQAq](https://www.0.35484537,8.72986507a,0d,60y,216.01643256h,97.75708838t,0r/data=IhoKFKs1UWxJOTdoVFhLZfJnUDNNcVZqX3cQAq) (Erişim Tarihi: 10.12.2020)

- Görsel 11.** Opera Binasının yapım aşaması ve trencadis,
<http://www.snaphappyross.co.uk/europe/spain/valencia.shtml> (Erişim Tarihi: 10.12.2020).
- Görsel 12.** Seramik kaplamalarda meydana gelen hasarlar
Mustafa Kavraz, (2014). Valencia Arşivi.
- Görsel 13.** Yapının kesit maketinden mekân analizi,
<https://www.designboom.com/architecture/santiago-calatrava-sued-by-valencia-for-crumbling-opera-house-12-30-2013/> (Erişim Tarihi: 12.12.2020).
- Görsel 14.** +11 m kotu plan analizi ve müzik salonu,
<https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
<https://www.designboom.com/architecture/santiago-calatrava-sued-by-valencia-for-crumbling-opera-house-12-30-2013/> (Erişim Tarihi: 12.12.2020)
- Görsel 15.** +27 m kotu analizi ve çok amaçlı salon,
<https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 16.** Opera salonu fonksiyonel işleyişi,
<https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 17.** Yapı kesitinden opera salonu birimlerinin analizi,
<https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 18.** Zemin katın fonksiyonel analizi, <https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 19.** Fuaye alanından görünüm, https://en.wikipedia.org/wiki/Palau_de_les_Arts_Reina_Sof%C3%ADa (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- UR <https://www.tiqets.com/en/palau-de-les-arts-reina-sofia-tickets-1147822/?show=about> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 20.** Seyirci yerleşim alanı planı ve seyirci alanından görünüm, <https://tr.pinterest.com/> (Erişim Tarihi: 11.12.2020).
- Görsel 21.** Sahnenin fonksiyonel işleyişi ve sirkülasyon bağlantıları,
<https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Görsel 22.** Orkestra çukuru ve sahne ilişkisi Planells, A., Giron, S., Zamarrero, T., Cerda, S., Segura, J., Barba, A., Cibrian, R., M., Gimenez, A (2016). “Análisis de los parámetros de escena de la Sala Principal del Palau de les Arts Reina

Sofia en Valencia”, EuroRegia. Haziran 2016, Portekiz: s. 1-8. <http://www.sea-acustica.es/fileadmin/Oporto16/138.pdf>

Görsel 23. Valencia Opera Binası sanatçı ve servis girişlerinin görünümü URL-20. <https://corporate.evonik.com/en/better-city-better-living-118205.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2020).

Görsel 24. Valencia Opera Binası sahne arkası birimlerinin analizi, <https://www.archdaily.com/909673/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava> (Erişim Tarihi: 06.12.2020).



GRAFİK KAYIT: GERÇEK ZAMANLI GÖRSEL NOTLAR GRAPHIC RECORDING: REAL TIME VISUAL NOTES

İrem BİLGİ ATAAY

Arş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

*Res. Assist. Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts,
Department Of Visual Communication Design*

irem.bilgi@hbv.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5356-5572>

Atf/Citation

Bilgi Ataay, İ. (2021). “Grafik Kayıt: Gerçek Zamanlı Görsel Notlar”. *Sanat Dergisi*. (38), 244-256.
Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.937547>

Öz

Bilgiyi görsel olarak kaydetmek, konuyu anlamak ve akılda kalıcılığı artırmak için sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Herhangi bir konuyu dinlerken görsel notlar almak, karalamalar yapmak, çizgiler ve işaretler kullanmak, görsel düşünme aracılığıyla bireyler için fayda sağlamaktadır. Grafik kayıtlar, toplantı, etkinlik, seminer, eğitim gibi alanlarda gerçek zamanlı olarak kaydedilen görsel notlardır. Gerçek zamanlı görsel notlar, katılımcıların konuyu daha iyi kavramasına, konuyla etkileşimde bulunmalarına ve etkinlik bittiğinde konuyu daha iyi hatırlamalarına olanak sağlayarak etkinlik sonunda bütünü görmeye yardımcı olan görsel bir harita ortaya çıkarmaktadır. İlk olarak görsel iletişim tasarımı alanından bağımsız bir şekilde ortaya çıkan grafik kayıt kavramı, günümüzde illüstrasyon, tipografi gibi tasarım alanlarının uygulandığı bir sektör haline gelmiştir. Bu araştırmada görsel iletişim tasarımcılarının grafik kaydedici başlığı altında çalıştıkları grafik kayıt

Abstract

Recording information visually is a method that is often used to understand a topic and increase catchiness. Taking visual notes, doodling, using lines and signs while listening to any topic is beneficial for individuals. Real-time visual notes reveal a visual map that helps participants better understand the topic, interact with the topic, and better remember the topic when the event is over, helping to see the whole at the end of the event. The concept of graphic recording, which first appeared independently of the field of visual communication design, has become a sector where design fields such as illustration and typography are applied today. This study aims to investigate the reasons for the emergence and a brief history of the graphic recording industry, where visual communication designers work under the title of graphic recorders in the context of visual communication design. In the study, which examines the place of graphic records in the field of visual communication design, the

sektörünün ortaya çıkış nedenleri, kısa tarihçesi ve görsel iletişim tasarımı bağlamında incelenmesi yapılmıştır. Grafik kayıtların görsel iletişim tasarımı alanındaki yerini irdeleyen araştırmada literatür taraması yapılarak veriler analiz edilerek değerlendirilmiştir. Bunlara ek olarak grafik kayıt sürecinin görsel düşünme ile geliştiği düşünülmüş ve görsel düşünmenin öğrenme sürecine sağladığı katkı incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Grafik Kayıt, Görsel Not, Görsel İletişim Tasarımı, Görsel Düşünme.

literature review was conducted and the data were analyzed and evaluated. In addition, considering that the graphic recording process develops with visual thinking, the contribution of visual thinking to the learning process has been studied.

Key words: Graphic Recording, Visual Notes, Visual Communication Design, Visual Thinking.

Structured Abstract

Graphic recordings, also known as real-time visual notes, mean the visual recording of data and results during a meeting, event, seminar, training by a graphic recorder. The concept of visual note taking means that individuals take notes by using signs such as lines, symbols, and shapes when listening to a topic. The term visual note is commonly perceived as personal note-taking. At events such as meetings and presentations, individuals turn to visual notes to more quickly grasp ideas and events, see the whole, and keep in mind. Graphic recordings, on the other hand, take place simultaneously during group meetings, rather than taking individual notes. Here, it is aimed that the participants of the event will adopt the whole subject visually. Graphic recordings allow the viewer to interact with the topic during the event. In addition, they make it easier for the audience to understand the subject and keep it in mind.

Today, graphic records are created by visual communication designers or graphic designers. Graphic recorders listen to the topic during the event and turn it into graphs. Graphic records combine visual communication design elements such as illustration, typography, signs, diagrams, lines, symbols. Graphic records is a field of visual communication designed by directing the attention and perceptions of individuals correctly in accordance with the basic principles of visual design. This should include the basic design principles such as hierarchy, light, shadow, color, texture, balance, space, emphasis, proportion. Thus, the message that needs to be transmitted will be reflected correctly to the recipient. Graphic records are usually created using tools such as whiteboards, large sheets of paper, presentation boards, drawing tablets. Digital tablets, which are becoming widespread today, provide loggers with technical convenience, while notes are simultaneously reflected on the digital screen during the meeting.

Written and oral communication is the most used form of recording information throughout the ages. It can be said that the first examples of visually recording information were prehistoric cave paintings. Cave paintings, which give clues about the experiences and lifestyles of people living at that time, are seen as clues to the ways in

which individuals communicate with each other. Within the scope of this research, the reason for the need for visualization of information is connected with visual thinking. Visual thinking is based on the creation of a visual imagination by associating objects and events with each other. Considering the positive effects of visual thinking on memory, taking visual notes has such effects as facilitating learning, strengthening memorability, and strengthening knowledge. Recording information visually exists in many areas of everyday life. Especially in business life, it is often necessary to keep records by documenting the issues. These records can be visualized in addition to being written.

Graphic recordings are created by people with the title of graphic recorders. Graphic recorders are mostly people who specialize in the fields of visual communication design, graphic design, illustration. Graphic recorders must have a certain level of illustration and graphic design skills. Graphic recorders, who are also expected to have a good observation ability, need to know and research the relevant topic before starting meetings. Graphic recordings is an area in which visual communication design is included later. The graphic recording sector, which was originally born with the idea of facilitating the workshops and seminars, has developed with the contributions of the visual communication design. This study aims to investigate the place of graphic recordings as a sector in the field of visual communication design and their contribution to the field

Graphic recordings, which have emerged as a result of the benefits of visual note-taking and visual thinking such as learning, memorizing, attracting interest and interaction, are currently striving to gain a place in the field of visual communication design. Nowadays, visual communication designers working in current fields in the light of technological developments can also think of the graphic recording sector as an area where they can provide jobs. With the development of new media tools, virtual meetings, which have been preferred especially in recent years, have also supported the preference of graphic recordings. The use of digital tools when illustrating has given the opportunity to be presented directly and in detail. The effective use of today's technologies has contributed to the graphic recording industry by accelerating the sector.

Although the graphic recording field has started to be a sector in the business world, it does not seem to be widely used in the world. Among the reasons for this is that there is no need for graphic recordings at each event and it is considered an extra cost. However, it can be said that graphic recordings will be needed more in the future, given that visuals are being consumed quickly today and replacing the written communication.

Giriş

Günlük hayatta bilgileri hafızamızda kalıcı hale getirmek için öğrendiklerimizi notlara dönüştürür, genellikle görseller ile de desteklemek isteriz. Not aldığımız konuyla ilgili yazı, çizgi, sembol gibi görsel elemanlar kullanırız. Dinlerken not almanın hafızamızda daha fazla yer tuttuğunu düşünürüz. Ware (2004: 2)'e göre bilgiyi sesli olmaktansa görsel olarak kaydetmenin hafıza üzerindeki kalıcılığı araştırmacılar tarafından desteklenmektedir. Görme yoluyla, diğer tüm duyuların birleşiminden daha fazla bilgi ediniriz. Beynin görsel bilgiyi analiz etmeye adanmış yaklaşık 20 milyar nöronu, bilişsel aktivitemizin çoğunda temel bir bileşen olan bir model bulma mekanizması sağlar. Baker (1961: 3)'a göre tüm izlenimlerin yüzde 80'inin gözlerden alındığı tahmin edilmektedir. Çevremizde görsellerle çevrili bir dünya bulunmaktadır. Herhangi bir kişi bu duruma o kadar alışır ki, farkında bile olmaz. Ona nasıl bilgi edindiğini sorduğunuzda 'kelimelerle' cevabını vermesi olasıdır. İnsanlar kelimelerle kurduğu iletişiminin bilincindedir. Buna rağmen bilinçaltında resimli iletişim çalışmaktadır (Baker, 1961: 3). Görsellerle kurulan iletişim kelimelere göre daha hızlı ve az çaba harcayarak elde edilmektedir. Bu nedenle günlük hayatta bilgiyi görselleştirmek önemli bir yer tutar. Becer (2008: 28), sözlü iletişimin sınırlı bir iletişim yöntemi olduğunu, sözlü iletişim sırasında bazen yanlış anlaşılmalara olabileceğini ve düşüncelerin kolayca unutulabileceğini vurgulamıştır.

Bilgiyi görselleştirmenin ilk örneklerinin tarih öncesi mağara resimleri olduğu söylenebilmektedir. O dönemde yaşayan insanların deneyimleri ve yaşam tarzları hakkında ipucu veren mağara resimleri, bireylerin birbiriyle iletişim kurma yöntemlerinin ipuçları olarak görülmektedir. Yazının icadına kadar geçen sürede iletişim sözlü olarak ya da şekil ve sembollerle sağlanmıştır. Endüstri Devriminde seri üretimlerin çoğalması, birçok sektörde rekabeti güçlendirerek görsellerin reklamcılık, basın-yayın gibi alanlarda yoğun olarak kullanılmasına yol açmıştır. Bu dönemden sonra bilginin görselleştirilmesi, yeniden ağırlık kazanmaya başlamıştır. Günümüzde ise teknolojinin sağladığı hız, bilginin sürekli değişmesine ve yenilenmesine yol açmaktadır. "Yazı, her dönemde anlam ve anlatımın kurulmasında mutlak egemenken, görsel kültürün egemenliğindeki bu yüzyılda, çağdaş Batı toplumlarında imgelerin merkezde bulunduğu ve bu anlamda göz merkezli toplumların teşkil olduğu bir durum yaşanmaktadır" (Batı, 2012: 54). Düşünme, nesnelere ve olaylarla ancak bir şekilde akılda mevcutsa ilgilenebilir. Aksi takdirde, onlar hakkında hatırlanan ve bilinenler tarafından dolaylı olarak temsil edilirler (Arnheim, 1969: 98). Düşünmeyi nesnelere ve olaylarla ilişkilendirmek için beynimizde görsel bir imgelem yaratmaya ve görsel olarak düşünmeye çalışırız. Görsel düşünme tüm beyni harekete geçirir. Dünyayı görsel olarak algılamaya bağlı olduğumuz için, fikirleri mekânsal olarak haritalamak birden fazla kavramın aynı anda var olmasına izin verir (Herting ve Willems, 2016: 12). Bu bağlamda yazılı ve sözlü iletişimi görselleştirmek bireylerin hafızalarında bilginin daha kalıcı olmasını ve konuyu daha iyi kavramalarını sağlamaktadır. Beynimiz sözlü ve görsel kavramları birlikte kodladığında, aynı zamanda duyduğumuz, gördüğümüz ve düşündüğümüzün görsel bir haritasını da oluşturur (Rohde, 2013: 29). "Sözlü iletişimde fikir ve düşünce alışverişini olanaklı kılacak herhangi bir kayıt söz konusu değildir. Bir düşünce veya bir kavramın kaydedilebilmesi için bir grafik iletişim sisteminin kurulmuş

olması gerekir” (Becer, 2008: 28). Fikirleri görsel olarak kaydetmek, hatırlamayı, belgelemeyi, pekiştirmeyi ve örneklendirmeyi sağlamaktadır. Görseller, metne ve sese ek olarak, örnekleme, tanımlama, çeşitlilik kazandırmak ve bilgi sağlamak için kullanılabilir (Pettersen, 2002: 108). Pek çok insan görsel öğrencidir ve araştırmalar insanların bilgiyi görsellerle birleştirildiğinde yalnızca sözlü iletişim kurulmasından daha fazla bilgi hatırladığını göstermektedir. (Pettersen, 2002: 109). Bilgileri görsel olarak kayda geçirmek günlük hayatın pek çok alanında var olmaktadır. Özellikle iş yaşamında konuları belgelendirerek kayıt tutmak çoğu zaman gerekli olmaktadır. Bu kayıtlar yazılı olmanın yanı sıra görselleştirilmektedir. Son yıllarda toplantı, konferans gibi grup etkinliklerinde içeriği görselleştirmek için grafik kayıtlar tutulmaktadır. Grafik kayıtlar, etkinlik sonrası görsel bir yol gösterici oluşturmak için tercih edilmektedir. Grafik kayıtların bir başka temel özelliği, gerçek zamanlı olarak gerçekleşmesidir. Etkinlikte sunum veya tartışma sırasında bir grafik kaydedici tüm toplantıyı görsel olarak not alır. Bu makalede grafik kayıt, görsel iletişim tasarımcıların uzmanlaşabileceği bir alan olarak görülmekte ve incelenmektedir. Aynı zamanda grafik kayıtlar bir görsel iletişim tasarımı aracı olarak değerlendirilmektedir.

1. Grafik Kayıt

Grafik kayıt, konuşulanları dinleme, birleştirme, özetleme ve görsel dile çevirerek kaydetme anlamına gelmektedir. Bir sunumda ya da toplantıda grafik kayıt, izleyici için etkileşimi ve akılda kalıcılığı güçlendirir. Grafik kayıtlar, bilgiyi görselleştirirken sadece akılda kalıcı olmasını sağlamaz aynı zamanda katılımcıların konuyla etkileşime geçmesini, dikkatini çekmesini ve karmaşık sorunların açığa çıkmasını destekler. Katılımcıların tek bir tahtada konunun bütünü görmesini sağlar. Grafik kayıtların, doodle ve görsel not kavramlarıyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Türkçede ‘karalama’ anlamına gelen doodle için Brown (2014: 12), düşünmeyi desteklemek için çizilen spontane işaretler tanımını kullanmıştır (Görsel 1). Görsel notlar, aynı zamanda "eskiz notları" olarak da anılır, bilgilerin saklanması amacıyla yapılır. Görsel notlar, bilgilerin görsel kayıtlarını veya çizimleri ve yazılı metinlerle birlikte kullanma deneyimidir (Mills, 2019: 9). (Görsel 2) Çoğu zaman el yazısı, çizim, harfleme, şekil ve işaret, kutu ve çizgiler gibi görsel elemanların karışımından oluşmaktadır (Rohde, 2013: 2). Bir fotoğrafın zaman içindeki bir anın görsel bir temsili ve dokümantasyonu olması gibi, görsel notlar da aktarılan bilgilerin veya bir deneyimin görsel bir temsildir. Etkili görsel notlar her zaman yazılı kelimeleri içermektedir. Resimler ve bilgiler birlikte, daha güçlü bir öğrenme deneyimi oluşturmak için birbirleriyle ilişkilidir (Mills, 2019: 9). Görsel not almak için, fikirler yakından dinlenir, ne anlama geldiklerini düşünülür ve sonra bunların görsel bir haritası meydana getirilir. Amaç, ayrıntılardan vazgeçmek ve bunun yerine yankı uyandıran büyük fikirleri dinlemek, bu fikirleri hem kelimeleri hem de resimleri içeren görsel notlara dönüştürmektir (Rohde, 2013: 13).



Görsel 1. Doodle örneği, Mr. Doodle, 2019
Burgess, 2017



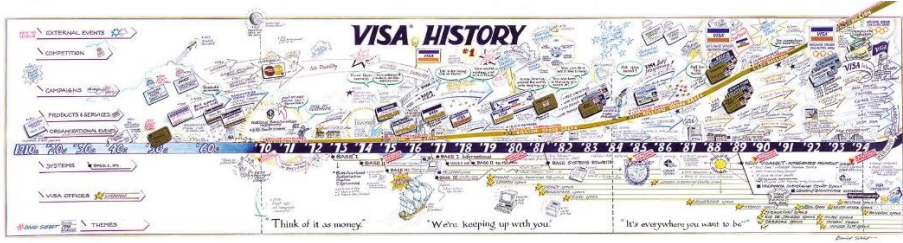
Görsel 2. Görsel Not örneği, Dyan

Görsel not terimi yaygın olarak kişisel not alma olarak görülür. Toplantı, sunum gibi etkinliklerde bireyler fikirleri ve olayları daha çabuk kavrayabilmek, bütünü görebilmek ve akılda kalıcılığı sağlamak için görsel notlara başvururlar. Grafik kayıt ise grup etkinliklerinde gerçekleşen eş zamanlı görsel notlardır. Grafik kayıtların kökeni, görsel notlara göre çok daha yeni tarihlere dayanmaktadır.

Grafik kayıtlar tarihsel olarak grafik tasarım, illüstrasyon ya da yaratıcılık gibi alanlardan bağlantısız olarak ortaya çıkmıştır. Kökleri danışmanlık ve kolaylaştırma alanındadır ve başlangıçta atölye çalışmaları, toplantılar için geliştirilmiştir (Grigoleit, 2021: 22). İlk olarak 1972 yılında San Francisco’da Interaction Associates (IA) adlı danışmanlık firmasında çalışan iki eski mimar, David Strauss ve Michael Doyle, mimarlık, film endüstrisi, yapay zekâ çalışmaları gibi alanlarda öğrenmeye ve grup etkileşimine yardımcı olacak bazı grafikler geliştirmiştir. Tasarımcılar ve diğer yaratıcı profesyonellerin eğitiminde problem çözme stratejileri örneklerini toplamışlardır. Doyle ve Strauss’un çalışmasının merkezinde, grupların kişisel dinamiklerini ve düşüncelerini yönetmek için "kolaylaştırıcı" ve "kaydedici" ekiplerin oluşturulması bulunmaktadır. Burada “kolaylaştırıcı” sözcüğü, grupların dışında tarafsız bir dış gözün toplantıyı grafik olarak kaydetmesi anlamında ilk kez kullanılmıştır. Doyle ve Strauss, insanların, her seferinde bir şeye odaklanmak ve bunun üzerinde mantıksal bir sırayla çalışmak için kolaylaştırıldığında en iyi biçimde öğrendiğine inanarak, "grup hafızası" adını verdikleri kapsamlı görsel dokümantasyonun oluşturulması sağlamışlardır. IA projesi daha sonra, Doug Englebart ile “Artırılmış İnsan Zekâsı” adlı başka bir projede çalışan insanlar da dahil olmak üzere o dönemde pek çok yenilikçinin dikkatini çekmiştir. Bu projelerden sonra Geoff Ball, Fred Lakin, Joe Brunon gibi isimler, bu alanda çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu sırada grafik kaydın öncüsü sayılan David Sibbet, San Francisco’da adlı bir halkla ilişkiler liderlik programının eğitim direktörü olarak görev yapmakta ve IA’nın yöntemlerinden yararlanarak öğrencilerin San Francisco’da yaşadıkları staj deneyimlerinin grup grafiklerini çizmeye başlamıştır (A Graphic Facilitation

Retrospective, Erişim Tarihi: 10.04.2021). David Sibbet, bir toplantı sırasında gelişen grup dinamiklerinin sürecini grafiksel olarak kaydetmek için bir dizi teknik geliştirmiştir (Horn, 1999: 18).

Sibbet, bir şeyleri görselleştirmenin farklı yollarını aramayı; diyagramları, haritaları ve akış şemalarını, matrisleri ve kümeleri toplamayı başarmıştır (Conner, Erişim Tarihi: 01.04.2021). Sibbet, ilerleyen yıllarda The Grove adında bir grafik kayıt şirketi kurmuştur. Görsel 3'te Sibbet'in 1980'li yıllarda VISA kredi kartı firması toplantısında çizdiği grafik kayıt yer almaktadır. "Passport to Visa" adlı yeni bir çalışan eğitim programı toplantısında kaydedilen grafikte katılımcıların konu ile ilgili ihtiyaç duydukları tüm gerçeklere ve hikayelere kolayca odaklanabilmişlerdir. VISA yönetimi grafik kaydı o kadar sevmiştir ki tüm üye bankalarına Noel'de çerçeveli bir versiyon göndermiştir. Resim sekiz bilgi katmanını göstermektedir. Yukarıdan gelen harici olayları gösteren harita, konuşma balonlarında pazarlama mesajları, kredi kartı resimleri olarak ürünler, oklarla anlatılan iç organizasyon projeleri, sistem iyileştirmeleri tüm programı anlatmaktadır (Sibbet, Erişim Tarihi: 10.04.2021).



Görsel 3. David Sibbet, 1980'li yılların sonunda VISA kredi kartı şirketi için hazırladığı grafik kayıt

1980'lerde kurumlarda çok sayıda çalışanın birlikte daha etkin bir şekilde çalışmasını sağlama ihtiyacının getirdiği bir grafik danışmanlık ve kolaylaşma patlamasının yaşandığı görülmektedir (Merkley, Erişim Tarihi: 05.04.2021). O yıllarda tanınmış bir grafik kaydedici olan Leslie Salmon-Zhu, San Francisco'da The International Forum of Visual Practitioners (IFVP) (Uluslararası Görsel Uygulayıcılar Forumu) topluluğu kurulmuştur. IFVP, sektör ve üyeler arasında etkileşim ve iş birliği sunmanın yanı sıra grafik kayıt mesleği için standartlar ve yönergeler belirlemektedir. 2012 yılından bu yana görsel kayıtlar üzerine konferanslar düzenlemektedir (History, Erişim Tarihi: 12.04.2021). IFVP, geçmişten günümüze grafik kayıt alanında gerçekleşen yenilikleri ve gelişmeleri de üyeleri ile paylaşmıştır.

2. Grafik Kayıtların Oluşum Süreci

Grafik kayıt, grupların birlikte çalışmasına ve daha etkili iletişim kurmasına yardımcı olmak için kelimelerin ve resimlerin gerçek zamanlı olarak illüstrasyonlarını kullanan bir uygulamadır (Holman, Devane ve Cady, 2008: 377). Toplantı ve konferans katılımcılarına içeriği görsel düzeyde özümseme fırsatı verir. Grafik kayıt, bilgileri yansıtmak için kullanılmakta ve etkinliklerdeki takip çalışması için mükemmel bir hafıza yardımcısı olarak görülmektedir. Karmaşık içerik veya süreçleri bir bakışta kavranabilir

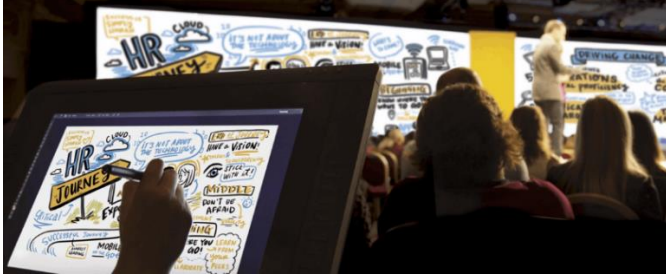
ve anlaşılabilir hale getirmeye yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra farklı bakış açıları ve bağlantılar geliştirmeyi sağlamaktadır (Weiss, 2016: 150). Canlı grafik kayıt yapmak, insanların sohbetlerinin gerçek zamanlı olarak şekillendiğini görmelerini sağlamaktadır. Odadaki insanların söylediklerini görmeye, sohbete odaklanmalarına, ilerlemeyi takip etmelerine, önceki noktalara geri dönmelerine ve çalışmalarının birikimini görmelerine izin vermektedir (Agerbeck, 2012: 10).

Grafik kayıtlar, grup zekasına doğrudan erişim sağlamak ve farklı departmanların birlikte daha iyi çalışmasına, birbirlerini daha iyi anlamasına yardımcı olabilmektedir. Grafik kayıtlar, insanların olaydan sonra duyguyu ve içeriği canlı tutmasını sağlamaktadır. Bir etkinliğe katılamayan kişiler, orada bulunan biriyle görselleri gözden geçirilerek hızlandırılabilir. Yazılı bir belgeyi tartışırken iki kişi okuyamaz, ancak aynı sayfada bir grafiğe bakarak kelimenin tam anlamıyla aynı sayfada olabilirler (Holman vd, 2008: 401).

Günümüzde grafik kayıtları gerçekleştiren tasarımcıların grafik kaydedici unvanına sahip olduğu bilinmektedir. Grafik kaydediciler aynı anda önemli fikirleri dinlemek, sentezlemek ve görsel biçimde belgelendirmek durumundadır (About, Erişim Tarihi: 10.04.2021). Grafik kaydedici toplantıyı kaydederken tüm katılımcıların görebileceği bir yerde bulunmaktadır. Grafik kayıt alan kişiler kısmen performans sanatçısıdır, çünkü yarattıkları görsel görüntü kendiliğinden, gerçek zamanlı olarak gerçekleşir ve izleyicinin gözlerinin önünde açılır. Zorlayıcıdır çünkü bir konuşmacının söylediği şeyi mümkün olduğunca görsel ve doğru bir şekilde yakalamayı ve temsil etmeyi amaçlamaktadır (Brown, 2014: 67). Grafik kaydediciler çoğunlukla görsel iletişim tasarımı, grafik tasarımı, illüstrasyon alanlarında uzmanlaşmış kişilerdir. Grafik kaydedicilerin belirli düzeyde illüstrasyon ve grafik tasarımı becerisi olmalıdır. Toplantılara başlamadan önce ilgili konuyu bilmesi, araştırması gerekmektedir. Grafik kaydedici bir çalışma kapsamı geliştirir veya sağlanan tüm gizlilik sözleşmelerini imzalar. Bir anlaşma imzalandıktan sonra, grafik kaydedici ilgili konuyu ve şirketleri araştırır, jargon veya teknik terimleri öğrenir, firma veya alan ile ilgili logoları ve diğer görüntüleri araştırır (Dean-Coffey, 2013: 66). Grafik kaydedicilerin ekip çalışmasına ve disiplinler arası yaklaşımlara uygun olması beklenmektedir.

Grafik kayıtlar toplantı, konferans, seminer, sunum, çalıştay, sanal toplantı ya da sunumlar gibi etkinliklerde tercih edilmektedir. Etkinlik sırasında kaydedici tarafından alınan görsel notlar hem eş zamanlı olarak gösterilmekte hem de sonrasında katılımcılarla paylaşılmaktadır. Toplantı veya etkinliğin ardından, grafik kayıtlar dijital dosyalara taranarak müşterilere hem görsel bir rapor hem de gelecekteki eylemler için bir başlangıç noktası sağlamaktadır. Ek olarak, büyük orijinal duvar resimleri de müşteriye, toplantı sonuçlarını ofiste sergilemek veya toplantının paydaşlarıyla paylaşmak için müşteriye iade edilmektedir (About us, Erişim Tarihi: 08.04.2021).

Kaydedicilerin beyaz tahtalar, kağıtlar ya da dijital araçlar kullanarak grafik kayıtları gerçekleştirdikleri söylenebilmektedir. Görsel 4'te görüldüğü gibi günümüzde çizim yapmak için tercih edilen tablet bilgisayarlar aracılığıyla kaydedicinin oluşturduğu görsel, toplantı sırasında eş zamanlı olarak dijital ekrana yansımaktadır.



Görsel 4. Ink Factory Studio adlı grafik kayıt şirketinin toplantı sırasında tablet bilgisayar kullanımı

Grafik kaydedici, etkinlik sırasında görseli oluştururken çizimin yanı sıra görsel iletişim tasarımın çoğu elemanını bir araya getirmektedir. Bir grafik kayıta kullanılan görsel öğeler aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

- İllüstrasyon
- Tipografi
- İşaretler ve Diyagramlar
- İkonlar ve Semboller

Gerçek zamanlı görsel notlar, illüstrasyon konusunda ayrıntılı bir anlatıma sahip olmamalıdır. Adeta zamanla yarışan grafik kaydediciler, basit çizimlerle kaydı tamamlamalıdır. Olabildiğince küçük nüanslarla anlatılmak istenilen mesaj yansıtılmalıdır. Ayırt edici detaylar izleyici tarafından hemen yakalanmalıdır. Grafik kayıt sektörünün önemli temsilcilerinden biri olan ABD Şikago merkezli “Ink Factory” şirketi, kayıtlarda ortaya çıkan insan çizimlerini farklı karakter tasarımları ile gerçekleştirmektedir. Ink Factory, karakter tasarımlarının çeşitliliğini şöyle açıklamaktadır: Ancak geniş bir karakter yelpazesini aktif olarak gösterebilirseniz, görsellerinizin içeriğine o kadar çok kişi bağlanabilir (How to Draw People for Visual Note-Taking, Erişim Tarihi: 10.04.2021).

(Görsel 5) Görsel iletişim tasarımının her alanında olduğu gibi ‘özgünlük’ kavramı grafik kayıt alanında da önemli olmaktadır. Ayrıca Ink Factory’nin karakter tasarımlarındaki basitlik, beklenen düzeydedir. Tek bir boya darbesi ve karakteri ayırt edici çizgilerle karakterler tamamlanmıştır.



Görsel 5. Ink Factory Studio şirketinin tasarladığı çeşitli karakter yüzü tasarımları

Grafik kayıtlarda kompozisyonun tamamında konunun takibini sağlayan yönlendirici tipografiler bulunmaktadır. Çoğunlukla el yazısı ile oluşturulan tipografilerde anlamı geliştirmek için farklı yazı karakterleri denenebilmektedir. Grafik kayıtlarda bulunan tipografilerde hiyerarşi yaratmak önemli bir husustur. Anlatılmak istenen konu, tipografide bulunan incelik, kalınlık, yazı tipi gibi ayırt edici özellikler sayesinde takip edilmektedir. Örneğin Görsel 6'da Sam Bradd tarafından bir webinar sırasında yaratılan grafik kayıt görülmektedir. Tipografide ilk önce ana başlık 'Climate Action Leadership' göze çarpmaktadır. Grafik kaydedici başlıkta el yazısı ile oluşturduğu renkli, kalın ve boyutlu bir tipografi elde etmiştir. Hemen sağ tarafında ise yan başlık 'Lessons from Covid 19' görülmektedir. Grafiğin tamamına baktığımızda ise tipografinin hiyerarşik olarak dizilimini açıkça görürüz.



Görsel 6. Sam Bradd'ın, Royal Roads Üniversitesi için oluşturduğu Webinar Serisi, 2020

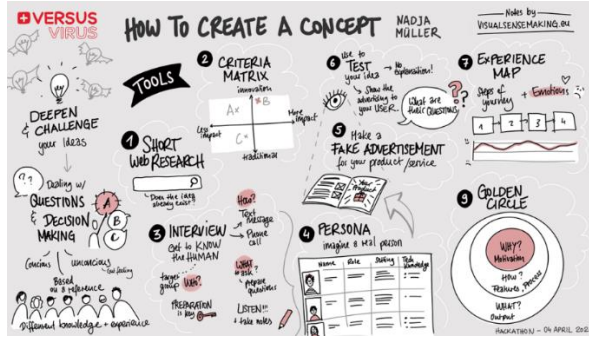
İllüstrasyon ve tipografiden başka işaret, diyagram, çizgi, sembol ve ikonlar kullanılan grafik kayıtların herkes tarafından anlaşılabilir bir görsel düzeyde olmasına önem gösterilmektedir. Yazılı dili açıklamaya yönelik olduğu için çizimlerin tekrar bir yazıyla açıklanmaması gereklidir. Bu yüzden işaret, sembol, çizgi gibi öğelerde uluslararası bir görsel dil kullanılmaktadır. Görsel 7'de Imagethink tarafından Kaliforniya Demokrat Parti'nin bir sanal toplantısında çizilen grafik kayıt örneğinde çeşitli illüstrasyonlar ve ikonlar kullanılmıştır. Cep telefonu, elmas, megafon hatta binalar, tüm dünyada kullanılan evrensel bir görsel dili yansıtmaktadır.



Görsel 7. Imagethink grafik kayıt şirketinin CADEM için hazırladığı grafik kayıt görseli,2020

Grafik kaydediciler, toplantı sırasında fikirleri görselleştirirken çizgi, işaret gibi yönlendirici birçok öge kullanmanın yanı sıra görsel metaforlar da kullanmaktadır. Örneğin, hedeflerinden ve enerjisinden bahseden bir grup için, roket temalı görseller oluşturulabilmektedir. Hasat, büyüme ve sürdürülebilirlik dilini kullanan başka bir grup için bir çiftlik teması belirlenebilmektedir (Dean-Coffey, 2013: 48). Görsel 7’de kullanılan insan figürlerinin havada duruşu, pelerin giydirilmesi toplumda süper kahraman algısını yaratan bir metaforla oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra ‘değer’ sözcüğü elmas görüntüsüyle, ‘bağlanma’ sözcüğü de yapboz tutan ellerle ifade edilmiştir.

Görsel 8’de Visual Sensemaking isimli grafik kayıt firmasının Versus Virus kuruluşu için hazırlanmış olduğu grafik kayıt bulunmaktadır. Örnekte toplantı sırasında anlatılan konu infografik ve diyagramlarla verilmiştir. El yazısı, oklar, çizgiler, şemalar ve eskizlerden oluşan bu grafik kayıta yalın bir anlatım biçimi benimsenmiştir.



Görsel 8. Visual Sensemaking şirketinin Versus Virus için hazırladığı grafik kayıt görseli, 2020

Gerçek zamanlı olarak gelişen grafik kayıtlar, doğası gereği hızlı bir şekilde oluşturulmakta olup el çizimine dayanmaktadır. Bu yüzden çoğu zaman karmaşık gibi görünse de etkinlikte bulunan katılımcılar olay akışını bildiği için görsel notları anlayabilmektedir. Etkinlik sonrası müşteriden gelen talepler üzerine grafik kaydediciler kimi zaman eskizleri temize geçirip, daha detaylı çizimler de üretmektedir. Bu çizimler daha sonra kurumların ofis duvarlarında sergilenenilmekte, sunumlarında kullanılabilenilmekte, hatta web sayfalarından erişilebilmektedir.

Grafik kayıtlar, görsel tasarımın temel ilkelerine uygun bir biçimde hazırlanarak bireylerin dikkatlerini ve algılarını doğru yönlendirerek tasarlanan bir görsel iletişim tasarım alanıdır. Hiyerarşi, ışık, gölge, renk, doku, denge, boşluk, vurgu, orantı gibi temel tasarım prensiplerini içinde barındırması gerekmektedir. Böylece iletilmesi gereken mesaj, alıcıya doğru biçimde yansımaktadır.

Sonuç

Görsel düşünme, konuyla ilgili kavramların beyinde bir görselle birlikte kodlanmasını mümkün kılmıştır. Böylece konuyu daha iyi anlama, pekiştirme, bütün olarak görebilme ve konunun sonradan hatırlanması desteklenmektedir. Bu anlamda

sıkça kullanılan görsel not alma kavramı günümüz iş dünyasında tercih edilen bir yaklaşım olmuştur. Bundan kırk yıl önce bir eğitimde kullanılmak üzere keşfedilen gerçek zamanlı görsel not alma, görsel iletişim tasarımı alanının dışında doğmuştur. Teorik olarak farklı ortamlarda gelişse de nihayetinde görsel iletişim ve grafik tasarımına ihtiyaç duyulmuştur. Bu konuda gelişen grafik kayıt sektörü, görsel iletişim tasarımcılar, grafik tasarımcılar, illüstratörler gibi yaratıcı alanlarda uzmanlaşmış kişilere farklı bir iş alanı olma olanağı sağlamıştır.

İyi bir grafik kayıt, tüm ruh hallerini, fikirleri, korkuları, belirsizlikleri ve soruları ortaya çıkarmakta ve grubu büyük resme götürmektedir. Bu nedenle grafik kaydedicinin iyi bir gözlemci olma konusunda rolü büyüktür. Grafik kaydediciler konu ile ilgili önceden bilgi edinerek etkinlik sırasında ortaya çıkan tüm bilgileri analiz etme yeteneğine sahip olmalıdır. Bunların yanı sıra aynı anda hem tipografiyi hem illüstrasyonları hem de diğer görsel elemanları aktarmak durumundadır. Grafik kayıt eğitimi henüz akademik ortamlarda yer edinmemiştir. Alan profesyonelleri ve grafik kayıt yapan firmalar bu konuda eğitimler ve çalıştaylar düzenleyerek tasarımcıları eğitmektedir.

Yeni medya araçlarının gelişimi ile özellikle son yıllarda tercih edilen sanal toplantılar da grafik kayıtların tercih edilmesini desteklemiştir. Çizim esnasında dijital araçların kullanımı, doğrudan ve detaylı olarak sunulma olanağı vermiştir. Günümüz teknolojilerinin etkili bir biçimde kullanılması grafik kayıt sektörüne hız kazandırarak fayda sağlamıştır.

Sonuç olarak görsel düşünmenin öğrenme üzerindeki olumlu yansımaları, grafik kayıt kavramının doğmasına yol açmış, görsel iletişim tasarımı alanının hizmet sağladığı bir sektör haline gelmiştir. Günümüzde teknolojinin ilerlemesiyle genişleyen görsel dünya ile birlikte grafik kayıtların geçmişi ve ortaya çıkış nedenleri düşünüldüğünde, grafik kayıtlar ilerleyen yıllarda çok daha fazla talep gören bir alan haline gelecektir.

Kaynakça

- Agerbeck, B. (2012). *The Graphic Facilitator's Guide*. USA: Loosetooth.com Library.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. California: University of California Press.
- Baker, S. (1961). *Visual Persuasion*. ABD: McGraw-Hill Book Company.
- Batı, U. (2012). "Görsel Dilin Anatomisi: Görüntülerle Düşünmek, Onları Anlayabilmek". *Grafik Tasarım Dergisi* (54-55). Sayı 48 Mayıs-Haziran. İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık.
- Becer, E. (2008). *İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brown, S. (2014). *The Doodle Revolution*. New York: Penguin Group.
- Dean-Coffey (2013). "New Directions and Evaluation, Graphic Records". *Wiley Periodicals, Inc., and the American Evaluation Association*. no. 140, Winter 2013, DOI: 10.1002/ev.20073
- Horn, R. (1999). Information Design. Jacobson, R. (Ed). "The Emergence of a New Profession" (s. 15-35) içinde. ABD: Massachusetts Institute of Technology
- Grigoleit, M. (2021). *Graphic Recording: Das 1x1 Der Live – Visualisierung*, Almanya: MİTP.
- Herting, N., Willems, H. (2016). *Draw Your Big Idea*. California: Chronicle Books.

- Holman, P., Devane, T., Cady, S., (2008). *The Change Handbook*. Avustralya: Accessible Publishing Systems Pty Ltd.
- Mills, E. (2019). *The Art Of Visual Notetaking*. USA: Walter Foster Publishing.
- Petterson, R. (2002). *Information Design*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Rohde, M. (2013). *The Sketchnote Handbook: The illustrated guide to visual note taking*. USA: Peachpit Press.
- Ware, C. (2004). *Information Visualization*. San Fransisco: Elsevier Inc.
- Weiss, A. (2016). *Sketchnotes & Graphic Records*. Almanya: Dpunkt.verlag.

İnternet Kaynakça

- A Graphic Facilitation Retrospective. <https://davidsibbet.com/wp-content/uploads/2016/12/GF-RetrospectiveUpdated.pdf> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- About. <https://www.imagethink.net/about/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- About Us. <http://www.graphicrecorders.com/> (Erişim Tarihi: 08.04.2021).
- Conner, M. (2000) Envisioning: An Interview with David Sibbet, Conner, M. Tarafından yapılan röportaj <http://marciacconner.com/linezine/7.1/interviews/dsmce.htm> (Erişim Tarihi: 01.04.2021)
- History. <https://ifvp.org/history> (Erişim Tarihi: 12.04.2021).
- How to Draw People for Visual Note-Taking. <https://inkfactorystudio.com/blog/how-to-draw-people/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Merkley,C. (2005). “The History and Evolution of the Graphic Facilitation / Recording Field”. www.makemark.com. (Erişim Tarihi: 05.04.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Doodle örneği, Mr. Doodle, 2019 <https://www.instagram.com/mrdoodle/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 2.** Görsel Not örneği, Dyan Burgess, 2017 <https://www.dyanburgess.com/visual-note-taking/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 3.** David Sibbet, 1980’li yılların sonunda VISA kredi kartı şirketi için hazırladığı grafik kayıt <https://davidsibbet.com/portfolio/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 4.** Ink Factory Studio adlı grafik kayıt şirketinin toplantı sırasında tablet bilgisayar kullanımı <https://inkfactorystudio.com/visual-notes/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 5.** Ink Factory Studio şirketinin tasarladığı çeşitli karakter yüzü tasarımları <https://inkfactorystudio.com/blog/how-to-draw-people/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 6.** Sam Bradd’ın, Royal Roads Üniversitesi için oluşturduğu Webinar Serisi, 2020 <https://drawingchange.com/project/digital-graphic-recording-online/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 7.** Imagethink grafik kayıt şirketinin CADEM için hazırladığı grafik kayıt görseli, 2020 <https://www.imagethink.net/work/california-democrats-cadem/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Görsel 8.** Visual Sensemaking şirketinin Versus Virus için hazırladığı grafik kayıt görseli, 2020 <https://visualsemeking.eu/projects/versusvirus.html> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).



ABDUŞ HÜSEYİN VE ŞERAFETTİN NEBİ’NİN HAYATI VE RESİM ESERLERİ THE LIVES AND PAINTINGS OF ABDUS HUSEYIN AND SERAFETTIN NEBI

Sevil BÜLBÜL

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Turizm Fakültesi, Seyahat İşletmeciliği ve Turizm
Rehberliği Bölümü

*Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University Faculty of Tourism, Department of Travel
Management and Tourism Guidance*

sevil.bulbul@hbv.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7798-5782>

Atf/Citation

Bülbül, S. (2021). “Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi’nin Hayatı ve Resim Eserleri”.
Sanat Dergisi, (38), 257-275.

Araştırma Makalesi/ Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.943343>

Öz

Kuzey Makedonya’da sanat alanında önemli görevlerde bulunmuş olan Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi resim sanatına katkıları ile çok az bilinmektedir. Bu çalışmanın amacı, sözü geçen sanatçıların hayatı ve resim eserlerini tanıtmaktır. Amaç doğrultusunda nitel bir araştırma yaklaşımıyla doküman analizi ve sanatçı aileleri ile görüşme uygulanmıştır. Çalışmada, bölgenin resim sanatı konusunda ilgili kaynaklar ve yayınlar incelenerek tarihsel yöntem kullanılmıştır. Sanatçıların biyografileri literatür taraması ve görüşmede elde edilen verilerle oluşturulmuştur. Elde edilen verilere göre bu sanatçıların, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bölgenin ilk Türk ressamları olarak önemli bir yere sahip oldukları anlaşılmıştır. Ayrıca, yaşadıkları ülkede, Türk kültürünün korunması ve sürdürülebilmesi

Abstract

Abdus Huseyin and Serafettin Nebi have held important positions in the art field in North Macedonia but they are little known for their contribution to the art of painting. This study aimed to introduce the lives and paintings of these artists. In the accordance to purpose of this study as qualitative research approach were applied techniques as document analysis and interviews with artists families. In this study was used historical method about examining the relevant sources and publications related to art of painting of the region. Biographies of artists are created with the data obtained through literature review and interviewing. According to this it was understood that this artists had an important place as the first Turkish painters of the region after the Second World War. Also, these artists made significant achievements

yönünde farklı sanatsal eserler ortaya koydukları görülmektedir. Araştırma bulgularına göre sanatçıların resimlerinde empresyonizmin etkisinde Türk motifli temaların yorumlanmaktadır. Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi'nin eserleri teknik olarak birbirinden farklı fakat konu seçimi yönüyle benzer özelliklere sahiptir. Her iki sanatçının resimlerinde manzaralar ve portreler konu olarak ele alınmıştır. Şerafettin Nebi'nin resimlerinde ise bu konuların dışında Türk Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunların da resmedildiği görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Resim, Abduş Hüseyin, Şerafettin Nebi, Balkanlar, Türkler.

towards the protection and maintenance Turkish culture. According to the research results, Abdus Huseyin and Serafettin Nebi interpreted Turkish motifs and themes in their works under the influence of Impressionism. Their works were different from the point of techniques but similar in the topic selection. It can be seen that in the paintings of Serafettin Nebi besides this subjects, plays staged in the Turkish Theater are also depicted.

Key words: Art, Abdus Huseyin, Serafettin Nebi, the Balkans, Turks.

Structured Abstract

It is seen that Turkish artists Abduş Hüseyin and Şerafettin Nebi have an important place among the many artists of different ethnic origins operating in the field of art in North Macedonia after the Second World War. However, according to the data obtained in preliminary researches, it was determined that artists are also of great importance for the development of Turkish Painting Art in the western sense in the region, but they are not known in these aspects.

The purpose of the study was determined by acting on this. With this study, it is aimed to introduce the life and works of painting of artists unknown to painter identities. The lack of scientific publications on Turkish Painting Art, which developed especially after 1945 in Northern Macedonia, creates a gap in this field. At the same time, it was envisaged that the scientific publication gap in the development phase of Turkish Painting Art, would be filled.

Document review and interview techniques were applied from data collection methods with a qualitative approach in the research. In order to reflect the development of painting art in the region, literature was reviewed by applying historical methods. Face-to-face interviews (interviews) were conducted with the families of the artists who constituted the main subject. During the interview, the works of the artists were examined and photographs were taken. On 03.02.2020, his Asude Abdul Koçan daughter of Abduş Hüseyin was interviewed about his life and works on 03.02.2020 and Saadet Nebi daughter of Şerafettin Nebi was interviewed about his life and works on 07.04.2020. In addition, unpublished memories of Şerafettin Nebi taken from Saadet Nebi's archive were examined within the scope of the document review. In addition, R. Stefanovski's Turkish Theatre – Monograph on the lives of artists and theatrical works was used. In the text, the artists were included in alphabetical order.

According to the data obtained, Abduş Hüseyin was educated at the Skopje Painting School, which was established after the Second World War. At the same time,

he became the founding director of the Skopje Peoples' Theatre. During his theatre years, he painted portraits, sketches and drawings of his fellow actors. Abduş Hüseyin's works can be classified into two groups. The first group includes portraits and the second group includes works on historical structures. After the Second World War, Şerafettin Nebi completed the Turkish Teacher's School opened by the Municipality of Skopje and taught in some parts of the country. Nebi has also brought a lot of work to the art of painting. The artist's works can be classified into four groups in terms of subject matter. The first group includes works on theatre, the second group includes works depicting Ottoman structures, the third group includes landscapes and the fourth group includes portraits. Şerafettin Nebi made his works with watercolors except for a few charcoal sketches.

Impressionists' influence is felt in Abduş Hüseyin's works. According to the information obtained, he was a student of Martinoski, known as the founder of contemporary Macedonian Painting Art. Therefore, in some of his works, it is especially similar to the works of this artist in terms of subject selection and technique. In Hüseyin's paintings, human love and compassion stand out. The effort to paint a snapshot in the Carrousel Arc de Triomphe in Paris is similar to Renoir's works, with the effort to capture the brightness of light. Hüseyin reminds us of the views of Cezanne, especially in terms of shaping houses in his work on Mustafa Paşa Mosque.

Şerafettin Nebi has always done his works with watercolor technique. Comfortable brushstrokes, which emphasize visuality in impressionists' contributions to modern art, bright colors formed with the enthusiasm to capture the moment and which can be described as reflection of the soul are also seen in Nebi's works. We see that also the interior is depicted in various stages of theatre plays. The artist's love for his roots and ancestors is felt in the works called Ali Paşa Tomb, Bosniak Houses in front of Isa Bey Mosque, Alaca Mosque, Dükkâncık Mosque, Stone Bridge, Alaca Mosque, Isa Bey Mosque Courtyard Before Friday Prayers. Abduş Hüseyin and Şerafettin Nebi have made important works in painting as well as operating in many branches of art with their versatile personalities. Their presence and work is of cultural value to the Turks of North Macedonia. The works of the artists are technically different but similar in subject matter. Similar issues stand out especially when they consider historical structures and portraits. It is seen that both artists are influenced by regional artists by feeling impressionism effects in their work.

Giriş

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kuzey Makedonya’da sanat alanında birçok sanatçının mevcut olduğu ve eserler ürettiği bilinmektedir. Bu sanatçıların arasında Türklerin de bulunduğu ve sadece bölgedeki değil Avrupa’da ki sanatsal gelişimleri takip ettikleri söylenebilir. Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi bu sanatçıların arasında önemli bir yere sahiptir. Fakat bu sanatçıların resme olan ilgileri ve eserleri az bilinmektedir.

Çağdaş Makedon Sanatının gelişimi için akademik eğitimin önemi büyüktür. Bu eğitimin sayesinde resmin tarihi gelişimi konusunda bilgi edinilmekte ve Postmodern olarak tanımlanan akımın sanat faaliyetlerinde yer edinilmektedir. Günümüzde çok sayıda Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu Türk soylu sanatçının olmasına rağmen bilimsel anlamda sanat eserlerini inceleyen yayınların eksikliği doldurulmuş değildir.

Kuzey Makedonya’da gelişen Türk Resim Sanatı hakkında bilimsel yayının olmaması bu alanda bir boşluk oluşturmaktadır. Yapılan literatür taramasında, bu bölgede İkinci Dünya Savaşı sonrasında ilk Türk ressamlarını inceleyen bir bilimsel çalışmaya rastlanılmamıştır. Bununla birlikte Çağdaş Makedon Sanatı ile ilgili birçok yayın hazırlanmıştır. Bunların arasında B. Petkovski’nin, Çağdaş Makedon Resim Sanatı ve V. Veliçkovski’nin, Çağdaş Makedon Heykeli adlı yayınlar bu bölgede gelişen resim ve heykel sanatı incelemeleri açısından önemli eserlerdir. Türk resim sanatıyla ilgili bu bölgeyi inceleyen yayınlar, genellikle Osmanlı yapılarındaki duvar süslemeleri ile ilgilidir. Bunların arasında, M. İbrahimi’nin, Bulgaristan’daki Türk Eserlerinde Duvar Süslemelerinden Örnekler adlı yayınlanmamış doktora tezi önemli bir çalışmadır. Ayrıca, M. Z. İbrahimgil ve F. Naldan’ın, 19. Yüzyılda Floransa (Firenze) Resim Ekolünün Balkanlar’da Osmanlı Mimarisindeki Duvar Resimlerine Yansımaları ve D. Demirarslan’ın 19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Cami Örneği adlı yayınlar da doğrudan bu bölgenin duvar süslemeleriyle ilgili çalışmalardır.

Bu çalışmamızın amacı, Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi’nin hayatı ve resimlerini tanıtmaktır. Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda sanatçıların bölgedeki batılı anlamda Türk Resim Sanatının gelişimi açısından büyük öneme sahip oldukları fakat bu yönleriyle bilinmedikleri tespit edilmiştir. Çalışma, bu açıdan değerlendirildiğinde alan çalışmalarına faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Kavramsal Çerçeve

Araştırmamızın ana konusu Kuzey Makedonya’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen batılı anlamda Türk resim sanatı ve ilk Türk sanatçılarıdır. Kuzey Makedonya’da yayınlanan son nüfus sayımına göre toplam 77. 959 Türk yaşamaktadır (Drzaven Zavod za Statistika, 2002: 34). Bu sayı 20. yüzyılın ilk yarısından bu yana çeşitli nedenlerden dolayı azalmaktadır. Resmi istatistiklere göre 1921’de, 118.778 (% 14,9) olan Türk nüfusunun 1994 yılı nüfus sayımında 78. 019’a düştüğü görülmektedir (Hacısalihoğlu, 2003: 437) Balkan Savaşları’ndan sonra bölgede kalan Türkler etnik kimliklerini canlı tutmaya yönelik her alanda ayakta kalmayı hedeflemiştir. Bu zorluklarla dolu süreç İkinci Dünya Savaşı sonrasında da devam etmiştir. Bu topraklarda

dört yıl süren savaşın sonrasında henüz Makedon kimliği tam olarak oluşmamışken, Makedonya'da yaşayan Türklerin kendi gelenek, örf ve adetlerini yaşatmayı başarmaları önemli bir gelişmedir. Kuzey Makedonya'da, İkinci Dünya Savaşı sonrasında resim alanındaki ilk önemli gelişmeler 1945 ile 1977 yılları arası döneme girer (Petkovski, 1981: 31-57). Bu dönem sonrasında birçok sanat okulu ve kurumun açılmasıyla modern sanat kavramı daha da anlam kazanmaya başlamıştır.

Yöntem

Araştırmada nitel bir yaklaşımla veri toplama yöntemlerinden doküman incelemesi ve görüşme teknikleri uygulanmıştır. Bölgenin resim sanatının gelişimi ile ilgili incelemelerde tarihsel yöntem kullanılarak literatür taraması yapılmıştır. Ana konuyu teşkil eden sanatçıların aileleri ile yüz yüze görüşme (mülakat) gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde sanatçıların eserleri incelenerek fotoğrafları çekilmiştir. Abduş Hüseyin'in hayatı ile ilgili kızı Asude Abdul Koçan ile 03.02. 2020 tarihinde görüşülmüştür. Asude Abdul Koçan, Üsküp Kiril ve Metodiy Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olduktan sonra 1999 ile 2004 yılları arasında "Birlik" gazetesinde gazeteci ve çevirmen olarak çalışmıştır. Şerafettin Nebi'nin hayatı ile ilgili kızı, gazeteci yazar Saadet Nebi ile 07.04.2020 tarihinde görüşülmüştür. Saadet Nebi, Üsküp Kliment Ohridski Pedagoji Fakültesi'nden mezun olduktan sonra 1969 ile 1975 yılları arasında Makedonya Meclisi'nde, Türkçe çevirmenlik bölümünde çalışmıştır. 1975 ile 2004 yılları arasında "Birlik" gazetesinde yorumcu yazarlık yapmıştır. Saadet Nebi, 2019 yılından itibaren "Time Balkan" gazetesinde yorumcu yazar olarak görevini sürdürmektedir. Bu çalışmada, doküman incelemesi kapsamında Saadet Nebi'nin arşivinden alınan Şerafettin Nebi'nin yayınlanmamış anıları incelenmiştir. Sanatçıların hayatı ve tiyatro eserleri ile ilgili Stefanovski'nin, Türk Tiyatrosu – Monografi adlı yayınından da fayda sağlanmıştır. Sanatçıların önce hayatı sonra eserleri tanıtılmıştır. Metinde, sanatçılar tanıtılırken alfabetik sıralamaya bağlı kalınmıştır. Değerlendirme ve Sonuç kısımlarında, eserler sırasıyla, sanatsal özellikleri, bölgedeki aynı dönemin diğer sanatçılarıyla benzerlikleri ve farklılıkları incelenmiştir.

1. Türk Resim Sanatının Kısa Tarihçesi

"Sanat Nedir?" sorusu yıllardır tartışılan konulardan biri olmaktadır. Bazı araştırmacılar sanatla ilgili düşüncelerini aktarırken sanatın iki açıdan önemli olduğunu, birincisi felsefe doğasının birçok düşünce konusunu tetiklediğini, ikincisi, insanların sanat eserlerini ciddiye almaları ve hayran kalmalarıyla ilgili düşünce sistemlerini etkinleştirdiğini düşünmektedirler (Andina, 2017: 2-3). Bazı araştırmacılar, sanat bir insan işi, bir insan yaratması olarak yine insanın kendini ifade etme yollarından biri olduğunu tanımlarken bireyi öne çıkarmaktadırlar (Mülayim, 2008: 17). Buna yakın bir diğer düşüncede, sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır, yaptıkları etkinlikleri sanat olarak tanımlamakta hiçbir sakınca yoktur diye belirtilmiştir (Gombrich, 1976: 4). Sanatla ilgili bütün düşüncelerin temelinde insan vardır. İnsan duygularıyla ve manevi değerleriyle bir bütündür ve yaradılışı gereği hayatın her aşamasında sanata yönelmektedir (Altuner, 2007: 79).

İnsanlar sanatlarıyla sahip oldukları kültürel değerleri yansıtmaktadır. Sanat eserleri çoğu zaman bölgelere göre çeşitlenen kültürel birikimi yansıtan önemli çalışmalarlardır. Türklerin yaşadıkları bölgelerde, Proto - Türk veya Hun devrine ait olduğu varsayılabilir kaya resimleri, Orta Asya ve İç Asya'nın çeşitli yerlerinde özellikle Sibiryaya, Moğolistan ve Altaylar'da kimi zaman boyayla yapılmış, kimi zaman sivri uçlu bir aletle çizilerek oluşturulmuşlardı ve daha çok av kültürünü ve sembolizmi yansıttıkları görülmektedir (Çoruhlu, 2007: 146). Göktürkler döneminde heykel ve maden sanatında yeni bir gelişme safhası oluşturularak bilhassa uç boyutlu taş heykel örnekleri defin geleneği ile alakalı olmasına rağmen içerik ve stil bakımından ileri bir üslup anlayışının ve sanat kaygısının izlerini taşır (Berkli, 2010: 156). Göktürk döneminden kalan kaya resimlerinde de dini nitelikli birtakım tasvirler görülebilmektedir. Resimlerde avcılarının atları veya silahları ile hayvanlara uzanan çizgiler, hayvanların av için bağlandığını ve ava çıkıldığında onların kolaylıkla avlanacağını ifade ediyor olmalıdır (Çoruhlu, 2000: 103). Uygurlar zamanından kalan resimler ağırlıklı olarak dini ve sosyal içerikli sahneleri içermekte olup, dönemleri ve üslupları, kabul ettikleri dini anlayışın etkisi altında gelişme göstermiştir (Berkli, 2010: 163). İslamiyet'i kabul etmeleriyle Türkler farklı bölgelere hareket ederek birçok kültürden etkilenmiş ve bu kültürel etkileşim içinde özgün eserler oluşturmuşlardır. Karahanlı ve Gazneli döneminden bugüne kadar çok sayıda mimari eser gelmemişse de, ayakta olan yapıların süslemelerine bakıldığında özellikle tuğla ve çini işçiliğinin nizamı ve gösterişi göze çarpmaktadır. Ayrıca, Gazneliler tarafından yaptırılan Leşker-i Bazar sarayındaki kabul ve merasim salonunun duvarlarında, alt sırada resmedilen ve Sultan Mahmud'un askerlerini temsil ettiği düşünülen insan figürleri, parlak renkleri ve zengin süslemeli kıyafetleri ile dikkat çekmektedir (Yetkin, 1965: 85; Aslanapa, 1989: 50).

Türk resim sanatının gelişim sürecinde nakkaşların etkisi büyüktür. Minyatürlerde resmedilen padişahlar, tarihi olaylar ve saray törenleri, batılı anlayışta yapılacak eserlerin ilk adımları olmaktadır. Özellikle, Fatih Sultan Mehmet döneminde, Constanza da Ferrara ve Gentile Bellini gibi yabancı sanatçıların İstanbul'a gelmeleri ve sanat eserleri yapmaları, kültürel etkileşim konusunda önemli bir gelişme olmuştur. 16.yüzyılda, minyatüre bir yenilik getiren Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn veya Mecmu'ı Menazil eserinde, Sultan Süleyman'ın 1534 ile 36 yılları arasındaki İran seferini konu alarak bu sefer sırasında konulup göçülen menzilleri gün gün kaydetmiş, yol üzerindeki konak yerlerinin mimarlık örneklerini, topografik özelliklerini, kimisi çift sayfa 128 resimle belgelemiştir (Tanındı, 1996: 23). 18. yüzyılda, batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulamayı, özellikle doğa biçimlerinde ustaca başaran Nakkaş Levni'nin önemli payı olurken bu dönemin kumaşlarından giysi modasına göre giyimli kadın boy portreleri yapan Abdullah Buhari, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlamalarını kitap kaplarındaki manzara kompozisyonlarına uygulamıştır (Tanındı, 1996: 60 - 61). Osmanlı döneminde, 3. 11. 1839 tarihinde Tanzimat'ın ilanı ile resmi olarak başlayan modernleşme hareketleri sanatı da etkilemiştir. Erken dönem Batılılaşma akımları içinde teknik ve kavramları ile Batıdan alınan sanat türlerinin gelişim mekanizması, diğer sosyal alanlarda yaşanan değişimden pek farklı olmamıştır (Başkan, 1997: 40). Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde yurtdışına resim eğitimine gönderilen öğrenciler ve yurtdışından İstanbul'a gelen yabancı ressamlar Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur.

1. Kuzey Makedonya'da Türk Resim Sanatının Gelişimi

Kuzey Makedonya'daki Türk kökenli sanatçıların İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki eserleri incelenirken 19. yüzyıldan, 20. yüzyılın ortalarına kadar bölgede var olan tarihi ve siyasi koşulları ile birlikte ele alınması batılı anlamda resim sanatının gelişim aşaması açısından doğru sonuçlar getirebilir.

1877 – 1878 tarihli Osmanlı- Rus savaşından sonra “Ayastefanos Antlaşması” (Erim, 1953: 387- 400; Gencer, 1991: 225) ile alınan kararlar neticesinde Büyük Bulgaristan'ın kurulmasıyla günümüzde Kuzey Makedonya olarak adlandırdığımız ülkenin toprakları da dâhil olmak üzere bazı bölgeler bu devletin kapsamına girmiştir. 1878'de “Berlin Antlaşması” ile “Ayastefanos Antlaşması” geçerliliğini yitirirken, Büyük Bulgaristan üçe bölünmüştür (Özkan, 2018: 136). “Berlin Antlaşması” ile Kuzey Makedonya tekrar Osmanlı idaresi altına geçmiştir. Ancak bunun sonrasında bölgede isyan hareketlerinin çoğaldığı, Bulgar, Sırp ve Yunanlılar arasında bu bölge için çekişmelerin devam ettiği bilinmektedir. Bütün bu faktörlerin getirdiği ağır ekonomik şartlar neticesinde bölgede göçlerin hızlandığı görülmektedir. Sayıları yılda 70 ile 100 bin arasında değişen köylülerin büyük bir kısmı, iş ve huzurlu ortam peşinde İstanbul, İzmir, Selanik gibi önemli merkezlere göç ettikleri bilinmektedir (Stoyanovski, Katarciev, Zografski ve Apostolski, 1988: 134).

Bu dönem kültür ve sanatında daha doğrusu 1880'li yıllarda özellikle Makedonların eğitimi alanında, öğretmen sayısında bir gelişim söz konusudur. Edebiyatta önemli temsilcileri olarak Kiril Peyçinoviç ve Yoakim Kırçovski gibi isimlerin önderlik ettiği, milli folklor zenginliğinden faydalanma amaçlı “Yeniden Doğuş” olarak adlandırılan bir kültür akımının doğduğu görülmektedir (Öztürk, 2007: 43). Makedon kökenli sanatçıların resimlerinde, eski geleneklerinin devam ettiği fakat kilise ikonografisinden farklı konuların da ele alındığı görülmektedir.

19. yüzyıl boyunca ise bu bölgede, Türk resim sanatı kapsamında değerlendirilebilecek eserler, mimari yapılardaki duvar süslemeleridir. Dönemin duvar resimlerinin bölgesel özelliklerini en iyi yansıtan mimari yapılardan biri Kalkandelen şehrindeki Alaca Camii'dir. Bu yapıdaki ve bölgedeki bazı diğer yapılardaki duvar resimleri incelendiğinde (Karaaslan, 2019: 107-127; İbrahimgil ve Naldan, 2019: 10-20), duvar resimlerinde, daha kapsamlı kompozisyonlara, daha zengin doğa görünümüne yer verildiği göze çarpmaktadır (İbrahimi, 1989: 290). Kalkandelen - Alaca Camii'nin 1830 yılında Abdurrahman Paşa'nın emriyle yaptırılan duvar süslemeleri, üslup, konu ve kompozisyon açısından değerlendirildiğinde batılı anlamda bir resim sanatının ilk örnekleri görülmektedir. Burada çalışan sanatçı veya sanatçıların kim olduğu konusu günümüze kadar netlik kazanmamıştır. Bazı araştırmacılara göre burada çalışan sanatçı Kalkandelenli Nikola Prensipi'dir (Balabanov, Nikolovski ve Kornakov, 1980: 71). Bir diğer araştırmada, duvar resimlerine dikkatle bakıldığında burada çalışan sanatçıların Floransa resim atölyelerinde yetişmiş olabileceği belirtilmiştir (İbrahimi, 1989: 170).

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Balkanlarda hızlı değişen siyasi ve ekonomi değerlerin getirdiği koşullarda, resim sanatının konu ve teknik yönünden çeşitli akım ve geleneklerden etkilendiği görülür. Bir yandan yeni oluşan “milli resim”

anlayışında geleneksel değerlerin varlığından, diğer yandan Avrupa'yı örnek alan, akademiye çağrıştıran fakat henüz bir taşra sanatı etkisinde bir resim sanatından söz edilebilir (Svetieva, 1992: 64). Bu durum bölgede Doğu ve Batı sentezli bir resim anlayışının varlığına işaret etmektedir. Önemli bir yenilik ise Avrupa şehirlerinde eğitim gören sanatçıların değer kazanmaları ve isim yapmalarıdır.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde, Makedonlar arasında bazı sanatçıların ismi öne çıkmıştır. Bu çalışmada kısaca değinilen, bu isimlerden ilki Dimitar Avramovski Pandilov (1898-1963) olmaktadır. Sanatçı bir aileden gelen Pandilov, ikonografik konulu eserler üreten bir ressam olarak sanat eğitimini 1924 yılında Sofya'da tamamlamıştır (Dimitrova, 1984: 13). Bu eğitimden sonra Paris'e giderek empresyonistlerin etkisinde resimler yapmaya başlamıştır (Dimitrova, 1984: 17). Eserlerinde genellikle köy, doğa manzaraları ve tarlada çalışan çiftçileri konu olarak ele almıştır. 20. yüzyılın başlarında resim yapan Makedon ressamlarının eserlerinde empresyonizmin etkileri görülmektedir. Dimitar Avramovski Pandilov gelenekten ayrılan ve modern anlamda resim yapan ilk empresyonisttir. Resim sanatının bağımsızlığını, özgür fırça darbelerinin lirik duygusunu dile getiren Pandilov, modern Makedon sanatının öncüsü olmasını sağlamıştır. Ohri Manzarası (1925), Lazaropole (1926), Su Kenarı (1925), Pazarda Türkler (1926), Buğday Başaklı Çocuk (1934), Tarlada (1945) empresyonizm tarzında yapılan resimlerdir.

Makedon resim sanatının bir diğer önemli sanatçısı Lazar Liçenoski'dir (1901-1964). Galiçnik'te doğmuş Liçenoski, ilkokulu doğduğu yerde, ortaokulu Kalkandelen, liseyi ise Üsküp'te tamamlamıştır (Liçenoska, 1986: 7-8). Zor hayat koşulları nedeniyle bir süre eğitimine ara vererek babasından öğrendiği marangozluk mesleğini icra etmiştir (Liçenoska, 1986: 8). Aynı yıllarda Kalkandelen'de ikonografi sanatçısı Dimitar Andonov – Papradiški yönetiminde çalışan bir grup Miyak sanatçısının atölyesinde resim yapmıştır. Miyaklar, Batı Makedonya'da, Miyak yöresi olarak da bilinen Dolna Reka bölgesindeki köylerde yaşayan, uzun bir tarihi geçmişe sahip olan birçoğu ikonografi ve ahşap süsleme sanatı ile uğraşan Makedonlardır. Bir kısmı Müslüman olan Miyak sanatçıları özellikle 19. yüzyılda tayfalar halinde konaklar ve dini yapılarda çalıştıkları bilinmektedir. Liçenoski, 1921 ile 1927 yılları arasında Belgrad Sanat Okulu'nda eğitim görmüştür. Aldığı eğitim sayesinde ustalayan sanatçı yağlı boya, fresk, mozaik, sgrafitto, sulu boya, siyah kalem tekniklerinde eserler üretmiştir. Liçenoski, Belgrad Sanat Okulu'ndan mezun olduktan sonra mesleğinde uzmanlaşmak amacıyla Paris'e giderek fresk ve mozaik tekniği üzerinde eğitim almıştır (Liçenoska, 1986: 14-16). Liçenoski'nin eserlerinde Paris'te geçirdiği dönem esnasında aldığı etkileşimler ön plandadır. Bu dönemde yaptığı eserlerinde, Picasso'nun etkisi görülmektedir. Bu etki özellikle yatağında uzanmış iki kadın figürünü konu olarak ele alan “nü eserleri” serisinde dikkat çekmektedir. Sanatçı, çok sayıda figürlü kompozisyon kapsamında geniş yüzeylerde anıtsal boyutta figürler yapmıştır. Bunların arasında 1930 tarihine ait Yıkılanlar adlı yağlı boya eserinde figürlerin canlı formları aralarında yer alan yuvarlak formlu kabak motifleri ve oval tabağın içindeki meyveler arasındaki uyum öne çıkmaktadır (Liçenoska, 1986: 37). İkinci Dünya Savaşı sonrasında post - empresyonistlerin etkisinde manzaralar ve folklorik temalı kompozisyonlar yapmıştır. Dolap, Ohri Balıkçıları, Pazar Dönüşü eserleri Makedonya manzaralarıdır. Pandilov'un yaratıcılığına bağlanan

Liçenoski, Sırp ekolü ressamıdır. Canlı renk paleti, geniş fırça darbeleri, anatomiye ustaca tasvir etmesiyle Post - Empresyonizm etkileriyle Marko Çelebonoviç, Milo Milutinoviç ve Petar Laburda gibi Sırp ressamlarına bağlanmaktadır. Galiçanka (1955), Afyonlar (1959), Genç Kız Portesi (1960) adlı eserlerinde Cezanne ve Picasso'nun kübizm etkileri görülmektedir.

Çağdaş Makedon resim sanatının kurucusu olarak bilinen Nikola Martinoski 1903 yılında Kruşova'da doğmuştur. Ailesiyle birlikte taşındığı Üsküp şehrinde eğitim görmüştür. Bu yıllarda Üsküp'ün seçkin okullarından biri olan Ulah Okulu'nda 1910 ile 1912 yılları arasında ilkökul eğitimini görmüştür (Markoviç, 2012: 38-39) Varlıklı Ulah tüccarları tarafından finanse edilen bu okulun müfredatında zorunlu olan Ulahça ve Osmanlıca dersleri dışında resim dersini de almıştır (Markoviç, 2012: 39). İlkokul eğitiminin devamını ve liseyi Üsküp Sırp Okulu'nda tamamlamıştır. Resme karşı olan sevgisinin ilk tohumlarının atıldığı ilkökul eğitimini tamamladıktan sonra Dimitar Andonov Papradiški atölyesinde çalışmaya başlamıştır. 1920 ile 1927 yılları arasında Bükreş'te Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim görmüştür (Markoviç ve Neşiç, 2013: 68). Nikola Martinoski, eserleriyle çağdaş resim sanatının öncüsü olarak nitelendirilmektedir. Martinoski 1924 yılında Sürrealist (Gerçeküstüçülük) Manifesto'nun yayınlandığı Paris'te bulunmuş ve bu akımdan ayrıca öncesindeki Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve Fovizm akımlarından etkilenmiştir. Eserlerinde Sezanne, Modigliani, Picasso gibi ünlü sanatçıların etkisi hissedilmektedir. Martinoski, 1930'larda Üsküp şehrindeki Çingene mahallelerinin yoksulluğunu hissettiren yağlı boya eserleri yapmıştır. Küçük Hanım Aretti, Dipte, Çingene Kutsamaları adlı eserlerinde insani duygulardan merhametin öne çıktığı söylenebilir. 1936'dan itibaren eserlerinde lirik anlatımın çoğaldığı ve renk paletinin zenginleştiği görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında eserlerinde halk kurtuluş savaşı konularını, hayatının son döneminde ise Dügün, Anne ve Çocuk, Çeşitli Portreler, Nü (Çıplak) eserlerinde günlük hayattan hayali konuları ele aldığı görülmektedir.

Kuzey Makedonya'da iki dünya savaşı yılları arasında batılı anlamda eser yapan Türk ressamları arasında öne çıkan önemli isimlerden biri Üsküp doğumlu Sabri Berkel'dir (1907-1993). 1927 yılında Üsküp'te Sırp - Fransız okulunu bitirdikten sonra Belgrad'a gider ve burada Sanat Okulu'nu bitirir. 1929 ile 1935 yılları arasında resim eğitiminin devamı için Floransa'ya gider. 1935'te Türkiye'ye yerleşen Sabri Berkel, Türk resminde ilk soyut denemeleri gerçekleştiren ve soyut resmin en özgün örneklerini veren sanatçıdır. 1939 - 1977 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yapmış, çeşitli uluslararası bienal ve sergilerde Türk sergilerinin yöneticiliğini yaparak sergiler açmıştır (Tatari, 2015: 15-24). Sabri Berkel'in, Yoğurtçu I (1952), Yoğurtçu II (1952), Simitçi (1952), Mimar Sinan (1952), Balıkçılar (1954), Ege'de Tütün (1954), Zeybek (1955) isimli resimlerinde yerel, geleneksel ve folklorik etkiler açıkça görülmektedir (Özkan, 2012: 133). Kübizm etkisi ile resimlenen eserler gelecekte daha çok soyutlaştıracağı eserlerinin bir nevi habercisi olmuştur. Berkel, 1953 yılında İstanbul Filarmoni Derneği'nde açtığı sergi sonrasında, "Yeni İstanbul Gazetesi" için Fikret Adil'e verdiği röportajda; dönemin Türk resim anlayışı ve kendi sanatında soyut (mücerret) eğilimi tercihi konusunda resimler yaptığı yönünde ifadeler kullanmıştır (Özkan, 2012: 135).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nde yaşayan Türk sanatçıları arasında Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi gibi sanatçılar sanat alanında önemli gelişmelere imza atmıştır. 1950'li yıllar bölgede yaşayan Türkler için zorluklarla mücadele sürecidir. Bu yıllarda alfabeti, kültürel faaliyetleri ve sanatıyla ilk tecrübelerini yaşayan Makedon halkı, coğrafi sahnede manevi anlamda yer edinmek gayretinde olmuştur. Bu amaç uğrunda çok sayıda varlıklı Türk ailenin mülkleri kademeli olarak millileştirmek yöntemiyle ele geçirilmiştir ve bu mülkiyet yeni kurulan kültürel kurumların mekânına dönüştürülmüştür. Sadece Üsküp şehrinde örnek verilebilecek dönüştürülen Osmanlı yapıları arasında ise Davud Paşa Hamamı (15.yy), Kurşunlu Han (16.yy) ve Sulu Han (15.yy) yer almaktadır. Bu gelişmelerle paralel olarak Türkiye'ye göç etmek yerine bölgede kalmayı tercih eden Türkler, geleneksel kültürlerini devam ettirmeyi ve farklı etnik kökenli halkların arasında dimdik ayakta kalmayı kendilerine vazife edinirler. Bu anlamda 1950'li yıllar kültürel ve sanatsal anlamda Makedonyalı Türkler için çok önemlidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1948 yılında ilk önemli kültürel faaliyetler “Yeni Yol Kültür ve Sanat Derneği'nin” düzenlediği temsillerdir (“Yeni Yol Cemiyeti Seçimler Fondu Adına Geniş Bir Müsamere Verdi”, 1948). 1950 yılında kurulan Azınlık Tiyatrosu - Türk Dramı, Makedonyalı Türklerin sanatsal anlamda gelişmelerini sürdürebilecek ilk mekânları olmuştur. Bu mekân bir bakıma Türklerin savaş sonrasındaki ilk edebiyat, kostümografi, sahne tasarımı, resim ve heykel atölyesidir. Bu atölyeleri organize eden ve yeni nesillerin yetiştirilmesini sağlayan Abduş Hüseyin kişiliği ve çalışmalarıyla gençlere örnek teşkil etmiştir.

2. Abduş Hüseyin'in Hayatı ve Resimleri

Sanatçının kızı Asude Abdul Koçan'dan aldığımız bilgilere göre, Abduş Hüseyin Abdurrahman 02.02.1921'de Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nin başkenti Üsküp'te doğmuştur. Devlet Tiyatro Okulu'nun ilk mezunlarından, ressam, yönetmen ve tiyatro oyuncusu Hüseyin aynı zamanda Üsküp Halklar Tiyatrosu'nun kurucu müdürüdür (Stefanovski, 2009: 172). A. Koçan ile yaptığımız görüşmede, Abduş Hüseyin'in İkinci Dünya Savaşı'nın 1941 yılında ülkeyi işgal eden faşist güçlere karşı Halk Kurtuluş Savaşı'na katılmış olduğu öğrenilmiştir. Bu savaşta Bulgar faşistleri tarafından yakalanarak idama mahkûm edilmiştir. A. Koçan'ın ifadelerine göre, Abduş Hüseyin, “Ölüm Hücresi” olarak adlandırılan hücrede 500'ü aşkın gün cezasının infazını beklerken, Üçüncü Makedon Tugayı tarafından cezaevine düzenlenen saldırıyla diğer mahkûmlarla birlikte firar etmiştir. Özgürlüğüne kavuşmasından kısa bir süre sonra tekrar Halk Kurtuluş Savaşı'na katılarak 1944 yılında Üsküp'ün kurtuluşu için mücadele etmiştir. Üsküp Cezaevi'nde tutuklu bulunduğu sırada savaşçı arkadaşı Mirçe Matsan ile birlikte dava arkadaşlarının ve kendilerinin karakalem portrelerini çizerek morallerini yüksek tutmaya çalışmıştır. A. Koçan'ın belirttiğine göre, portrelerinin çoğu idam edilen arkadaşlarının ailelerine verilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Halklar Tiyatrosu müdürü olduğu 1950 yılından itibaren Şüpheli Şahıs (1950), Evlenme (1953), Koştana (1953), Zoraki Doktor (1953), Jorj Danden (1954), Sonradan Görme (1950), Sinek (1951) ve başka oyunların yönetmenliğini yapmıştır, bazılarında ise oyuncu olarak rol almıştır (Stefanovski, 2009: 172). Tiyatro yıllarında aktör arkadaşlarının portre, eskiz ve çizimlerini yapmıştır. Üsküp'te aynı dönemde yeni kurulan Üsküp Resim Okulu'nda eğitim görmüştür, okul kurucusu ressam Nikola Martinoski'den ders alarak bu alanda

profesyonel anlamda ilk adımlarını atmıştır. Daha sonra Pedagoji Yüksek Okulu'na devam etmiştir. Çağdaş Makedon sanatının önemli sanatçılarından biri olan ve aynı zamanda Abduş Hüseyin'in yakın arkadaşı olan ressam Tomo Şiyak ile birlikte bir dönem Paris'te bulunarak resim tekniklerini öğrenmiştir.

A.Koçan'ın belirttiğine göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Abduş Hüseyin'in resimleri milli kütüphane ve diğer devlet dairelerinde sergilenmiştir. Abduş Hüseyin en yüksek devlet nişanı olan "kurtuluş savaşçısı nişanına" sahipti ve Yugoslavya Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'nin yönetim organı olan Cumhuriyet Konseyi üyesiydi. Ayrıca, Makedonya'da Türk folklorunu yaşatan "Yeni Yol Kültür ve Sanat Derneği'nin" ilk başkanlarından biri olmuştur. Makedonya Cumhuriyeti'nin egemenliği ilan edildikten sonra Türk Demokrat Partisi'nin kurulmasında emeği geçmiştir. A. Koçan'ın verdiği bilgilere göre, Abduş Hüseyin 4.11.2001 tarihinde Üsküp'te vefat etmiştir.

Abduş Hüseyin'in eserleri iki grupta sınıflandırılabilir. Birinci grupta portreler ve ikinci grupta tarihi yapıları konu alan eserler yer almaktadır. Eserlerinde karakalem, mürekkep, sulu ve yağlı boya tekniğini kullanmıştır. Portreler arasında farklı etniklerden çeşitli insanların isimsiz portreleri dikkatimizi çekmektedir. Bunların arasında Üsküp Karadağ'ından bir Kadın Portresi (Görsel 2), Çingene Mahallesinden Kadın Portresi, Türk Kadını Portresi (Görsel 5) örnek verilebilir. Tarihi yapıları konu alan eserleri arasında Paris'teki Caroussel Zafer Takı (Görsel 1), Üsküp Mustafa Paşa Camii (Görsel 4) ile Üsküp'te Cami (Görsel 3) yapıları farklı tekniklerle resmedilmiştir.



Görsel 1. Abduş Hüseyin,
Paris'teki Caroussel Zafer Takı, Tarihsiz
Sulu Boya.



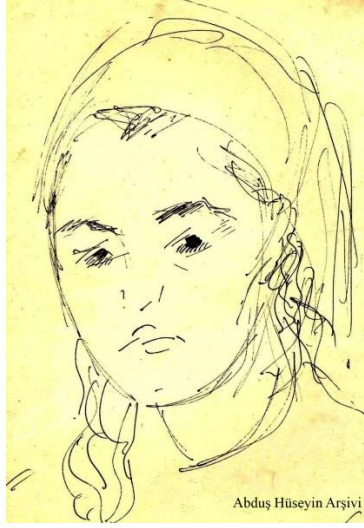
Görsel 2. Abduş Hüseyin,
Üsküp Karadağ'ından bir Kadın Portresi,
Tarihsiz, Sulu Boya.



Görsel 3. Abduş Hüseyin, Üsküp'te Cami,
1953, Karakalem.



Görsel 4. Abduş Hüseyin, Üsküp, Mustafa Paşa
Camii, Tarihsiz, Guaj.



Görsel 5. Abduş Hüseyin, Türk Kadını, Tarihsiz, Karakalem.



Görsel 6. Abduş Hüseyin, Türbe, Tarihsiz, Karakalem.

3. Şerafettin Nebi'nin Hayatı ve Resimleri

Sanatçının kızı Saadet Nebi'den aldığımız bilgilere göre, Şerafettin Nebi, 1 Ekim 1920 yılında Üsküp'te doğmuştur. İlkokul eğitimini 1927 ile 1930 yılları arasında Üsküp'teki Vardar Şeyhsübyan Mektebi'nde almıştır. 1935 yılında ortaokulunu tamamladıktan sonra lise eğitimine Üsküp Medresesinde devam etmiştir.

Nebi'nin ifadelerine göre, Makedonya'nın, Bulgar faşistleri tarafından işgali döneminde, Makedonya Türklerine yönelik yapılan sürgün zulmünden son an kurtularak 1941 yılında Kosova'nın Prizren kasabasına gitmiştir ve orada 1945 yılına kadar kalmıştır. Bu dönemde yaşamını kuaförlük ve sulu boya resimleri yaparak geçindirmiştir (Stefanovski, 2009: 161). Nebi, sanatçının Üsküp'e döndüğünde 1946 yılında Üsküp Belediyesi'nin açtığı Türk Öğretmen Kursu'nu tamamlamış olduğunu belirtmiştir. Buradan mezun olduktan sonra güneydoğu Makedonya'da bulunan Ustrumca'nın kazası

Çepelli köyünde öğretmen olarak çalışmıştır. 1948 ile 1950 yılları arasında Üsküp'te kurulan “Yeni Yol Kültür ve Sanat Derneği'ne” katılarak bu derneğin tiyatro kolunda oyunculuk yapmıştır. 1950 yılında Üsküp Halklar Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayarak 1986 yılındaki emekliliğine kadar çalıştığı kurumun ilk yıllarındaki oluşum aşamasında emeği geçen birkaç kişi arasında bulunmuştur (Stefanovski, 2009: 161). Çalışma hayatı boyunca Üsküp Halklar Tiyatrosu - Türk Dramı'nın başrol oyuncusu sıfatıyla çok sayıda karakter canlandırması dışında, yirmiden fazla tiyatro oyununun yönetmenliğini de yapmıştır. Ayrıca, çok sayıda oyunun sahne tasarımını hazırlamıştır.

Çok yönlü sanatçı kişiliğiyle bilinen Şerafettin Nebi edebiyata da önemli eserler kazandırmıştır. Bunların arasında Sürtük, Raşela, Yüzük, Ay Buluta Giriyor eserleri Üsküp Halklar Tiyatrosu Türk Dramı sahnesinde sahnelenmiştir (Stefanovski, 2009: 161). Tiyatro sahnesinde geçirdiği yıllar boyunca yapmış olduğu değerli eserler ve hizmetleri nedeniyle Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nde her yıl düzenlenen “Voydan Çernodrinski” tiyatro festivalinde 2002 yılında “Yaşamı Boyunca Değerli Sanatçı” ödülünü kazanmıştır. Hayatı boyunca Şerafettin Nebi çok sayıda oyunun eser yazarlığını ve yönetmenliğini yapmıştır. 1954 yılında A. Remzi'nin Büyük Kalpler ve C. Esin'in Bir Misafir Geldi adlı eserlerini sahnelemiştir. 1955 yılında A. Muratbegoviç'in eseri Rasseman'ın Sevdası, 1957 yılında kendisinin yazdığı Sürtük adlı eserinin yönetmenliğini yapmıştır (Stefanovski, 2009: 161). 1958 yılında Hüseyin Süleyman'ın Aliş adlı eserinin sahne tasarımını gerçekleştirmiştir. Çocuk oyunları arasında, Okul Dünya Şen Dünya, Alâeddin'in Büyülü Lambası, Şekerli Öykü, Tom Sawyer adlı eserlerinin yönetmenliğini yapmıştır (Stefanovski, 2009: 161). Nebi'nin verdiği bilgilere göre, Şerafettin Nebi, 2.07.2008 tarihinde Üsküp'te vefat etmiştir. Şerafettin Nebi'nin eserleri Türk Tiyatrosu sergi salonunda 2015 yılına kadar sergilenmiştir. Yeni tiyatro binası inşa edilinceye kadar Halklar Tiyatrosu Türk Dramı oyuncuları farklı sahnelerde görev almaktadır. 1997 yılında TÜRKSAV'ın düzenlediği ve Türk Dünyasından çok sayıda sanatçıların katıldığı karma resim sergisinde, eserleri ile katılım

Şerafettin Nebi'nin resim sanatındaki yaratıcılığı 1950 yılından itibaren tiyatro faaliyetleriyle birlikte yürümüştür. Tiyatro sevdası ağır basıyorsa da resim yapmayı da ihmal etmeyerek sürdürmeye devam etmiştir. Sanatçı, yaşadığı anıları, gördüğü manzaraları ve hissettiği duyguları eserlerine aktarmıştır. Nebi'nin eserlerinde konular dört grupta sınıflandırılabilir. Birinci grupta tiyatro motifli eserler, ikinci grupta Osmanlı yapıları, üçüncü grupta manzaralar ve dördüncü grupta portreler yer alır.

Tiyatro konulu resimleri Üsküp Halklar Tiyatrosu'nun kurulmasından sonra sanatçının vazgeçilmez tutkularından biri olmuştur. Bu konu üzerine yaptığı eserler, sanatçının repertuarında sayıca en çoktur. Nebi'nin resim alanındaki yeteneği tiyatronun ilk temsili için yapılan afişlerin hazırlığında da tarihi önemi olmuştur. Bu ilk afişte kullandığı Stanislavski'nin “Aktörde demirden disiplin olmalı” cümlesi, Şerafettin Nebi için hayatının parolası olmuştur (Nebi, 1987: 15). Görev ayırt etmeksizin, Türk Tiyatrosunun kurulması, oluşturulması ve Türk Dili'nin sahnede yaşatılması için gündüz gece çalışacaktır. Bu anlamda diğer oyuncular ile birlikte sahnede günlük yaşamdan farklı olarak Rumeli şivesinden ayrı düzgün Türkçe kullanmayı teşvik ederek halkın eğitiminde de görev üstlenmektedir. Tiyatro konulu eserleri arasında Koştana (Görsel 12), Aliş, Mum Söndü (Görsel 15), Raşela resimleri örnek verilebilir. Osmanlı yapıları

konulu eserlerinde Üsküp'ün farklı yerlerinde bulunan Türk mimari eserleri resmedilmiştir. İsa Bey Camii, Alaca Camii (Görsel 8), Sultan Murat Camii ve Saat Kulesi, Türk Çarşısı, Taş Köprüsü, Marger Otelı gibi daha çok sayıda eserinde beş yüz yıllık Osmanlı kültürel mirasının bir kısmını görmekteyiz. Şerafettin Nebi'nin yapmış olduğu manzaralar genellikle farklı mevsimleri yansıtan doğa görüntüleridir. Portre eserlerinde ise oto portreleri dışında sevdiği kişilerin ve aile bireylerinin yansımalarını görmekteyiz.

Şerafettin Nebi sulu boya tutkunudur. Birkaç karakalem eskizleri dışında resimlerini empresyonistlerin etkisinde her zaman sulu boya tekniği ile yapmıştır. Erken dönemde yaptığı resimleri önce çizerek üzerinde sulu boya ile renklendirdiği anlaşılmaktadır. Fakat geç dönemde daha çok doğrudan sulu boya ile biçimleri oluşturduğu göze çarpmaktadır.



Görsel 7. Şerafettin Nebi, Alaca Camii, Cuma Namazından Önce, 1975, Sulu Boya



Görsel 8. Şerafettin Nebi, Alaca Camii, 1965, Sulu Boya



Görsel 9. Şerafettin Nebi, Bit Pazar, 1959, Sulu Boya



Görsel 10. Şerafettin Nebi, Üsküp, 1939, Sulu Boya



Görsel 11. Şerafettin Nebi, Dükkâncık Mahallesi, 1978, Sulu Boya



Görsel 12. Şerafettin Nebi, Koştana Tiyatro Oyunundan Bir Sahne, 1973, Sulu Boya



Görsel 13. Şerafettin Nebi, Zona Zanfir Tiyatro Oyunundan Bir Sahne, 1958, Sulu Boya



Görsel 14. Şerafettin Nebi, Mum Söndü Tiyatro Oyunundan Bir Sahne, 1971, Sulu Boya

Sonuç

Abduş Hüseyin'in eserlerinde empresyonistlerin etkisi hissedilmektedir. Elde edilen bilgilerden öğrenildiğine göre Çağdaş Makedon Resim Sanatının kurucusu olarak bilinen Martinoski'nin öğrencisi olmuştur. Bu nedenle bazı eserlerinde özellikle konu seçimiyle ve teknik yönüyle bu sanatçının eserleriyle benzerdir. Üsküp Karadağı'ndan Bir Kadın Portresi (Görsel 2) adlı eserinde sulu boyanın yüzeyde dağılmaya elverişli durumuyla ilgili biçimlemede zorlandığı izlenimi bırakmaktadır. Hüseyin'in resimlerinde, Türk Kadını adlı eserinde olduğu gibi (Görsel 5) insan sevgisi ve merhamet duygusu öne çıkmaktadır. Paris'teki Carrousel Zafer Takı (Görsel 1) adlı sulu boya

eserinde anlık bir görüntüyü resmetme çabası, ışığın parlaklığı yakalama gayreti ile Renoir'ın eserleri ile benzerdir. Hüseyin, Mustafa Paşa Camii konulu eserindeki özellikle evlerin biçimlendirilmesi yönüyle ise Cezanne manzaralarını hatırlatır (Görsel 4).

Şerafettin Nebi eserlerini daima sulu boya tekniği ile yapmıştır. Empresyonistlerin modern sanata katkılarında görselliği ön plana çıkararak rahat fırça darbeleri, anı yakalama hevesiyle oluşan ve ruhun yansımaları olan parlak renkler Nebi'nin eserlerinde de görülür. Renk paletinde sıcak renkleri tercih ettiği, sarı, yeşil ve mavinin açık tonlarını daha çok kullandığı dikkat çekmektedir. Tiyatro sevdası ile oluşturulan eserlerde empresyonistlerden farklı olarak iç mekânın da tasvir edildiğini, tiyatro oyunlarının çeşitli sahnelerinde görmekteyiz. Koştana (Görsel 12), Zona Zanfir (Görsel 13), Mum Söndü (Görsel 15), sanatçının düşüncelerinde sabitlenmiş daha önce sahnelenen oyunların resimleridir. Ali Paşa Türbesi, İsa Bey Camii Önünde Boşnak Evleri, Bit Pazar (Görsel 9), Alaca Camii (Görsel 8), Dükkâncık Camii (Görsel 11), Taş Köprüsü, Alaca Camii Cuma Namazından Önce (Görsel 7) İsa Bey Camii Avlusu isimli eserlerde sanatçının köklerine ve atalarına olan sevgisi hissedilir. Bu resimlerde, Liçenoski'nin bazı eserlerinde (Dansözler,1939; Saatçi,1946) olduğu gibi camilerin ve Türk Çarşısının içinde dolaşan veya oturan figürler Osmanlı giysileri ile betimlenmiştir.

Sonuç olarak Hüseyin ve Nebi, çok yönlü kişilikleriyle, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kuzey Makedonya'da sürdürülen Türk Sanatı için önemli işlere imza atmıştır. Sanatçıların eserleri teknik olarak birbirinden farklı fakat konu yönüyle birbirine benzerdir. Özellikle tarihi yapıları ve portreleri ele aldıklarında benzer konular göze çarpmaktadır. Her iki sanatçının eserinde empresyonizm etkileri hissedilerek bölgesel sanatçılardan da etkilendikleri görülmektedir. Makedon resim sanatı 1945 ile 1977 yılları arasında bir oluşum aşamasındadır. Bu aşamada Abduş Hüseyin ve Şerafettin Nebi şüphesiz ki önemli yere sahiptir. Ülkemizin sınırları dışında, sanat alanında emeği geçmiş ve geçecek olan bütün Türk sanatçıların tanıtılması gelecekte yapılması gereken yeni araştırmalar ile daha çok önem kazanacaktır.

Kaynakça

- Andina, T. (2017). "What is Art? : The Question of Definition Reloaded". *Art and Law*, Issue 1. 2. Leiden. Boston: Brill.
- Altuner, H. (2007). "Türkiye'de Sanat Tarihi ve Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 6 (2). 79-90.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Balabanov, K., Nikolovski, A. ve Kornakov, D. (1980). *Spomenici na kulturata vo SR Makedonija*. Üsküp: Mislra Yayınları.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berkli, Y. (2010). "Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S.45 (10).155-166.

- Cutting, E. James. (2006). *Impressionism and its Canon*. New York: University Press of America.
- Çoruhlu, Y. (2000). “Göktürk Sanatında Dini Nitelikli Heykeller ve Tasvirler”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. S.2000 (48),95-146.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Demirarslan, D. (2016). “19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Cami Örneği”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. S80. 151-181.
- Dimitrova, A. S. (1984). *Dimitar Avramovski Pandilov*. Üsküp: Muzej na Sovremenata Umetnost.
- Erim, N. (1953). *Devletlerarası Hukuku ve Siyasi Tarih Metinleri*, Cilt 1, Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.
- Gencer, A.İ. (1991). “Ayastefanos Antlaşması”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: 4.Cild, 225.
- Gombrich, H.E. (1976). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hacısalıhoğlu, M (2003). “Makedonya”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: 23. Cilt, 437- 444.
- İbrahimi, M. (1989). *Makedonya'da Türk-İslâm Mimarisinde Görülen Duvar Süslemelerinden Örnekler*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İbrahimgil, Z.M. (2007). “Bulgaristan'daki Türk Eserlerinde Duvar Süslemelerinden Örnekler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. S43. 107-115.
- İbrahimgil, Z. M. ve Naldan, F. (2019) “19.Yüzyılda Floransa (Firenze) Resim Ekolünün Balkanlar'da Osmanlı Mimarisindeki Duvar Resimlerine Yansımaları”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. S.26 (44). 10-20.
- Karaaslan, M. (2019). “Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar'dan Bir Örnek:Hadım Camii”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S36(2). 352-368.
- Kınay, C. (1993) *Sanat Tarihi. Rönesans'tan Yüzyulumıza, Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Liçenoska, Z. (1986). *Lazar Liçenoski, Zivot i Delo 1901-1964*. Üsküp: Makedonska Kniga.
- Markoviç, M. K. (2012). “O stvaralaštvo Nikole Martinoskog”. *Zbornik radova Filozofskog Fakulteta*. XLII (1). 37-66.
- Markoviç, M. Kamenko ve Blagoye V. Neşiç. (2013). “O Yednom Nepoznatom Delu Nikole Martinoskog”. *Zbornik na Naučni Trudovi*. S4.68-73.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi Yayınları.

- Nebi, Ş. (1987). *1950 Yılından Bu Yana Tiyatromuzun Kuruluşu*. Üsküp: Yayınlanmamış Anılar.
- Özkan, A. (2018). *Osmanlı'nın İzinde İmparatorluğun Üç Kıtadaki İzleri*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztürk, S. (2007). "Makedon Edebiyatının Gelişimi". *Balkanlar El Kitabı*. 3. Cild, Ankara: Karam & Vadi Yayınları.
- Petkovski, B. (1981). *Çağdaş Makedon Resim Sanatı*. Üsküp: Makedonska Reviya.
- Stefanoski, R. (2009). *Türk Tiyatrosu, Monografi (Çev. Melahat Ali)*. Üsküp: Milli Kurum Türk Tiyatrosu Yayınları.
- Stoyanovski, A., Katarciiev, İ., Zografski, D. ve Apostolski, M.(1988). *İstoriya na Makedonskiot Narod*. Üsküp: Makedonska Kniga, Kultura ve Misla.
- Svetieva, A (1992). *Rezbareni tavani,dolapi i vrati vo Makedonija*. Üsküp: İnstitut za folklor Marko Cepenkov.
- Tatari, A.D. (2015). *Çağdaş Türk Resmindeki Soyut Eğilimler Ekseninde Sabri Berkel*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Veliçkovski, V. (1989). *Sovremena Makedonska Skulptura*. Üsküp: Makedonska Kniga. Yeni Yol Cemiyeti Seçimler Fondu Adına Geniş Bir Müsamere Verdi. (1948, Ağustos 14), Birlik Gazetesi.
- Yetkin, S. K. (1965). *İslam Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Popis na naselenieto, domakinstvata i stanovite vo Republika Makedonija, Drzaven Zavod za Statistika, <https://www.stat.gov.mk/PrikaziPoslednaPublikacija.aspx?id=54>. (Erişim Tarihi: 11.11.2020).

Görüşme Yapılan Kişiler

- Asude Abdul Koçan, (Görüşme Tarihi: 03.02.2020).
- Saadet Hayrettin, (Görüşme Tarihi: 07.04.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Abduş Hüseyin, Paris'teki Caroussel Zafer Takı, Tarihsiz, Sulu Boya.

- Görsel 2.** Abduş Hüseyin, Üsküp Karadağ'ından bir Kadın Portresi, Tarihsiz, Sulu Boya.
- Görsel 3.** Abduş Hüseyin, Camii,1953,Karakalem.
- Görsel 4.** Abduş Hüseyin, Üsküp, Mustafa Paşa Camii, Tarihsiz, Guaj.
- Görsel 5.** Abduş Hüseyin, Türk Kadını, Tarihsiz, Karakalem.
- Görsel 6.** Abduş Hüseyin, Türbe, Tarihsiz, Karakalem.
- Görsel 7.** Şerafettin Nebi, Alaca Cami, Cuma Namazından Önce,1975,Sulu Boya.
- Görsel 8.** Şerafettin Nebi, Alaca Camii, 1965, Sulu Boya.
- Görsel 9.** Şerafettin Nebi, Bit Pazar,1959,Sulu Boya.
- Görsel 10.** Şerafettin Nebi, Üsküp,1939,Sulu Boya.
- Görsel 11.** Şerafettin Nebi, Dükkâncık Mahallesi,1978,Sulu Boya.
- Görsel 12.** Şerafettin Nebi, Koştana Tiyatro Oyunundan Bir Sahne,1973,Sulu Boya.
- Görsel 13.** Şerafettin Nebi, Zona Zanfır Tiyatro Oyunundan Bir Sahne,1958,Sulu Boya.
- Görsel 14.** Şerafettin Nebi, Mum Söndü Tiyatro Oyunundan Bir Sahne, 1971,Sulu Boya.



GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ SERAMİK BÖLÜMLERİNDE UYGULANAN STAJ EĞİTİMİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

EVALUATION OF INTERNSHIP TRAINING APPLIED IN CERAMICS DEPARTMENTS OF THE FACULTY OF FINE ARTS

Emrah PEK

Arş. Gör. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

Res. Asst. PhD., Van Yüzüncü Yıl University, Faculty of Education, Department of Fine Arts
Education, Department Of Painting-Job Training Education

pek.emrah@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2656-052X>

Atıf/Citation

Pek, E. (2021). "Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümlerinde Uygulanan Staj Eğitiminin Değerlendirilmesi". *Sanat Dergisi*. (38), 276-291.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.950900>

Öz

Bu çalışmanın amacı güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümlerinde uygulanan staj eğitiminin niteliklerini ortaya koymaktır. Çalışmada staj durumları, uygulama biçimleri, firmaların staj olanak ve beklentileri, staj program önerileri, staj uygulama zaman ve süresi gibi konular yer almıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, nitel araştırma yaklaşımı olan (fenomenoloji) olgubilim deseni kullanılmıştır. Veriler, araştırmacılar tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme türleri arasında "tipik durum örnekleme yöntemi" ile belirlenmiştir. Veri toplamak amacıyla 12 öğretim üyesi, 16 öğrenci ve 15 fabrika tasarım birimi çalışanı ile görüşmeler yapılmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler içerik analizi yapılarak çözümlenmiştir. Elde edilen verilerden ulaşılan sonuçlara göre, görüşmecilerin büyük

Abstract

The aim of this study is to reveal the qualifications of the internship education applied in the ceramic departments of the faculties of fine arts. In the study, subjects such as internship situations, application forms, internship opportunities and expectations of companies, internship program proposals, internship application time and duration were included. For this purpose, the phenomenology design, which is a qualitative research approach (phenomenology), was used in the study. The data were collected with a semi-structured interview form developed by the researchers. The study group of the research was determined by the "typical case sampling method" among the purposive sampling types. In order to collect data, interviews were conducted with 12 faculty members, 16 students and 15 factory design unit employees. The data obtained from the

¹ "Seramik Endüstrisindeki Güncel Eğilimlerin (Moda) Seramik Eğitimi Bağlamında İncelenmesi" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

bölümü staj uygulamasının zorunlu olması gerekliliğini dile getirmişlerdir. Sektör temsilcileri yapılan stajların yetersizliğini vurgulamışlar ve üniversitelerden staj için gelen öğrencilerin bilgi birikimlerinin yetersiz olduğunu dile getirmişlerdir. Öğretim üyeleri ve sektör temsilcilerinin “Nasıl bir staj programı yapılmalıdır?” sorusuna verdikleri yanıtlardan, her iki grubun birbirlerinin alanlarının gereksinimlerini bilmedikleri sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Staj Eğitimi, Endüstriyel Seramik, Güzel Sanatlar Fakülteleri Seramik Bölümleri Eğitim Programları.

research were analyzed by content analysis. According to the results obtained from the data obtained, most of the interviewees stated that the internship application should be compulsory. Sector representatives emphasized the inadequacy of the internships and stated that the knowledge of the universities is insufficient until the students come to the internship process. While faculty members and industry representatives answered the question "How should an internship program be made?", it was observed that both groups did not know the requirements of each other's fields.

Key words: Internship Training, Industrial Ceramics, Fine Arts Faculties Ceramic Departments Education Programs.

Structured Abstract

The main purpose of the ceramics departments is, in general, in the content of the program; It is expressed as “the ability to identify, define and solve art and design problems” (A.Ü., 2021). In the program content of the said departments, it is seen that while expressing the program profiles and employment opportunities, they include expressions such as "to be able to work as a designer in ceramic factories or in different sectors". It can be claimed that there is an internship in the education process and the quality of this internship is an important topic of discussion, especially for candidates who are considering a career in the ceramic industry. Therefore, in this study, internship applications of the ceramics department were examined. Within the scope of this review, subjects such as internship situations, qualifications, internship opportunities and expectations of companies, internship program suggestions, and duration were included.

This study aims to examine the application forms of internship education applied in ceramic departments of faculties of fine arts, internship opportunities and expectations of companies, internship program proposals, internship application time-duration and to reveal the qualifications of education.

This research is a qualitative study. The phenomenology study, which is one of the qualitative research designs, was evaluated as the most appropriate method for the research. The study group of the research was determined by the "typical case sampling method" among the purposive sampling types. In this direction, interviews were held with 12 faculty members, 16 students, and 15 sector representatives. A semi-structured interview technique was used to collect data. Corrections were made in line with expert opinions, pre-application was made with sample participants, necessary changes were made about the number of questions and their content, and the final version of the interview questions was determined. Within the scope of the study, content analysis was made with the data obtained through semi-structured interviews. The qualitative data

analysis process recommended by Huberman and Miles (2015), consisting of basic stages such as "data reduction" "data display" and "inference" was used to analyze the texts obtained from the interviews. Another researcher examined the data obtained at the end of the interviews as well as the results of the document analysis. The mutually generated coding and document analysis results were compared, and the percentage of consensus was calculated using the formula "Reliability = Consensus / Disagreement + Consensus x 100." In the interviews, the reliability coefficient was 85%, and in the document analysis, it was 97%. More than 80% reliability between encoders, according to Huberman and Miles (2015), is sufficient for reliability.

When asked whether internship programs aimed at preparing students for business life in ceramic education institutions are required for graduation, the majority of members from all three groups agreed that internship training should be mandatory. Taking into account the internship training methods used today, faculty members and students agreed that current education is inefficient and has shortcomings in terms of time and discipline. Both groups demanded that internship training function as a method of connecting with the ceramics industry and argued that the practical part of industrial ceramics knowledge should be realized through an internship. Although sector representatives believe that internship training is necessary, they emphasize the inadequacy of current internships and emphasize that the contribution of educational institutions to the internship is insufficient because sectoral responsibilities exceed the educational institution's responsibilities. Faculty members and industry representatives "How should an internship program be designed?" while answering the question, it was discovered that the two groups were unaware of each other's demands in their respective sectors. In general, it has been claimed that internship programs should be carried out in collaboration with the industry-university.

Internship training should be reorganized in the educational process to adapt to the requirements of the age in terms of content, duration, university, and sector duties. The requirements and opportunities of stakeholders should be reported in this arrangement, and the internship time should be arranged as an instructive and stimulating process that improves the education acquired while also preparing the student for the field of study. Kurt & Metin (2013: 56) state, "... In addition to internship applications, workplace training methods such as those used in technology faculties should be used." As a result, the student will be able to control his education by understanding the requirements of the business on-site through uninterrupted and ongoing workplace training." have made a claim. The findings collected within the scope of this investigation support the opinions expressed in this assertion as well. Therefore, a similar approach can be evaluated for ceramics education. In the internship processes, projects to be planned with the country sectors that have commercial partnerships with international agreements from time to time should also be included.

Giriş

Bu çalışmanın konusunu oluşturan, seramik sektörü ile insan kaynakları ilişkileri bakımından, Türkiye'deki üniversitelerin güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümleri eğitim programlarının, staj uygulamaları boyutuyla incelenmesi önem taşımaktadır. Ülkemizdeki güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümlerinin ana amacı sanat eğitimi olmasına karşın istihdam olanakları içerisinde sektöre tasarımcı ve ara elaman yetiştirmek gibi bir alt amaca da sahiptir. Seramik bölümleri eğitim organizasyonunun, ülkenin seramik sektörünün yaratıcı sermayesini oluşturan en önemli organizasyonlarından biri olduğu düşünülmektedir. Bu bölümlerde uygulanan eğitim programlarının çok yönlü bir eğitim programı olduğu iddia edilebilir (Ağatekin, 2017: 139-140). Bu eğitim programlarında, endüstriyel alan derslerinin yanı sıra, öğrencilere seçmeli veya zorunlu olarak staj eğitimi olanağı da sunulmaktadır. Staj, öğrencilerin eğitim-öğretim dönemlerinde almış oldukları kuramsal, teorik ve uygulamalı derslerdeki bilgilerin pratik yapılarak, mesleki farkındalığın artırılmasını amaçlayan bir eğitim yöntemidir (Izadpanah, S., Kaynakçı Elinç, Z., Söyek Abay B. ve Küçükköşeler T., 2020: 1). Öğrencilerin fabrika üretim ortamları, hammadeden pazarlamaya kadar bilgi edinmelerini sağlayan staj eğitiminin, endüstriyel alan dersleri ile birlikte tamamlayıcı unsur olarak, seramik sektör tasarımcısı istihdam alanını olanaklı kılmak amacı ile eğitim programlarının içerisine yerleştirildiği düşünülmektedir. Bu açılarından değerlendirildiğinde, endüstriyel üretim kapasitelerinin büyüklüğü, üretim teknolojilerinin hızlı değişimi nedeni ile üniversitelerde endüstriyel üretim ortamının sağlanması güçlüğü, eğitim sürecinde staj uygulamasını gerekli kılmaktadır (Tektaş N., Yayla A., Sarıkış A., Polat Z., Tektaş M. ve Ceviz N.Ö., 2016: 311).

Ele alınan eğitim programlarında ortak olarak ifade edilen sanat ve tasarım sorunlarını belirleme, tanımlama ve çözüme becerisinin, genelde güzel sanatlar fakülteleri, özelde ise seramik bölümü eğitim programlarının ana vizyonunu (uzak hedeflerini) ortaya koyduğu düşünülmektedir. Bu programların, sanatçı – tasarımcı kavramının çok yönlü özellikleri doğrultusunda, seramik eğitim programının uzak hedeflerini gerçekleştirmek amacı ile öğrencilere, sanat, tasarım ve seramik alanına yönelik teorik ve uygulama becerisi kazandırmayı hedeflediği görülmektedir (Ağatekin, 2017: 139-140). Öğrencilerden eğitim süreci boyunca seramik malzeme ile ilgili her türlü kimya ve seramik malzeme alt yapısı bilgilerine sahip olmaları beklenmektedir. Programlar genel olarak, “öğrencilerin mezun olduktan sonra, ürün – yapıt oluşturma sürecinde, düşünsel alanın zenginliklerine ve teknik bilgiye sahip olarak, ortaya koyabilme becerisini geliştirmeyi amaçlamıştır”. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü internet sitesinde yayımlanan “program yeterlilikleri” kısmında (A.Ü., 2021) “Seramik alanının gerektirdiği kısıtlamalar göz önünde bulundurularak, ortaya konan sorun ve gereksinimleri karşılayacak bir ürünü- yapıtı ya da süreci tasarlama ve yaratma becerisi” olarak ifade edilen, teknik beceri zorluklarının öğrencinin temel beceri hedeflerini işaret ettiği görülmektedir. Benzer bir şekilde Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik- Cam Bölümü'nün internet sitesinde yayımlanan “program yeterlilikleri” kısmında “Seramik Sanatı ile ilgili olarak edindiği teorik ve uygulama içerikli bilgiler doğrultusunda, bağımsız olarak proje geliştirebilme ve yönetebilme” ve “Seramik Sanatı ile ilgili olarak edindiği teorik ve

uygulama içerikli bilgileri eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilme” ifadeleri dikkat çekmektedir. Söz konusu ifadelerle sanatçı – tasarımcı kimliğinin olgunlaşması hedefi ile öğrenciye, eğitim sürecinde verilmesi gereken temel yeterliliklere işaret edilmektedir (K.D.Ü., 2021).

Yukarıda ifade edilen temel program hedefleri dışında, eğitim programlarında öğrencinin, evrensel sanat değerlerine sahip, sosyal, kültürel ve sanatsal değerleri koruyan, toplumsal sorumluluk bilincine sahip, araştırmacı, analiz, değerlendirme ve yorumlama yapabilen, mesleki etik değerlerini koruyan ve geliştiren, uluslararası gelişmeleri takip edebilen, bireysel ve grup içerisinde çalışma beceri ve yeterliliklerini davranış biçimi haline dönüştürmüş sanatçı – tasarımcı olarak yetiştirilmesinin amaçlandığı görülmektedir. Ayrıca, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü program profili kısmında ifade edilmiş şekli ile “bu bölümden mezun olanlar; alanlarında araştırmacı olabildikleri gibi, formasyon sertifikası olarak öğretmenlik yapabilir, serbest atölyelerde, seramik fabrikalarında veya farklı sektörlerde tasarımcı olarak çalışabilirler”. Bunların yanında “mezun öğrenciler, akademik kariyer yaparak yüksek öğretim kurumlarında, kendi alanlarında ders verebilirler” (M.S.G.S.Ü., 2021) ifadeleri ile mezun öğrenciler için farklı/alternatif seçenekler olabileceği de vurgulanmıştır.

Ana amacı; “sanat ve tasarım sorunlarını belirleme, tanımlama ve çözme becerisi” olarak tanımlanan güzel sanatlar fakültelerinin, (A.Ü., 2021) genel olarak program profillerini ve istihdam olanaklarını ifade ederken ise “seramik fabrikalarında veya farklı sektörlerde tasarımcı olarak çalışabilmek” şeklinde ifadelerle yer verdikleri görülmektedir. Seramik fabrikalarında veya farklı sektörlerde tasarımcı olarak çalışabilmek ifadesi ile üniversitelerin profillerinde ortaya koyulan bu durum, programlarda da kaçınılmaz olarak kendisine yer bulmuştur. Tasarım, tasarımcı, endüstri, seramik endüstrisi gibi kavramların oluşturduğu bu çerçevenin, programlarda da aynen bu ifadelerle oluşturulmuş ders – atölye isimleri ile karşılık bulunduğu görülmektedir (Ağatekin, 2017: 139). Eğitim programlarında, endüstriyel alan derslerinin yanı sıra, öğrencilere seçmeli veya zorunlu olarak staj eğitimi olanağı da sunulmaktadır (K.D.Ü., 2021). Öğrencilerin fabrika üretim ortamları, hammaddeden pazarlamaya kadar bilgi edinmelerini sağlayan staj eğitiminin, endüstriyel alan dersleri ile tamamlayıcı unsur olarak, seramik sektör tasarımcısı istihdam alanını olanaklı kılmak amacı ile çalışabilmelerini olanaklı kılmaktadır. Bu olanaklardan, özellikle, endüstriyel veya sanatsal seramik alanlarında, sektörde kariyer yapmayı düşünen adaylar için, eğitim süreçlerinde staj olmasının ve bu stajın niteliğinin önemli bir tartışma konusu olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle, bu çalışmada seramik bölümü staj uygulamaları incelenmiştir. Bu inceleme kapsamında, staj durumları, uygulama nitelikleri, firmaların staj olanak ve beklentileri, staj program önerileri, staj uygulama zaman ve süresi gibi konular yer almıştır. Bu konuların daha kapsamlı, gerçekçi, derinlemesine ve etkili belirlenmesi ve irdelenmesi amacıyla, hem üniversitelerin ilgili bölümlerinin akademisyen ve öğrencilerinden hem de sektör temsilcilerinden bu konularla ilgili veri toplanmıştır. Staj uygulamalarının eğitim sürecindeki yeri ve önemi değerlendirilerek bu amaçla gerçekleştirilen bu çalışmanın alana anlamlı bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bununla beraber ilgili alan bağlamında kilit konumda yer alan

eğitimci, öğrenen ve çalışanların çalışma kapsamında yer alması da çalışmanın önemine ve anlamına katkı sağlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma desenlerinden biri olan olgu bilim (fenomenoloji) çalışması, araştırmaya en uygun yöntem olarak değerlendirilmiştir. Nitel araştırmalarda, araştırma yönteminden biri olan olgu bilim (fenomenoloji) çalışmalarında “Farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanılmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 78). “Fenomenolojik araştırma doğrultusunda buradaki kilit soru: *deneyimlenen bu fenomenlerin belli bir kişi ya da kişiler için anlamı, yapısı ve özü nedir?* sorusudur. Araştırmacılar, öznel deneyimlerin içsel dünyasını araştırmak için her bir katılımcının yaşam dünyasına ulaşmaya çalışırlar” (Christensen, Johnson ve Turner, 2015: 408). “Fenomenolojist tarafından kullanılan öncelikli veri toplama yöntemi, açık uçlu sorular ile derinlemesine görüşmedir ki bu genellikle katılımcıların kendi deneyimlerini yazma biçiminde kullanılır” (Christensen vd., 2015: 410). “Nitel fenomenolojik çalışmanın son raporu anlatı biçiminde yapılır. Bu rapor, katılımcıların açıklamalarının detaylarını ve elde edilmiş verilerin hangi yöntemle toplandığını içermelidir. Veri analizinin stratejisi belirlenmiş olmalıdır. Sonuçlar deneyimin özüne ilişkin zengin bir açıklamayı ve deneyimin genel karakteristiğini içermelidir.” (Christensen vd., 2015: 410).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme türleri arasından “tipik durum örnekleme yöntemi” ile belirlenmiştir. Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel’e (2013: 90) göre amaçlı örnekleme, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belirli ölçütleri karşılayan veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istendiğinde tercih edilir şeklinde açıklamışlardır. Merriam (2013: 77) ise tipik durum örneklemini, sıradan bir insanın, durumun ya da araştırılan olgunun örneğini yansıtmak için seçildiğini ifade etmiştir. Bu tanımlar ve araştırmanın alt amaçları doğrultusunda 12 öğretim üyesi, 16 öğrenci ve 15 fabrika tasarım birimi çalışanı ile görüşmeler yapılmıştır.

Bu çalışmada seramik sanatı ve tasarımı eğitimi veren bölümlerde eğitim temel tasarım alan bilgisi, seramik teknolojisi ve anorganik kimya, sanat ve seramik sanatı tarihi, endüstriyel seramik temel başlıkları altında, çok yönlü ders içerikleri ile sunulmaktadır. Sanat eğitimi veren fakültelerde ders içerikleri en genel grupta ile sanatsal gelişim dersleri, seramik kimyası ve teknolojisi dersleri, endüstriyel alan dersleri, genel kültür - genel yetenek dersleri olarak sınıflandırılabilir. Farklı üniversitelerdeki fakültelerin programlarını, seçmeli dersler ile zenginleştirmeye ve çeşitlendirmeye çalıştıkları görülse de seramik bölümlerinden mezun olan öğrencilerin genel olarak yukarıdaki gruplandırma ile lisans düzeyini tamamladıkları görülmüştür. Öğretim elemanları ise uzmanlık alanları ile ilgili dersleri yürütmektedirler. Araştırma konusu özelinde, güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümlerinde uygulanan endüstriyel alan staj eğitimi incelendiğinden çalışma grubunda; endüstriyel seramik, seramik

tasarımı ve dekor yöntemleri derslerini yürüten öğretim elemanları ve staj danışmanlarının görüşlerine yer verilmiştir. Bu doğrultuda Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde beş öğretim elemanı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik - Cam Bölümünde dört ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarım Anasanat Dalı'nda ise üç öğretim elemanı ile görüşülmüştür. Altısı erkek, altısı kadın toplam on iki öğretim elemanı ile görüşülmüştür. Görüşmecilerin mesleki deneyimleri 10 ile 40 yıl arasında değişmektedir.

Seramik malzemenin çok yönlü eğitim zorunluluğu nedeni ile eğitim sürecinin diğer sanat disiplinlere göre farklı bir sistematik ile düzenlendiği görülmüştür. Sanatsal gelişim derslerinin teorik ağırlığı, seramik kimyasının fen bilimleri alanının öğrenciye aktarım zorunluluğu, gelişen teknolojiyi seramik teknolojisi ve endüstrisi ders içeriğinde takip etme durumu, eğitim sürecinin ince bir düzenleme ile yapılmasının kaçınılmaz kıldığını göstermektedir. Bu eğitim süreci farklı dönemlerde farklı uygulamalar ile ortaya koyulduğunda, bir öğrencinin alana hâkim olabilmesi durumu ancak eğitiminin son dönemlerinde yani 4. sınıfta olgunlaşma göstermektedir. Bu araştırmanın konusu özelinde endüstri, tasarım, seramik gibi konuların kendisi ve birbirleri ile olan ilişkileri eğitim sürecinin sonuna yaklaşmış öğrenciler tarafından özümsebileceği için, bu aşamaya başarı ile gelmiş, staj sürecinde veya tamamlamış, endüstriyel seramik, seramik teknolojisi ve dekor derslerini almış olan, eğitim sürecinde endüstriyel alan ile ilgili fikir sahibi 4. sınıf öğrencilerine yer verilmiştir. Bu doğrultuda Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde yedi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik - Cam Bölümü'nde beş ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarım Anasanat Dalı'nda ise dört öğrenci ile görüşülmüştür. Yedisi erkek, dokuzu kadın toplam 16 öğrenci ile görüşülürken, görüşülenlerin hepsini son sınıf öğrencileri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veri toplamak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmış, görüşme formu araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Görüşme formu geliştirilirken konuyla ilgili alan yazın taraması yapılmış, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi'ndeki tezler, yapılan bu çalışma konusu çerçevesinde incelenmiştir. Veri toplama araçlarından görüşme formu temel özellikleri belirlenerek çalışma konusuna özelleştirilmiş, biri eğitim bilimleri uzmanı, ikisi sanat eğitimi uzmanı olmak üzere üç uzmandan görüş alınmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda düzeltmeler yapılmış, alt amaçlar doğrultusunda görüşmeci tarafından görüşme sorularının son hali belirlenmiştir.

Yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanırken uzman görüşü, örnek katılımcılar ile ön uygulama yapılmış, soru sayısı ve içeriği hakkında gerekli değişiklikler yapılarak öğretim üyeleri, öğrenciler ve tasarımcılar (fabrika temsilcisi) için üç farklı görüşme formu hazırlanarak, forma son hali verilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme soruları seramik sektörü tasarımcıları, seramik bölümü öğretim üyeleri ve seramik bölümü 4. Sınıf öğrencileri olmak üzere üç gruba uygulanmıştır.

Verilerin Toplanması

Nitel veri toplama aracı olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği: görüşmeye hazırlık, görüşme, ses kayıt cihazı ile alınan verileri yazıya dökme olmak üzere üç aşamada gerçekleştirilmiştir. Hazırlık aşamasında fabrika birim sorumluları ve öğretim üyeleri ile telefonla ön görüşme yapıp, görüşme kapsamı görüşmecilere aktarılmıştır. Öğrenciler ise, öğretim üyelerinin yönlendirmeleri ile özellikleri doğrulanarak belirlenmiştir. Her üç gruba da verilerin toplanmasının gönüllülük esası ile yapıldığı ve görüşme esnasında alınan ses kayıtlarında gizlilik esasına bağlı kalınarak kullanılacağı hatırlatılarak görüşme randevusu alınmıştır.

On beş fabrika tasarım birimi, on iki öğretim üyesi ve on altı öğrenci ile belirlenen randevu zamanında görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ses kayıt cihazı ile görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Bütün görüşme kayıtları aslına uygun olarak içerik analizi uygulanmak üzere yazıya dökülmüştür. Aralarından seçilen kayıtlar, başka bir araştırmacı tarafından ses kaydına uygunluğu incelenerek doğrulanmıştır.

Verilerin Analizi

Çalışma kapsamında, yarı yapılandırılmış görüşmelerle elde edilen verilerle içerik analizi yapılmıştır. *“İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır”* (Çepni, 2010: 185). Veriler ses kayıtlarının yazıya dökümünden sonra analiz edilerek işlenmiştir.

Görüşmelerden elde edilen metinlerin çözümlenmesinde, Huberman ve Miles (2015) tarafından önerilen ve “veri indirgeme”, “veri gösterme” ve “sonuç çıkarma” gibi temel aşamalardan oluşan nitel veri analiz süreci izlenmiştir.

Araştırmada Geçerlik ve Güvenirlik

Veri doyumunun sağlanması ve daha geniş, tutarlı ve güvenilir bilgiye ulaşmak amacı ile endüstriyel alanda sektör tasarımcılarından, endüstriyel seramik eğitimi veren seramik bölümleri öğretim elemanlarından ve staj danışmanlarından, seramik bölümü endüstriyel seramik dersleri almış ve staj sürecinde veya tamamlamış, 4. sınıf öğrencilerinden, kendi alanlarını temsil edecek kişi sayısı belirlenerek görüş alınmıştır. Çalışmanın amaçları doğrultusunda, ilk akla gelen sorular kapsam ve içerik değerlendirmesi gözetilmeden geniş bir düzenleme ile hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular, uzman görüşleri doğrultusunda gözden geçirilerek, görüşme formunda bulunması gereken sorulara karar verilmiştir. Fabrika tasarım birimi çalışanlarına, seramik bölümleri öğretim elemanlarına, 4. sınıf öğrencilerine, eğitim sürecinde staj eğitim ve Güzel Sanatlar Fakültesi (G.S.F.) öğrencilerinin staj yapabileme olanakları ile ilgili temel sorulardan başlayarak, araştırmayı derinleştirmek için çeşitli sonda sorular hazırlanmıştır. Hazırlanan görüşme soruları için tasarımcı, öğretim üyeleri ve dil bilimcilerden görüş alınmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda soruların kapsam, içerik ve yerleri görüşme süreleri dikkate alınarak tekrar düzenlenmiştir. Görüşme formu ile güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümlerinde uygulanan staj eğitiminin niteliklerini ortaya koymak konusunda ayrıntılı olarak bilgi toplanmıştır.

Görüşme formunun geçerliğini, uygulanan görüşme formunun düzenini ve görüşme sürecini kontrol etmek amacı ile görüşme formları ile birer tasarımcı, öğretim elemanı ve öğrenciye pilot uygulama yapılmıştır. Asıl amacı veri toplamak olmayan pilot uygulamada görüşme formunun uygulanabilirliğini geliştirmek üzere, sorulan soruların bir katılımcı ile görüşmenin pilot uygulama olduğu söylenerek denemesi ve bu denemeye göre gerekli ifade değişikliklerinin yapılması ve gerekirse yeni soruların yazılması gerekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 165). Bu amaçla görüşme formu pilot uygulamasında soruların içeriği kullanılan dil, katılımcıların sorulara tepkisi, görüşmenin süresi gibi durumlar değerlendirilmiş ve yarı yapılandırılmış görüşme formu yeniden düzenlenerek geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra veri toplama süreci başlatılmıştır.

Araştırmanın geçerliğini ve güvenilirliğini desteklemek amacı ile görüşmeler ses kayıt cihazı kullanılarak kayıt altına alınmıştır. Görüşmelerin ses kayıt cihazından dinlenerek, konuşmalar olduğu gibi yazıya dökülmüştür. Daha sonra bulgular ve yorumlar bölümünde doğrudan alıntılar yapılarak kullanılmıştır. Yazıya dönüştürülen görüşmeler içerik analizine tabi tutularak yorumlanmıştır. İçerik analizi sonucunda oluşturulan kodlar ve temalar araştırmacı tarafından belirlenmiş ve uzman kontrolü sağlanmıştır.

Görüşmeler sonunda sektör tasarımcısı, seramik bölümü öğretim üyeleri ve 4. Sınıf öğrencilerinden elde edilen veriler ve doküman analizi sonuçları başka bir araştırmacı tarafından da gözden geçirilmiş, karşılıklı oluşturulan kodlamalar ve doküman analizi sonuçları karşılaştırılmış “Güvenilirlik = Görüş Birliği / Görüş Ayrılığı + Görüş Birliği x 100” formülü ile görüş birliği yüzdesi hesaplanmıştır. Kodlayıcılar arasındaki güvenilirlik katsayısı görüşmelerde %85, doküman analizinde %97 olarak tespit edilmiştir. Huberman ve Miles’a (2015) göre kodlayıcılar arasındaki güvenilirliğin % 80’den fazla olması, güvenilirlik için yeterlidir.

Bulgular ve Yorumlar

Sektör temsilcileri, Öğretim Elemanları ve Öğrencilere yöneltilen “Öğrencilerin özel işletmelerde staj olanakları ve durumları” ile ilgili sorulara ilişkin, analizlerle elde edilen kod ve temalara oluşturulmuş veriler Tablo 1’de sunulmuştur.

TEMA	Kategori	Öğretim üyesi (n=12)	Sektör temsilcisi (n=15)	Öğrenci (n=16)
Güzel Sanatlar Fakültelerinde staj zorunluluğu	Staj zorunlu olmalı	9	15	12
	Staj zorunlu olmamalı	3	-	1
Staj eğitimi ile ilgili beklentiler	Seramik sektörü ve endüstriyel seramik bilgisinin gelişmesi	2	-	3
	Üretim maliyetlerinin staj sürecinde öğretilmesi	-	-	1
	Endüstriyel alan çalışma disiplini kazanımı	1	-	1
Öğrencilerin firmada staj yapma olanağı	Staj Yapılmakta	-	10	-
	Staj Yapılmamakta	-	5	-
İşletmelerin staj eğitimine bakış açısı	Öğrencilerin hazır bulunuşluk durumu	-	5	-

	Maaş ve iş güvenliği yönetmeliğinin stajı etkilemesi	-	4	1
	Öğrencilerin üretim basamaklarını bilmesinin önemi	-	4	-
	Öğretim üyelerinin yetersizliği	-	3	-
	Eğitim sürecinin yetersizliği	-	2	-
Öğrencilere uygulanan staj eğitim programı	Öğrencilerin tercihleri doğrultusunda şekillenen program	3	7	1
	Tüm endüstriyel seramik üretim koşullarını içeren program	4	5	9
	Proje tabanlı program	-	3	-
Staj Programı Önerisi	Sektördeki firmalar ve üniversiteler proje tabanlı işbirliği yapmalı	3	2	-
	G.S.F. öğrencileri tasarım ve AR-GE birimlerini ayrıca görmeli/öğrenmeli	3	-	-
	Eğitim programında endüstriyel üretim basamaklarına yönelik içerik yer almalı	-	2	-
	Eğitim sürecinde teori ve pratik beraber yürütülmeli	3	1	-
	Stajdan sorumlu öğretim üyesinin etkinliği artırılmalı	1	1	-
	Eğitim sürecinin yarısını kaplamalı	1	-	-
	Arı sanatlar ve tasarım sanatları farklı fakülteler altında düzenlenmeli	1	-	-
	Staj eğitimin bir parçası olarak düzenlenmeli / öğrenci fabrikada da öğrenmeli	1	-	-
	Staj eğitimi Erasmus değişim programlarını da içermeli	1	-	-
Staj, eğitimin hangi aşamasında olmalı	Tüm dönemlerde yer almalı	1	5	2
	1.Sınıf sonrası	1	-	1
	2.Sınıf sonrası	4	2	2
	3.Sınıf sonrası	3	1	6
	4.Sınıfta	1	-	4
	Eğitim sürecinin yarısını kapsamalı	1	-	-
Staj Süresi	6 ay	-	2	-
	3 ay	-	-	2
	2 ay	1	-	1
	30 + iş günü	3	-	1
	1 ay	1	-	4
	20 + iş günü	1	-	1
	20 iş günü	3	-	2
	1 yıl	-	1	-

Tablo 1. Özel İşletmelerde Staj Yapması ile İlgili Görüşler

Tablo 1 incelendiğinde öğrencilerin özel işletmelerde staj yapması ile ilgili görüşler doğrultusunda sekiz tema oluşturulmuştur. Bu temalardan birincisi “Güzel Sanatlar Fakültelerinde staj zorunluluğu” temasında öğretim üyelerinin, sektör temsilcilerinin ve öğrencilerin verdiği cevaplar iki kategoride gruplandırılmıştır. Bu kategorilerden ilki olan “Staj zorunlu olmalı” kategorisinde yanıt veren ÖÜ 2, “Bölümümüzde 40 gün zorunlu stajın 20 günü fabrika stajıdır. Bunun gerekliliği genel anlamda kabul görmektedir. Stajın zorunlu olması seramik bölümünde verilen eğitimi destekler niteliktedir ve gereklidir”. ST 7 ise “Zorunlu olmalı çünkü bir işletmede bir öğrenciyken biraz hayal dünyasında oluyor insanlar ajanslarda çalışacağım işte şöyle

bir hayatım olacak şöyle bir maaş alacağım aslında öyle bir dünya yok biraz gerçekçi düşünmek gerekiyor”. ve Ö 2 “Zorunlu olmalı çünkü her bir seramikçi ister atölyede ister fabrikada yapsın eğer artistik alanda gitmek istiyorsa çok değil çünkü 20 iş günü bunu görebilir”. şeklindeki ifadeler ile görüşlerini belirtmişlerdir. Diğer kategori olan “Staj zorunlu olmamalı” kategorisinde ise ÖÜ 3 “...Staj gerekli ama zorunlu olmamalı. Zorunlu staj istemeyen öğrencileri de staja yolladığımız için bizi stajyerlerin verimsizliğine götürdü”. ifadesi ile fikrini ortaya koymuştur.

Sektör temsilcilerine yöneltilen “G.S.F. öğrencileri işletmenizde staj yapıyor mu?” sorusuna sektör temsilcilerinin on tanesi evet derken, beş tanesi işletmede öğrenci stajı kabul edilmediğini ifade etmiştir. Staj yapılmamakta kategorisinde ST 4 “Geçmişte yapıyorduk ama bu sene yapmıyoruz”. ifadesi ile staj eğitimi ile ilgili var olan durumu açıklamaya çalışmaktadır.

“İşletmelerin staj eğitimine bakış açısı” teması ise beş kategoride gruplandırılmış olup bu kategorilerden ilki olan “Öğrencilerin hazır bulunuşluk durumu” kategorisinde ST 12 öğrencilerin hazır bulunuşluk seviyesinin staj eğitimi sürecindeki önemini aşağıdaki şekilde belirtmiştir:

“Şimdi mesela 2 tane stajyerimiz var ve onlardan çok memnunuz baya işte kızlar böyle zehir gibi çıktılar öğreniyorlar, yardımcı oluyorlar, iş hayatının içinde kavrulabilecek tiplerde kavrulmaya çalışıyorlar. Ama her öğrenci öyle çıkmıyor kimisi böyle zorla böyle sadece staj yapmış olmak için geliyor ama hepsine söylediğim bir şey var gelin siz zorlayın bizi işte oturun sorular sorun biz bu güncel koşturmamızda vakit ayırmaya çalışıyoruz zaman zaman sohbetler ediyoruz işte”.

Bu temanın bir diğer kategorisi olan “Maaş ve iş güvenliği yönetmeliğinin stajı etkilemesi” kategorisinde ise ST 4 “Devlet şey getirdi. Öğrenciyi maaşa bağlama şeyi. Çoğu firma almıyor artık. Ek maliyet getiriyor. Kazanç da alınmıyor katmıyor öğrenci. Bana kalsa alınsın. Hem öğrenci için hem işletme için süper bir şey.” şeklindeki ifadesi ile yönetmeliğin değişmesinin stajları nasıl etkilediğine dair görüşlerini belirtmiştir. “Öğrencilerin üretim basamaklarını bilmesinin önemi” kategorisinde görüş belirten ST 14, aşağıdaki ifadeleri ile endüstriyel üretim süreçlerini, öğrencinin bilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur:

“Ben iş yoğunluğu olmadığı zaman üretimi görmelerini istiyorum. O şekilde fabrikayı gezdirdiğim çok fazla stajyer var. Stok alanından başlayıp, paketlenip, paletlenmiş haline kadar. Hangi aşamalardan geçmesini bilmesi, o prosesin nasıl kurulduğunu bilmesi fabrikada, fırınların özelliklerini bilmesi. Ben stajyerliğim zamanından hatırlıyorum, ben bu fabrikada yaptım stajımı. O yüzden stajyere nasıl davranıldığını da biliyorum, nasıl davranılmaması gerektiğini de biliyorum. O yüzden ben benim yanıma gelen stajyerlere mutlaka benim gördüğüm eksiklikleri yapmamaları için elimden geleni yapıyorum. Üretime hâkim olabilmeleri için, en azından bilgi sahibi olmaları için. Çünkü seramik makineleri dersinde spreel driver’i anlatıyorlar bir şema var. Çiziyoruz, spreel driver diyoruz kurutucu makine tamam. Ama bu makinayı bir görüyor stajyerler şaşırıyor. Şimdi çok büyük ebattaki makinaları küçük gibi algılayabiliyoruz. Yani ben öyle algılamıştım. Ben gördüğüm zaman bende yaşamıştım bunu. İşte bir Roller fırın diye anlatıyoruz. Karo girer içine, seramik ilerleye ilerleye pişerek diğer taraftan çıkar. Çıkar ama nasıl çıkar pişme eğrisi nedir? O pişme eğrileri üniversitedeki kamara fırında nasıl

oluşuyor onun mantıklarını öğrenirse eğer ileride bir gün işte endüstriyel anlamda değil de daha atölye tarzı bir yer açarsa kendisi o atölyede de belli bir teknoloji iletirmek zorunda ve o bilgiler bir şekilde işe yarayacak, ona inanıyorum”.

“Öğretim üyelerinin yetersizliği” kategorisinde ST 6 “*Hocam şöyle bir şey söyleyeyim çünkü okulda burada öğreneceği bilgiyi 4 ya da 5 yıllık okul hayatında görebileceğini ben zannetmiyorum. Çünkü bu kapasitede hocaların olduğunu düşünmüyorum*”. ifadesi ile öğretim üyelerinin endüstriyel seramik üretimi sürecine hâkim olmaması nedeni ile stajın gerekliliğini ifade etmeye çalışmıştır. Bu temanın son kategorisi olan “Eğitim sürecinin yetersizliği” kategorisinde ise ST 6, verdiği cevaplarla yapılan eğitim uygulamalarının yüzeysel olduğunu ve endüstriyel üretim süreçlerini bütünlüklü olarak içermediğini dile getirmiştir:

“Son yıllarda da artık çizim programlarıyla geliyorlar size. Atıyorum ki işte ben AutoCAD te ben şunu yapıyorum. Tamam programda çiziyorsun ama uygulamada bir lavabonun nasıl yapıldığını bilmediği için, o görsel olarak çizmiş. Ona şekil vermemiş, aralık vermemiş, kesmiş, biçmiş ama endüstriyel bir tasarım değil”.

Yapılan görüşmeler sonucunda tema haline getirilen “Öğrencilere uygulanan staj eğitim programı” temasında, analizler sonucu üç kategori oluşturulmuştur. Bu kategorilerden “Öğrencilerin tercihleri doğrultusunda şekillenen program” kategorisinde yanıt veren ÖÜ 9 “*Öğrencinin isteğine göre bence. Beni gönderseler de alçının içine ben normalde de sevmiyorum alçıyı fabrikada iyice çekilmez olurdu ama dekora şimdi de gönderseler keyif ile çalışırım.*” ifadesi ile staj sürecinde öğrenci tercihlerinin, staj eğitim sürecine olumlu yansıtacağı görüşünü ortaya koymuştur. “Tüm endüstriyel seramik üretim koşullarını içeren program” kategorisinde öğrencilerden Ö 7 “*Seramik üretimi ve paketlenmeye kadar ne işlemden geçtiğini öğrenirsin ama farklı bir tasarım yapmak için insanın kendisini doyurması lazım. Görsel olarak düşünce olarak doyurmalı. Her yerden beslenmeli*”. cevabı ile görüşlerini ifade etmiştir. “Proje tabanlı program” kategorisinde yanıt veren ST 2, deneyimlerinden yola çıkarak proje tabanlı program eğitiminin çok yeterli olmadığını ama mesleki yeterlilik açısından bu programların çok önemli olduğunu vurgulamıştır:

“Ben kendi stajımdan örnek vermem gerekiyor çünkü ben proje tabanlı gittim ve benden proje istendi. Fakat ben sıfır olarak gittiğim için oraya, sen şimdi elma vermemiş ağaçtan meyve koparayım diyemeyiz onun gibi, proje tabanlı staj ama benim bunu geliştirmek için bir program bilgim bile yok adam akıllı. Benim 1 ayım filan programı yüzeysel şekilde öğrenmekle geçti onun dışında yine yardım ettiler. Ufak tefek projelerim oldu. Asıl amaç proje yapmak, bir şeyler ortaya koymak, kendini kanıtlamak”.

“Staj programı önerisi” temasında ise verilen cevaplar dokuz kategoride gruplandırılmıştır. “Sektördeki firmalar ve üniversiteler proje tabanlı işbirliği yapmalı” kategorisinde ÖÜ 4, görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Fabrikayla ortak yürütülmeli, staj adı bile olmamalı öğrenci yarı yarıya orada yetişmeli. Orayı tüm süreci görmeli. Burada hocanın rehberliğinde de projesi ve tasarımı yapmalı, yenilik getirmeyi, problem çözmeyi de hoca verecek ama teknik bilgiyi fabrika verecek. Başka çözümü yok. Diğer türlü ne tasarımcı oluyor ne fabrikada oluyor. Ustabaşı isyan ediyor. Böyle abuk sabuk tasarım olur mu bunu

nasıl basacağız diye. Seri üretime uygun değil yaptığı şey. O zaman da kapının önüne koyuyor. Seri üretimin kısıtlamaları neler ve ben bu kısıtlamaların içinde nasıl yenilikçi olabilirim. Asıl soru bu olmalı”.

“G.S.F. öğrencileri tasarım ve AR-GE birimlerini ayrıca görmeli/öğrenmeli” kategorisinde yanıt veren ÖÜ 11, öğrencilerin tasarım ve AR-GE’de yer almalarının gerekliliğini şu şekilde belirtmiştir: *“Öğrencinin stajı 20 gün ise 20 gün boyunca tek bir yerde kalmamalı ve oryantasyon programı ile üretimin en başından paketlemeye kadar oryantasyon yapıp görmeli ama orada geçirecekleri süre önemli. Her alanda 1 hafta, 1 hafta değil de kimi alanda daha hızlı geçip daha çok ar-ge de yer almaları ya da ÜR-GE de yer almaları ya da gerçekten birebir o tasarımın içerisinde o tasarım atölyelerinde yer almaları önemli”.*

“Eğitim programında endüstriyel üretim basamaklarına yönelik içerik yer almalı” kategorisinde ise ST 5, görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir: *“Bence tüm eğitim süreci staj gibi olabilir bir yandan eğitim bir yandan staj olabilir. Bununla ilgili burada üniversitemizde hatta daha önce girişimler olmuş. Kütahya’daki tasarımların üniversitede yapılmasıyla ilgili esnafların hem para kazanılsın hem de eğitimi devam ettirsin anlamında aslında böyle bir şey olabilse keşke çok güzel olur”.*

ÖÜ 8, bu temanın bir başka kategorisi olan “Eğitim sürecinde teori ve pratik beraber yürütülmeli” kategorisinde fikirlerini aşağıda aktarıldığı gibi beyan etmiştir:

“YÖK’ün talebi olmadan üniversitelerin öğrencilerini staj yapsın diye göndereceklerini sanmıyorum. Bu bilginin ne kadar doğru olduğunu bilmiyorum. Hatta YÖK endüstri meslek liselerinin sanayide olmasını istediklerini, haftanın 2-3 günü fabrikada çalışarak teori ve pratik birlikte geçirmek istediklerini biliyorum. Üniversiteler öğrencilerin staj parasını veriyor. Sağlık sigortalarını devlet ödüyor. Dolayısıyla yük olacak bir şeyi devlet keyfi olarak kabul etmez üniversite kararıyla. Neden yapsın? Dolayısıyla öğrencilerin staj yapması zorunludur. Hele ki mühendislik, eğitim fakülteleri gibi, bizim de hatta halkla ilişkilerin de tıp da öyledir stajları olması gerekir”.

“Ari sanatlar ve tasarım sanatları farklı fakülteler altında düzenlenmeli” kategorisinde yanıt veren öğretim üyelerinden ÖÜ 4 *“Artık pür sanatla tasarım net bir şekilde birbirinden ayrılmalı. İki farklı dallar.”* ifadesi ile sanat ve endüstri eğitimi ile ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Bu temanın son kategorisi olan “Staj eğitimi Erasmus değişim programlarını da içermeli” kategorisinde ÖÜ 2, bir program önerisi sunmuştur: *“Bu stajların öğrenciye pratiklik kazandıran ve yerinde incelemeye dayalı bilgi birikimi oluşturmasını sağlayan çok önemli bir uygulama olduğuna inanıyorum. Ayrıca proje tabanlı staj ya da Erasmus değişim programı kapsamında yapılan daha büyük çaplı stajlar da 1-3 ay gibi, öğrencinin aldığı eğitimin kalitesini daha üst düzeyde artıran diğer ekstra staj uygulamalarıdır”.*

“Staj, eğitimin hangi aşamasında olmalı” temasında verilen cevaplar altı kategoride gruplandırılmıştır. Bu kategorilerden ilki olan “Tüm dönemlerde yer almalı” kategorisinde yanıt veren ST 8 *“Bence her sene konulmalı. Okuduğum okulda her sene vardı ve çok faydasını gördüm. Zaten tek stajlarda üretim anlamında bir şey gördüm. Okul yüzeyseydi. Bence her yıl olmalı”.* şeklinde görüş belirtmiştir.

“1.Sınıf sonrası” kategorisinde Ö 2 “Malzemeyi tanıdıktan sonra o da 2. Dönemden sonra yani 1. Sınıftan sonra. Malzemeyi tekniği tanımış olmalı. Biraz ergonomiden teknikten haberi olmalı.” ifadesiyle görüş belirtirken, “2.Sınıf sonrası” kategorisinde ÖÜ 5 “En azından 1. Sınıfı bitirip 2. Sınıftan itibaren. Çocuk neyin içinde olduğunu bilsin.”, “3.Sınıf sonrası” kategorisinde Ö 16 “3. sene başında olabilir.” Şeklinde görüş beyan etmişlerdir. “4.Sınıfta” kategorisinde ÖÜ 1 ise staj eğitiminin hangi aşamada yer alması gerektiğine dair fikirlerini, şu şekilde sunmuştur: “4 yani temel şeyleri aldıktan sonra. Her sınıfta aldığı şey farklı. Hiçbir şey yapmasa bile o gördüğü onun alacağı eğitimin farkına vardiıyor. Sadece bir hafta fabrikada dursun, bambaşka bir şey çıkıyor. Ne yapmalıyım, nereden gitmeliyim sorularının farkına varıyor hiçbir şey yapmasa bile”.

“Staj Süresi” teması sekiz kategoride gruplandırılmıştır. “6 ay” kategorisinde iki sektör temsilcisi, “3 ay” kategorisinde iki öğrenci, “2 ay” kategorisinde 1 öğretim üyesi ve 1 öğrenci, “30 +” iş günü” kategorisinde 3 öğretim üyesi, 1 öğrenci, “1 ay” kategorisinde 1 öğretim üyesi, 4 öğrenci, “20 +” iş günü kategorisinde, 1 öğrenci, 1 öğretim üyesi, “20” iş günü kategorisinde 3 öğretim üyesi, 2 öğrenci, “1 yıl” kategorisinde ise 1 sektör temsilcisi görüş bildirmişlerdir.

Sonuç

Seramik eğitimi veren kurumlarda, eğitimin uygulama alanının geliştirilmesi ve öğrencinin iş hayatına hazırlanması amacını taşıyan staj programlarının mezuniyet aşamasının ön koşulu olup olmaması durumu taraflara sorulduğunda her üç grubun üyelerinin büyük bölümü, staj eğitiminin zorunlu olması gerektiğini vurgulamışlardır. Staj eğitiminden beklentiler öğretim üyesinde ve öğrencilerde birbiri ile benzerlik gösterirken sektör temsilcileri yanıtlarında, stajyeri, büyük oranda çalışan adayı olarak gören bir bakış açısını ön plana çıkartmıştır.

Öğretim üyeleri ve öğrenciler, günümüzde yapılan staj eğitim biçimlerini dikkate alarak var olan eğitimin yeterince verimli olmadığını, süre ve disiplin açısından eksiklikler taşıdığını vurgulamışlardır. Her iki grup da staj eğitiminin, seramik sektörü ile bağ kurma yöntemi olarak işlev üstlenmesini talep etmişler ve endüstriyel seramik bilgisinin uygulamaya dönük bölümünün staj ile gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Sektör temsilcileri staj eğitimi gerekli bulmakla birlikte günümüzde yapılan stajların yetersizliğini vurgulamışlar, sektör sorumluluklarının, eğitim kurumu sorumluluklarından daha fazla olması nedeni ile eğitim kurumlarının staja katkılarının yetersiz olduğunun altını çizmişlerdir. Sektör temsilcileri genellikle öğrencinin maaş, iş güvenliği ve üretim basamakları konularını bilmediğini vurgulamış, özellikle öğrencinin staja başlamaya uygun bilgi birikimi ile gelmediğine ilişkin sorunları sıralamışlardır.

Öğretim üyeleri ve sektör temsilcileri “Nasıl bir staj programı yapılmalıdır?” sorusunu yanıtlarken iki grubun birbirlerinin alanlarının gereksinimlerini bilmedikleri bir kez daha gözlemlenmiştir. Genel olarak staj programlarının sektör-üniversite ortaklığında yapılması gerekliliği savunulmuş, buna karşın önerilerin diğer basamakları büyük ölçüde öğretim üyeleri tarafından ileri sürülmüştür. Öğretim üyeleri güzel sanatlar fakültesi öğrencilerinin AR-GE konusunda eğitilmesini, endüstriyel üretim basamaklarına yönelik içerikte teori ve pratiğin dengeli olmasını savunmuşlardır. Her iki

grup da staj içeriği dışında staj yönetim ve yürütülmesine ilişkin öneriler ileri sürmüşlerdir. Ancak staj süreci ve yönetimi bağlamında bakıldığında, bu önerilerin sadece kendi kurumlarının cephesinden yapılan değerlendirmeleri yansıttığı gözlenmiştir. Örneğin öğretim üyeleri staj süresinin eğitim süresinin yarısı kadar olmasını ve stajın eğitimin doğal bir parçası olarak düzenlenmesi gerektiğini savunurken; sektör temsilcileri stajdan sorumlu öğretim üyelerinin etkinliğinin artırılmasını öne çıkarmışlardır. Öğretim üyelerinin dile getirdiği önerilerin büyük bir bölümü sektör temsilcileri tarafından dile getirilmemiştir. Özellikle staj süresinin uzatılmasına sektör temsilcileri tarafından kuşku ile bakıldığı gözlemlenmiştir.

Eğitim sürecinde staj eğitimi, içeriği, süresi, üniversite ve sektör yükümlülükleri bağlamında çağın koşullarına yanıt verecek biçimde yeniden düzenlenmelidir. Bu düzenlemede, paydaşların gereksinim ve olanakları raporlaştırılarak staj süresinin alınan eğitimi güçlendiren, aynı zamanda öğrenciyi çalışma alanına hazırlayan, bilgilendirici ve motive edici bir süreç olarak düzenlenmesi yoluna gidilmelidir. Kurt ve Metin (2013: 56) "... staj uygulamasına ek olarak Teknoloji Fakülteleri'nde olduğu gibi iş yeri eğitimi yöntemine geçilmelidir. Böylece öğrenci kesintisiz ve sürekli bir işyeri eğitimi alarak sanayinin gereklerini yerinde öğrenerek eğitimine yön verebilecektir" şeklinde bir iddiada bulunmuşlardır. Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular da bu iddiada yer alan görüşleri destekler niteliktedir. Dolayısıyla benzer bir yaklaşım seramik eğitimi için de değerlendirilebilir. Staj süreçlerinde zaman zaman uluslararası antlaşmalarla ticari ortaklık yaşanan ülke sektörleri ile planlanacak projelere de yer verilmelidir.

Kaynakça

- Ağatekin, M. (2017). Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültelerinde Lisans Düzeyinde Seramik Eğitim-Öğretim Programları Hakkında Durum Analizi ve Değerlendirmeler”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 17: 133-140.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Christensen, L., Johnson, R. ve Turner, L. (2015). *Araştırma Yöntemleri: Desen Ve Analiz*. (Çev. A. Aypay), Ankara: Anı.
- Çepni, S. (2010). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Celepler.
- Huberman, B. M. ve Miles, A. M. (2015). *Nitel Veri Analizi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Izadpanah, S., Kaynakçı Elinç, Z., Söyek Abay B. ve Küçükköseler T. (2020). “Türkiye’deki İçmimarlık Eğitiminde Staj Uygulamalarının Değerlendirilmesi”. *IJEDT International Journal of Engineering, Design and Technology*. 2(1): 1-9
- Kurt, Ü. ve Metin, Y. (2013). “Üniversite-Sanayi İşbirliği: Dünü, Bugünü, Geleceği”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 17(1), 50-57.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel Araştırma*, Ankara: Nobel.
- Tektaş N., Yayla A., Sarıkış A., Polat Z., Tektaş M. ve Ceviz N.Ö., (2016) “Ön Lisans Öğrencilerinin Staj Uygulamalarının Değerlendirilmesi”. *Marmara Üniversitesi Örneği, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5 (6), 310-318

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

İnternet Kaynakça

Anadolu Üniversitesi Bologna Bilgi Paketi 2021
<http://abp.anadolu.edu.tr/tr/program/dersler/194/13> (Erişim Tarihi: 01.06.2021).

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Bologna Bilgi Paketi 2021
<https://obs.dpu.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=18&curSunit=18131#> (Erişim Tarihi: 01.06.2021).

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Bologna Bilgi Paketi.
<https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/seramik-ve-cam-tasarimi-bolumu> (Erişim Tarihi: 01.06.2021).



İSLAM FELSEFESİNİN SANATA YANSIMASI VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ*

ISLAMIC PHILOSOPHY IN ARTS AND AN EXAMPLE OF ITS APPLICATION

Yasemin TÜMER ÇELİK

Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Bayburt University, Faculty of Fine Arts, Art Department

yasemincelik@bayburt.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4031-1221>

Meltem DEMİRCİ KATIRANCI

Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi A.B.D
Gazi University Department of Fine Arts Education Division of Art Education

turkmen06@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8323-8502>

Atf/Citation

Tümer Çelik, Y, Demirci Katıran, M. (2021). “İslam Felsefesinin Sanata Yansıması ve Bir Uygulama Örneği”. *Sanat Dergisi*. (38), 292-324.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.953379>

Öz

“İslam felsefesinin sanata yansıması ve bir uygulama örneği” başlıklı çalışmada, tasavvufun bir konusu olan vahdet-i vücud ve sabit öz konularına yer verilmiş olup ayrıca bu konuların sanata olan yansımaları ele alınmıştır. İslam Felsefesinde yer almış olan “vahdeti vücud” ve “ayan-i sabite” konularının sanat ile olan ilgisinden ve felsefi içeriğinden dolayı bu çalışmanın alana katkı getireceği düşünülmektedir. Felsefenin insana sunduğu geniş bakış açısı düşünüldüğünde, İslam dininde felsefenin önemli bir yere sahip olduğu ve derin bir felsefi yaklaşım içinde olduğu görülmüştür. İslam felsefesinde ve İslam sanatında manevi duygu, ruha yönelme önemlidir. Sanat alanında da manevi duygu

Abstract

The research entitled ‘Islamic philosophy in arts and an example of its application’ looks into vahdet-i vücud, which is one of the topics of mysticism and sabit öz. It also discusses how these topics are reflected in arts. “vahdet-i vücud” and “ayan-i sabite”. which are included in Islamic philosophy are found useful because of their relation to arts and the philosophical content they have. When the broad perspective that philosophy offers to human is considered, one can understand that philosophy has a big role in İslam, which takes a deep philosophical approach. In the philosophy and art of İslam, spiritual feeling and orientation to the soul are prominent. In the field of art, spiritual feelings are utilized.

* Bu makale Yasemin Tümer Çelik’e ait “İslam Felsefesinin Sanata Yansıması Ve Bir Uygulama Örneği” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir

sık sık sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Özellikle Kandinsky manevi duygu ve sanatı derinlemesine incelemiştir.

Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin bu konuyu bilmeleri ve ders olarak görmeleri gerektiği düşünülmektedir. Araştırma; nicel yöntemlerden başarı testi, ön- son resim değerlendirme ve nitel yöntemlerden ön- son metin değerlendirme ile tamamlanmıştır. Bulgular kısmında başarı testi ile yaş, cinsiyet, sınıf ve üniversiteler arası farklılıklar değerlendirilmiştir. Ön- son resim ve ön-son metin ile öğrencilerin yaratıcılıkları ve kişisel analizlerine yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat, Sanat Eğitimi, İslam Felsefesi, Felsefe, Arketip.

The researcher thinks that because these topics are related to our culture and important in Islamic philosophy, student artists should know and learn about these as a part of their curriculum. Research: achievement test from quantitative methods, pre-final Picture evaluation and qualitative. The method is completed with the evaluation of the pre-final text. Success in the finding section test, differences between age, gender, class and universities were evaluated. Pre- end creativity and philosophical explanations of students with pictures and pre-final text. It was evaluated.

Key words: Art, Art Education, Islamic Philosophy, Philosophy.

Structured Abstract

In the research titled “Islamic philosophy in arts and an example of its application”, the subjects of vahdet-i vücud and sabit öz, which are the subjects of mysticism, are included. Besides, the reflection of these subjects on art were discussed in the research.

With the subjects of the research, it is thought that art students can contribute to express themselves with the language of art and develop their creativity by benefiting from the values of philosophy, philosophy of art and Islamic philosophy. And also, the application of the proposed subject within the framework of the research was regarded necessary in terms of the expressing the knowledge in the artistic language of the student in the process of creating the artistic work.

In the religion of Islam, some subjects are directly intertwined with art. Ayan-ı sabite and vahdet-i vücud are some of them. Self-knowledge is an important issue in Islam, and dervishes and scholars have suffered in order to know themselves. Knowing the real or self-discovery which is the subject of ayan-ı sabite is also for art. It is important for an artist to know correctly her talent, what she can do, how she can improve herself. She must convince herself that this talent given to her is within her and she must turn to towards the power within her. For artists and art teacher candidates of the future, being interested in and having knowledge in philosophy, philosophy of art and Islamic philosophy can contribute significantly to the quality of their artistic work and their perspectives on life so that they can develop their art and personality. A qualified art education program should not aim to develop the child and young person in one direction. The ability to understand and question your own culture, world art, and the nature of beauty should be gained. In order to be able to question subjects such as

philosophy and Islamic philosophy which somehow affect our culture can provide different ideas to the students.

The reaearch was formed with the 3rd and 4th grade studens studying in the Educatiion Faculties Art Education Deptments with a base xscore of 180.

As quantitative research measurement tool, data were collected with the general achievement test created by the researcher, literature review and single group pre- and post- Picture application, pre-text and post-text applications. When the research was examined according to the methods, expremental research and achievement test research were used.

The achievement test was developed by the researcher. Experimental research was used in pre- and post- picture application. A qualitative process was followed of the preliminary and final text.

Looking at the preliminary and final text evaluation, 4 of the students in İzmir Dokuz Eylül University Art Education Faculty Art Education Department showed a decrease while no change was observed in one of them. Among the students in Muğla Sıtkı Koçman University Art Education Department, there was a decrease in 4 students, an increase in 3 students, and no change in two students. According to the pre- and post-text application, the students in Muğla Sıtkı Koçman University Art Education Department were found to be more successful. When the two universities are looked at collectively, a decrease in the pre and post text may have caused the students to get bored at the final text stage.

The research was found important because of the cultural and philosophical contribution of Islamic philosophy to art. Its effects on students has been investigated. Significant difference was observed. When the success levels of universities are examined, it has been revealed that Samsun Ondokuz Mayıs University Art Education Department students are more successful than other university students included in the research, and İzmir Dokuz Eylül University Art Education Faculty Art Education Department's students are the least successful students. When the achievement levels are examined according to the grade levels, it has been determined that the 3rd grade students are more successful than the 4th grade students.

Art and culture completes each other. Philosophy and science mirror both. When art students protect their culture, it also means they own their history. It is our greatest duty to leave what the past generations have left by developing a country is is directly proportional to the respect which is shown to culture and Works of art.

In Islamic philosophy, which is a subject of culture, there are subjects that will inspire students such as deep tolerance, self-discovery, respect, love, and searching fort he truth behşnd the visible. These topics will guide students in their workshop classes, future working areas, and arts. Considering the success of most students in abstraction in the last artistic practice, it is recommended that students, who get art education, take philosophy and Islamic philosophy courses.

Giriş

“İslam felsefesinin sanata yansıması ve bir uygulama örneği” adlı çalışmada, tasavvufun bir konusu olan vahdet-i vücud ve sabit öz konularına yer verilmiştir. Ayrıca çalışmada bu konuların sanata olan yansımaları ele alınmıştır.

Sanat birçok alandan beslenmekte ve bu alanlarla güçlenmektedir. Sanatın beslendiği bu alanlardan biri de felsefedir. Felsefenin topluluklar üzerindeki hâkimiyeti zaman zaman etkili olmuş ve sanata da bu hâkimiyetin bazı durumları yansımıştır. Ayrıca sanatın da bir felsefesi olup, sanat felsefesi olarak sanatın içinde yer aldığı bilinmektedir.

“Felsefe nedir?” sorusu araştırıldığında felsefenin, “bilgiye dost olmak, hakikati aramak ve sorgulamak” olarak tanımlandığı görülmektedir (Küyel, 1976, s.10-11’den akt. Yinilmez, 2016: 631). Felsefe, insanın bilim ve ilim yolundan giderek kendini ve etrafını sorguladığını ifade etmek mümkündür. Felsefenin alt alanlarından biri de İslam felsefesidir. İslam felsefesi kısaca “Müslüman filozoflarca üretilen felsefe tarzı” olarak yorumlanabilir (Kaya, 2014’ den akt. Korkut, 2016: 175). İslam felsefesi, dini İslam olan toplumlar için gerekli ve önemli bir felsefe alanıdır ve bu alan, İslam dininin anlatılmasında, yorumlanmasında ve hayatın içine aktarılmasında oldukça önemlidir.

Sanatçılar çalışmalarını icra ederken farklı yöntemlerden ve alanlardan faydalanabilmektedirler. Örneğin Sürrealist sanatçılar Freud tarafından incelenen ve ele alınan bilinç alanından etkilenmiştir (Dönmez, 2014: 3).

Felsefeyi yaratan şeyin merak, şüphe ve hayret olduğu kaçınılmazdır. İnsanı geliştiren ve azimli yapan bu dürtülerin bireyin içinde yaşaması için felsefe önemli ve gereklidir. “ Cevizli (2015:10), bu konudaki düşüncesi şöyledir. Çocukların ve gençlerin büyük bir kısmı sonraki yaşlarında hayret ve meraklarını yitirirler, alışkanlığa teslim olurlar, dogmatik yanıtlarla yetinirler” (Cevizli, 2015:10). Hayret ve merak duygusunun yitilmesiyle alışkanlıklara dönüşen bir hayat kısır bir döngüye dönüşmesi sonucunda hem kişiye hem bulunduğu topluma tam anlamıyla dönüt sağlayamayacaktır. Bir sanat öğrencisinin felsefeden uzak yani sorgulamadan ve meraktan uzak bir şekilde sanatla uğraşması ne kadar faydalı olabilir. Şüphe eden insan; görünenin ardında başka şeylerin de olabileceğini, görünüşün gerisinde farklı nedenlerin de olabileceğini düşünendir (Cevizli, 2015: 11). Sanat toplum için önemli, yaratıcı ve geliştirici bir disiplin olduğundan şüphe etmeyen merak etmeyen bir sanatçı ya da görsel sanatlar öğretmeni de alanında yetersiz olacaktır. Sanatçı veya sanat eğitimcinin alanında daha başarılı olabilmesi için felsefenin önemli katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Amaç

Araştırmanın konusu ile sanat öğrencilerinin, felsefe, sanat felsefesi ve İslam felsefesinin değerlerinden yararlanarak kendilerini sanatın dili ile ifade etmelerine ve yaratıcılıklarını geliştirmelerine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, araştırma çerçevesinde önerilen konunun uygulanması, sanatsal çalışmayı oluşturma sürecinde öğrencinin bilgiyi sanatsal dille ifade etmesi açısından gerekli görülmüştür.

Temelde, İslam felsefesinin sanata nasıl yansıdığı, bu konuda ne tür uygulamaların gerçekleştirilebileceği ve bu uygulamaların nasıl sonuçlanabileceği üzerine odaklanan bu araştırma, sekiz alt amaç çerçevesinde tamamlanmıştır.

1. Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin “Başarı testine” ilişkin
 - a. Öğrenim gördükleri üniversiteye göre,
 - b. Yaşlarına göre,
 - c. Resim yapma sürelerine göre,
 - d. Öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre,
 - e. Cinsiyetlerine göre, başarı düzeyleri nedir?
2. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 3. ve 4. Sınıf Öğrenci Uygulamaları arasında,
3. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 3. ve 4. Sınıf uygulamaları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

Bu kapsamda; vahdet-i vücud ve ayan-ı sabite konularının İslam felsefindeki işleniş şekli sanat eserleri ile örneklendirildiğinde; resim öğrencilerinin sanatsal çalışmalarında anlamlı bir değişikliğe yol açıp açmadığı araştırılmıştır.

Önem

Felsefenin insana sunduğu geniş bakış açısı tartışılmaz. İslam dininde felsefenin geniş bir yere sahip olmasından dolayı derin bir felsefi yaklaşım ortaya çıkmıştır. İslam felsefesinin içinde yer alan bazı konular sanat için de önemli bulunabilir. Örneğin güzel kavramı incelendiğinde, İslam dininde “güzel” kavramının ele alındığı görülmektedir.

İslam’da din ve sanat bir denge içerisinde. İslam medeniyetinde din sanatı kullanırken sanat dini kullanmamıştır. Din sanat değildir fakat duyarak, düşünerek, zevk alarak yaşamak bir sanattır. Bu da İslam’ın ihsan boyutunu imanın güzellik, incelik ve derin algılayışıyla ilgili yönünü bütün boyutlarıyla hayata geçirerek muhsinlerden biri olmakla mümkündür (Koç, 2008, 15’den akt. Işık, 2014: 401). İslam için sanatın önemine bakıldığında; “kafa ve gönül”, “vahiy ve ilham” gibi iki ilahi ışığın aydınlığında buluşmak sanat eseri ortaya koymak olarak tabir edilebilir. İslam’da sanat insanı yüceltme ve bütünü görmeye odaklanmaktadır (Işık, 2014: 402). İslam’da olduğu gibi İslam sanatında da hikmet (felsefe) önemlidir.

İslam sanatı nesne (madde) ile ilgilenmez. Aksine batın (soyut) olan ile ilgilenir. Sanat da tıpkı din ve felsefe gibi manevi olan ile ilgilenmekte, maddeyi yok edip ruha yönelmektedir.

Platon’a göre dünyadaki nesnelere aynısını yapmak sanat değildir. Sanatçının asıl taklit etmesi gereken şey güzellik ideasıdır (Mutluel, 2011: 21) Dünyadaki nesnelere olduğu gibi resmetmek mimesis olarak yorumlanmıştır. Platon bu yüzden sanatçının gözünü, İdealar dünyasına dikmesi gerektiğini düşünmüştür. Ayrıca Platon’a göre sanatçının katharsis kavramına ulaşması ancak bu şekilde mümkün olacaktır.

İslam dini içerisindeki bazı konular sanat ile doğrudan iç içedir. Ayan-i sabite ve vahdeti vücud bu önemli konulardan biridir. İslam’da “kendini tanıma” önemli bir

konudur ve dervişler, âlimler kendini tanımak için türlü cefalar çekmişlerdir. Ayan-i sabitenin konusu olan, asıl olanı bilme ya da kendini keşfetme, sanat için de önem arz etmektedir. Bir sanatçının yeteneğini, neler yapabileceğini, kendini nasıl geliştirebileceğini doğru bir şekilde bilmesi önemlidir. Ona verilen bu yeteneğin içinde olduğuna kendini inandırması ve içindeki güce doğru yönelmesi gerekmektedir. Geleceğin sanatçı ve resim öğretmeni adaylarının; sanatlarını ve kişiliklerini geliştirebilmeleri için felsefe, sanat felsefesi ve İslam felsefesi konularına ilgi duymaları ve bu alanlarda bilgi sahibi olmaları, sanatsal çalışmalarının niteliğine ve hayata bakış açılarında önemli ölçüde katkı sağlayabilir. Buyurgan ve Buyurgan (2007: 18) nitelikli bir sanat eğitimi programı çocuğu ve genci tek yönlü geliştirmeyi hedeflememelidir. Kendi kültürünü, dünya sanatını, güzelliğin doğasını anlama ve sorgulama yetisi kazanmalıdır (Buyurgan ve Buyurgan, 2007: 18). Sorgulayabilmek için ise felsefe ve kültürümüzü bir şekilde etkileyen İslam felsefesi gibi konular öğrenciye farklı fikirler sunabilir.

Araştırma; İslam felsefesinin sanata kattığı bazı konuları içerdiği için gerekli görülmüş, sanat eserlerine yansıtılabilen bazı konuların ve sanatsal uygulamaların incelenmesi açısından önemli bulunmuştur.

Sanat Eğitimi Sürecinde Kültürel Değerlerin Önemi

Sanat ve sanat eğitimi tek bir disiplinden beslenerek gelişmez, aksine çok sayıda disiplinle beslenir. Bu alanlardan biri de kültürdür. Kültür, sanatı besleyen ve sanatın oluşmasına katkı sağlayan bir kavramdır. Her milletin kendine has bir kültürü vardır ve bu kültürü sayesinde diğer topluluklar arasında kendi varlığını sürdürür. Bu yüzden sanata gönlünü vermiş bir bireyin de kendi kültürünü iyi bilmesi gerekmektedir.

Sanatçının kalıcı eserler üretebilmesi için kültürünü iyi bilmesi ve analiz yeteneğinin gelişmiş olması gerekmektedir. Çünkü kültür analizi kültürel öğelerin tanımına odaklıdır insanlar içinde buldukları kültürden etkilenir ve onunla şekillenir (Yıldırım ve Şimşek 2010'dan akt. Tümer, 2015: 3). Bir topluluğun varlığı kültürünün ne kadar güçlü olduğuyla doğru orantılıdır.

Kültür bir toplumun yaşam biçimini oluşturur (Buyurgan ve Mercin, 2010:14). Bu yaşam biçiminin içinde inançları, yemekleri, giyim tarzları gibi çok sayıda etkene yer verilebilir. Özellikle toplulukların inançları her konuda kültürü etkilemektedir. Yemek alışkanlığından, giyime ve sanatına kadar olan birçok alanda inançların etkisi büyüktür. Örnek vermek gerekirse; İslam sanatı, İslam inancı sayesinde ortaya çıkmış bir sanattır.

Katırcı (2011: 326)'ya göre: İslam Sanatında, Kur'an-ı Kerim'in cümlelerindeki Biçim-Öz ilişkisini ortaya çıkaran ritm-hareket-denge ve vurgu güzelliğinin uyumundan daha güzel ve anlamlı bir sanat eseri üretilmeyeceğine ilişkin bilinen yaygın görüş karşısında, sanatçının görüşü ve çaresizliği, günümüz sanatına elbette derin anlamlar içeren soyut sanat olarak yansımaktadır.

Ancak, sanat eğitimi açısından bakıldığında sanat; imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden oluşturulmasıdır. Bu oluşturma üretme işi, yönlendirme açısından "sanat eğitimi" önemli kılmaktadır. İnsanın kendini yönlendirmesi, yeni bir bütün olarak geliştirmesi, sadece sanatsal çabalarla mümkündür. Sanat eğitimi birey ve toplumların

sanatsal ve kültürel açıdan yetiştirilmesi ile ilgilidir. Bu süreçte deneyim önemlidir ve bu da genel olarak kültürel bilinçlendirme anlamına gelmektedir (Erbay, 2013'den akt. Tümer, 2015:2). Bundan dolayı Türkiye'de Üniversitelerde Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin Türk kültürünü iyi tanımaları ve bilmeleri gerekmektedir.

Wilson'a göre resim yapmak bir dil ya da öğrenilmiş simge sistemidir. (Kırışoğlu 1997' den akt. Katıranlı 2020: 192). Resim yapmak bir kültür yansıması ve aktarımıdır. Devletler de kendi kültürel miraslarına sahip çıkma çabalarını, sanatlarını ve ulusal değerlerini eğitim programlarına yansıtabilirler ve ulusal kültür temel olmak üzere farklı kültürleri anlamaya yönelebilirler. Bu durum bireylere hoş görü sahibi olmayı ve saygı duymayı öğretecektir (Katıranlı, 2020: 191-193).

Eğitim, kültürün gelecek nesillere aktarılmasından sorumludur ve kültür, toplumların bütünlüğünün korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sanat eğitimi ise, kültür aktarımını sağlayan en önemli eğitim alanlarından biridir.

Din ve Din Felsefesinin Tanımı

Din; insanların hayatlarında yer edinmiş önemli bir ritüel olarak toplulukların yaşam şekillerini, düşüncelerini, kültürlerini, sanatlarını önemli ölçüde etkilemiştir. İlk çağlardan günümüze kadar uzanan din konusunun insanların hayatlarında bu kadar yer etmesi sonucunda önemli bir tarih zinciri oluşmuştur. Ayrıca insan ilişkilerini, duygularını, düşüncelerini etkilemesinden mütevellit derin bir felsefe birikimi de şekillenmiştir.

Din insanlara doğadaki düzen ve amaçlılığı açıklayan, insanlara erdemli olmayı öğütleyen, insanın bu dünyadaki var oluşunu anlamlandıran bir olgudur (Cevizli, 2015: 49).Yaşamın daha anlamlı ve bireyin farkındalığının daha yüksek olmasını sağlamaktadır.

Hegel, din felsefesi tarifini ilk kullanan olsa da Hegel'den önce din ile ilgili incelemeler yapan daha önceki dönem filozofları olmuştur. Platon, Plotinus, Descartes, Leibniz, Locke vs. din ile ilgili sözler söylemiş ya da eserler bırakmışlardır (Hegel, 1973'den akt. Reçber, 2014: 14).

Din felsefesinin tanımına bakıldığında kısa ve öz olarak, din hakkında felsefe yapmaktır denilebilir (Davies, 1982' den akt. Reçber, 2014: 1). Fakat daha uzun bir şekilde tanımına değinildiğinde; Tanrı'nın varlığı, evren ve yaratılış ile ilgilenen, Tanrı ve vahiy ilişkisini ele alan, ruh ve ölümsüzlük ile ilgilenen bir alandır. Din felsefesinin bu alanları rasyonel ve objektif bir şekilde ele almaktadır diyebilirsiniz

Din felsefesinin amacı: insanların sahip olduğu çeşitli inanışları tahkik etmek sorgulayarak doğruyu bulmak, rasyonelliği, tutarlığı, bütünlüğü sorgulayabilmektir (Peterson, 2003'den akt. Reçber, 2014:25). Buradan çıkan sonuç bütünü görebilmektir. Din felsefesinin amacı bir takım düşünceleri çürütmek ya da savunmak değil olaylara dışarıdan bakarak değerlendirebilmektir (Rowe, 2007'den akt. Reçber, 2014: 27).

Dinin hatta hayatın bütününe şekli, uygulamaların ötesinde bir anlama sahiptir. Kısacası sevmek ve derinleşmek, daha da ötesi, insanın önce kendini tanıması ve kâinatın

tek bir vücut olduğu görüşünü benimsemişlerdir. Kendini tanıyan, kâinatı tanıyan bir birey maddi olanın yanı sıra manevi olanla ya da gerçek olan ile daha çok ilgileneceğinden; sanat, bilim, güzel ahlak, felsefe gibi konulara eğilim gösterebilir. Kişi kendini tanıma isteği ile bilim ve sanatta önemli bir niteliği yakalayabilir ayrıca güzel ahlak sahibi de olabilir. Yani vahdet-i vücut ve ayan-i sabite konuları ile kişi kendini derinleştirebilir. Bu da felsefe ve İslam felsefesini anlamak ve bu disiplinlerle, derinlemesine ortak çalışmalar yürütmek ile mümkündür.

Yozlaşmak günümüzde artan bir olgudur ve insanın maddeye olan bağımlılığı yozlaşmanın sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Oysa insanın en büyük gayesi kendini yüceltmek olmalıdır ve kendini yüceltmek için ise felsefeye ihtiyaç vardır.

İnsan felsefe ile sorgulayabilir, olaylara geniş bir perspektiften bakabilir. Cahillik ve herhangi bir şeye olan bağımlılık ancak felsefe ile yok edilebilir. Bu anlamda bir disiplin olarak felsefe, özellikle sanat eğitiminde önemlidir. Felsefenin, sanatın anlaşılmasına ve yorumlanmasına katkı sunmasının yanı sıra Sanat ta felsefeye katkı sağlayabilmektedir.

Platon'un Din Felsefesi ile İlgili Görüşleri

Platon, gerçek adı ile Aristokles, İslam dünyasındaki adı ise Eflatun olarak bilinen, düşünce ve yazılarıyla önemli bir yere sahip olan bir felsefecidir. Platon felsefenin kurumsallaşmasına, gelişmesine, felsefede yazılı geleneğin oluşmasına katkı sağlamıştır. Düşünce tarihi boyunca ele alınacak tüm problemleri yüzlerce yıl öncesinden ele almış ve düşünce tarihinin ilk büyük felsefi sistemini inşa etmiştir (Platon, 2015: 7). Önemli eserler, düşünceler, Akademi okulu mistisizm alanında önemli bilgiler bırakmıştır.

Platon'a göre; yer kaplayan cisimle ortak hiçbir yanı bulunmayan basit ve immateryel (önemsiz) bir töz, düşünsel ve algısal bilincin saf öznesi olarak modern ya da kartezyen zihin görüşünü öncelerken, ruhu gerçek benlik veya kişi olarak tanımlamıştır (Platon, 2015: 22). Kısacası değişenlerin özünde değişmeden kalan idealist kavram, cevher olarak da tanımlanabilir. Filozof olan kişi bedenini kontrol edebilmelidir. Filozofun gerçek bilgiye ulaşabilmesi ancak ruh kendi başına kaldığı ve duylardan yardım almadığı zaman söz konusudur (Platon, 2015: 3). Bu cümlede kişinin kendine dönmesinin bilinç dışı (otomatist ya da spontane) bir durum ile mümkün olacağı anlatılmaktadır. Beden filozofun hakikat arayışında engeldir (Platon, 2015: 33). Kişi beden değil, ruhun üzerinde yoğunlaşmalıdır (Platon, 2015: 53). Bu konu İslam felsefesinin içeriğinde, vahdet-i vücut ve ayan-i sabite kavramları incelendiğinde dikkat çekicidir. Ruh bedenden kendini soyutladığı zaman daha iyi düşünmekte ve kendi kendine bedenden vazgeçerek hakikati anlamaya çalışmaktadır (Platon, 2015: 54). İslam tasavvufunda Sufilerin benimsediği düşünce de bu şekildedir. Ruh kendini, beden için para ve mal istediğinden veya beden için bağımlılığın kurtarabilmektedir (Platon, 2015: 55). Platon bundan dolayı ruh ve şeylerin özünü ilgilendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Platon, 2015: 56). Bu konu İslam felsefesinde, sufiler tarafından benimsenmiş bir düşünce tarzıdır.

Platon idealar ile ilgili araştırmalar hakkında da bilgi sunmuştur. Platon'a göre bilgi; priori olarak zihnimizde mevcuttur. Akli bilginin ortaya çıkması için duyular önemlidir. Her ne kadar idealar dünyasındaki nesnelerin ve kavramların asılları zihinde yer alsada bu kavram ya da nesnelerin ne olduğunu kavrayabilmek için o nesnelerin dünyadaki yansımalarını duyularla algılamak gerekmektedir. Bu durum, zihinde bulunan ile dış dünyada bulunanın örtüşmesi ve nesnenin hatırlanması için gereklidir (zden ve Elmalı, 2011: 126). Dünyadaki bilgiye duyu organları sayesinde ulaşılabilmektedir. Tümel ya da gerçek bilgiye nasıl ulaşılacağı ile ilgili ise Platon soyut olan duyguları ne sürmüştür. Asıl bilgi bir kavram altında toplanabilen tmelerin bilgisidir. Duyu organlarıyla algılanarak bir kavram grubuna dhil edilen nesnelere hakkındaki bilgi tikeldir. Tikel bilgi nesne ortadan kalktığında bilgide ortadan kalkmaktadır (zden ve Elmalı, 2011: 126). Duyu organlarından biri eksik olsaydı nesnelere bilme şekli de değişebilirdi. Asıl bilgi bir kavram altında toplanan nesne ortadan kalktığında kaybolmayan hep zihinde olan bilgidir (zden ve Elmalı, 2011: 126). Nesnelere duyu organları ile algılanır fakat soyut kavramlar duyu organları ile algılanamaz. Soyut olan daha önce ideler dünyasından getirilenlerle bilinebilir. Ruh ve ruha ait olan duygularla bilinebilir. İşlam felsefesinde de benzer yaklaşımlar ele alınmıştır.

Platon'a göre, dünyada görünen eşya aynen resmedildiğinde görünen dünyanın görüntüsünden başka bir şey elde edilemez fakat sanatçı, soyuta yani ruha ynelildiğinde gerçek ve zgn sanat eseri ortaya çıkabilir. Picasso, Kandinsky, Miro, Klee, Dali vb. daha birçok soyut veya bilinçdışı çalışan sanatçıyı büyük ve biricik yapan şey bu durum olabilir. Ruh görülmeyene, beden ise grlebilenene benzetilmektedir (Platon, 2015: 75). Sanat eseri de aynı şekilde yorumlanabilir. Platon'un sanata bakış açısı idealar dünyası ile ilintilidir. Platon daha o yıllarda taklitten uzak zgn sanat anlayışına vurgu yapmıştır. Bu sanat anlayışını da idealar dünyası (İşlam tasavvufunda ayan-i sabite ve vahdet-i vücut anlayışı) düşüncesi ile pekiştirmiştir.

rnek vermek gerekirse; dünyada görülen nesnelere idealar yansımasıdır. Bu nedenle sanat; Platon açısından "mimesis (taklit)" olarak ele alınmıştır. Gerçek bir eser oluşturmak isteyen sanatçı, taklit yapmayı bırakmalı ve Tanrı'nın yarattığı sanata yakın olanı yapmaya çalışmalıdır. Bu da ancak sanatçının idealar dünyasına yönelmesi ile mümkündür. Eğer sanatçı bunu başarırsa "katharsis" yaklaşmış ya da ulaşmış olarak tanımlanmaktadır (zden ve Elmalı, 2011: 122, 128, 129). İşlam Felsefesinde ele alınan Ayan-i Sabite ve Vahdet-i Vücut kavramlarını da Platon'un bu görüşü doğrultusunda yorumlamak mümkündür.

Ruh kendi başına bir şeyi incelerse o zaman sonsuz ve asla değişmeyen şeylere doğru yönelmektedir (Platon, 2015: 76). Nitekim geçmişten günümüze sanat tarihi incelendiğinde, taklit eden değil, ruha yönelip kendini bulan ve işin özünü ortaya koyan sanatçıların isimlerine sıklıkla rastlamak mümkündür.

Sufilik ve Tasavvuf Görüşlerinde Ayan-i Sabite, Vahdet-i Vücut

Din sadece ibadet etmek ile sınırlı bir kavram değildir. Din, kültürlerin ya da toplulukların yaşam şekillerini etkileyen ve şekillendiren bir olgudur. Yaşam tarzlarından yeme içme adetlerine, eğitimden davranış şekillerine, giyim tarzından sanatına kadar birçok alanı etkilemiştir. Ayrıca dinlerin de kendine göre bilimsel, felsefi

ve sanatsal yönleri vardır. İslam dini incelendiğinde; bilime, sanata ve felsefeye verdiği önem ve katkısı görmek mümkündür. İslam sanatı ve tasavvuf gibi alanlar, İslam dininden ve felsefesinden doğmuştur.

Tasavvuf konusuna bakıldığında düşünmek kavramının önemi dikkat çekmektedir. Felsefede olduğu kadar İslam dininde de düşünmek önemlidir. Allah (c.c.) bazı ayetlerinin sonunda örneğin (Ra'd, 3,2)'de "Şüphesiz bütün bunlarda düşünen bir toplum için ibretler vardır" demiştir (Özek, Karaman, Turgut, Çağrıca, Dönmez ve Gümüş, 1955: 249) Bu cümle bazı başka ayetlerin sonunda da mevcuttur. Düşünmeyen bir topluma ibret gösterilemez çünkü o toplumlar bunu anlayacak kapasitede değildir. Kutsal kitap Kuran-ı Kerim'de düşünen bir toplum için ibretler olabileceği vurgulanması da oldukça düşündürücüdür. Tasavvuf kelimesinin anlamı incelendiğinde Tasavvufun; kalbi saf yapmak, kötülüklerden temizlemek anlamında olup kalbini Allah (c.c.)'ın muhabbetine bağlamak, peygamberin ahlakına uymak, ruhu kötülüklerden temizleyip arınmak olarak ele alındığı görülmektedir (Öztürk, 2010: 24). Tasavvuf, erdemli davranışlar sergileyecek duruma gelebilmektir. Ayrıca gerçek bilgiye ulaşmaya çalışma ve nefsi terbiye etmeye çalışmak olarak da tanımlanabilir. Örneğin Surer, Tasavvufu, insanı mutlak yaratıcıya ve mutlak hikmete kavuşturan bir hikmet yolu ve bir vecd yolu şeklinde ele almıştır (Surer, 2013: 7). Bu açıklamadan yola çıkarak mutlak bilgi ve mutlak yaratıcı ibareleri ayan-ı sabite ve vahdet-i vücud kavramları ile açıklanabilir.

Din ruhun en mübrem (çok gerekli) ihtiyacıdır. İnsan kendi kendini düşünmeye başlayınca hakikati anlamak, kendisi için bir felsefi meslek tayin etmek istemektedir (Kam, 2003: 63). Din, felsefe, sanat, bilim bu kavramların olmadığı yerde medeniyetsizlik, cahillik, bencillik ve kaos hakim olacağından bu dört kavrama önem verilmesi insanlığın faydasına olabilir.

Ayan-i Sabite (Arketip, Sabit Hakikat, Değişmeyen Gerçek, İd, İde)

Ayan-i Sabite; Platon tarafından ortaya atılan ve İslam filozofları tarafından ele alınıp özellikle İbn Arabî tarafından geliştirilen bir kavramdır. Platon tarafından idealar diye adlandırılan, İslam filozofu Arabî tarafından ayan-i sabite olarak şekillenen, Freud ile id olarak karşımıza çıkan ve Jung tarafından ise arketip olarak incelenen bu kavram kısaca sabit hakikatler yani değişmeyen gerçekler olarak bilinmektedir.

Ayan-i sabite; el-a'yanü's- sabite, sabit hakikatler (sabit öz), değişmez ayn'lar, ilk örnekler, fixedessences, arketip gibi isimleri ile telaffuz edilmektedir (Vural, 2011: 1).

Arketipler ve ortak bilinçdışı konularında çalışan Carl Gustave Jung, arketipleri İnsanlığın bilinç dışında var olan kendi değerlerine ulaşmasında bir araç olarak tanımlamaktadır. Tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip olan doğal merkezler olduğunu belirtmiştir (Gör, 2013: 68). Yani arketipler her bireyin kendi içinde sahip olduğu evrensel motiflerdir. Doğumundan itibaren insana, yaşadığı dünyada yabancılaşmaması için ilk örnekler, ilk fikirler verilmiştir. Ancak insan iç dünyasında onları tanıyamaz. Jung bu duruma, 'arketip' adını vermiştir fakat yüzyıllar önce Arabî zaten bu konuyu ayan-i sabite başlığı altında ele almıştır (Öztekin, 2011'den akt. Gör, 2013: 68). "Kendilik", arketipi temsil etmektedir ve kendini bilmek olarak düşünülebilir. Kendini bilen Rabbini bilir anlamını

çıkarmak yanlış olmayacaktır. Çünkü Jung bu arketipe aynı zamanda “Tanrı imgesi” anlamını da vermektedir (Vural, 2011: 61).

Ayan-i sabite; birliğin dilimizdeki tercümesidir, istenileni bulmaktır. Eşyanın hakikati ancak mecazda bulunabilir. Manayı eşyada değil mecazda aramak gerekmektedir. Var olan her şey O’dur. Ancak O, tek ve biriciktir. Eşi ve benzeri olmayandır. Hakikati; zihin, akıl, üstün nitelikler ile kavramak mümkün değildir. Ayan-i sabite öyle bir kavramdır ki bilgisi kendinde gizlidir.

Kıscası ayan-i sabite eşyanın görünür hale gelmeden önce Allah’ın ilminde bilgi olarak mevcudiyetidir. Zahir olan varlıkların Allah’ın ilmindeki mahiyet ve gizli hakikatleridir (Vural, 2011: 61). Görünenin altında gizli bir hakikat vardır. İşte bu hakikat ayan-i sabitedir.

Vahdet-i Vücut

Arabi tarafından sistemli hale getirilen vahdet-i vücut; Varlığın birliği demektir (Vural, 2003: 67-368). Allah’ın birliğidir. Allah’tan başka varlık olmadığının idrak ve şuuruна sahip olmak, bilmek olarak yorumlanmıştır. Her şey o birin çeşitli görünüşlerinden, tecellilerinden ibarettir. Âlem hayaldir, ancak Allah (c.c.) vardır (Öztürk, 2010: 71). Gerçek varlık Allah’tır.

Vahdet ve vücut Arapça iki kelimedir. Vahdet, tek kalmak, tek başına kalmak anlamlarına gelen vahide fiilinin mastar şeklidir. Aynı zamanda bir şeyin bölünemezlik durumuna ve tekliline de vahdet denilmektedir. Allah (c.c.) hakkında kullanıldığında vahdet bölünemeyen, parçalanamayan birlik anlamındadır ve Arapça kökenli bir kelimedir. Vücut kelimesi varlık anlamında kullanıldığında bir ve tek olanı ifade etmektedir. Bu durumda vahdet-i vücut; varlığın bir olduğunu savunan düşünce sistemidir (Coşkun, 2008: 121-122).

Vahdet-i vücut; yaratanla yaratılanın birliğini savunan varlık görüşüdür ve bu görüşe göre evrendeki tüm varlıklar Allah’ın yansımasıdır (Vural, 2003: 367-368).Gazali’ye göre bütün kainat onun fiilleridir (Özköse, 2014: 472). Allah C.C. tek hakikattir. Varlıklar ise onun çeşitli yönlerinin görünüşlerinden ibarettir.

Vahdet-i vücut fikri insana bütün ibadetlerinde ve davranışlarında tam bir ihlas ve samimiyet kazandırmaktadır. Bu düşünceye şirk ve ilhad karıştırılmayacağı ifade edilmektedir. Çünkü gerçek birlik bilincine eren kişi, bütün güzel sıfatların kendisinden değil Allah’tan olduğunu bilmektedir (Özköse, 2014: 484).

Vahdet-i vücut düşüncesi ile anlaşılmaz gibi görünen ayetler daha kolay anlaşılabilir. “Allah’ın eli onların elinin üstündedir “Fetih 48/10, Burada anlatılmak istenen peygamberin elinin olduğudur. “Rahman arşı kaplamıştır” ayetinde ise hakkın bütün evreni zatiyla (varlığıyla) kapladığı belirtilmektedir. Çünkü bütün evren Allah’ın tecellisi ve sıfatlarının tecelli yeridir ve bu düşünceyi benimseyen bir kişi merhamet ve şefkat ile yoğrulmuştur (Özköse, 2014: 484). Bazı İslam düşünürlerinin sözlerinde de benzer görüşlere rastlamak mümkündür. İslam düşünürü Yunus Emre’nin“Yaratılanı hoş görünüz, yaratandan ötürü” sözü vahdet-i vücut için güzel bir örnek teşkil etmektedir.

İbn-i Arabî'ye göre Ayan-i Sabite ve Vahdet-i Vücut Kavramları

İslam Felsefesinde bütün ilahi isimler dört başlıkta yer almıştır. Bu isimler; evvel (önce), ahir (sonra), zahir (açık olan), batın (bilinmeyen) olarak ele alınmıştır. Bu isimlerin hepsini içine alan ise Allah (c.c.) ve Rahman isimleridir (Rusuhi, 2007: 31).

İbn Arabî Ayan-i Sabiteyi şu şekilde tanımlamıştır:

“Muvafhid şeyhler ve muhakkık olan hukema Ayan-i Sabitenin ve mümkün mahiyetlerin meydana getirilmiş (mec'ule) olmadıklarında ittifak halindedirler. Meydana gelme (ca'l) özlerin (ayanın) harici vücutta mevcut olmasından ibarettir. Hariçte vücudu olmadığına şüphe yoktur. Zira bunlar hakkın ilminin suretleridir. O halde hariçde vücudu olmayınca meydana getirilmişliğin imkânsızlığı sabit olur (Rusuhi, 2007: 34)”

Burada; eşyanın meydana gelmeden önce Tanrı'nın ilminde var olduğu yani düşünce olarak mevcut olduğu vurgulanmaktadır. Eşyanın varlığı yok iken Tanrı'nın ilminde düşünce olarak mevcuttur. Örnek vermek gerekirse; düşüncelerimiz zihnimizde vardır ve bunların söze dökülmemiş halleri ayan-i sabitedir.

Suad El-Hakim “İbnül-Arabî sözlüğü” kitabında Ayan-i Sabite ile ilgili tabir şöyledir:

“İlahi ilimde ayan-i sabite, ayanın sabitlik halindeki halleridir. Gerek sabitlik gerekse dış varlıktaki hallerinde gerçek ve kendine ait bir varlık kazanmış değildir. Buna göre sübût alemleri de olduklarında onların varlığı sübûtu varlık değil sübûtuşühûd olur. Dış varlıkta olduklarında ise varlıkları gerçekte varlık değil varlıkta görülmek olur (El-Hakim, 2005: 86)... Mümkünlerde tecelli eden 'Hak'tır. Hak ancak mümkünlerin suretlerinde müşahede edilir ve zuhur bulur. Hak yaratılan her şeyde müşahede edendir. Göz sadece hakka bakar. Yaratılmışlara ve onların varlığına ise akılla ulaşır (El-Hakim, 2005: 487)”

Örneğin deniz hayal edildiğinde akla deniz görüntüsü gelir, bulut hayal edildiğinde birtakım amorfşekiller düşünülür, sis hayal edildiğinde daha başka bir görüntü belirir, dere hayal edildiğinde daha farklı bir şekil belirginleşir. Bu görüntüler ne olursa olsun aslında “su” dan oluşmaktadırlar. Buradaki ayan-i sabite “su”dur. Tanrı'nın yarattığı her şeyde O'ndan bir parça vardır. Tabii bu her şey Tanrı'dır demek değildir. Tanrı her şeyde vardır fakat o her şeyden münezzehtir. Buradaki ince çizgiye dikkat edilmelidir.

Arabî'nin vahdet-i vücut ile ilgili görüşleri ise şöyledir; vahdet-i vücut, varlık ve birlik sözcüklerinden oluşmuş ve varlığın birliği anlamında kullanılmış olan Allah-evren birliğini kurmaya çalışan bir düşünce sistemidir (Coşkun, 2008: 122-123).

Coşkun'un açıklamalarında İbn Arabî'nin vahdet-i vücut düşüncesinde “insan-ı kâmil” kavramının önemli bir anlam içerdiğinden bahsedilmektedir. Arabî'ye göre Allah'ın en yetkin ve mükemmel tezahürü insan-ı kamildir. Her insan buna layık değildir. İbn Arabî'nin insan-ı kâmil olarak nitelendirdiği insan, bilinç düzeyi gelişmiş insandır (Coşkun, 2008: 121-123).

Arabî, vahdet-i vücud ve ayan-i sabite kavramlarını derinlemesine araştırıp kendince yorumlayarak İslam felsefesine katkı sunmuştur. Felsefe ve İslam felsefesi ile olan bilgi birikimini harmanlayarak İslam felsefesinde önemli bir yer edinmiştir. Düşünceleri ile birçok âlimi ve sûfiyi etkilemiştir.

İslam Sanatı ve Maneviyatında Ayan-i Sabite, Vahdet-i Vücut ile İlgili İzler

İslam için sanatın öneminden şu şekilde bahsedilebilir; kafa ve gönül, vahiy ve ilham gibi iki ilahi ışığın aydınlığında buluşmak sanat eseri ortaya koymaktır. Hatta bazı hat sanatçıları, sanatı bir çeşit ibadet olarak görmektedir (Özkafa, 2010: 338). Sanat, insanı yüceltme ve bütünü görmeye odaklanmaktadır (Işık, 2014: 402). Bütünü görmeye odaklanmaktan kasıt gerçeğe ulaşabilmektir. İslam’da olduğu gibi İslam sanatında da hikmet (Felsefe) önemlidir. Sanat, din ve felsefe gibi manevi olan ile ilgilenmektedir. Örneğin hat sanatı Hat sanatı İslam sanatının kalbidir, konusunu tabiattan değil ruhtan almaktadır (Gör, 2013: 5). Görünen ile değil görünmeyen, Eşya ile değil, maneviyat ile ilgilenmektedir.

Konusunu insan ruhundan alan hat sanatı, Arketiplerin birer yansımasıdır. Hat sanatındaki boşluk hem Tanrı’nın aşkınlığının hem de tüm şeylerde O’nun varlığının bir sembolüdür (Nasr, 1992: 256’dan akt. Gör, 2013: 5). Ayan-i Sabite ve Vahdeti Vücut konuları bu sanatta apaçık görülmektedir. Çünkü İslam sanatlarının ortak amacı Tevhidin gerçekleşmesidir (Nasr, 1992: 256’dan akt. Gör, 2013: 5).Tevhid ise vahdet-i vücud kavramı ile anlamlıdır. Görüldüğü gibi ayan-i sabite ve vahdet-i vücud kavramları hat sanatında oldukça belirgindir. Bu belirginliği Tevhid, ruha yönelme, fikirde olanı ortaya çıkarma gibi kelime ve cümlelerden anlamak mümkündür.

İslam sanatı, İslam felsefesi ile aynı doğrultuda ilerlemektedir. Ayan-i sabite ve vahdet-i vücud kavramları incelendiğinde, İslam sanatı alanında eser üretmiş sanatçılar değerlendirildiğinde düşüncelerin birbiriyle olan ilişkisi fark edilmektedir. Birlik ve çokluk kavramları ile ilgilenen İslam sanatı çoklukla uğraşmamış, birliğe yönelmiştir. Bilinen değil bilinmeyen yani Tanrı’nın ilminde gizli olan (batın) ile ilgilenmiştir.

Felsefe, Ayan-i Sabite ve Vahdet-i Vücut Kavramlarının Sanat için Önemi ve Gerekliliği

Sanat kavramına bakıldığında sanatın çok sayıda tanımının yapıldığı dikkat çekmektedir. Arapça bir kelime olan “sanat”, “sana” kelimesinden türetilmiştir (Çam, 1999: 3 den akt. Mutluel, 2011: 20). Anlamı ise;bir şeyi kendi iç yasalarına göre özgürce biçimlendirme yeteneğidir (Akarsu, t.y.:155’den akt. Mutluel, 2011: 20).

Yeteneğin en çok sanatta gerekli görüldüğü bilinmektedir. Sanatta ayrıca özgünlük ve özgürlük de önemlidir. Bazı araştırmacılara göre sanat; insanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etme işidir (Mutluel, 2011: 20).

Sanat ve sanat felsefesi ile ilgili akla gelen isimlerden biri yine Platon’dur. Sanat, Platon’a göre mimesistir (Elmalı ve Özden, 2011: 137). Yani taklidin taklidir. Sedir ağacı örneğinde olduğu gibi; Tanrı sedir ağacını yaratandır, marangoz işçisidir, sanatçı ise benzetmecisidir. Bu durumda sanatçı gerçeğin kendisine ulaşmamakta çünkü

gerçeğin aslı ideler dünyasındadır. Öyle ise sanatçı gözünü ideler dünyasına dikmelidir ve Allah'ın yarattığına en yakın sanatı ortaya koymaya çalışmalıdır. Sanatçı bunu yaptığında Katharsise ulaşabilmektedir (Elmalı ve Özden, 2011: 137). Burada anlatılmak istenen kişinin özgün bir şeyler ortaya çıkarmasıdır. Olandan yeni bir şey oluşturabilmektir. Bunu da ancak soyuta yönelerek ve nesnelere dünyasından kendisini soyutlayarak elde edebileceği savunulmaktadır. İslam felsefesi açısından incelendiğinde de benzer bir görüş ortaya çıkmaktadır. En güzel yaratıcı Allah'tır. Yaratılanların en güzeli (Müminun suresi; 14. Ayet) ayetinde olduğu gibi burada Allah'ın cemel sıfatından bahsedilmektedir. İslam'da da sanatçı bu dünyadan çıkıp gerçek dünyaya bakmalıdır. Gazali'ye göre bu dünya hilebaz ve aldaticıdır (Akin, t,y: 3-4).

Sanat, bireyin toplumsal hayata katılımının bir aracı olarak görülebilir. Birey, sanat yardımıyla kendi dışındaki dünyanın ve toplumun varlığının farkını kavrayacak ve sanat eserleri yardımıyla nesnel bir alan oluşturacaktır. Bu suretle de kendinden ötede bulunan başka bir alemin bir parçası olmaya çalışacaktır (Aydeniz, 2009: 38). Sanat toplum ile bireyi, birey ile toplumu birbirine bağlayan bir çizgidir. Hatta daha da ileri gidildiğinde madde bir nokta olduğunda ve mana başka bir nokta olduğunda bu iki kavramı da sanat birleştirmektedir. Şekil, madde ile mananın arasını bulmaktadır (Aydeniz, 2009: 38).

Bir sanatçı, sanatı öğrenme aşamasında eşyayı ve doğayı taklit edebilir. Fakat belli bir aşamadan sonra kendi kendini keşfetmesi ve kendi üslubunu oluşturması gerekmektedir. Bu bağlamda Ayan-i sabite ve vahdet-i vücud konuları kişinin kendi üslubunu, tarzını bulmasında yardımcı olabilir. Maneviyata, içe yönelerek kendini keşfeden kişi daha özgün eserler ortaya koyabilir.

Felsefenin sanat için önemine bakıldığında felsefenin sorgulama yetisini güçlendiren bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Sanat ile uğraşan bir birey kendini keşfetme, ne yapacağına karar verme sürecinde felsefeden faydalandığında daha nitelikli bir yaratıcı süreç yaşayabilir. Yaratıcılığın gelişmesinde önemli bir yere sahip olan felsefe sayesinde, özgün eser verme konusunda daha başarılı olabilir ve eserinde anlatmak istediği konuyu daha etkili bir şekilde izleyici ile buluşturabilir.

Kandinsky'nin Çalışmalarında Ruha Yönelme ve Görünenin Ardındaki Gerçeğe Ulaşma İsteği

Kandinsky, “*sanatta tinsellik üzerine*” adlı kitabında yer verdiği “*stimming*” görüşü ile oldukça önemli sonuçlara değinmiştir. “*Doğaçlama*” çalışmalarında bu görüşten oldukça faydalanmıştır. Ruha yönelme, ruha dokunma, görünenin ardındaki gerçeği keşfetme gibi düşüncelerle 35 resimden oluşan “doğaçlama” serisini gerçekleştirmiştir.

Kandinsky, 1908 ve 1914 yılları arasında sanatı, tinsel bir değer olarak ele almıştır (Özbek, 2001: 42). Sanatçı renkleri ruha ulaştırmaya çalışmış ve duyguların üstünde bir duygu ile renkler ve ruh arasında geçitler oluşturmuştur. Evrensel ruhun nefesini hissetmemizi sağlamak isteyen sanatçı bilindik duygulara yönelmek yerine ruhani bir duyguyla resim yapmıştır. Bu evrensel ruh ya da ruhani duygu İslam felsefesinde ve İslam sanatında da yer almaktadır.

Tuval üzerine yağlı boya ile yapılmış resim 1 incelendiğinde 96x105 cm ebatlarındadır ve Münih, Almanya’da bulunmaktadır (Hodge, 2016: 56). Yapıtı bakıldığında mavi, kırmızı ve kirli renkler hâkimdir ve Güney Bavyera Alpler’indeki Murnau manzarasını temsil etmektedir (Hodge, 2016: 57).

Eserlerde; renk, çizgi, formla ifade edilen içsel duyguları ve gerilimleri içermektedir (Hodge, 2016: 56). Mistik ruhani bir çağrışım hissedilmektedir. Otomatist etkilerle yapılmış olan eserlerinde madde ve ruh arasındaki ilişki dikkati çekmektedir. Sezgisel algıları ifade eden çalışma Teosofi düşünceden, Tanrısal bilgidен etkilenerек yapılmıştır.



Görsel 1. Kandinsky doğaçlama 21

Çelik (2019: 160) “W. Kandinsky’nin Doğaçlamaları ve Manevi Duygu” adlı makalesinde, Kandinsky’ nin “doğaçlama” temalı çalışmalarında ruha ve asıl olan gerçeğe ulaşma tutkusunun bulunduğunu belirtmiştir. İslam felsefesinde de yer alan bu düşünce biçimini sanatına yansıtırken spontane bir şekilde uygulamıştır. Sanatçı çalışmalarında otomatist bir çalışma şeklini benimsemiştir (Çelik, 2019: 160). Ayrıca çalışmalarında ruhani bir boyut yakalamaya çalışmıştır. Yüce duyguyu verebilmek adına yaptığı doğaçlamalarında bilinç dışı ifadeler kullanmıştır. Sanatçının yüce duygu adını verdiği, ruhani duygu ile yaptığı eserlerinden yola çıkılarak kendi kültürünü, dini ve felsefi konuları akademik çalışmalarına yansıtmıştır. Böylece derin bir felsefi görüş yakalamıştır. Bu düşünce biçimi sanatı anlama ve anlatma konusunda sanatçıya oldukça ilham kaynağı olmuştur (Çelik, 2019: 160). Görüldüğü gibi Kandinsky’nin ele aldığı tinsel duygular İslam felsefesinde de oldukça yoğun işlenmiştir. Günümüz sanatında, sanatçı ya da sanatçı adaylarının çalışmalarını felsefi ya da ruhani olarak sunmaya çalışmaları, Kandinsky’de yarattığı gibi bir etki yaratabilir ve sanatı anlama ve anlatma kısmında oldukça fayda sağlayabilir.

Abbas Kümbetler ve Eserlerinde Maneviyat Duygusu

Abbas Kümbetler 1977 Kerkük doğumlu bir sanatçıdır (Katrancı, 2010: 256). İlk ve ortaokulu doğduğu bölgede tamamlamış ve Kerkük Öğretmen Enstitüsü Mezunudur (Katrancı, 2010: 256).

İslam Felsefesindeki ayan-i sabite ve vahdeti vücud düşüncelerinden etkilenmeleri açısından sanatçının eserleri incelendiğinde eserlerinde İslam felsefesinden etkiler görülmektedir.



Görsel 2. Kemer kapı

Sanatçının eserinde içsel ve manevi duygular açıkça görülmektedir (bkz: Görsel 2). Sanatçılar duygu ve düşüncelerini aktarırlarken buldukları bölgenin özelliklerinden, tarihinden, kültüründen, dininden bir şekilde faydalanmaktadırlar (Katırcı, 2010: 255). Kümbetler, dışa vurumcu bir tarzda eserlerini oluşturmuştur. Eserde çoğunlukla dairesel vurgular, açık-koyu kontrastlar, eğik çizgiler kullanmıştır ve bu da esere hareket katmıştır (Katırcı, 2010: 250).

Erol Akyavaş ve Eserlerinde Maneviyat Duygusu



Görsel 3. Kuşatma

Akyavaş'ın "Kuşatma" isimli eserinde mavi tonlar ve açık tonlar hâkimdir (Görsel 3). Dairesel bir şekilde kale ve surların yer aldığı eserde parça ve bütün, tin ve dış dünya anlatılmaktadır. İslam felsefesinde kare ve dairelerin mistik bir anlam taşıdığı bilinmekte ve daire vahdet-i vücudu ve insanı kâmilî temsil etmektedir (Kılıç, 2014:

539). Birimler ve bileşenleri varlığın derin ve içsel anlamıyla örtüştürmüştür (Biyografi. Info, 2004). Sanatçı ruha yönelmiştir. Madde ve maneviyat bir arada sunulmuştur. Sanatçının, Arabî'nin düşünce tarzından da etkilendiği görülmektedir. Akyavaş'ın eseri bir bilgi sistemi olarak, İbnü'l-Arabî'nin terminolojisiyle değerlendirildiğinde bir çeşit berzah halini ifade ettiği görülebilir (Çelik ve Yıldırım, 2019: 75).

Akyavaş'ın eserlerinde tasavvuf konusu oldukça yoğun bir şekilde işlenmiştir. Vahdet-i vücud ve ayan-i sabite konularına da yer vermiştir. Sanatçı somut ile soyutu aynı anda izleyiciye sunmuştur ve bu da sanatçının eserlerinin tanınmasına, müzelerde sergilenmesine olanak sağlamıştır. Sanatçı görünen renk ve biçimlerin dışında izleyiciye; iç- dış, beden- tin, varlık- yokluk gibi tasavvuf dünyasının sembollerini ve batını bilgiyi anlatmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Altı üniversitenin Resim-İş Eğitimi Bölümü üç ve dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanan başarı testi ile başlayan süreç, nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Daha sonra altı üniversite içinden iki üniversite belirlenerek atölye öğrencilerinden deneysel desen grubu oluşturulmuştur. Tek grup öntest-sontest deneysel desen modeli tasarlanarak öğrencilere ön resim ve son resim uygulaması ile nicel araştırma sürecine devam edilmiştir. Son olarak öğrencilerin yaptıkları resimlerle ilgili felsefi bakış açısına dayalı duygu ve algılarını ifade ettikleri durum çalışmasını içeren ön metin ve son metin uygulaması ile nitel araştırma boyutu sonucu elde edilen bulgular ile derinlemesine değerlendirme yapılmıştır. Nicel araştırma süreci ile başlayıp nitel araştırma süreci ile noktalanın bu araştırmada karma araştırma türlerinden açıklayıcı sıralı desen modeli kullanılmıştır. Bu araştırma deseni, nicel verilerin toplanması ve analizi ile başlar daha sonra nitel verilerin toplanması ve analizi ile devam eder. Nitel aşamanın gerçekleştiği ikinci aşama birinci aşamanın sonuçlarının takip edilmesi ile gerçekleşir (Creswell ve Clark, 2017).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni 180 taban puanı ile öğrenci alan Eğitim Fakülteleri Resim-İş Eğitimi Bölümlerinde eğitim gören 3. ve 4. sınıf öğrencileri ile oluşturulmuştur. Bu üniversiteler; Aksaray Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, On dokuz Mayıs Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Uludağ Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı olarak belirlenmiştir.

	Kategoriler	F	%
Sınıf Düzeyi	3. sınıf	129	52,4
	4. sınıf	117	47,6

Öğrenim Gördükleri Üniversite	1.Aksaray	43	17,5
	2.Bursa Uludağ	24	9,8
	3.İzmir Ege	70	28,5
	4.Muğla	27	11,0
	5.Samsun	27	11,0
	6. Van Yüzüncü Yıl	55	22,4
Yaş	20 ve Altı	24	9,8
	21	68	27,6
	22	70	28,5
	23	42	17,1
	24 ve Üstü	42	17,1
Resim Yapma Süresi	Üniversite Başlamasıyla	22	8,9
	Liseden İtibaren	61	24,8
	Liseden Önce	163	66,3
Cinsiyet	Erkek	90	36,6
	Kız	156	63,4
Toplam		246	100,0

Tablo 1. Öğrencilerin Demografik Özelliklerine İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımları

Eşitlikte yer alan $n_0 = (t^2PQ)/d^2$ eşitliği ile hesaplanmakta ve p anlamlılık değeri 0,05 alındığında, $pq=0,25$ olacağından ve tabloda karşılık gelen t değeri 1,96 olduğundan 0,05 anlamlılık düzeyinde $n_0 = 384,16$ olarak hesaplanmaktadır (Büyüköztürk vd., 2012: 93). Formülde n_0 yerine konulduğunda;

$$n = \frac{384,16}{1 + \frac{384,16}{682}} = 245,73 = 246$$

Araştırma kapsamında belirlenen evren içerisinde kolaylıkla bulunabilen örnekleme yöntemi ile belirlenen 246 öğrenci evreni temsil edebilecek yeterli düzeyindedir.

Verilerin Toplanması

Ölçme aracı olarak; araştırmacı tarafından oluşturulan genel başarı testi, literatür tarama ve tek gruplu ön ve son resim uygulaması, ön metin ve son metin uygulamaları ile veriler toplanmıştır. Nicel araştırma yöntemlerine göre araştırma incelendiğinde deneysel araştırma ve başarı testi araştırması kullanılmıştır. Başarı testi Araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Deneysel araştırma ise ön ve son resim uygulamasında kullanılmıştır. Ön ve son metin uygulanmasında ise nitel bir süreç izlenmiştir.

Maddeler	Madde güçlük indeksi (pij)	Madde ayıricılık indeksi (rij)	Nokta Çift Serili Korelasyon
Madde 1	0,70	0,43	0,45
Madde 2	0,43	0,48	0,45
Madde 3	0,36	0,35	0,39
Madde 4	0,45	0,48	0,38
Madde 5	0,34	0,45	0,46
Madde 6	0,70	0,44	0,44
Madde 7	0,64	0,34	0,41
Madde 8	0,68	0,37	0,42
Madde 9	0,41	0,47	0,45
Madde 10	0,60	0,55	0,55
Madde 11	0,57	0,61	0,52
Madde 12	0,78	0,32	0,41
Madde 13	0,38	0,18	0,24
Madde 14	0,72	0,35	0,38
Madde 15	0,42	0,42	0,43

Tablo 2. Felsefe Başarı Testi Madde İstatistikleri (15 Madde)

Tablo 2'ye bakıldığında maddelerin madde güçlük indeksleri, madde ayırt edicilik indeksleri ve maddelere ait nokta çift serili korelasyon katsayıları incelenmiştir. Bu kriterlere göre 0,30 değerinin altında olan 13. Maddenin madde ayırt edicilik indeksi çok zayıf olduğundan başarı testinden çıkarılmıştır. Başarı testinde yer alan bir madde (13. madde) çıkarılarak 14 maddelik son düzenleme ile analizler tekrarlanmıştır.

Maddeler	Madde güçlük indeksi (pij)	Madde ayıricılık indeksi (rij)	Nokta Çift Serili Korelasyon
Madde 1	0,70	0,53	0,47
Madde 2	0,43	0,55	0,46
Madde 3	0,36	0,40	0,38
Madde 4	0,45	0,48	0,40
Madde 5	0,34	0,54	0,46
Madde 6	0,70	0,53	0,45

	Madde 7	0,64	0,42	0,40
	Madde 8	0,68	0,39	0,41
	Madde 9	0,41	0,62	0,48
10	Madde	0,60	0,59	0,55
11	Madde	0,57	0,63	0,52
12	Madde	0,78	0,36	0,40
14	Madde	0,72	0,46	0,39
15	Madde	0,42	0,59	0,46

Tablo 3. Felsefe Başarı Testi Madde İstatistikleri (14 Madde)

Tablo 3'e bakıldığında 14 maddelik başarı testine ait maddelerin madde güçlük indeksleri, madde ayırt edicilik indeksleri ve maddelere ait nokta çift serili korelasyon katsayıları incelenmiştir. Maddelere ait güçlük indekslerine bakıldığında 0,34 ile 0,78 arasında değiştiği görülmektedir. Bu durum maddelerin başarı testinde yer alabilecek güçlük düzeylerine sahip olduğunu göstermektedir.

Başarı Testi Test istatistikleri	Değerler
Başarı Testinden alınabilecek en yüksek puan (madde sayısı)	14
Değerlendirilen öğrencilerin sayısı	100
Başarı Testinden alınan en düşük puan	1,00
Başarı Testinden alınan en yüksek puan	14,00
\bar{X} (Ortalama)	7,80(%55,7)
Ss (Standart sapma)	2,96
KR-20 (Güvenirlilik)	0,69
Çarpıklık	-0,155
Basıklık	-0,323
Ortalama güçlük (P)	0,56
Ortalama Ayırt Edicilik	0,51
Ortalama Nokta Çift Serili Korelasyon	0,44
Üst grubun minimum puanı (n=28)	10,0
Alt Grubun Maksimum puanı (n=30)	6,0

Tablo 4. Felsefe Başarı Testi Test İstatistikleri (14 Madde)

Tablo 4 incelendiğinde başarı testinden alınan puanlara ilişkin hesaplanan ortalama güçlük (p) indeksi 0,56 ile orta güçlükte olduğu görülmektedir. Başarı testinin ortalama ayırt ediciliğine bakıldığında 0,51 ile “Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularını kapsayan bilgilere sahip olan öğrenciler ile sahip olamayan öğrencileri ayırt edebilecek düzeyde olduğu görülmektedir.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Öğrencilerin başarı düzeylerine ilişkin dağılımın çarpıklık ve basıklık değerleri incelendiğinde Bkz. Tablo: 4) bu değerlerin, -1 ile +1 arasında değiştiği görülmektedir. Normallik varsayımının bir ölçüsü olarak çarpıklık ve basıklık katsayılarının -1 ile +1 aralığında olmasının kabul edilebileceği ifade edilmektedir (Morgan, Leech, Gloeckner ve Barrett, 2004: 50). Levene İstatistiği $p>,05$ 'e göre puan dağılımına ait test varyanslarının homojen dağıldığı yani homojenlik varsayımının sağlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Başarı testine ait puan dağılımının sürekli veri olduğu ve eşit aralıklı ölçek düzeyinde olduğu görülmektedir. Öğrencilerin cinsiyetlerine ve öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre başarı düzeyleri arasındaki farklılığa Independent-Samples (Bağımsız Örneklemeler) T-Testi analizi ile bakılmıştır. Öğrencilerin öğrenim gördükleri üniversite, yaş düzeyleri ve resim yapma sürelerine göre başarı düzeyleri arasındaki farklılık One-Way ANOVA (Tek Yönlü Varyans Analizi) ile incelenmiştir. İki'den fazla grup olan değişkenler bağlamında manidar farklılık çıkması durumunda grupların karşılaştırılması için tek yönlü varyans analizinde çoklu karşılaştırma (Post Hoc) testlerinden Tukey testi seçilmiştir (Can, 2014:152). Öğrencilerin yaptıkları resimlerin öntest uzman görüşü puanları ile sontest uzman görüşü puanları ve ortaya çıkan fark sayısal olarak incelenerek yorumlanmıştır. Başarı testine ait 15 maddeye ilişkin sorulara doğru cevaplamışsa 1 yanlış cevaplamışsa 0 şeklinde puanlama yapılarak madde ve test istatistikleri hesaplanmıştır. Madde ve test istatistiklerinin hesaplamasında Brooks ve Johanson (2003) tarafından geliştirilen TAP (Test Analysis Programı Version 14.7.4) paket programı kullanılmıştır. Geliştirilen başarı testine ilişkin iç tutarlılık güvenilirlik katsayısı KR-20 olarak hesaplanmıştır.

Bulgular

Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin “Başarı testine” İlişkin Başarı Düzeyleri Nedir? Alt Amacına Yönelik Bulgular:

Tablo 5. Başarı Düzeyi

Başarı Testi Puanları	N	Minimum	Maximum	\bar{X} (Ortalama)	S
3. Sınıf	129	3,00	13,00	8,11	2,18
4. Sınıf	117	3,00	13,00	7,09	2,17
Genel	246	3,00	13,00	7,62	2,24

15 maddeden oluşan başarı testinde 13. maddenin ayırt ediciliği çok zayıf bulunduğundan çıkarılmıştır. 14 madde ile çalışmaya devam edilmiştir. Üniversitelere

posta yolu ile ulaştırılan başarı testi 3 ve 4. sınıf öğrencileri tarafından cevaplandırılarak araştırmacıya ulaştırılmıştır.

Öğrencilerinin Öğrenim Gördükleri Üniversiteye Göre Başarı Düzeyleri Arasında Anlamlı Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Bulgular:

Tablo 6. Başarı Düzeyleri Arasındaki Anlamlı Fark

	Üniversite	N	\bar{X}	S	F(5-240)	p	Post Hoc (Tukey)
	1.A	43	7,58	2,41			
	2.B	24	7,46	2,60			
Başarı Testi	3.İ	70	6,91	2,25	2,99	,012*	5>3
	4.M	27	8,07	1,33			
	5.S	27	8,59	2,10			
	6.V	55	7,93	2,12			

Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde öğrenim gören öğrencilerin başarı puanlarının (\bar{X} =8,59), İzmir Dokuz Eylül üniversitesinde öğrenim gören öğrencilerin başarı puanlarından (\bar{X} =6,91) daha yüksektir.

Yaşlarına Göre Başarı Düzeyleri Arasında Anlamlı Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Bulgular

Sınıf öğrencilerinin, 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı olduğu sonucu ile doğru orantılı olarak düşünüldüğünde, Yaşı 24 ve üstü olan öğrencilerin ilgi ve bilgi seviyelerinin, yaşı 20 ve altı olan öğrencilerden daha düşük olduğu ifade edilebilir. Ayrıca 4. Sınıf öğrencilerinin mezun olma, sınav hazırlığı ve yeni bir hayata adapte olma sürecinde bulunmalarından dolayı teste kendilerini verememe, motive olamama durumu yaşamış olabilecekleri düşünülmektedir.

Tablo 7. Yaş Düzeyi

	Yaş	N	\bar{X}	S	F(4-241)	p	Post Hoc (Tukey)
	20 ve Altı	24	8,17	2,44			
	21	68	7,71	2,21			
Başarı Testi	22	70	7,60	2,18	0,57	,685	
	23	42	7,48	2,29			
	24 ve Üstü	42	7,36	2,25			

Resim Yapma Sürelerine Göre Başarı Düzeyleri Arasında Anlamlı Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Bulgular

Resim-iş eğitimi bölümü öğrencilerinin resim yapma süresine göre “Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularına ait başarı puanları arasında $F_{(2-243)}=0,12$, $p=,892>,05$ 'e göre anlamlı farklılık olmadığı görülmektedir. Bu durumdan dolayı öğrencilerin resim yapma süreleri ile bilgi seviyelerinin birbirini etkilemediğini ifade etmek mümkündür.

Tablo 8. Resim Yapma Süreci

	Resim Yapma Süresi	N	\bar{X}	S	F(2-243)	p	Post Hoc (Tukey)
Başarı Testi	Üniversite Başlamasıyla	22	7,64	1,92	0,12	,892	
	Liseden İtibaren	61	7,74	2,42			
	Liseden Önce	163	7,58	2,22			

Öğrenim Gördükleri Sınıf Düzeylerine Göre Başarı Düzeyleri Arasında Anlamlı Fark var mıdır? alt Amacına Yönelik Bulgular

Resim-iş eğitimi bölümü öğrencilerinin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre “Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularına ait başarı puanları arasında $t_{(244)}=3,68$, $p=,000<,05$ 'e göre anlamlı farklılık vardır.

Tablo 9. Öğrenim Gördükleri Sınıf Düzeyi

	Sınıf Düzeyi	N	\bar{X}	S	t	sd	p
Başarı Testi	3. sınıf	129	8,11	2,18	3,68	244	,000*
	4. sınıf	117	7,09	2,17			

Cinsiyetlerine Göre Başarı Düzeyleri Arasında Anlamlı Bir Fark var mıdır? Alt amacına Yönelik Bulgular

Resim-iş eğitimi bölümü öğrencilerinin cinsiyetlerine göre “Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularına ait başarı puanları arasında $t_{(244)}=0,83$, $p=,490>,05$ 'e göre anlamlı farklılık olmadığı görülmektedir.

Tablo 10. Cinsiyet Dağılımı

	Cinsiyet	N	\bar{X}	S	t	sd	p
Başarı Testi	Erkek	90	7,47	2,22	0,83	244	,409
	Kız	156	7,71	2,25			

Birinci alt amaca ilişkin bulguların tamamı incelendiğinde; “Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularına ilişkin 3 ve 4. sınıflara uygulanan başarı testi ile 3. sınıf öğrencilerinin 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Üniversitelere göre başarı düzeylerine bakıldığında, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin araştırmaya dahil edilen diğer üniversite öğrencilerinden daha başarılı oldukları, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin de en az başarı gösteren öğrenciler

oldukları ortaya çıkmıştır. Başarı düzeyi yaşa göre incelendiğinde 20 yaş ve altı öğrencilerin daha başarılı, 24 yaş ve üzeri öğrencilerin daha düşük bir başarı elde ettikleri tespit edilmiştir. Resim yapma sürelerine göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark görülmezken aynı şekilde cinsiyet dağılımında da anlamlı bir fark görülmemiştir. Sınıf düzeylerine göre başarı düzeyleri incelendiğinde ise 3. sınıf öğrencilerinin 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı oldukları belirlenmiştir.

3. sınıf öğrencilerinin 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı olmalarının sebebi, 3. sınıf öğrencilerinin bilgi ve ilgi düzeylerinin daha yüksek olmasından kaynaklanmış olabilir. Ayrıca 3. Sınıf öğrencilerinin 4. Sınıf öğrencilerine göre daha rahat olması, 4 sınıf öğrencilerinin sınav ve mezuniyet kaygısı içinde olması bu durumu etkilemiş olabilir.

Bölgelere göre üniversiteye gelen öğrencilerin aile yapısı, dine bakış açıları, disiplinlerarası düşünme ve çalışma alışkanlıkları farklılık gösterebilir.

Bu durum öğrencilerin konuya ilgilerini, bilgilerini ve öğrenme isteklerini etkileyebilmektedir. İstatistiksel araştırmalar, dini inanç ve davranışların oluşumu ve bağımsız değişken olarak dindarlığın şekillenmesinde bağımsız demografik değişkenlerin etkili olduğunu göstermiştir. Bu değişkenler arasında eğitim, aile, yaş, coğrafi bölge gibi maddeler birer etken olarak kabul edilmiştir (Kurt, 2009: 3).

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 3 ve 4. Sınıf Öğrenci Uygulamaları Arasında Anlamlı bir Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Bulgular

İzmir Dokuz Eylül Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerden 1 öğrencide herhangi bir değişiklik gözlemlenmemiştir. 2 öğrencide eksi yönde bir düşüş varken diğer iki öğrencide sadece artı yönde bir artış gözlemlenmiştir.

		RENK KULLANIMI	SÖZCÜKLER İ SANATIN İLKE VE ELEMENLARILYLA KULLANMASI	FARKLI MALZEME KULLANIMI	RESİMİN TAMAMLANMASI	SOYUTLAMA YAPABİLME	ÖZGÜNLÜK	FELSEFİ DİL	ARAFARK DEĞERİ
A GRU BU	ÖN SANATSAL UYGULAMA	A 1	6	5	6	6	6	7	%40
		A 2	15	12	3	15	13	15	%83
		A 3	6	6	6	6	6	6	%40
		A 4	9	11	12	12	6	8	%66
		A 5	15	10	3	15	3	9	%60.9
	SON SANATSAL UYGULAMA	A 1	6	4	6	6	6	8	%40
		A 2	15	12	7	15	15	12	%91.4

	A 3	6	6	15	15	9	6	6	%60
	A 4	12	6	7	12	12	12	8	%65.7
	A 5	10	6	3	6	6	6	7	%41.9

Tablo 11. A Grubu Öğrencilerine Yönelik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Bulgular

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrenci Uygulamaları Arasında Anlamlı Bir Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Bulgular

Muğla Sıtkı Koçman Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerde ise eksi yönde bir düşüş gözlemlenmemiştir.

			RENK KULLANIMI	SÖZCÜKLERİ SANATIN İLKE VE ELEMENLARIYLA KULLANMASI	FARKLI MALZEME KULLANIMI	RESMİN TAMAMLANMASI	SOYUT LAMA YAPABİLME	ÖZGÜNLÜK	FELSEFİ DİL	ARAFARK DEĞERİ
B GRUBU	ÖN SANAT SAL UYGULAMA	B 1	15	7	3	15	11	10	13	%70
		B 2	15	15	5	15	4	14	14	%78
		B 3	10	15	3	8	9	14	9	%64.7
		B 4	13	11	3	14	3	9	15	%64.7
		B 5	15	15	3	15	15	15	15	%88.5
		B 6	8	8	3	15	9	9	9	%58
		B 7	11	13	3	15	9	11	12	%73.3
		B 8	15	13	3	15	3	14	14	%73.3
		B 9	9	11	5	9	6	7	9	%53.3
	SON SANAT SAL UYGULAMA	B 1	14	15	3	15	15	14	12	%83
		B 2	14	12	3	15	15	14	14	%82.8
		B 3	15	12	3	15	15	15	15	%85.7
		B 4	12	8	3	12	14	12	14	%71.4
		B 5	15	15	6	15	15	15	14	%90.4
		B 6	11	11	3	15	12	11	9	%68.5
		B 7	8	11	9	12	14	12	12	%74.2

	B 8	15	14	5	15	11	14	15	%84. 2
	B 9	7	8	3	7	11	13	11	%57. 1

Tablo 12. B Grubu Öğrencilerine Yönelik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Bulgular

İki üniversite arasında ön ve son resim değerlendirilmesine bakıldığında Muğla Sıtkı Koçman Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerin, İzmir Dokuz Eylül Resim-İş Eğitimi Ana Bilim

Dalında yer alan öğrencilerden daha başarılı bulunmuştur. İlgilerinin ve bilgilerinin az olmasından dolayı İzmir Dokuz Eylül Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerde düşüş yaşanmış olabilir.

Ön ve son resim değerlendirmesine bakıldığında İzmir Dokuz Eylül Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerden 4 tanesinde düşüş, bir tanesinde ise herhangi bir değişiklik gözlemlenmemiştir. Muğla Sıtkı Koçman Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerden ise 4 öğrencide düşüş, 3 öğrencide artış, 2 öğrencide ise herhangi bir değişiklik görülmemiştir.

Ön ve son resim uygulamasına göre Muğla Sıtkı Koçman Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrenciler daha başarılı görülmüştür. Fakat iki üniversiteye toplu olarak bakıldığında ön ve son metinde bir düşüş gözlemlenmesi, son resim aşamasında öğrencilerin sıkılmalarına sebep olmuş olabilir.

Araştırmacının, araştırma yaptığı kurumda daha esnek bir zaman dilimine sahip olamamasından dolayı ön-son Sanatsal uygulamanın aynı gün içinde işlemesiyle bazı öğrenciler 2. uygulamada sıkılmış ya da ilgilerini kaybetmiş olabilir. Bu durumdan dolayı bazı sonuçlarda düşük puan gözlemlenmiş olabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca öğrencilerin konuya olan ilgileri de ön ve son resim uygulaması ile ön ve son resim uygulaması sonucunu etkilemiş olabilir. Felsefi birikim ve İslam felsefesi ile ilgili bir yaşantı olmamasından dolayı da eksi yönde bir sonuç oluşturabilir.

Ön-son sanatsal uygulamada ve ön-son resim değerlendirmesinde bazı öğrencilerin başarılı olması ise derse olan ilgilerinden ve ikinci derste konu anlatımının sonucu olabilir.

Sonuç

Dinin, kültürün bir parçası olarak toplumları etkileyebildiği bilinmektedir. Sadece yaşam tarzı, giyim, yeme-içme gibi alanları etkilemekle kalmaz toplumların sanatlarına kadar bu durumun yansımaları görülebilir. Sanatçılar da eserlerini üretirken çok sayıda alandan faydalanabilirler. Bu alanlardan biri de İslam felsefesidir. İslam felsefesinin içinde yer alan konular sadece sanatı değil, akademik çalışmaları da etkilemektedir. Kandinsky stimming kavramıyla bunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Erol Akyavaş ve Abbas Kümbetler gibi sanatçılar da İslam felsefesindeki düşünceler doğrultusunda

çalışmalar üretmişlerdir. Erol Akyavaş'ın eserleri o kadar etkili olmuştur ki çalışmalarını şu an Amerika başta olmak üzere çok sayıda müzede yer almaktadır.

Sanatın amacı insan ruhunu eğitmek, geliştirmek, yüceltmek ve sonrasında güzel olana yönlendirerek uyandırmak olarak ifade edilebilir. Bu anlamda sanat dinin amacına da hizmet etmektedir (Soysaldı, 2018: 308-309). Sanatçı kendini bilmeden başka yaşamlara sığınmamalıdır. Önce kendini keşfetmelidir. Kendini keşfeden sanatçı kalıcı eserler üretebilir. Ayan-ı Sabite ve Vahdet-i Vücut konularının sanatsal uygulamalara yansıtılması sanat öğrencilerinin kendilerini keşfetmelerine katkı sağlamıştır. Araştırma konusu ile sanat öğrencilerinin; felsefe, sanat felsefesi, İslam felsefesi gibi sanatsal, düşünsel ve kültürel değerlerden faydalanarak hem kendilerini bulmaları hem de yaratıcılıklarının gelişmeleri hedeflenmiştir.

Kendi kültürüne değer veren sanatçıların dünya çapında da tanındığı görülmüştür. Genç sanatçı adaylarının da kendi kültürlerine eğilerek daha kalıcı eserler üretebilecek düzeye gelmeleri ve tanınmaları sonucunda kültürün devamlılığı da sağlanmış olacaktır.

Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin “Başarı testine” İlişkin Başarı Düzeyleri Nedir? Alt Amacına Yönelik Sonuçlar: Öğrencilerin %28.5'i 22 yaşında, %66.3'ü liseden öğreniminden önce de resim yapmıştır. Fakat bu durum başarı testinde bir değişikliğe neden olmamıştır.

Katılımcı öğrencilerin %63'ünü kız öğrenciler oluşturmaktadır. Kız öğrenciler bu bölümleri daha çok tercih etmektedir.

Öğrencilerin %5 farkla çoğunluğu 3. sınıfta eğitim almaktadır. 3. sınıf öğrencileri 4.sınıf öğrencilerinden sayıca daha fazladır. Başarı testinin bahar döneminde yapılması ve son sınıf öğrencilerinin sınav kaygısından dolayı bu şekilde bir sonuç çıkmış olabilir. Bu durum son sınıflarda daha az öğrenciye ulaşmaya sebep olmuştur. Son sınıf öğrencilerine ulaşabilmek için güz dönemi tercih edilmelidir.3. sınıf öğrencilerinin sınav kaygısı olmadığı için üniversite ortamını daha aktif kullandıkları görülmektedir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı 3 ve 4. Sınıf Öğrenci Uygulamaları Arasında Anlamlı bir Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Sonuçlar:

1. ders ve 2. derste uygulanan ön ve son resim değerlendirmesiyle ilgili sanatsal uygulamada, 3 uzman tarafından yapılan kriter kağıdı değerlendirmesi şu şekildedir: İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan 5 öğrenci 1 ve 2. ders ara farkları incelendiğinde, A-1 kodlu öğrencinin 1 ve 2. ders toplam ara fark değerinde bir değişiklik gözlemlenmemiştir. A-4 ve A-5 kodlu öğrencilerde ise eksi yönde bir fark oluşmuştur. Diğer iki öğrencinin toplam ara fark değerlerinde ise olumlu bir değişiklik gözlemlenmiştir.

Ön ve son resim uygulamasında ise 4 öğrencide düşüş, 1 öğrencide ise bir değişiklik gözlemlenmemiştir. Çevre Eğitim ortamı, aile kültürün ve dinin oluşmasını etkilemektedir. Ayrıca 1 ve 2. dersin aynı gün içinde yapılmasından dolayı A-1, A-4, A-5 kodlu öğrencilerde bu durum; sıkılma, yarım bırakma, önemsememe gibi etkiler yaratmış sonucunu da oluşturmuştur. Ayrıca başarı testi sonuçlarında da en düşük

başarının bu üniversitede gözlemlenmesi konuya olan ilgilerinin olmaması sonucunu da göstermektedir. Felsefi açıdan değerlendirildiğinde, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesine göre felsefeye olan ilgilerinin daha düşük olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin bilgi ve ilgilerinin eksik olduğu durumlarda çalışmalardan alınan verim düşmüştür. Sanat eğitimcisi olmak isteyen ya da sanatçı olmak isteyen bir öğrencinin kendini geliştirmesi, yaratıcılığı geliştirmesi, anlatım dilinin sanatsal uygulamaya yansımasını geliştirmesi, kültürü aktarabilmesi açısından önemlidir.

Gençlik, bireysel olarak insan yaşamının en önemli zaman dilimini ifade ettiği gibi toplumsal olarak da milletlerin ve devletlerin en önemli toplum tabakasına karşılık gelmektedir. Bu sebeple bireysel ve toplumsal ilerlemenin gençlik ve gençlerdedir. Gençlik dönemini bilgi ve hikmet ile dolduran bir kişinin, geleceğini kazanmış olduğu söylenebilir (Taşkın ve Yılmaz, 2019: 7). Kültür, sanat, bilim, din konularında eksik ya da yanlış yetiştirilen bir gençlik sonuç olarak toplumda kopukluğa neden olabilir. Dokuz Eylül Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinde de bu anlamda bir kopukluk söz konusudur.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrenci Uygulamaları Arasında Anlamlı Bir Fark var mıdır? Alt Amacına Yönelik Sonuçlar:

1. ders ve 2. derste uygulanan ön ve son resim değerlendirmesiyle ilgili sanatsal uygulamada, 3 uzman tarafından yapılan kriter kağıdı değerlendirmesi incelemesinde Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan 9 öğrencinin 1 ve 2. ders ara farklarında genelde olumlu yönde bir artış olduğu bulgusuna varılmıştır.

En yüksek olumlu yönde fark B-3 kodlu öğrencide gözlemlenirken, en düşük fark ise B-7 kodlu öğrencide gözlemlenmiştir. Bu durum öğrencilerin 2. derste anlatılan konudan dolayı bilgi ve ilgi seviyelerinde artış yaratmasından kaynaklanmıştır. Anlatılan konu çoğu öğrencinin soyutlama yapabilme de daha başarılı olduğunu göstermektedir. Öğrencilerin soyutu anlayabilmeleri ve uygulayabilmeleri için felsefe ve İslam felsefesi dersi önemli görülmüştür.

Ön ve son metin değerlendirilmesine bakıldığında ise öğrencilerin felsefi anlamda diğer üniversiteye göre (İzmir Dokuz Eylül) daha başarılı oldukları görülmüştür. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan öğrencilerin felsefe olan ilgileri ön ve son resim uygulaması ile ön ve son metin uygulamasında daha başarılı olmalarını sağlamıştır. Bir varlık olarak insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özellik düşünme yeteneğidir... Bireyin gençlik döneminde ise düşünme her boyutuyla kendini gösterir (Taşkın ve Yılmaz, 2019: 11). Düşünce ve inanç tarihini göz önünde bulundurarak günümüzdeki genç kuşak düşünüldüğünde söz konusu kuşağın anlam arayışı bağlamında bir krizle yüz yüze olduğu söylenebilir (Taşkın ve Yılmaz, 2019: 11). Bu krizin doğru bir şekilde çözümlenmesi için gençlerin felsefe, sanat, bilgi, din, kültür alanlarında doğru eğitilmesi sonucuna götürmektedir.

Araştırma konusu ile sanat öğrencilerinin, felsefe, sanat felsefesi ve İslam felsefesinin değerlerinden yararlanarak kendilerini sanatın dili ile ifade etmelerine ve yaratıcılıklarını geliştirmelerine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, araştırma çerçevesinde önerilen konunun uygulanması, sanatsal çalışmayı oluşturma sürecinde öğrencinin bilgiyi sanatsal dille ifade etmesi açısından gerekli görülmüştür. İslam felsefesinin sanata nasıl yansıdığı, bu konuda ne tür uygulamaların gerçekleştirilebileceği ve bu uygulamaların nasıl sonuçlanabileceği üzerine odaklanmıştır.

Nitelikli bir sanat eğitimi programı çocuğu ve genci tek yönlü geliştirmeyi hedeflememelidir. Kendi kültürünü, dünya sanatını, güzelliğin doğasını anlama ve sorgulama yetisi kazanmalıdır (Buyurgan ve Buyurgan, 2007: 18). Sorgulayabilmek için ise felsefe ve kültürümüzü bir şekilde etkileyen İslam felsefesi gibi konular kişilere farklı fikirler sunabilir.

Resim-İş Eğitimi bölümü ders programlarında felsefe, İslam felsefi ve sanatla olan ilişkisi ile ilgili bir ders bulunmamaktadır. Bir sanat öğrencisinin geniş ve yaratıcı bir düşünce yapısına ulaşabilmesi, sorgulayabilmesi, kendini ve yeteneğini keşfedebilmesi için, felsefe ve İslam felsefesinin sanata kattığı değer farkında olması ve bu alanda bilgi birikimine hâkim olması gerekmektedir. Resim yapmak bir kültür yansıması ve aktarımıdır. Devletler de kendi kültürel miraslarına sahip çıkma çabalarını, sanatlarını ve ulusal değerlerini eğitim programlarına yansıtabilirler ve ulusal kültür temel olmak üzere farklı kültürleri anlamaya yönelebilirler. Bu durum bireylere hoş görü sahibi olmayı ve saygı duymayı öğretecektir (Katıranacı, 2020: 191-193).

Sanatçının kalıcı eserler üretebilmesi için kültürünü iyi bilmesi ve analiz yeteneğinin gelişmiş olması gerekmektedir. Çünkü kültür analizi kültürel öğelerin tanımı üzerine odaklıdır. İnsanlar kültür sayesinde şekillenir ve etkilenir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 70). Bir topluluğun varlığı kültürünün ne kadar güçlü olduğuyula doğru orantılıdır.

İslam felsefesinin sanata olan kültürel ve felsefi katkısından dolayı araştırma önemli bulunmuştur. Öğrenciler üzerinde etkisi araştırılmıştır. Anlamlı farklılık oluşturmasına bakılmıştır.

Bu kapsamda araştırmada Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerine başarı testi, ön-son sanatsal uygulama ve ön-son metin değerlendirmesi yapılmıştır. Öğrenciler üzerinde etkisi bulgular ve sonuç kısmında ele alınmıştır. Bu kapsamda aşağıda şu şekilde değerlendirilmiştir.

Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin “Başarı testine” İlişkin Başarı Düzeyleri Nedir? Alt Amacına Yönelik Önerilerden oluşan birinci alt amaca ilişkin bulguların tamamı incelendiğinde;

“Ayan-i Sabite” ve “Vahdet-i Vücut” konularına ilişkin 3 ve 4. sınıflara uygulanan başarı testi ile 3. sınıf öğrencilerinin 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Üniversitelere göre başarı düzeylerine bakıldığında, Samsun On dokuz Mayıs Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin araştırmaya dâhil edilen diğer üniversite öğrencilerinden daha başarılı oldukları, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinin de en az başarı

gösteren öğrenciler oldukları ortaya çıkmıştır. Başarı düzeyi yaşa göre incelendiğinde 20 yaş ve altı öğrencilerin daha başarılı, 24 yaş ve üzeri öğrencilerin daha düşük bir başarı elde ettikleri tespit edilmiştir. Resim yapma sürelerine göre başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark görülmezken aynı şekilde cinsiyet dağılımında da anlamlı bir fark görülmemiştir. Sınıf düzeylerine göre başarı düzeyleri incelendiğinde ise 3. sınıf öğrencilerinin 4. sınıf öğrencilerinden daha başarılı oldukları belirlenmiştir.

Kültür olmadan toplum olmaz. Kültürü oluşturan şeylerden biri de İslam felsefesidir. Öğrencilerin bu konudan kopuk olmaları “kendini bulma” konusunda eksikliğe yol açacaktır. Felsefenin yaratıcılığa olan katkısı ve keşifçi, sorgulayıcı yanıyla öğrencilerin farklı pencerelerden bakmaları sağlanabilir.

İzmir Dokuz Eylül Üniversitesinde Elde Edilen Sanatsal Uygulamalara Yönelik Öneriler şu şekildedir:

1. ders ve 2. Derste uygulanan ön ve son resim değerlendirmesiyle ilgili sanatsal uygulamada, 3 uzman tarafından yapılan kriter kağıdı değerlendirmesi sonucu şu şekildedir: İzmir Dokuz Eylül Üniversitesinde yer alan 5 öğrenci 1 ve 2. ders ara farkları incelendiğinde, A-1 kodlu öğrencinin 1 ve 2. Ders toplam ara fark değerinde bir değişiklik gözlemlenmemiştir. A-4 ve A-5 kodlu öğrencilerde ise eksi yönde bir fark oluşmuştur. Diğer iki öğrencinin toplam ara fark değerlerinde ise olumlu bir değişiklik gözlemlenmiştir.

1 ve 2. Dersin aynı gün içinde yapılmasından dolayı A-1, A-4, A-5 kodlu öğrencilerde bu durum; sıkılma, yarım bırakma, önemsememe gibi etkiler yaratmış sonucunu oluşturmuştur. Bu sonuçtan yola çıkarak araştırmacı, daha esnek bir zaman dilimine sahip olmalıdır. Ayrıca başarı testi sonuçlarında da en düşük başarının bu üniversitede gözlemlenmesi konuya olan ilgilerinin olmaması sonucunu da göstermesinden dolayı bu üniversite de Felsefe derslerine ağırlık verilmelidir. Öğrencilerin ilgi alanları geliştirilmelidir.

Kültürel açıdan ve kendini bulma yani keşfetme açısından bakıldığında felsefe ve İslam felsefesi oldukça önemlidir. İslam felsefesinin kendini bulma ve görünenin ardındaki gerçeği görebilme gibi kavramları ele alması sanat öğrencileri için oldukça faydalı olabilir.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde Elde Edilen Sanatsal Uygulamalara Yönelik Öneriler şu şekildedir:

1. ders ve 2. derste uygulanan ön ve son resim değerlendirmesiyle ilgili sanatsal uygulamada, 3 uzman tarafından yapılan kriter kağıdı değerlendirmesi incelemesinde Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında yer alan 9 öğrencinin 1 ve 2. ders ara farklarında genelde olumlu yönde bir artış olduğu bulgusuna varılmıştır. En yüksek olumlu yönde fark B-3 kodlu öğrencide gözlemlenirken, en düşük fark ise B-7 kodlu öğrencide gözlemlenmiştir. Bu durum öğrencilerin 2. derste anlatılan konudan dolayı bilgi ve ilgi seviyelerinde artış yaratmasından kaynaklanmıştır.

Sanat kültürü, kültür ise sanatı tamamlar. Felsefe ve bilim ise her ikisine ayna tutar. Sanat öğrencilerinin kültürlerine sahip çıkması aynı zamanda tarihine de sahip

çıkması demektir. Geçmiş kuşakların bıraktıklarını, geleceğe daha da geliştirerek bırakmak en büyük ödevdir. Bir ülkenin ne kadar gelişmiş olduğu kültüre ve sanat eserlerine gösterilen saygı ile doğru orantılıdır.

Kültürün bir konusu olan İslam felsefesinde ise derin hoşgörü, kendini keşfetme, saygı, sevgi, görünenin ardındaki gerçeği arama gibi öğrencilere ilham verecek konular bulunmaktadır. Bu konular öğrencilerin atölye derslerinde, gelecekteki iş alanlarında, sanatlarında yol gösterici olacaktır. Yapılan son sanatsal uygulamada çoğu öğrencinin soyutlamada gösterdiği başarı doğrultusunda, sanat eğitimi alan öğrencilerin Felsefe ve İslam felsefesi dersi görmeleri önerilmektedir.

Kaynakça

- Akın, B. A. (t.y). *İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Aydeniz, H. (2009). “Din Sanat İlişkisi ve Bunun Sanata Bir Yansıması Olarak Mevlevi Sema Ayini”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (32), 35-52.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan,U. (2007). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Yayınları
- Cevizli, A. (2015). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Coşkun, İ. (2008). “Muhyiddin İbn Arabî'nin Felsefesinde Allah Mefhunu”. *İlm ve Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1(9), 117-143.
- Creswell, J. W., ve Clark, V. L. P. (2017). “*Designing And Conducting Mixed Methods Research*”. Sage Publications.
- Can, A. (2014). *SPSS ile Bilimsel Araştırma Sürecinde Nicel Veri Analizi*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Çelik, Y, T. (2019). “Wasily Kandinsky'nin Doğaçlamaları ve Manevi Duygu”. *Kalem İşi Dergisi*, 7(15), 151-161.
- Çelik, İ., ve Yıldırım, B. (2019). “Tasavvuf ve Medeniyet Perspektifinden Resim ve Karikatür Sanatında Erol Akyavaş ve Hasan Aycın Örneği”. *Akademiar Dergisi*, 6, 67-92.
- Dönmez, N. I. (2014). *Freud'un Düş Kuramları ve Sürrealistler*. Yüksek Lisans Tezi, İşik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Elmalı, O., ve Özden Ö. (2011). *Felsefe Tarihi 1, İlk Çağ Felsefesi, Tarihi Metinlerle*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Hâkim, S, E. (2005). *İbnul Arabi Sözlüğü*. (Çev. E. Demirli). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Gör, K, B. (2013). *Yerellik Ve Evrensellik Bağlamında Resimde Otomatizm Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Hodge S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. (Çev. F. C. Çulcu ve G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Işık, A. (2014). *Din Felsefesi*. Recep Kılıç (Ed.). Ankara: Grafik Yayınları.
- Katırcı, M. (2010). “Savaşta Bir Sanatçının Eserlerine Eleştirel Bakış”. *Erzurum Kültür Eğitim Vakfı Yayınevi Akademi Dergisi*, (43), 247-256.
- Katırcı, M. (2011). Sanat Eserini Oluşturan Temel Unsurlara İlişkin Gözlemler. *International Fine Arts Symposium*, 20-22/Ekim/2011, 323-326.
- Katırcı, M. (2020). *Görsel Sanatlar Öğretimi*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Korkut, Ş. (2016). “İslam Felsefesi Dersi Öğretim Yöntemleri ve Ders Materyallerinin Hazırlanması Problemleri”, *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Thurkic*. Ankara. Turkey. 169-198.
- Kam, Ö, F. (2003). *Dini Felsefi Sohbetler*. (Çev. S.H. Bolay). Ankara: Diyanet Yayınları.
- Kılıç, R. (2014). *Din Felsefesi El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mutluel, O. (2011). “İslam Sanatının Oluşumundaki Etkenler”. *Abant İzzet Baysal B. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(1), 19-27.
- Morgan, G. A., Leech, N. L., Gloeckner, G. W., & Barrett, K. C. (2004). *SPSS For Introductory Statistics: Use And Interpretation*. Psychology Press.
- Özek, A., Karaman, H., Turgut, A., Çağrıca, M., Dönmez, K, F., ve Gümüş, S. (2012). *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Açıklamalı Meali. Medine: Hadimül Haremeyni'ş Şerifeyn Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurulu*.
- Öztürk, K. (2010). *Şems-İ Tebrizi'nin Evrensel Mesajları*. Konya- İstanbul: Nüve Kültür Yayınları.
- Özköse, K. (Ed.). (2014). *Tasavvuf*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özkafa, F. (2010). “Hz. Mevlana'nın Hat Santına Yansımaları”. *Sünam Yayınları Bildiriler Serisi 2*, Konya.
- Özbek, Ö. (2001). *Art Book-Kandinsky*. Ankara: Dost Yayınları.
- Platon. (2015). *Phaidon*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Reçber, M, S. (2014). *Din Felsefesi El Kitabı. Recep Kılıç (Ed.)*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Rusuhi, İ. (2007). *Osmanlı Tasavvuf Düşüncesi*. (Çev. M. Demirci). İstanbul: Vefa Yayınları.
- Surer, C. (2013). *Tasavvuf Tarihi*. İstanbul: Anadolu Aydınları Vakfı.
- Soysaldı, A. (2018). “Kültür Sanat ve Beşeriyet İlişkisi”. (Erişim Tarihi: 26.07.2020).
- Tümer, Y. (2015). *Hayvan Kültürünün Resim Sanatındaki Önemi ve Bir Uygulama Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

- Taşkın, S. ve Yılmaz, S. (2019). *Modern Çağda Gençliğin Anlam Arayışı*. Bingöl: Bingöl Belediyesi.
- Vural, M. (2011). *İslam Felsefesi Sözlüğü*. Ankara: Elis Yayınları.
- Yıldırım, A ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yinilmez Akagündüz, S.(2016). “Mehmet Emin Erişirgil’in ‘Terbiye Ve Felsefe’ Adlı Makalesinden Hareketle Günümüzde Eğitim- Felsefe İlişkisi Üzerine Bir İnceleme”. *Turkish History Education Journal*, 5(2),630-642.

İnternet Kaynakça

Biyografi İno, <https://biyografi.info./kisi/erol-akyavas>, (Erişim Tarihi: 01.02.2020).

Görsel Kaynakça

- Hodge S. (2016). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz. (Çev. F. C. Çulcu ve G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- <http://www.harftamircisi.com/anadolunun-van-goghu-erol-akyavas.html> (Erişim Tarihi: 01.02. 2020).
- Katıranıcı, M. (2010). “Savaşta Bir Sanatçının Eserlerine Eleştirel Bakış”. *Erzurum Kültür Eğitim Vakfı Yayınevi Akademi Dergisi*, (43), 247-256.



ARAKLI'NIN ÇANTI TEKNİĞİNDE İNŞA EDİLMİŞ CAMİSİ; BEREKETLİ MAHALLESİ MASELE CAMİİ ARAKLI'S MOSQUE BUILT IN THE CANTI TECHNIQUE; BEREKETLİ MAHALLESİ MASELE MOSQUE

Yavuz SARI

Öğr. Gör., Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
Lect. Gaziosmanpaşa University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts
yavuz.sari@gop.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6847-2600>

Atf/Citation

Sarı, Y. (2021). "Araklı'nın Çanti Tekniğinde İnşa Edilmiş Camisi; Bereketli Mahallesi Masele Camii". *Sanat Dergisi*, (38), 325-342.
Araştırma Makalesi/Research Article
Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.956482>

Öz

Çalışmanın konusunu, Trabzon-Araklı ilçesinde yer alan ve H.1283/M.1867 tarihinde inşa edilen Bereketli Mahallesi Masele Camii oluşturur. Cami, Müslüman Türkler tarafından sanat dünyasına kazandırılan ahşap camiler grubunda yer alır. Selçuklular eliyle Anadolu'ya taşınan ahşap camilerin en güzel örneklerini, bölgeye özgü özellikleri bünyesinde barındıran Trabzon camilerinde görmek mümkündür. Trabzon'un kırsal bölgelerinde inşa edilen ilk cami ya da mescitler ahşap malzemeli olsa da zamanla bu yapılar yerini öncelikle taş, sonrasında ise betonarme malzemeli yapılara bırakmıştır. Günümüzde sekiz ahşap cami olup bunların tamamı 19. yüzyıl yapısıdır. Söz konusu camiler, muhtelif dönemlerde hazırlanan çalışmalarla ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Ancak plan, malzeme ve teknik özellikleri açısından ahşap cami mimarisinin genel özelliklerini en iyi şekilde yansıtan Bereketli

Abstract

The subject of the study is Masele Mosque in Bereketli Mahallesi, located in Trabzon-Araklı district and built in H.1283/M.1867. The mosque is in the group of wooden mosques brought to the art world by the Muslim Turks. It is possible to see the most beautiful examples of wooden mosques, which were brought to Anatolia by the Seljuks, in Trabzon mosques, which are unique to the region. Although the first mosques or masjids built in the rural areas of Trabzon were made of wood, over time these structures were replaced by primarily stone and then reinforced concrete structures. Today, there are eight wooden mosques. All of which are 19th century structures. The mosques in question have been introduced in detail with studies prepared in various periods. However, Bereketli Mahallesi Masele Mosque, which best reflect the general characteristics of wooden mosque

Mahallesi Masele Camii'ne yalnızca birkaç yayında yüzeysel olarak değinilmiştir. Bu sebeple geleneksel mimaride önemli yeri olduğunu düşündüğüm yapıyı, sanat tarihi disiplini çerçevesinde katalog yöntemiyle plan, mimari, süsleme, malzeme ve teknik özellikleri açısından ayrıntılı şekilde ele alıp, diğer camiler arasındaki yerini belirlemek amacıyla bu çalışmayı hazırladım.

Anahtar kelimeler: Trabzon, Araklı, Cami, Ahşap, Çantı tekniği.

architecture in terms of plan, material and technical features, has only been mentioned superficially in a few publications. For this reason, I prepared this work in order to determine its place among other mosques by considering the structure, which I think has an important place in traditional architecture, in terms of plan, architecture, decoration, materials and technical characteristics by cataloging method within the framework of art history discipline.

Key words: Trabzon, Araklı, Mosque, Wooden. Çantı technique.

Structured Abstract

Wooden mosque examples, which were brought to the art world for the first time by the Turks and built as a continuation of a tradition extending from Central Asia to Anatolia, are also found in Trabzon. Despite the fact that the number of structures that contain the features specific to the region was quite high in the early periods, they could not withstand the rainy and humid conditions for a long time and started to deteriorate and collapse over time. Since these mosques, in which original wooden craftsmanship stands out, are very difficult to repair, they were demolished and replaced with reinforced concrete mosques. Today, there are eight wooden mosques within the provincial borders of Trabzon. One of these mosques is in Hayrat, Of, Dernekpazarı, Sürmene and Araklı districts, and three of them are in Çaykara. These structures have been introduced in detail with studies prepared in various periods. However, we cannot say the same for Masele Mosque in Bereketli Mahallesi, located in Araklı district. As a result of the research I have done, I have determined that the mosque is mentioned superficially in three different sources. I think that it is necessary to deal with all the structures in detail in order to reveal the existence of the wooden mosque building tradition in the region in the best way. For this reason, it is essential to deal with all aspects of Masele Mosque in Bereketli Mahallesi, which is among the important links of a tradition with a history of thousands of years, and to complete one of the missing links of the tradition.

I think it is very important to examine and record all aspects of the Bereketli Mahallesi Masele Mosque, which is among the favorite works of wooden mosque architecture and inherited from the past. Based on this idea, this study was prepared in order to introduce the mosque in detail in terms of plan, architecture, material, technical and ornamental features and to determine its place among wooden mosques both in Trabzon and in different provinces.

Before moving on to Masele Mosque in Bereketli Mahallesi, which is in the group of wooden mosques, information was given about the development of the mosque architecture and the work done. Afterwards, the catalog method was preferred in order

to reveal the features of the mosque, which is the subject of the study, in detail. In line with the aforementioned method, information about the general features of the mosque was given by creating sub-headings under the name of plan and architectural features, material-technical, ornamentation and repairs. In the evaluation and comparison section, examples of wooden mosques located both within the borders of Trabzon and in other provinces in the region were presented and similar or different features were determined. In the conclusion part, the study was completed by conveying the inferences about the mosque

Bereketli Mahallesi Masele Mosque, which was prevented from being destroyed by the restoration despite the deterioration in time, is an important link of the wooden mosque tradition. It can be said that the modestly sized building exhibits an advanced plan with its sections consisting of the sanctuary, the narthex and the room. The aforementioned sections attribute religious, social and educational identity to the mosque. Thus, I think that the mosque appears as a small reflections of the complex tradition, which has an important place in Turkish art, in the countryside.

The building is quite poor in terms of ornamental elements compared to other wooden mosques within the borders of the province. However, it is known that it was built in its current location with the materials saved after a fire. There is no information on how much of the mosque was saved from this fire. Based on the entrance door of the sanctuary, which has ornaments made in the carving technique, I believe that the mosque was richer in terms of ornamental elements before the fire.

It is possible to say that Masele Mosque in Araklı-Bereketli Mahallesi, which I tried to introduce in line with the purpose of the study, best reflects the general characteristics of wooden masonry mosques in terms of plan, materials, technical features and structural and architectural elements.

Giriş

Ahşap sözcüğünün aslı, Arapça haşebin (ağaç, kereste) çoğulu olan ahşâbdır. Tarihi süreç içerisinde ağacın günlük hayatta kullanılmasıyla birlikte mimarlık, sanat tarihi ve el sanatları gibi alanlarda ahşap işçiliği ortaya çıkmıştır (Yücel, 1989: 181-182). Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan Türk sanatının her döneminde ahşap, gerek dini gerekse sivil mimaride oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Sanat dünyasına ilk kez Türkler tarafından kazandırılan ahşap camiler, Gazneli Sultan Mahmud'un yazılı kaynaklardan öğrendiğimiz Arus-ül Felek Camii (998-1030) (Aslanapa, 1984: 43) ile Karahanlılar'ın eski Türkistan kentlerinde ve farklı bölgelerde inşa ettikleri ahşap destekli ve tavanlı camilerin bir devamı olarak Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya getirilmiştir (Erdemir, 2018: 140). Ankara Arslanhane Camii (1289-1290), Afyon Ulu Camii (1273), Sivrihisar Ulu Camii (1274), Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii (1297) ve Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey Camii (1336) Anadolu'da ahşap direkler üzerine inşa edilen yapılar arasında yer alır (Aslanapa, 1984: 131-134), (Karakuş, 2021: 132).

İnsanoğlu yakın dönemlere kadar inşa etmiş olduğu yapılarda genellikle en kolay şekilde temin ettiği malzemeyi kullanmıştır. Bu sebeple zengin orman örtüsüne sahip Karadeniz bölgesinde de yapı malzemesi olarak ahşap ön plana çıkmıştır. Bölgede, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir geleneğin devamı olarak bölgesel özelliklere sahip birçok ahşap cami inşa edilmiştir (Ayverdi, 1989: 120-122). Ancak bu camiler zaman içerisinde, fazla yağışlı ve nemli şartlara uzun süre dayanamayıp, bozulmaya ve yıkılmaya yüz tutmuştur. Özgün ahşap işçiliğin ön plana çıktığı bu camilerin onarımı da oldukça zor olduğu için yıkılıp yerlerine betonarme camilerin yapıldığı acı bir gerçektir. Ayrıca, gerek ihtiyacı karşılayamadığı gerekçesiyle gerekse tamir adı altında yapılan müdahaleler sonucu birçok cami özgünlüğünü kaybetmiştir (Yavuz, 2009a: 139)

Kültürel değerlerimizin önemli temsilcileri arasında yer alan ahşap camilerin önemi son dönemlerde anlaşılmış olup birçok çalışma hazırlanmıştır (Ayverdi, 1989; Can, 2003; Nefes, 2009; Nefes ve Gün, 2011; Nefes, 2018; Nefes, Can ve Gün, 2017; Nefes ve Gün, 2019; Nefes, Gün ve Çakır, 2015; Bayraktar, 2013; Bayhan, 2006; Bayhan, 2019; Bayhan, 2020; Özkurt, 2020; Aytekin, 1999; Aytekin, 2018; Aytekin ve Kaya, 2019; Tunçay, 2019; Taşkan, 2011; Seçkin, 2018a; Seçkin, 2018b). Trabzon ilindeki ahşap camilerle ilgili çalışmalar Haşim Karpuz (Karpuz, 1989; Karpuz, 1990; Karpuz, 1995) ile başlamış olup Necati Demir (Demir, 2004) ve Mehmet Yavuz (Yavuz, 2009a; Yavuz, 2009b) tarafından devam ettirilmiştir. Ayrıca yakın dönemde de kaleme alınmış birçok tez ve makale mevcuttur (Aydın ve Perker, 2017a; Aydın ve Perker, 2017b; Kazaz, 2016; Sarı, 2016; Yıldırım, 2016).

H. Karpuz, N. Demir ve M. Yavuz'un çalışmaları, Trabzon ahşap cami mimarisinin genel özelliklerini ortaya koyması açısından önemli yayınlardır. Ahşap camiler, yerleşim yerlerinin dağlık olması sebebiyle bir veya birkaç köye ya da mahalleye hizmet edebilecek noktada inşa edilmiş olup mütevazı boyutlara sahiptir. Coğrafyanın dağlık olması, camilerin genellikle meyilli arazide ya subasman seviyesine kadar kağır kaide üzerine, ya da bodrum kat üzerine inşa edilmesine neden olmuştur. Kareye yakın dikdörtgen planlı camilerin üzeri, alaturka kiremitli kırma çatı ile örtülü

olup ortalama 1.5-2 m arasında değişen dışa taşkın saçak kısımları bulunur. Son cemaat yerleri, arazi durumuna göre kuzey, doğu veya batı cephede yer alır. İçerisinde ahşap sedirler bulunan son cemaat yerleri, asli işlevinin yanında sosyal veya eğitim amaçlı alanlar olarak da kullanılmıştır (Karpuz, 1989: 37). Harimin kuzeyinde yer alan mahfiller “U” planlı olup çoğunlukla iki veya dört ahşap ayakla taşınmaktadır. Harim, ahşap tavanla örtülüdür. Tavanda yüzeyin çökertilmesiyle veya kademeli olarak dışa doğru taşırılan süsleme motifleriyle oluşturulmuş göbekler bulunur. Minarelerin çoğu günümüze kadar gelmese de mevcut örnekler, tamamıyla ahşap malzemeyle yapıldıklarını gösteriyor. Dışarıdan bakıldığında oldukça sade görünen yapıların harim kısmı muntazam süslemelere sahiptir. H. Karpuz, 18. yüzyıldan sonra mahalli sanatçıların antik karakterli motifler ile Osmanlı ve Avrupa kaynaklı motifleri bir arada kullanıp yeniden sentezleyerek “Doğu Karadeniz Ahşap Üslubu” olarak tanımladığı üslubun doğmasını sağladıklarını ifade eder (Karpuz, 1995:345). Camileri inşa eden ustalar konusunda yeterli kayıt bulunmadığı için mevcut bilgilerden hareketle farklı düşünceler ortaya atılmıştır. H. Karpuz, ustaların Artvin ve Hopa çevresinde geldiğini söyler. Ayrıca bazı ustaları Doğu Anadolu ve İstanbul ile ilişkilendirip grup halinde çalıştıklarını ifade eder (Karpuz, 1990: 285). M. Yavuz, H. Karpuz’un düşüncelerine katılmak birlikte bazı ustaların Giresun ve Ordu yöresinden de olduğunu söyler (Yavuz, 2009a: 138-139).

Günümüzde, Trabzon il sınırları içerisinde sekiz ahşap cami bulunur. Bu camilerden birer tanesi Hayrat, Of, Dernekpazarı, Sürmene ve Araklı ilçesinde, üçü ise Çaykara’dadır. Söz konusu camiler, muhtelif dönemlerde yayınlanan çalışmalarla ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Ancak Araklı ilçesinde yer alan Bereketli Mahallesi Masele Camii için aynı şeyi söyleyemeyiz. Trabzon cami mimarisi üzerine hazırlanan çalışmaların yalnızca üçünde Bereketli Mahallesi Masele Camii’ne değinildiğini tespit ettik. R. Ç. Önal ve Z. Köşklü tarafından kaleme alınan “Trabzon’da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Minberler” başlıklı makalede yapının künyesi hakkında kısa bilgi verildikten sonra yalnızca mihrabına değinilmiştir. Mimarlık ve İnşaat Fakültesi öğretim üyeleri tarafından, Bereketli Mahallesi Masele Camii örneğinden yola çıkılarak hazırlanan “Ahşap Camilerin Dinamik Davranışına Restorasyon Etkisinin Çevresel Titreşim Yöntemiyle İncelenmesi” başlıklı makalede de benzer şekilde oldukça kısa bilgi verilip teknik bilgilere geçilmiştir. Cami ile ilgili en geniş bilgiye, Mimarlık Anabilim Dalı bünyesinde, E. Kazaz tarafından hazırlanan “Trabzon Kırsal Cami Mimarisi” başlıklı doktora tezinde ulaşırız. Ancak burada da hem cami her yönüyle ele alınmamış, hem de mevcut bilgiler oldukça dağınıktır. Bu bilgi ve tespitlerden hareketle, Bereketli Mahallesi Masele Camii’ni ayrıntılı şekilde tanıtip, gerek Trabzon’da gerekse farklı illerde bulunan ahşap camiler arasındaki yerini belirlemek amacıyla bu çalışma hazırlandı.

Katalog yöntemiyle tanıtılan cami, plan, mimari, malzeme, teknik ve süsleme özellikleri açısından ayrıntılı şekilde ele alındı. Değerlendirme ve karşılaştırma bölümünde, bölgedeki diğer ahşap camilerden örnekler sunularak benzer ya da farklı özellikler ortaya konuldu. Sonuç bölümünde ise cami ile ilgili çıkarımlar aktararak çalışma tamamlandı.

1. Bereketli Mahallesi Masele Camii

Cami, Trabzon-Araklı ilçesine bağlı Bereketli mahallesinde bulunmaktadır. Vakıflar Bölge Müdürlüğüne tescilli yapının inşa tarihini gösteren iki kitabesi vardır. Kitabelerden biri avluya girişi sağlayan kapının solunda, diğeri ise mihrapta yer alır. Kitabelere göre yapı, H.1283 /M.1867 yılında inşa edilmiştir (Görsel 1-2). Mihrap kaidesinde, oval formlu kitabe çerçevelerin altında “يعقوب - عثمان - محمد /Yakup, Osman, Mehmed” isimleri okunmaktadır (Görsel 2). Tamamı okunmasa da mahallenin ileri gelenleri söz konusu isimlerin yapıda emeği geçenlere ait olduğunu belirtmektedir (Önal ve Köşklü, 2020: 718). Cami ilk olarak mevcut konumunun biraz aşağısında inşa edilmişti. Ancak çıkan bir yangın sonucunda kurtarılan malzemelerle bugünkü yerinde yeniden inşa edilmiştir. Cami imamı, mahalle halkı meselelerini camide çözdüğü için halk arasında “Mesele Camii” olarak anıldığını ifade etti (25.05.2021). Ancak kayıtlara “Masele Camii” olarak geçmiştir. 2002 ve 2013 yıllarında Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından onarılan cami bugün ayakta olup ibadete açıktır.

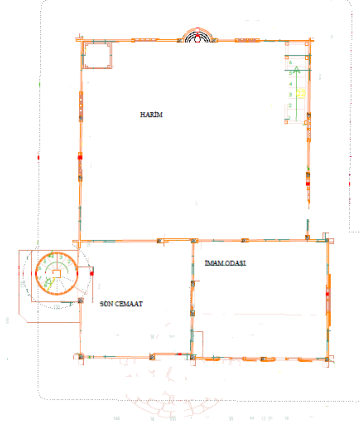


Görsel 1-2. Bereketli Mahallesi Masele Camii Kitabesi

1.1. Plan ve Mimari Özellikler

Mahalle yolunun yaklaşık 60 m aşağısında bulunan cami, kuzey-güney doğrultudaki eğimli arazide 1 m yüksekliğe sahip kagir kaide üzerine inşa edilmiştir. Caminin kuzeyinde, avlu ile tuvalet ve şadırvan olarak kullanılan iki katlı bina, doğusunda avlu, güneyinde ve batısında ise mezarlık mevcuttur. Son cemaat yeri, harim ve imam odasından meydana gelen cami, ahşap yığma (çantı) tekniğiyle inşa edilmiştir.

Harim, içten içe 5.60x6.37 m, son cemaat yeri 3.24x3.06 m, imam odası ise 3.31x4.36 m boyutlarındadır. Dıştan 8.93x6.39 m boyutlarındaki caminin yüksekliği 5.83 m'dir. Kuzeybatı yöndeki imam odasının batı duvarı, harim duvarına göre 44 cm dışa taşıntı yapar (Çizim 1)-(Görsel 3).



Çizim 1. Bereketli Mahallesi Masele Camii Plan



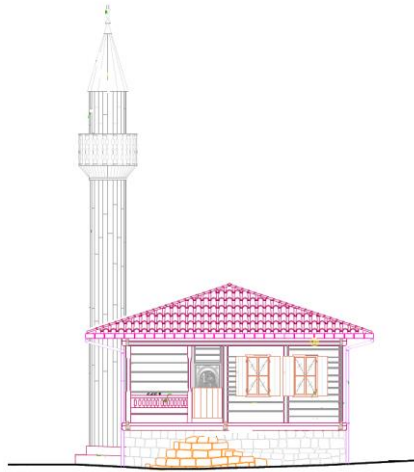
Görsel 3. Bereketli Mahallesi Masele Camii Genel Görünüm

Cephe duvarlarını oluşturan 4 cm kalınlığındaki ahşapların, 11 ila 38 cm arasında değişen genişliği bulunur. Perdeler, cephe köşelerinde kurtboğazı tekniğiyle birbirine bağlanmıştır. Söz konusu perdelerin boyu bir uçtan diğer uca yetişmediği için aralara iki yönlü çalma boğaz dikmeler yerleştirilerek perdeler birbirine bağlanmıştır.

Harimin kuzeydoğu yönünde son cemaat yeri, kuzeybatı yönünde ise imam odası vardır. Son cemaat yerine, beş basamaklı taş merdivenden ulaşılır. Üç ahşap sütunla oluşturulan son cemaat yerine 73 cm genişliğindeki çarpma kapıdan girilir. Sütun araları ahşap korkulukla kapatılıp önlerine ahşap sedirler yerleştirilmiştir. Söz konusu mekân batı yönden imam odasıyla, güney yönden ise harimle sınırlandırılmıştır. Kuzey ve doğu yönü dışı açıktır. İmam odasına, doğu duvarı üzerinde bulunan 71 cm genişliğindeki, dikdörtgen formlu, ahşap söveli-lentolu ve tek ahşap kanatlı kapıdan girilir (Çizim 2)-(Görsel 4).



Görsel 4. Bereketli Mahallesi Masele Camii Kuzey Cephe



Çizim 2. Bereketli Mahallesi Masele Camii Kuzey Cephe Çizim

Harime, son cemaat yerinden ulaşılan kapıdan girilir. 77 cm genişliğinde ve 1.69 m yüksekliğindeki dikdörtgen formlu kapı, yuvarlak kemerli ve tek ahşap kanatlıdır. 10 cm yüksekliğinde eşiğe sahip kapının kemeri, içe doğru taşıntı yapan yivli konsollar üzerine oturur (Görsel 5).

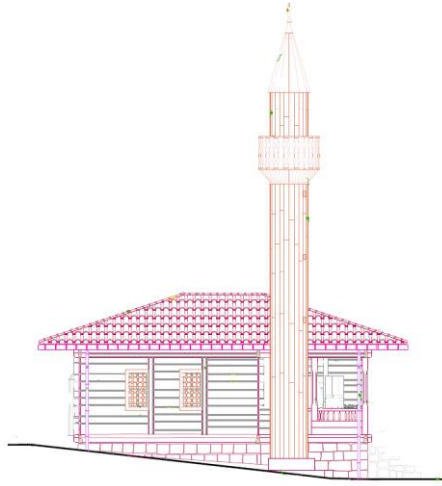


Görsel 5. Bereketli Mahallesi Masele Camii Harim Giriş Kapısı

Yapının cephe duvarları üzerinde dokuz pencere mevcuttur. Pencereilerin ikişer tanesi doğu, güney ve kuzey cephede, üçü ise batı cephededir. Kuzey cephedeki iki pencere ile batı cephe ekseninin kuzeyindeki pencere imam odasına, diğerleri ise harime açılır. Dikdörtgen formlu, ahşap söveli-lentolu ve ahşap doğramalı pencereler farklı genişliğe ve yüksekliğe sahiptir. İmam odasına açılan pencereler 70 cm genişliğinde ve 1.37 m yüksekliğindedir. Harime açılan 1.27 m yüksekliğindeki pencerelerden doğu ve batı cephede bulunanları 56 cm, güney cephe ekseninin doğusundaki 59 cm, batısındaki ise 52 cm genişliğindedir. Harim pencerelerinin lokmalı ahşap korkulukları, imam odasına açılan pencerelerin ise ahşap kapakları vardır. Kapakların her biri 34 cm genişliğindedir. Mihrap nişi, güney cephe ekseninde dışa taşkın vaziyettedir (Çizim 2-3)-(Görsel 6-7). Üzeri kırma çatı ile örtülü caminin 1.15 m genişliğinde dışa taşkın saçak kısmı mevcuttur.



Görsel 6. Bereketli Mahallesi Masele Camii Doğu ve Güney Cephe



Çizim 3. Bereketli Mahallesi Masele Camii Doğu Cephe Çizim



Görsel 7. Bereketli Mahallesi Masele Camii Batı Cephe

Kuzeydoğu köşede bulunan minare, iki kademeli ve betonarme malzemeli kaide üzerine oturur. Alttaki kademenin her bir kenarı 1.92 m, üstteki kademenin ise 1.20 m genişliğindedir. Spiral gövdeli ve tek şerefeli ahşap minare 14.89 m yüksekliğindedir. Şerefeye, döner formu ve 36 basamaklı ahşap merdivenle ulaşılır. 52 cm genişliğindeki tek ahşap kanatlı minare kapısı son cemaat yerine açılır (Görsel 3).

Harim güney duvar ekseninde, dikdörtgen kaideli ve ahşap malzemeli mihrap mevcuttur. 1.26 m genişliğindeki kaide, 2.50 m yüksekliğindedir. 67 cm genişliğindeki mihrap nişi ise 35 cm derinliğe ve 2.04 m yüksekliğe sahiptir. Üç kademedan oluşan yarım daire formu niş yukarıya doğru daralmakta ve yaşmak kısmı yuvarlak kemerle sonlanmaktadır. Kemer, içe doğru taşıntı yapan yivli konsollar üzerine oturur (Görsel 8).

Mihrabın batısında orijinal ahşap minber görülür. Batı duvara dayandırılan 64 cm genişliğindeki minber, güney duvardan harim içerisine doğru 2.31 m çıkıntı yapar. 2.27 m yüksekliğindeki minberin altı basamağı, ajur tekniğinde yapılmış tek sıra korkuluğu ve dikdörtgen formlu, yuvarlak kemerli girişi vardır (Görsel 8).



Görsel 8. Bereketli Mahallesi Masele Camii Harim Genel Görünüm

Dört ayaklı masa formundaki orijinal ahşap vaaz kürsüsü güneydoğu köşeye yerleştirilmiştir. Kürsünün doğu ve batı kenarı 75 cm, kuzey ve güney kenarı ise 78 cm genişliğindedir. 94 cm yüksekliğindeki kürsünün ajur tekniğinde yapılmış tek sıra korkuluğu vardır. Harim, düz ahşap tavanlıdır (Görsel 9).



Görsel 9. Bereketli Mahallesi Masele Camii Vaaz Kürsüsü

1.2. Malzeme-Teknik

Yapının subasman seviyesine kadar olan kısmında ve son cemaat yeri merdiveninde taş, minare kaidesinde betonarme, çatı örtüsünde alaturka kiremit, mimari ve yapı elemanları ise ahşaptır. Söz konusu ahşap malzeme çam ve kestane ağacından imal edilmiştir.

Caminin cephe duvarlarında ahşap yığma (çantı), duvarlarının köşelerde birleştiği noktada ise kurtboğazı tekniği uygulanmıştır. Mihrap, minber ve giriş kapısında bulunan

süslemeler oyma ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Ayrıca harim tavanında çitakari, minber ve vaaz kürsüsünün korkuluğunda ise ajur tekniği görülür.

1.3. Süsleme

Dış cephede süsleme unsuru görülmez. Minarede ise şerefe korkuluğu, tek sıra halinde yan yana sıralanmış boğum benzeri ahşap parçalardan meydana gelir. Korkuluğu oluşturan ahşap parçaların hemen altında, şerefeyi çevreleyen iki sıra süsleme kuşağı görülür. Üstteki kuşak tek sıra halinde yan yana çakılmış üçgen formlu küçük ahşap parçalardan, alttaki ise oyma tekniğinde yapılmış yivlerden oluşur.

Yapının en göz alıcı süslemeleri harim giriş kapısında yer alır. Kapı kanadının yüzeyi, yatay ve dikey olarak uzayan şeritlerle kare formlara ayrılmıştır. Şeritler, yıldız benzeri motiflerle tezyin edilmiştir. Her bir kare formun içerisinde, yine yıldız desenli şeritlerle oluşturulan iç içe geçmiş ikişer diyagonal kare görülür. Karelerin köşesinde, içleri yıldızlarla doldurulmuş birer üçgen form bulunmaktadır. Sağ ve sol yandaki kare sırasının üzerine birer servi ağacı yerleştirilmiştir. Kapının yuvarlak kemeri, düğüm yaparak uzayan kıvrımla dıştan sınırlandırılmıştır. Kemer köşeliklerinde oyma tekniğinde yapılmış birer ay yıldız motifi vardır (Görsel 5).

Caminin harim kısmı da dış cephe gibi oldukça sade olup az da olsa mihrap, minber ve vaaz kürsüsünde süsleme unsuru görülür. Mihrap nişinin kademeleri, paralel olarak uzayan balıksırtına benzer birer şeritle birbirinden ayrılmıştır. Niş kemerinin köşeliklerinde, kabartma tekniğinde yapılmış yazılar vardır. En üste “بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ/Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adıyla, مَا شَاءَ اللَّهُ/ما شاء الله/Mâşallah, لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ اللهُ/Allah'tan başka İlah yoktur. Hz. Muhammed (s.a.v.) Allah'ın Peygamberidir” yazmaktadır (Görsel 2). Yazının sağ alt kısmında caminin inşa tarihi olan “H. ١٢٨٣/1283” tarihi okunurken, sol alt köşedeki tahrip olduğu için okunmamaktadır. Kitabenin hemen altında Yakup, Osman ve Mehmed isimleri yazar (Görsel 2). Söz konusu isimlerin yapıda emeği geçenlere ait olduğu düşünülmektedir (Önal ve Köşklü, 2020: 718). Köşeliklerde, yazıların dışında “S” formunda uzayan kıvrımlar da bulunmaktadır.

Minberin yan aynalığı sadedir. Korkuluk ise ajur tekniğinde yapılmış koçboynuzu motiflerinden meydana gelir. Minber köşkünün hemen altında da yan yana sıralanmış üç boynuz motifi görülür. Oyma tekniğiyle yapılan motiflerden ortada olanı yukarı, yanlarda olanları ise aşağı doğru bakmaktadır. Dolap yüzeyinde boğumlu açıklık yer alır. Minber girişinin kemeri, yüzeyinde rozet motifi bulunan “S” formu konsollar üzerine oturur. Kemer kavsi, mihrap nişinde olduğu gibi düğüm yaparak uzayan kıvrımla dıştan sınırlandırılmıştır. Kemer köşeliklerine birer yelpaze motifi yerleştirilmiştir.

Dört ayaklı masa formundaki vaaz kürsüsü tek sıra korkuluğa sahiptir. Tek sıra halinde yan yana sıralanmış “8” sonsuzluk işaretine benzer motiflerden oluşan korkuluğun batı kenarı ajur tekniğiyle, kuzey kenarı ise kabartma tekniğiyle yapılmıştır.

Harim tavanı, ince çitalar kullanılarak oluşturulan iç içe geçmiş karelerle hareketlendirilmiştir. İçteki kare formun içerisi, yine ince çitalar kullanılarak yapılan dar ve uzun dikdörtgenlerle hareketlendirilmiştir.

1.4. Onarımlar

Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün arşivinde, yapı ile alakalı iki onarım kaydı bulunmaktadır. Kayıtların ilki 2002 yılına, diğeri ise 2013 yılına aittir. 2002 yılında çatıda, döşemede ve tavanda onarımlar yapılmıştır. 2012 yılında ise oldukça kapsamlı bir onarım geçirmiştir. Söz konusu onarımda yapının bütün unsurları elden geçirilmiştir. Ayrıca peyzaj düzenlemesi de yapılmıştır.

2. Değerlendirme ve Karşılaştırma

1461 yılındaki fetihle birlikte Trabzon da artan Müslüman nüfusa paralel olarak cami sayısı da artış göstermiştir. Kırsal alanlardaki ilk cami ya da mescitler ahşap malzemeye inşa edilmiştir (Karpuz, 1990: 285; Yavuz, 2009a: 2). Ahşabın dayanıksız olması, camilerin ihtiyacı karşılayamaması gibi gerekçelerle bu camiler yavaş yavaş ya da taş malzemeye ya da taş-ahşap (karma) olarak yenilenmiştir (Yavuz, 2009a: 139). Trabzon'da erken tarihlerden günümüze kalan ahşap cami örneği yoktur. Mevcut camiler 19. yüzyıl yapısıdır.

İncelemiş olduğumuz Bereketli Mahallesi Masele Camii 19. yüzyılda, ahşap yığma (çantı) tekniğinde inşa edilmiştir. Karadeniz bölgesinde bu teknikte inşa edilmiş birçok cami bulunmaktadır. Kastamonu-Çatalzeytin Çağlar Köyü Merkez Camii (Can,2003: 122), Sinop-Derepazarı (Dereçatı) Camii (Can, 2003: 118), Çorum-İskilip Sanayi Marangozlar Camii (Nefes ve Gün, 2016: 302), Samsun-Çarşamba Ustacalı Köyü Camii (19. yy.) ve Koca Kavak Köyü Camii (1848-1849) (Nefes, 2012: 157-158), Ordu-Perşembe “Kutluca Mahallesi Camii (19 yy.), Afırlı Mahallesi Camii (18-19 yy.) (Bayhan, 2014: 101-102), Giresun-Çaldağ Beldesi Melikli Mahallesi Tahtalı Camii (18. yy ikinci yarısı) (Nefes, 2009: 202), Trabzon- Sürmene Çamburnu Kuşluca Camii (1893), Of Bölümlü Fatih Mahallesi Kaban Mescidi (1868), Çaykara Uzungöl Mahallesi Filak Camii (1812-13) (Yavuz, 2009a: 14), Çaykara Ataköy Mahallesi Tuna Mescidi (1900) (Yavuz, 2009a: 66), Rize-İkizdere Güneyce Kurtuluş Mahallesi Camii (Karpuz, 1989: 39), Artvin-Borçka Düzköy Merkez Camii (1850) (Taşkan, 2011: 116), Gürcistan-Acara Keda Bölgesi Hohna Camii (1826-27) (Seçkin, 2018a: 1146) ve Çikuneti Camii (Aytekin ve Kara, 2019: 1205) bunlardan sadece birkaçıdır.

Ahşap camilerin inşa edildiği konumlar incelendiğinde, genellikle bir veya birkaç mahalle ya da köye hizmet edebilecek noktada konumlandıklarını görüyoruz (Karpuz, 1990: 285). Bereketli Mahallesi Masele Camii de mahalle merkezinin dışında olup mezarlık içerisinde yer alır. Esasında yerleşim yerlerinin dağınık olması nedeniyle merkez denebilecek noktalar pek bulunmamaktadır. İnsanların toplu olarak bir araya geldiği cami, okul, kıraathane gibi noktalar merkez olarak kabul edilmektedir.

Bölge coğrafyasının dağlık olması nedeniyle camilerin büyük çoğunluğu meyilli arazide ya subasman seviyesine kadar yükselen kağir kaide üzerine ya da Çaykara Uzungöl Mahallesi Filak Camii (1812-13) ve Çamlıbel Mahallesi Camii (1887) örneklerinde olduğu gibi bodrum kat üzerine inşa edilmiştir. Ancak düz arazilerde, köşelere yerleştirilen ve yastık adı verilen düzgün taşlar üzerine oturtulmuş ahşap kirişler üzerinde yükselen camilerde bulunur. Bahsi geçen uygulamaların yanında, harim katı yığma taş, mahfil katı ise ahşap yığma (çantı) tekniğinde yapılmış camilerin sayısı da

oldukça fazladır. İncelemiş olduğumuz Bereketli Mahallesi Masele Camii, meyilli arazide subasman seviyesine kadar yükselen taş kaide üzerine inşa edilmiştir. Cami bu özelliği ile Hayrat-Dereyurt Mahallesi Merkez Eski Camii (1832) (Sarı, 2016: 32), Çaykara-Ataköy Mahallesi Tuna Camii (1900) (Yavuz, 2009a: 66), Rize-Ardeşen Doğanay Köyü Camii (1897-98) (Özkurt, 2020: 110), Rize-Fındıklı Meyvalı Camii (1871-72) (Özkurt, 2020: 194), Artvin-Borçka Camili (Macahel) Köyü Camii (1855) (Taşkan, 2011: 107), Ordu-Perşembe Soğukpınar Köyü Hatipli Mahallesi Camii (1870) (Bayhan, 2009: 83), Gürcistan-Acara Uchkhiti Camii (Şeçkin, 2018: 1140) ile benzerdir.

Cami, ilk olarak mevcut konumunun biraz aşağısında yer alıyordu. Ancak çıkan bir yangın sonucunda kurtarılan malzemelerle bugünkü yerinde yeniden inşa edilmiştir. Ahşap yığma (çantı) tekniği, bu tarz camilerin sökülüp bir yerden başka bir yere taşınmasına olanak sağlamaktadır (Karpuz, 1989: 44; Yavuz, 2009a: 2). Rize-Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Sahil Camii bunun en güzel örneğidir (Sav, 2012: 163-164). Cami, 1977 ve 2011 yılında olmak üzere iki kez taşınmıştır.

İncelemiş olduğumuz Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin örtü sistemi, bölgedeki diğer camilerde olduğu gibi kırma çatıdır. Saçak kısmı oldukça geniş tutularak çatıdan düşen yağmur damlalarının ahşap cephe duvarlarını çürütmesi engellenmiştir.

Harimin kuzeydoğusunda son cemaat yeri, kuzeybatısında ise imam odası vardır. Son cemaat yeri oldukça önemli bir bölüm olup, bazı camilerde konumu araziye veya manzara göre değişkenlik göstermektedir. Söz konusu mekân, asli işlevi yanında daha çok ibadet öncesinde veya sonrasında cami cemaatinin oturup sohbet ettiği yer olarak kullanılmaktadır. Ayrıca bu alanların eğitim amaçlı kullanıldığı da biliniyor (Karpuz, 1989: 37). Bu amaçlar doğrultusunda genellikle içerisine ahşap sedirler yerleştirilmiştir. Çalışmamıza konu olan caminin ismi ile ilgili bilgi verirken, mahalle halkının meselelerini bu camide çözdüğü için "Mesele Camii" olarak anıldığını, ancak kayıtlara "Masele Camii" olarak geçtiğini ifade etmiştik. İçerisinde ahşap sedirler bulunan son cemaat yeri, muhtemelen meselelerin çözüme kavuştuğu yerdi. Bünyesinde ahşap sedirli son cemaat yeri bulunduran camilere Hayrat-Dereyurt Mahallesi Merkez Eski Camii (1832), Çaykara-Atayurt mahallesi Tuna Camii (1900) (Yavuz, 2009a: 66), Çaykara-Uzungöl Mahallesi Filak Camii (1819) (Yavuz, 2009a: 15) ve Of-Fatih Mahallesi Kaban Mescidini (1868) örnek verebiliriz.

Bölgedeki ahşap camilerin harim giriş kapısı genellikle iki kanatlı olsa da Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin kapısı tek kanatlıdır. Kapı, oyma tekniğinde yapılmış geometrik desenli süslemelere sahiptir. Benzer şekildeki süslemeleri Dernekpazarı-Güney Mahallesi Camii (1819) (Yavuz, 2009a: 94), Of-Serindere Mahallesi Camii (1884) ve Of-Sugeldi Mahallesi Aşağı Camii'nin (1834-35) kapısında da görmek mümkündür.

Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin harimi düz ahşap tavanla örtülüdür. Bölgedeki diğer ahşap camilerde benzer şekilde düz ahşap tavanlıdır. Ancak bu camilerin çoğunda ya tavan yüzeyinin çökertilmesiyle, ya da dışa doğru kademeli olarak taşınan süsleme motifleriyle oluşturulmuş göbekler mevcuttur. Türk İslam cami mimarisinde kubbe önemli bir yere sahiptir. Kubbe inşa etmek hem ustalık gerektiren, hem de maliyetle bir iştir. Bereketli Mahallesi Masele Camii gibi Trabzon'un kısal

bölgelerindeki camiler, mahalle halkı tarafından kısıtlı imkânlarla inşa ettirilmiştir. Bu sebeple camilerde kubbe yerine, kubbeyi simgeleyen tavan göbekleri tercih edilmiştir (Karpuz, 1989: 37). Söz konusu camilerin dışında bazı yapılarda, çatı arasına gizlenen ve bağdadî kubbe olarak isimlendirilen küçük kubbelerde bulunur (Yavuz, 2009a: 2).

Yapının mahfil kısmı bulunmamaktadır. Mahfilin olmayışı, muhtemelen caminin küçük ebatlı olmasıdır. Çünkü benzer şekilde mütevazı boyutlara sahip olan Of- Uğurlu Molla Ömerli Mahallesi Camii (1892) ve Çaykara-Atayurt Mahallesi Tuna Camii (1900)'inde de mahfil bulunmamaktadır.

Çalışmamıza konu olan Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin kuzey doğu köşesinde ahşap minare yer alır. Bölgedeki diğer camilerinde ahşap minareye sahip olduğunu ancak çoğu zamanın yıpratıcılığına dayanamayıp yok olduğunu düşünüyoruz. Günümüzde Trabzon ilinde ahşap minareye sahip camiler arasında Of-Bölümlü Mithat Paşa (Kalanas) Mahallesi Camii (1846), Of-Uğurlu Molla Ömerli Mahallesi Camii (1892) ve Sürmene-Çamburnu Kuşluca Camii'ni (1893) sayabiliriz.

Camiler, mahalle halkı tarafından yaptırılsa da büyük çoğunluğunun ustası bilinmemektedir. Ahşap camiler üzerine çalışmaları bulunan Haşim Karpuz bazı ustaların Artvin ve Hopa civarından olduğunu söylerken (Karpuz, 1990: 285), Mehmet Yavuz, Dernekpazarı Akköse Camii ve Hüseyin Hoca Köyü Sahil Camii örneklerinden hareketle Giresun ve Ordu yöresinden gelen ustaların varlığından söz eder. (Yavuz, 2009a: 138-139). Gürcistan-Acara bölgesinde de ahşap cami örnekleri oldukça fazladır. Söz konusu camilerin Doğu Karadeniz Bölgesindeki camilerle benzer özelliklere sahip olması, iki bölge arasında usta etkileşimin olabileceğini düşündürmektedir (Aytekin ve Kaya, 2019: 1231). Çalışmamıza konu olan yapının mihrabında “Yakup, Osman, Mehmed” isimleri okunmaktadır. Tamamı okunmasa da mahallenin ileri gelenleri söz konusu isimlerin yapıda emeği geçenlere ait olduğunu belirtmektedir (Önal ve Köşklü, 2020: 718). Ancak bu isimlerin ustalara ait olabileceğini düşünüyoruz.

Sonuç

20. yüzyılın ortalarına kadar Trabzon'da ahşap camilerin sayısının çoğunlukta olduğu söylene de (Demir, 2004: 169) söz konusu camiler yavaş yavaş yok olarak sayıları sekize düşmüştür. Yapılan restorasyonla birlikte yok olması engellenen Bereketli Mahallesi Masele Camii, ahşap cami geleneğinin bir halkasıdır. Mütevazı boyutlardaki yapının harim, son cemaat yeri ve odadan oluşan bölümleriyle gelişmiş bir plan sergilediğini söyleyebiliriz. Bahsi geçen bölümler camiye dini, sosyal ve eğitim hüviyeti yüklemiştir. Cami bu özellikleri açısından Çaykara-Atayurt Mahallesi Tuna Camii (1900) ile benzerdir.

18. yüzyıl sonrasında oluşan ve H. Karpuzun “Doğu Karadeniz Ahşap Üslubu” olarak tanımladığı üslubun özelliklerini camilerin yapı ve mimari elemanlarında yaygın olarak görsek de, Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin yalnızca harim giriş kapısında görüyoruz. Cami, süsleme unsurları açısından diğer yapılara kıyasla oldukça fakirdir. Ancak geçirdiği bir yangın sonrasında kurtarılan malzemelerle bugünkü yerinde inşa edildiğini biliyoruz. Bu yangından caminin ne kadar kısmının kurtarıldığına dair

bilgimiz yoktur. Mevcut örneklerden hareketle, yangın öncesinde caminin süsleme unsurları açısından daha zengin olduğunu düşünüyoruz.

Çalışmanın amacı doğrultusunda tanıtmaya çalıştığımız Araklı-Bereketli Mahallesi Masele Camii'nin plan, malzeme, teknik özellikleri ile yapı ve mimari elemanları açısından ahşap yığma (çantı) camilerin genel özelliklerini en iyi şekilde yansıtan bir örnek olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydın, H. ve Perker, Z. S. (2017a). “Trabzon’dan Ahşap Bir Cami Örneği: Of-Bölümlü Mithat Paşa Camii”. *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (2), 457-472.
- Aydın, H. ve Perker, Z. S. (2017b). “Trabzon Uzungöl Filak Ahşap Cami Yapısal Özellikleri”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (63), 1262-1269.
- Aytekin, O. (1998). “Serhat Boylarında Bir Osmanlı Dönemi Yapısı Muratlı Merkez Camii”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 37-47.
- Aytekin, O. (1999). *Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin’deki Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aytekin, O. (2018). “Komşumuz Gürcistan’daki Osmanlı Dönemi Cami Mimarisinden Örnekler”, *II. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi*. 2-5 Aralık-İstanbul: 375-390.
- Aytekin, O. ve Kaya, M. (2019). “Acara Bölgesi Geleneksel Ahşap Cami Mimarisi ve Tiflis Etnografya Müzesi’nde Bulunan Çikuneti Camisi Üzerine Bir Değerlendirme”. *3. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi*. 20-22 Aralık- Van: 1197-1233.
- Ayverdi, E. H. (1989). *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bayhan, A. A. (2006). “Ordu’da Yeni Tespit Edilen Ahşap Camiler”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 16, 33-48.
- Bayhan, A. A. (2009). “Ordu’dan Bazı Tarihi Ahşap (Çantı) Camiler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (7), 55-84.
- Bayhan, A. A. (2014). “Ordu/Perşembe’den İki Ahşap Çantı Cami Örneği”. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 12, 99-107.
- Bayhan, A. A. (2019). “Ordu Yöresinde 2017’de Belirlenen Ahşap Çantı Cami Örnekleri”. *Akdeniz Sanat*, 13, 17-35.
- Bayhan, A. A. (2020). *Geçmişten Günümüze Ordu’nun Geleneksel Ahşap Camileri*. Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

- Bayraktar, M. S. (2007). “Samsun Çarşamba’da Taceddinoğulları ve Osmanlı Dönemine Ait İki Ahşap Eser; Ordu ve Porsuk Köyü Camileri”. *Samsun Araştırmaları (Geçmişten Geleceğe Samsun 2. Kitap)*, Samsun.
- Can, Y. (2003). “Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (14-15), 117-134.
- Can, Y. ve Gün, R. (2012). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Demir, N. (2004). “Trabzon ve Yöresinde Ahşap Camiler”. *Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 29, 168-188.
- Erdemir, Y. (2014). “Beşşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii’nin Unesco Süreci ve Yöreye Katkıları”. *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1*. Eylül- Konya: 123-157.
- Karakuş, F. (2021). “13. Yüzyılda Anadolu’da İnşa Edilen Ahşap Direkli Camiler Üzerine Değerlendirme Çalışması”. *The Turkish Journal of Design, Art and Communication*. 11 (1), 131-161.
- Karpuz, H. (1989). “Doğu Karadeniz Bölgesinde Bazı Ahşap Camiler”. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2 (4), 37-45.
- Karpuz, H. (1990). “Trabzon’un Çaykara İlçesi Köylerinde Bulunan Bazı Camiler”. *Vakıflar Dergisi*, 21, 281-198.
- Karpuz, H. (1995). “Yok Olmuş Bir Sanat Eserimiz Of Ağaçalı Köyü Camii”. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara: 23-27 Eylül 1991, s.341-352
- Kazaz, E. (2016). *Trabzon Kırsal Cami Mimarisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Nefes, E. (2009). “Giresunda Yeni Tespit Edilen Bir Ahşap Camii; Çaldağ Beldesi Melikli Mahallesi Tahtalı Camii”. *Dinbilimleri Akademik Araştırmalar Dergisi*, 9 (3), 187-210.
- Nefes, E. (2012). “Samsun/Çarşamba’da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Camii; Ustacalı Köyü Camii ve Kocakavak Köyü Camii”. *Vakıflar Dergisi*. 38, 155-163.
- Nefes, E. ve Gün, R. (2011). “Giresun Çamoluk İlçesi Sarpkaya Köyü’ndeki Ahşap Sütunlu Bektaş Bey Camii”. *Vakıflar Dergisi*, 36 (1), 137-154.
- Nefes, E. – Gün, R. – Çakır, A. (2015), “Samsun/Bafra İlçesi’nde Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Bir Grup Ahşap Camii”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı : 2, s. 291-317.
- Nefes, E. ve Gün, R. (2016). “Çorum/İskilip’te Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Camii; Sanayi Marangozlar ve Tavukçuhoca Camileri”. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (30), 299-309.

- Nefes, E. - Can, Y. - Gün, R. (2017), “Samsun/Vezirköprü’de Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Bir Grup Ahşap Camii”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı : 43, S. 129-154.
- Nefes, E. (2018). “Sinop’ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilen Camiler”. *Uluslararası Geçmişten Günümüze Sinop’ta Türk-İslam Kültürü Sempozyumu*. 5-7 Ekim-Sinop: 495-512.
- Nefes, E. ve Gün, R. (2019). “Samsun/Yakakent’te Çantı Tekniğinde İnşa Edilen Geleneksel Köy Camileri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (68), 596-605.
- Önal, R. Ç. ve Köşklü, Z. (2020). “Trabzon’da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar”. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29 (2), 707-743.
- Özkurt, M. (2020). *Rize Ahşap Camilerinde Süsleme*. Yüksek Lisans Tezi. Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Sarı, Y. (2016). *Trabzon’un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Seçkin, S. (2018a). “Gürcistan/Acara Keda Bölgesindeki Osmanlı Dönemi Camileri”. *Turkish Studies Social Sciences*, 13 (18), 1133-1169.
- Seçkin, S. (2008b). “Farklı Plan Özellikleriyle Gürcistan/Acara Hulo Bölgesi’ndeki Ghorcomi Camii”. *Mediterranean Journal of Humanities*, 8 (2). 464-478.
- Taşkan, D. (2011). *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçelerinde Ahşap Camiler*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunçay, H. (2019). *Anadolu’nun Ahşap Camileri*. İstanbul: Tunçay Yayıncılık.
- Yavuz, M. (2009a). *Çaykara ve Dernekpazarı’nda Geleneksel Köy Camileri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavuz, M. (2009b). “Doğu Karadeniz Köy Camilerinde Bezeme Anlayışı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2 (6), 306-322.
- Yıldırım, E. (2016). “Dereyurt Köyü Tarihi Camii”. *1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Trabzon’da Dini Hayat Sempozyumu*. Kasım- İstanbul: 1115-1146.
- Yücel, E. (1989). “Ahşap”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: 2. Cild, 181-183.

Görsel Kaynakça

- Çizim 1.** Bereketli Mahallesi Masele Camii Plan, Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi (TVBM).
- Çizim 2.** Bereketli Mahallesi Masele Camii Kuzey Cephe Çizim, Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi (TVBM).
- Çizim 3.** Bereketli Mahallesi Masele Camii Doğu Cephe Çizim, Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi (TVBM).



17. YÜZYIL HOLLANDA RESİM SANATINDAN ÖRNEKLERLE JANR RESMİ* GENRE PAINTING WITH EXAMPLES OF 17TH CENTURY DUTCH PAINTING

Altay ALDOĞAN

Araştırma Görevlisi, Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Research Assistant, Balıkesir University, Faculty of Fine Arts, Painting Department
aldoganaltay@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5347-5195>

Atıf/Citation

Aldoğan, A. (2021). "17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi".
Sanat Dergisi. (38), 343-362.
Araştırma Makalesi/Research Article
Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.957814>

Öz

Sanat tarihinin hemen her döneminde karşılaşılan günlük yaşam betimlemeleri, janr resmi adı altında 16. yüzyılın sonlarında Hollanda'da ortaya çıkmış ve 17. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Kökenleri mağara resimlerine kadar uzanan bu betimlemelerin, ancak 17. yüzyılda, Hollandalı ressamlar tarafından sistematik bir şekilde ele alınması; 17. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan gelişmelere, bu gelişmelerin sosyal hayata yansımalarına ve özellikle Hollanda'nın içinde bulunduğu koşullara paralel olarak gerçekleşmiştir. Bu paralellikten hareketle, janr resminin ortaya çıkış sürecinin irdelendiği bu çalışmada; öncelikle janr resminin tanımı üzerinde durulmuş, bu resim türünün kökenlerini ifade etmek amacıyla farklı dönem ve coğrafyalarda yer alan günlük yaşam

Abstract

The depictions of everyday life encountered in almost every period of art history; under the name of genre painting, arose in the Netherlands in the 16th century and became widespread in the 17th century. The systematic handling of these depictions, which origins dates back to cave paintings, by Dutch painters in the seventeenth century; took place in parallel with "the developments in 17th century Europe, the reflections of these developments on social life, and especially the conditions of the Netherlands. Based on this parallelism, in this research in which the emergence process of genre painting is examined; the definition of genre painting was emphasized, examples of depictions in different periods and geographies were given on the purpose of

* Bu çalışma, 2018 yılında Prof. Dr. Elif ÇİMEN danışmanlığında tamamlanan "Janr Resmi ve Türk Resim Sanatındaki Yansımaları" başlıklı Yüksek Lisans Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

betimlemelerinden örnekler verilmiştir. Sonrasında 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı; dönemi ve içinde geliştiği coğrafya üzerinden değerlendirilerek janr resminin bir tür olarak gelişiminin altında yatan nedenler vurgulanmıştır. Son bölümde ise 17. yüzyıl Hollanda resim sanatından verilen örnekler ve bu örneklerin günlük yaşamla bağlantıları üzerinden yapılan değerlendirmelerle sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan janr resmine detaylı bir bakış atılmıştır.

Anahtar kelimeler: Janr Resmi, Günlük Yaşam Resmi, 17. Yüzyıl Hollanda Resmi.

express the origins of this type of painting. Afterwards, 17th century Dutch painting was evaluated in terms of relationship with the its era and the geography in which it developed, and thus the reasons underlying the development of genre painting were emphasize. In the last part, a detailed look at the genre painting, which has an important place in art history was taken with the examples of 17th century Dutch painting and the evaluations made on the connections of these examples with everyday life.

Key words: Genre Painting, Everyday Life Painting, 17th Century Dutch Painting.

Structured Abstract

The depictions of everyday life have a deep-rooted history dating even back to the cave paintings, however, the categorization of these depictions under the name of “genre painting” in art history occurred in the Netherlands in the 17th century. To cite the reasons for this situation, 17th century Dutch painting art was evaluated on the basis of the conditions of the era and the consequences of these conditions. Besides, with evaluations based on examples from 17th century Dutch painting art and the connections of these examples with everyday life, a detailed look at genre painting that had a significant place in art history was presented. Thus, both the frontiers of the genre painting were delineated and information about the conditions necessary for the evaluation of a painting under genre painting was provided. Exploring the genre painting that is identified with the conditions of its age and depicted with examples from 17th century Dutch painting art, this research aims to produce a multifaceted outlook toward the development and coverage of the genre painting.

The problem of this research is first to find out the relationship between 17th century Dutch painting art, which was addressed in the context of depictions of everyday life, and the conditions of the era, and second to delineate the frontiers of the genre painting, the development line of which was exhibited departing from the aforementioned relationship. In light of this problem, a general overview of genre painting was presented by evaluating the examples selected from 17th century Dutch painting art about everyday life in different contexts. Also, the reasons for genre painting to occupy a place in art history as a separate painting type were stated with emphasis placed on the implications of social, political, economic, and scientific advancements on painting art.

In this study in which the descriptive research method was used, the data about 17th century Dutch painting art and the conditions of the era were collected through the review of the relevant literature. In light of these data, the underlying reasons for the development of this painting type were questioned by identifying the relationship

between the genre painting and the 17th century Netherlands. Meanwhile, to draw a general picture of genre painting, examples from 17th century Dutch painting art were examined by browsing through various museums, galleries, collections, internet resources, and catalogs. The connections of works of painting, which were selected from among these examples, with everyday life were evaluated, and hence, the impressions about the general overview of genre painting were formed.

The categorization of the depictions of everyday life, which hark back to cave paintings, as a separate painting type in art history is directly related to the changing conditions of Europe in the 17th century. Especially when this era is generally reviewed, it is clearly discerned that several significant revolutionary scientific developments took place, and these developments launched transformations that were of importance particularly in the intellectual sense. Besides, the issues such as the initiation of the dissolution of feudal structure and the decay of the church's hegemony act as the triggers of societal changes especially in the Netherlands. The Netherlands that is more liberal and has a higher level of welfare than societies under the domination of church and monarchy deviates from the rest of Europe in terms of secularization. This situation gave rise to the birth of a brand-new understanding in which a religious institution did not guide the way for art, artists were not obliged to select their topics from holy tales, and artists came to the fore as individuals.

While the paintings with religious and historical themes came to the forefront as the common painting types until the 17th century, the topics of everyday life systematically started to occupy a place in painting art in the Netherlands as of the 17th century. This change occurred in direct connection with the internal dynamics of Europe and, in particular, the Netherlands in the 17th century. Therefore, the development process of the depictions of everyday life, which form the main axis of the genre painting, cannot be considered independently of the conditions of the age. Numerous factors such as the changing political order in the Netherlands, class divisions of society, economic situation, increase in societal welfare, and the rising demand for art along with all these factors particularly played determining roles in the emergence and development of genre painting. In conclusion, the genre painting developing based on the conditions of the era, the society in which it grew, and the elements that constituted this society embodies in itself the marks of 17th century transformations especially in the context of secularization, and with this aspect, it represents a crucial breakthrough in art history.

Giriş

Günlük yaşam betimlemeleri, mağara resimlerine kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir; ancak bu betimlemelerin “janr resmi” adı altında sanat tarihinde yer alması 17. yüzyıl Hollanda’sında gerçekleşmiştir. Bu durumun temel sebepleri; 17. yüzyılda Avrupa’nın, özellikle bilimsel gelişmelerle birlikte, değişen düşünce yapısı ve Hollanda’nın sosyal, siyasal ve ekonomik açıdan diğer Avrupa ülkelerinden farklı özellikler taşıması olarak özetlenebilir. Bu noktada, janr resmi ve dönemin koşulları arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması ve bir tür olarak janr resminin sınırlarının çizilmesi bu araştırmanın problemi oluşturmaktadır. Bu problem doğrultusunda, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatından seçilen örnekler, Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606-1669), Johannes Vermeer (1632-1675), Pieter de Hooch (1629-1684), Jan Steen (1626-1679), Frans Hals (1580-1666), Floris Claesz van Dijck (1575-1651) ve Jacob van Ruisdael’in (1628-1682) eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Bu araştırma kapsamında; doğrudan günlük yaşamı anlatan resimlerle birlikte portre, natürmort, peyzaj gibi farklı kategoriler oluşturabilecek konulara sahip resimler üzerinden yapılan değerlendirmeler, hem janr resminin sınırlarını netleştirmekte, hem de bir resmin janr resmi başlığı altında değerlendirilebilmesi için gereken koşullara yönelik bilgiler vermektedir. Bunun yanı sıra, çağının koşullarıyla ilişkilendirilen 17. yüzyıl Hollanda resmi aracılığıyla janr resminin gelişimine ve kapsamına çok yönlü bir bakış oluşturulması amaçlanmaktadır.

Yöntem

Betimsel yöntemin kullanıldığı bu çalışmada literatür taraması yapılarak 17. yüzyıl Hollanda resmi ve dönemin koşulları hakkında bilgiler toplanmıştır. Bu bilgiler ışığında; janr resmi ve 17. yüzyıl Hollanda’sı arasındaki ilişki tespit edilerek bu resim türünün gelişiminin altında yatan nedenler irdelenmiştir. Bu esnada janr resminin genel çerçevesinin çizilebilmesi için çeşitli müzeler, galeriler, koleksiyonlar, internet kaynakları ve kataloglar taranarak 17. yüzyıl Hollanda resim sanatına ait örnekler incelenmiştir. İncelenen bu örnekler arasından seçilen eserlerin günlük yaşamla bağları değerlendirilmiş ve bu sayede janr resminin genel görünümüne dair izlenimler oluşturulmuştur.

Janr Resminin Tanımı

Adeline's Art Dictionary’ye (1891: 178) göre janr resmi, dini ve tarihi sahnelerin yerine günlük yaşamdan sahnelerin konu alındığı bir resim türüdür. Eleştirmen Tzevetan Todorov, “Ya Sanat Ya Hayat” isimli kitabında, “*Tür resimleri [janr resimleri] de tiptki tarih resimleri ve portreler gibi insanların âlemini tasvir eder. Ancak tarih resimleri konularını dinsel anlatılarda ya da klasik mitolojide, şairlerin eserlerinde ya da tarihsel olaylarda bulurken, gündelik hayat resimleri konularını çevrelerindeki dünyadan, herkesin aşına olduğu durumlardan alır*” (Todorov, 2016: 10) sözleriyle janr resminden bahseder.

Yukarıda yapılan tanımlardaki en temel vurgu gündelik hayata dair olandır ve “günlük yaşam” konusu, bu resim türü için çizilebilecek en genel çerçevedir. Sanatçı ve akademisyen Necla Rüzgar’ın bu konu üzerine söylediği, “... ulvi, yüce bir hedefe

ulaşmak için bir “araç”, bilgilendirici bir kaynak değil, bilinen ve yaşanan hayatın hikayesini anlatan bir aynaya dönüşmüştür” (Rüzgar, 2008: 49) şeklindeki sözleri janr resmi ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi yansıtması açısından önemlidir. Bu noktada, janr resminin tanımında sıklıkla geçen günlük yaşam vurgusunun neleri kapsadığına değinmek, bu resim türünün sınırlarını netleştirmek açısından önemlidir. Bu anlamda bir değerlendirme yapmak gerekirse, janr resmi; doğrudan günlük yaşamı anlatan resimlerin dışında, günlük yaşamın açık ya da örtülü bir şekilde yansıtıldığı peyzaj, portre, natürmort, hayvan resimleri gibi kendi başlarına birer kategori oluşturabilecek konuları da bünyesinde barındırmaktadır (Brenner, Riddell ve Moore, 2007: 87, Turner 1996: 286).

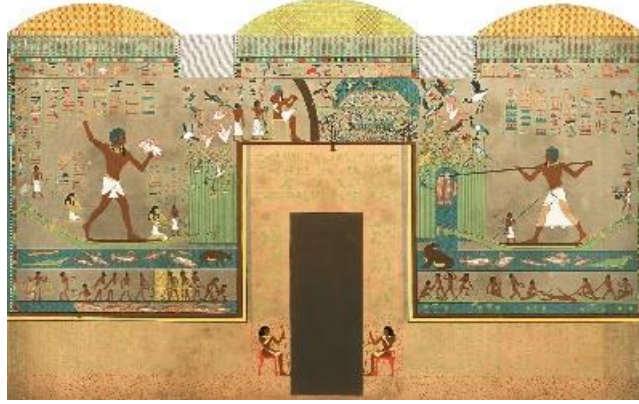
Janr Resminin Kökenleri

İnsanoğlunun ilk sanatsal tecrübelerinden günümüze kadar hemen her dönem, günlük yaşam konulu betimlemelere rastlamak mümkündür. Mağara duvarlarına yapılan resimler bu anlamda değerlendirebileceğimiz ilk örneklerdendir. Bu örneklere bakıldığında, ilkel insanın kendi yaşamsal sürecinin içerisinde yer alan olayları ele aldığı ve bu olayları mağara duvarlarına resmettiği görülür. Bu resimlerden biri olan kuş maskeli adam, bizon ve gergedanın bir av sahnesi içerisinde resimlendiği mağara resmi, günlük yaşamın betimlendiği en eski örneklerdendir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Kuş Maskeli Adam, Bizon ve Gergedan, M.Ö. 15000-13000, Lascaux mağarası, Fransa

Görsel 2, M.Ö. 1900'lü yıllarda Mısırlı bir soylunun mezarında yer alan bir resmi göstermektedir. Bu resimde av sahneleri, hayvan ve insan görünümleri, avcının avını yakalamak için kullandığı yöntemler gibi günlük yaşama dair birçok imge bulunur. Bu çalışmanın şaşırtıcı derecede doğaya bağlı kalınarak çizildiğini söyleyen sanat tarihçisi Ernst Gombrich, bu durumu "Her bir kuş veya balık öylesine bir gerçeklikle çizilmiştir ki, hayvan bilimciler bugün de o kuşun veya balığın türünü hemen saptayabilirler" (Gombrich, 2014: 63) sözleriyle ifade etmiştir.



Görsel 2. Chnemhotep'in Mezarından Duvar Resmi, M.Ö. 1900 dolayları, Beni Hassan, Orta Krallık

Asur sanatından bir örneğin yer aldığı Görsel 3'te aslanların avlandığı bir sahne görülmektedir. Bu örnekten yola çıkarak Asur sanatında ve Mısır sanatında kullanılan hayvan figürlerinin net bir şekilde birbirinden ayrıldığı sonucuna varılabilir (bkz. Görsel 2 ve 3). Hayvan yetiştiricisi olan Mısırlılar kendi insanını evcil hayvanlarla birlikte resmederken, Asurlular ilkel insanın yaptığı gibi daha çok avlanırlardı ve hayvanlara karşı vahşi bir tutum içerisindeydiler. Bu sebeple, Görsel 2 ve 3'te yer alan iki farklı avlanma sahnesi, ait oldukları toplumların günlük yaşamlarındaki ayrılığı da doğrudan göstermektedir.



Görsel 3. Aslan Avı, M.Ö. 850 dolayları, The British Museum, Londra

Resimlerde hayvan figürünü öne çıkaran ilk uygarlıklara karşı, Yunan sanatı insan figürünü ön plana çıkarmaktadır. Bu dönemin erken zamanlarında günlük yaşam konulu olarak değerlendirebileceğimiz eserlerden birisi, Görsel 4'de görüldüğü üzere vazo süslemeleridir. Bu süslemelerde, sosyal ve ekonomik yapıyı gösteren, günlük yaşam başlığı altında sınıflandırılacak betimlemeler görmek mümkündür. Aynı zamanda, Pompei'de birçok evde çeşitli öykülerin anlatıldığı tasvirler, manzara resimleri ve Görsel 5'te görüldüğü gibi natüremortlar bulunmaktadır.



Görsel 4. Genç Tavşan Uzatan Yaşlı Adam, Kırmızı Figürlü Pelike, M.Ö. 470, Hermitage Museum, Rusya



Görsel 5. Pompei'den Duvar Resmi, 100x234 cm, M.Ö. 50-79, Naples National Archaeological Museum, İtalya

Görsel 6'da yer alan çalışma ise Mısır'da ölülerin mezarlarına konmak üzere yapılmış olan fayyum portrelerinden biridir. Kentlerde yaşayan orta sınıfa ve sıradan insanlara ait bu portreler, canlı ve gerçekçi görünmelerinin yanında modelin bireysel özelliklerini ayrıntılı biçimde gösteren çalışmalardır. Portre türünde yapılan bu resimlerden bazıları ölen kişinin günlük yaşamını hatırlatan sahneler içermektedir (bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Kupalı Adamın Mezar Portresi, Ahşap Üzerine Mum Boya, 42.7x 23 cm, M.S. 225-250, Louvre Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri

Türk resminin bilinen en eski örnekleri, çoğunlukla Budist ve Maniheizt inanışların yansıtıldığı Uygur duvar resimleri ve minyatürlerdir. Bu resimlerde portreler, müzisyenler, hayvan tasvirleri gibi din dışı konular da resmedilmiştir. Görsel 7’de görülen “Dört Nala Koşan At” isimli duvar resmi günlük yaşamda rastlanabilecek bir sahneyi göstermektedir. Sanat tarihçisi Oktay Aslanapa, bu resim hakkında “Atın başı, gözlerin başarılı deseni ile çok canlı bir ifade kazanmış, kuyruk da düğümlenmiştir” (Aslanapa, 1989: 17) ifadelerini kullanarak resmin gerçekliğe bağlı kalınarak yapıldığından bahseder. Ayrıca kuyruğu düğümlü olarak betimlenen at, Türk kültüründe yer alan bir geleneği göstermesi sebebiyle döneminin kültürünü yansıtmaktadır. Görsel 8’de yer alan ve müzisyenlerin betimlendiği minyatür resmi de din dışı bir konu olarak gündelik hayat bağlamında değerlendirilebilir.



Görsel 7. Dört Nala Koşan At, Uygur Freski, 66x32cm, 8-9. yy dolayları, Hoço



Görsel 8. Müzisyenler, Uygur Dönemi, 10-11. yüzyıl dolayları, 106.5x 106.5 cm, Tokyo National Museum, Tokyo

Resimde figür kullanmanın yasak olduğu İslam sanatında dahi günlük yaşam konulu çalışmalar görmek mümkündür. Ürdün’de bulunan halifelik sarayının duvarlarındaki resimler bu durumun örneklerindedir (bkz. Görsel 9). İngiliz yazar Mary Hollingsworth (2009: 117), dini ve resmi olmayan bu yapının duvarlarına, bir hanedan prensinin boş zamanlarında yaptığı etkinlikler, avlanma ve müzik sahnelerinin resimlendiğini söyleyerek, bu resimlerin günlük yaşamla olan ilişkisini açıkça ifade etmiştir. 1254-1324 yılları arasında yaşamış ressam Zhao Mengfu’nun Görsel 10’da yer alan “Yıkılan Atlar” isimli çalışması ise günlük yaşam bağlamında Çin sanatından bir örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 9. Duvar Resimleri, M.S.730 dolayları, Kuseyr Amra, Ürdün



Görsel 10. Zhao Mengfu, Yıkılan Atlar, İpek Üzerine Mürekkep Ve Renk, 28.1x155.5 cm, Palace Museum, Pekin

Bu bölümde mağara resimlerinden başlayarak verilen örnekler; günlük yaşamdan sahnelerin sanat tarihinde zaman ve coğrafya ayırt etmeksizin yer aldığını ifade etmek için yeterlidir. Günlük yaşam resimlerinin bir tür olarak sanat tarihinde yer alması ise ancak 17. yüzyıl Hollanda'sında gerçekleşmiştir. Bu noktada Hollanda'nın, neden janr resminin gelişiminin merkezi olduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bu sorunun cevabı ise 17. yüzyılda Avrupa'nın değişen koşulları ve Hollanda'nın kendine has yapısında gizlidir.

17. Yüzyılda Avrupa'nın Değişen Koşulları ve Hollanda

Janr resmi, Avrupa'nın ve Hollanda'nın içinde bulunduğu koşullarla doğrudan ilişkili olarak gelişmiştir. Bu sebeple, janr resminin gelişim sürecinin anlaşılması için öncelikle 17. yüzyıl Avrupa'sından bahsedilmesi gerekmektedir. Sanat tarihçisi Barış Acar, "*Janr Resmi ve Yaşayan Tin*" isimli yazısında, 17. yüzyılın ne denli önemli gelişmelere sahne olduğunu "*Avrupa'da feodalizmin çözülmeye başlandığı, İngiltere'de ilk burjuva devrimiyle iktidarın ortaçağı kapatacak biçimde el değiştirdiği, bilimsel devrimlerin gündemi işgal ettiği; Decartes'in, Spinoza'nın, Leibniz'in, Galilei'nin, Newton'un çağıdır on yedinci yüzyıl*" (Acar, 2008: 75) sözleriyle ifade eder. Bu sözlerden hareketle 17. yüzyıl Avrupa'sına, özellikle bilimsel ilerlemeler ve bu ilerlemelerin düşünce yapısına yansımaları açısından genel bir bakış atmak, janr resminin doğuşunun altında yatan sebeplerin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bahsedilen bilimsel gelişmelerin, kilisenin de kabul ettiği dogmatik düşüncelerle çelişmesi önemli bir dönüşümün başlangıcını ifade etmektedir. Özellikle Kopernik, Galileo ve Kepler'in çalışmaları, kilisenin sahip olduğu, Dünya'nın hareketsiz ve evrenin merkezi konumunda olduğu Aristotelesçi anlayışı tamamen yıkmaktadır" (Tanilli, 1994: 330-331). Bu noktada, bilimin sunduğu tüm yeniliklerle birlikte, felsefe de artık yepyeni düşüncelere sahiptir. Felsefe tarihi alanında araştırmalar yapan Ahmet Cevizci, 17. yüzyıl ve öncesi arasındaki anlayış farklılığını, "...felsefe, artık bağlılığını dinden bilime transfer etmeye başlamıştı" (Cevizci, 2013: 14) sözleriyle ifade eder. Tanrı'nın düzeni, evren ve üzerinde yarattığı her şeyin kendisine itaat etmesini gerektirirken; modern felsefe, bir kul olarak görülen insanı, özgür ve yaratıcı bir birey olarak tanımlar (Cevizci, 2013: 15). Özetlemek gerekirse, bu yüzyılda Tanrı'ya olan aşırı bağlılığından kurtulmaya başlayan insan; kaderini kendisinin belirleyebildiği, eylem özgürlüğüne sahip biri olma yolunda ilerlemektedir.

17. yüzyılda kendine özgü feodal yapısıyla Avrupa'da farklı bir konuma sahip olan Hollanda'nın içinde bulunduğu durum da janr resminin ortaya çıkmasında önemli bir faktördür. Örnek vermek gerekirse; feodal yapının en önemli unsurlarından olan aristokratların sayısı, diğer Avrupa ülkelerine göre hayli azdır ve bu sebeple aristokratların toplum içerisindeki rolleri çok daha kısıtlıdır. Tarihçi Micheal North, bu durumu sayısal olarak "*16. yy'da yalnızca on iki aristokrat aile kalmıştı (18. yüzyılda ise yalnızca yedi) ve sahip oldukları topraklar, ekilebilir alanların yüzde 10'undan bile daha azdı*" (North, 2014: 68) sözleriyle ifade eder. Aynı zamanda, 17. yüzyıl Hollanda'sında tarım yapılan topraklarda feodal yapının aksine mülkiyet hakkı söz konusudur. Köylüler mevcut toprakların önemli sayılabilecek bir miktarına sahiptir. Toprak mülkiyetine sahip köylüler, topraklarını özgür bir biçimde kullanmaktadırlar. Bu anlamda herhangi bir derebeyi ya da kilise gibi bir egemen güce bağlı değillerdir. Hatta toprakları olmayan

köylüler de aynı şekilde egemen güçler yerine, daha fazla toprağı olan köylülere bağılı durumdadırlar. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Avrupa’da süren feodal anlayışın beraberinde getirdiğı siyasi ya da sosyal hayat, Hollanda’da mevcut değildir. Burjuvazi ve kentliler, siyasi ve sosyal hayatın belirleyicisi durumundadırlar. Ekonomik açıdan bakıldığında ise ticaret, denizcilik, sanayi gibi alanlarda gelişmiş olan Hollanda, bu alanlardaki gelişmişliğı sayesinde zenginleşmiştir. Böylelikle ortaya çıkan burjuva toplumunun refah düzeyinin oldukça yüksek olduğu ve kilise ve monarşi egemenliğindeki toplumlara oranla daha özgürlükçü bir yapıya sahip olduğu söylenebilir (North, 2014: 67-69).

17. yüzyılda Hollanda’nın içinde bulunduğu koşulların daha net ifade edilebilmesi için aşağıda yer alan North’a ait sözlere bakılması yerinde olacaktır;

“17. yüzyılda Hollanda her şeyin “en sözcüğüyle” tanımlandığı bir ülkeydi: yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu, gayri safi milli gelir 200 milyon guldendi. Hollandalılar Avrupa’nun en kentleşmiş toplumuydu ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti; evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dini inançlara tolerans gösterilirdi. Bunlar, Hollanda’yı 17. yüzyılda öylesine eşsiz kılan özelliklerden yalnızca bazılarıydı” (North, 2014: 11).

North’un sözlerinden de anlaşılacağı üzere 17. yüzyılda Hollanda oldukça gelişmiş durumdadır. Ayrıca, Hollanda’nın ekonomik yapısı ve buna bağılı olarak toplumun refahındaki artış, Hollanda’da orta sınıfların sanat eserine olan talebi ile doğrudan ilişkilidir. Bu talebin özel kişilere ait olması, sanat eserlerindeki konusal değişimin en önemli nedenlerindedir (North, 2014: 183-184). 17. yüzyıl Hollanda resim sanatındaki sekülerleşmenin diğer bir sebebi de 17. yüzyıl Avrupa’sında gelişen, akıllı ve din arasındaki ilişkinin sorgulanmaya başlandığı düşünce yapısıdır. Bu durum dini bir kurumun sanata yön vermediğı, sanatçının konularını kutsal öykülerden seçmek zorunda olmadığı ve bir birey olarak öne çıktığı yepyeni bir anlayışın doğmasına sebep olmuştur.

17. Yüzyıl Hollanda Janr Resminden Örnekler

17. yüzyılda Hollanda’da resmin temel konusu olan peyzaj, iç mekân, figür ya da figür grupları ve natürmort resimleri “günlük yaşam” genel başlığı altında toplanmakta ve bu resimler janr resmi adıyla bir tür olarak sanat tarihinde yer almaktadır. Bu resim türüne daha yakından bakmak için günlük yaşamla farklı bağlamlarda ilişkilendirilmiş 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı örneklerinden bahsedilmesi yerinde olacaktır. Bahsedilecek eserlerden ilki, ağırlıklı olarak dinsel ve tarihsel konulu resimler ve portreler yapan Harmenszoon van Rijn Rembrandt’a aittir. Özellikle çok sayıda otoportresini yapan sanatçı, yaşamını ve farklı dönemlerdeki ruh hallerini bu portrelerle adeta belgelemiştir. Sanatçı, özellikle Leyden’deki çıracılık döneminde gündelik hayata ilişkin konuları resmetse de eserlerinde kişisel tavrını sergilemeye başladıktan sonra günlük yaşam ile ilgili desen ve baskı resimleri dışında pek fazla çalışma yapmamıştır. Ancak Rembrandt’ın janr resmi içerisinde olduğu düşünülen kimi çalışmalarının aslında günlük yaşamı yansıtmadığı Todorov’un aşağıdaki sözlerinde yer almaktadır;

“Düşünceye Dalmış Filozof” (ya da Bilgin) (Paris, Louvre) ise, muhtemelen, adını bilmediğimiz tarihsel bir kişiliktir... Bugün “Nehirde Yıkanan Hendrickje” adı verilen tablodaki (Londra) kadının arkasında duran kıyafetlerin zenginliğine ve de kadının çıplaklığına bakılırsa, bu tablonun döneminin dünyasından alınmış bir sahne olma olasılığı pek yok gibidir; bu unsurlar daha ziyade kimliğini bilmediğimiz tarihsel bir kişiliğin, belki Kral Davud’u karşılamaya hazırlanan Betsaba’nın söz konusu olduğunu düşündürür” (Todorov, 2016: 11).

Görsel 11’de yer alan “Gece Devriyesi” isimli eser de aynı yanlış anlaşılmanın sonucu olarak gündelik hayattan bir sahne olarak değerlendirilmiştir ve bu yanlış anlaşılmadan hareketle janr resminin temel sınırlarını çizmek mümkündür. Eser, ilk bakışta askerlerin günlük hayatlarından bir anın resmedildiği hissi yaratsa da aslında resmedilen, bireysel olarak askerlerden oluşan bir grup portresidir. Bu noktada “Gece Devriyesi” isimli çalışma, janr resmi için en önemli koşullardan birisi olan figürlerin bireyselliklerinin değil, günlük yaşam içerisindeki eylemlerinin ön planda olması gerekliliği ile çelişir. Bu ayrımla ilgili sanat tarihçisi Anna-Carola Krausse ve Todorov’un aşağıda yer alan sözleri “Gece Devriyesi” isimli eserin neden janr resmi içerisinde yer almadığını ifade etmesi açısından önemlidir;

“Geleneksel ‘janr resimler’inde figürler alelade ve birbiriyle yer değiştirebilir gibi görünürdü. Rembrandt ise resmini doyurucu bir içeriğe sahip tarihsel resim tarzında yapmıştı” (Krausse, 2005: 43).

“...David Vinboons’da ya da Gerrit ter Borch’taki gibi askerlerin hayatını resmeden bir tür resmi sahnesine baktığımız izlenimine kapılmayız: Burada gösterilen pekala tek tek bireyledir, yoksa “türsel” askerler değil” (Todorov, 2016: 12).



Görsel 11. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Gece Devriyesi, T.Ü.Y.B. 379.5x453.5 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam

Rembrandt’ın günlük yaşam konulu çalışmalarından örnek vermek gerekirse; Görsel 12’de yer alan çocuğunu tutan kadın, bir köpek ve kompozisyonun sağ üstünde bulunan pencereden merakla aşağıyı izleyen bir figürün yer aldığı desene bakılabilir. Bu çalışmada günlük yaşam, en yalın haliyle, figürlerin eylemleri üzerinden yansıtılmıştır. Özellikle portrelerin ifade gücü anlatımı daha da kuvvetlendirmektedir.



Görsel 12. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Çocuk Tutan Kadın, Kâğıt üzerine kalem ve kahverengi mürekkep, 18.2x14.5 cm, 1635-6, Museum of Fine Arts, Budapeşte

17. yüzyıl Hollanda'sında janr resmi başlığı altında değerlendirilebilecek eserlerin başında, günlük yaşam konulu iç mekân resimleri gelmektedir. Bu türde eser veren sanatçıların en bilinenlerinden biri Johannes Vermeer'dir. Usta sanatçı, orta sınıftan kişilerin konutlarının iç mekânlarına çoğu zaman tek, bazen de iki ya da üç figür yerleştirerek kompozisyonlarını oluşturur. Günlük yaşamın sıradanlığı içerisinde resmedilen bu figürler, Rembrandt'ın resimlerindeki gibi resmin ana elemanı olarak değil, adeta mekânın birer parçası olarak kompozisyonlarda yer alır.

Kısaca kompozisyon kurgusundan bahsettikten sonra, resmin günlük yaşamla ilişkisine değinmek gerekirse, sanatçının Görsel 13'de yer alan "Mektup Yazan Kadın" isimli eserine bakılabilir. Bu eserde sevgilisine mektup yazan bir kadın yer almaktadır ve kadının düşünceli görünümünün altında yatan sebebin de bu aşk mektubu olduğu söylenebilir. Bu resimden yola çıkarak söylenebilecek bir önemli nokta da Vermeer'in resimlerinde betimlenen günlük yaşamın, eylem ve iç gözlem arasında bir yerde durduğudur (Brenner, Riddell, & Moore, 2007: 84).



Görsel 13. Johannes Vermeer, Mektup Yazan Kadın, T.Ü.Y.B., 45x39.9 cm, 1665, National Gallery of Art, Washington

Günlük yaşam konulu iç mekân resimleri yapan bir diğer Hollandalı sanatçı olan Pieter de Hooch; Vermeer gibi ev içi mekânları, evin kadını ve çocuğunu resimlerine konu olarak seçmiştir (Turani, 2015: 482). Benzer konuları çalışın bu iki sanatçıdan Hooch, betimlediği iç mekânları dış mekânlarla bağlantılı bir şekilde sunarak Vermeer'in iç mekânlarından farklı bir bakış açısı sunar (Kahr, 1993: 264) (bkz. Görsel 13-14). Bu bakış açısına örnek vermek gerekirse Hooch'a ait "Çocuk için Ekmek ve Tereyağı Hazırlayan Kadın" isimli resme bakılabilir (bkz. Görsel 14). Bu resimde yer alan üç figür günlük hayatta karşılaşılabilecek sıradanlıkta resmedilmiştir. Ekmeğe yağ sürmek üzere olan bir anne, okul kıyafetleri içinde annesini bekleyen bir çocuk ve resmin geri planında görünen üçüncü figür bir ailenin günlük rutininin bir anı yansıtmaktadır. Resimde yer alan mekâna ait öğeler gündelik hayata dair anlatımı desteklemektedir ve mekân figürlerden arta kalan alan olarak değil, figürler kadar başat bir eleman olarak tasarlanmıştır. Kapının üstündeki üçgen niş içerisinde yer alan objeler, duvarda asılı çerçeve, pencerenin hafif açılmış perdesi, karo döşeli evin girişinde görünmekte olan merdiven ve Hooch'un resimlerine karakteristik bir özellik katan aralık kapıdan görünen sokak manzarası gibi mekâna ait öğeler günlük yaşamın ifadesinde figürler kadar önemli yer tutmaktadır. Resimde herhangi bir tarihsel, dini ya da mitolojik öğe görülmez. Aksine Hooch'un bu çalışması; içerisinde hiçbir özel anın bulunmadığı, insanların günlük yaşamlarında sıklıkla karşılaştığı sıradan bir sahneyi göstermektedir.



Görsel 14. Pieter de Hooch, Çocuğuna Ekmek ve Yağ Hazırlayan Kadın, T.Ü.Y.B., 68.6x53.3 cm, 1660-3, Getty Center, Los Angeles

Janr resminin önde gelen ressamlarından olan Jan Steen'in eserleri, Vermeer ve Hooch'un resimlerinin durağan yapısının aksine, dinamik bir yapıya sahiptir. Meyhane kavgalarından zarif ev içi mekânlarına kadar uzanan bir konu çeşitliliğine sahip olan bu resimler, Görsel 15'te de görüldüğü üzere, hikâye anlatımında taşıdığı mizahi unsurlar sebebiyle janr resminin öncü sanatçılarından Pieter Brueghel'in resimlerini anımsatır (Janson, 1991: 580).



Görsel 15. Jan Steen, Erkek ve Kız Okulu, T.Ü.Y.B., 81.7x108.6 cm, 1670, National Galleries of Scotland, İskoçya

Günlük yaşamın betimlendiği iç mekân resimlerinden bahsettikten sonra 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı örnekleri arasında yer alan janr resmi ile ilişkilendirilebilecek portre resimlerinden de bahsedilmelidir. Bu resimlere örnek olarak Frans Hals'ın porteleri gösterilebilir ancak bu resimleri, janr resmi ekseninde yorumlamak için öncelikle Todorov'un, "portre resmi" ve "gündelik hayat resmi" üzerine söylediği iki farklı yorumu değinilmesi gerekmektedir. Eleştirmen, ilk olarak portre resmi ve günlük hayat resminin zıtlığını "...yapmak ve olmak varoluş ve öz nasıl karşıtısa, gündelik hayat resmiyle portre de birbirine öyle karşıtır" (Todorov, 2016: 10) sözleriyle ifade eder. Bunun yanı sıra Todorov, portrenin bir alt türü olarak "ifadeli baş" teriminden bahseder ve bu terim altında yer alan portrelerin gündelik yaşamla ilişkili olabileceğini, "*Bu bir temsildir, ama gerçek kişilerin değil, kişiliklerin temsili; artık ressamların kaygısı figürlerinin gerçekte var olan bireylere benzemesi değil, yalnızca ifadeli olmasıdır*" (Todorov, 2016: 10) sözleriyle vurgular. Bu ifade tam da Hals'ın portrelerinde karşılık bulur ve sanatçıya ait "Melez" isimli çalışma bu bağlamda değerlendirilebilir (bkz. Görsel 16). Bu çalışmada modelin kim olduğu değil, resmin isminden de anlaşılacağı gibi herhangi bir melez olduğu görülmektedir. Bu figür tuval yüzeyinde tek başınadır, ancak modelin gülüyor olması, resmin ana karakterinin sosyal hayatı içerisinde gösterildiğinin en büyük kanıtıdır. Ressam, fon olarak düz bir zemin seçerek portredeki ifadeyi resmin ana unsuru haline getirmiştir. Sanatçı, modelin anlık hareketini ve eylemini ön plana alarak, hayatın akışı içerisinde görülebilecek sıradanlıkta bir figür çizmiştir. Resmin solunda bir kısmı kadrajın dışına çıkmış halde betimlenen el, elin duruşu ve bu duruşun yarattığı hareket duygusu, resimde eylemi öne çıkarmakta, böylelikle tasvir edilen portrenin kim olduğundan çok sosyal hayatı içerisindeki duruşu dikkat çekmektedir (Turner, 2000: 140). Bu noktada, New York'ta birçok müzede uzun yıllar müdürlük yapan Gordon Bailey Washburn'un (1961: 82), janr resmini portre resminden ayırmak için resimde bulunan figürlerin bireyselliğinin ön planda olması yerine, anonim olması gerektiğini vurguladığı sözleri de Görsel 16'da betimlenen portrenin günlük yaşamla ilişkisinin vurgulanması açısından önemlidir.



Görsel 16. Frans Hals, Melez, T.Ü.Y.B, 72 x 57.5 cm, 1628–30, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

Konu temelli bir yaklaşım olan janr resmi, sadece içerisinde insan figürü bulunan resimleri kapsamaz. En basit tanımıyla, cansız nesne ya da nesnelere oluşan natürmortlar da bu resim türüne örnek gösterilebilir. Özellikle bu resim türünün İngilizcede karşılığı olan “still life” terimini oluşturan kelimelerin anlamı (still: durağan, life: yaşam), bu resmin gündelik hayat ile olan ilişkisini gözler önüne serer. Bu noktada, natürmortun janr resmi ile ilişkisinin kurulabilmesi için portredeki ayrıma benzer bir sınıflandırma yapılması gerekmektedir. Bu sınıflandırmada önemli olan, resimdeki elemanların bir araya gelmesindeki yaklaşımın doğal, günlük yaşam içerisinde rastlanılabilir olmasıdır. Natürmortlarıyla tanınan, Hollandalı ressam Floris Claesz van Dijck’e ait “Peynirli Natürmort” isimli eser, bu bağlamda değerlendirilebilecek bir natürmorttur ve bu çalışma 17. yüzyıl Hollanda’ında herhangi bir yemek masasında rastlanılabilir bir sahne içermesi sebebiyle doğrudan bir janr resmi örneğidir (bkz. Görsel 17).



Görsel 17. Floris Claesz van Dijck, Peynirli Natürmort, A.Ü.Y.B, 82.5x111.4 cm, 1615, Rijksmuseum, Amsterdam

Tıpkı natürmortlar gibi peyzajlar da 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı örnekleri içerisinde, günlük yaşam başlığı altında, yaygın bir şekilde yer almaktadır. Görsel 18’de yer alan, Hollandalı sanatçı Jacob van Ruisdael’e ait, “Ağartma Tarlalarıyla Harlem

Manzarası” isimli eser, bahsedilen peyzaj resimlerine örnek olarak gösterilebilir. Bu resimde, yaşadığı şehri tepeden bir bakışla resmeden sanatçı, gördüğü manzarayı resmin ana ögesi olarak izleyiciye sunmuştur. Resmin detaylarına bakıldığında, günlük yaşamın ipuçları hemen her alanda görülmektedir. Sanat tarihçi Beth Harris ve Steven Zucker, yapmış oldukları bir söyleşide, bu resim hakkında “Bu resmin ön tarafında gördüğümüz asılı keten bezlerinin sahibi olan kişi tarafından sipariş edildiği söylenir. Dikkatli baktığımızda önde gördüğümüz alanların tarla değil, güneş renklerini açsın diye yere serilmiş keten çarşaflar olduğunu görebiliriz” (Harris & Zucker, tarih yok) şeklinde ifadeler kullanmışlardır (bkz. Görsel 18). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Ruisdael’in resmettiği Harlem manzarası güçlü bir şekilde günlük yaşamdan izler taşımaktadır.



Görsel 18. Jacob van Ruisdael, Ağartma Tarlalarıyla Harlem Manzarası, T.Ü.Y.B. 55.5 x 62 cm, 1670-5, Museum Mauritshuis, Den Haag

Sonuç

17. yüzyıla kadar yaygın resim türleri arasında dinsel ve tarihsel konulu resimler önde gelirken, bu tarihten sonra Hollanda’da günlük yaşam konuları sistematik bir şekilde resim sanatında yer almaya başlar. Bu değişim; 17. yüzyılda Avrupa’nın ve özellikle Hollanda’nın iç dinamikleriyle doğrudan bağlantılı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu sebeple, janr resminin ana eksenini oluşturan günlük yaşam betimlemelerinin gelişim süreci çağın koşullarından bağımsız düşünülemez. Özellikle Hollanda’da değişen siyasal düzen, toplumun sınıfsal olarak dağılımı, ekonomik durum, toplumsal refahtaki artış ve bunların sonucu olarak sanata olan talebin artması gibi birçok faktör janr resminin ortaya çıkması ve gelişmesinde belirleyici bir role sahiptir. Sonuç olarak; dönemin koşullarına, içinde geliştiği topluma ve bu toplumu oluşturan unsurlara bağlı olarak gelişen janr resmi, özellikle sekülerleşme bağlamında, 17. yüzyılda yaşanan dönüşümlerin izlerini bünyesinde taşımakta ve bu yönüyle sanat tarihinde önemli bir kırılmayı temsil etmektedir.

Kaynakça

- Acar, B. (2008). "Janr Resmi ve Yaşayan Tin". *RH+artmagazine*, 47, 74-77.
- Adeline, J., & Fairholt, F. W. (Dü.). (1891). *Adeline's Art Dictionary*. New York: D.Appleton And Company.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Brenner, C., Riddell, J., & Moore, B. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age*. Washington: National Gallery of Art.
- Cevizci, A. (2013). *17. Yüzyıl Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gombrich, E. (2014). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. B. Ergüder ve R. Küçükerdoğan) İnkılap Kitabevi.
- Janson, H. W. (1991). *History of Art*. New York: H.N. Abrams.
- Kahr, M. M. (1993). *Dutch Painting in The Seventeenth Century*. New York: Routledge.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi*. (Çev. D. Zaptcıoğlu) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. (Çev. T. U. Belge) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Rüzgar, N. (2008). 17. Yüzyılın Sınıfsal Anlayışı Çerçevesinde Janr Resmi. *rh+sanat*, 49, 46-49.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* (Cilt 3). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Todorov, T. (. (2016). *Ya Sanat Ya Hayat*. (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, J. (Dü.). (1996). *The Dictionary of Art* (Cilt 12). New York: Oxford University Press (OUP).
- Turner, J. (2000). *The Grove Dictionary of Art: From Rembrandt to Vermeer*. New York: Grove Art.
- Washburn, G. B. (1961). Genre and Secular Subjects. *Encyclopedia of World Art* (Cilt 6, 81-83). içinde New York: McGraw-Hill Company.

İnternet Kaynakça

- Harris, B. ve Zucker, S. (t.y.). Ruisdael'in "Çiftlikler ve Haarlem Manzarası" İsimli Eseri. <https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/holland/v/ruisdael-haarlem>. (Erişim Tarihi: 03.14.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Kuş Maskeli Adam, Bizon ve Gergedan, M.Ö. 15000-13000, Lascaux mağarası, Fransa, http://classconnection.s3.amazonaws.com/739/flashcards/2104739/png/rhinoceros_wounded_man_and_bison_lascaux_cave_ca_15_000-13_000_bce1350777689584.png, (Erişim Tarihi: 12.06.2020).
- Görsel 2.** Chnemhotep'in Mezarından Duvar Resmi, M.Ö. 1900 dolayları, Beni Hassan, Orta Krallık, Gombrich, E. (2014). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. s.63.
- Görsel 3.** Aslan Avı, M.Ö. 850 dolayları, The British Museum, Londra, <http://www.lograrco.es/images/Historia/Arsunasipal.jpg> (Erişim Tarihi: 13.06.2020).
- Görsel 4.** Gence Tavşan Uzatan Yaşlı Adam, Kırmızı Figürlü Pelike, M.Ö. 470, Hermitage Museum, Rusya, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/289670> (Erişim Tarihi:03.02.2021).
- Görsel 5.** Pompei'den Duvar Resmi, 100x234 cm, M.Ö. 50-79, Naples National Archaeological Museum, İtalya, https://artsandculture.google.com/asset/_/LAEQ5IFgXDvslA (Erişim Tarihi: 11.03.2021).
- Görsel 6.** Kupalı Adamın Mezar Portresi, Ahşap Üzerine Mum Boya, 42.7x 23 cm, M.S. 225-250, Louvre Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri, <https://www.louvreabudhabi.ae/Explore/highlights-of-the-collection/Funerary-Portrait-of-a-Man-with-Cup> (Erişim Tarihi: 03.02.2021).
- Görsel 7.** Dört Nala Koşan At, Uygur Freski, 66x32cm, 8-9. yy dolayları, Hoço, Aslanapa, O. (1989). Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.17.
- Görsel 8.** Müzisyenler, Uygur Dönemi, 10-11. yüzyıl dolayları, 106.5x 106.5 cm, Tokyo National Museum, Tokyo, https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=TC554&lang=en (Erişim Tarihi: 03.02.2021).
- Görsel 9.** Duvar Resimleri, M.S.730 dolayları, Kuseyr Amra, Ürdün, <https://www.wmf.org/project/qusayr-amra> (Erişim Tarihi: 27.04.2021).
- Görsel 10.** Zhao Mengfu, Yıkanan Atlar, İpek Üzerine Mürekkep Ve Renk, 28.1x155.5 cm, Palace Museum, Pekin, <https://en.dpm.org.cn/collections/collections/2014-03-31/1373.html> (Erişim Tarihi:11.03.2021).
- Görsel 11.** Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Gece Devriyesi, T.Ü.Y.B. 379.5x453.5 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-5> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).

- Görsel 12.** Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Çocuk Tutan Kadın, Kağıt üzerine kalem ve kahverengi mürekkep, 18.2x14.5 cm, 1635-6, Museum of Fine Arts, Budapeşte, <https://www.mfab.hu/artworks/woman-with-a-child-frightened-by-a-dog/> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Görsel 13.** Johannes Vermeer, Mektup Yazan Kadın, Tuval üzerine yağlı boya, 45x39.9 cm, 1665, National Gallery of Art, Washington, Brenner, C., Riddell, J., & Moore, B. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age*. Washington: National Gallery of Art. s.85.
- Görsel 14.** Pieter de Hooch, Çocuğuna Ekmek ve Yağ Hazırlayan Kadın, T.Ü.Y.B., 68.6x53.3 cm, 1660-3, Getty Center, Los Angeles. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/733/pieter-de-hooch-a-woman-preparing-bread-and-butter-for-a-boy-dutch-about-1660-1663> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Görsel 15.** Jan Steen, Erkek ve Kız Okulu, T.Ü.Y.B., 81,7x108,6 cm, 1670, National Galleries of Scotland, İskoçya, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5676/school-boys-and-girls> (Erişim Tarihi: 11.09.2021).
- Görsel 16.** Frans Hals, Melez, T.Ü.Y.B., 72 x 57.5 cm, 1628–30, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, https://www.wga.hu/html_m/h/hals/frans/03-1630/32mulatt.html (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Görsel 17.** Floris Claesz van Dijck, Peynirli Natürmort, A.Ü.Y.B., 82.5x111.4 cm, 1615, Rijksmuseum, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/143548--elsje-prins/breakfast-lunch-dinner/objecten#/SK-A-4821,1> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).
- Görsel 18.** Jacob van Ruisdael, Ağartma Tarlalarıyla Harlem Manzarası, T.Ü.Y.B. 55,5 x 62 cm, 1670-5, Museum Mauritshuis, Den Haag, <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-haarlem-with-bleaching-grounds-155/detailgegevens/> (Erişim Tarihi: 20.03.2021).



SUCUK TEKNİĞİ İLE "ÇÖMLEK FIRIN" YAPIMI MAKING OF "POT OVEN" BY USING COILS OF CLAY METHOD

Mutlu KÖPÜKLÜ

Dr. Öğr. Üyesi. Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü.
Asst. Prof. Hitit University, Vocational School Of Technical Sciences, Department of Handicrafts

mutlukopuklu@hitit.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6184-677X>

Atf/Citation

Köpüklü, M. (2021). "Sucuk Tekniği ile 'Çömlek Fırın' Yapımı". *Sanat Dergisi*. (38), 363-384.
Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.959185>

Öz

Geleneksel pişmiş toprak fırınlar - taş fırınlar - günlük hayatımızda başta ekmek yapımı olmak üzere pide ve çok çeşitli yemeklerin yapımında kullanılan, Türk mutfağını ve yemek kültürünü doğrudan etkilemeleri nedeniyle de hayatımızda olmazsa olmaz bir yer tutan yapılardır. Bu fırınlar taş fırın olarak isimlendirilmelerine karşın taştan değil, kırmızı kilden mamul pişmiş tuğla ya da halk tarafından bilinen adıyla "lime tuğla" dan örülerek ve bağlayıcı olarak da balçık kullanılarak inşa edilen geleneksel yapılardır. Günlük hayatta ekmek, pide, simit vs. aldığımız fırınlar çoğunlukla bu biçimde üretilen odun pişirim fırınlardır. Bu fırınların yanında bir başka fırın türü de "çömlek fırın" denilen ve sabit tuğla fırınlara nazaran daha küçük ebatlarda üretilen ve taşınabilen fırınlardır. Bu özellikleri ile daha pratik ve kolay bir kullanım olanağı sunarlar. Bu odun pişirim küçük fırınlar doğrudan plastik kilden (çömlek çamuru) ürettikleri ve kapalı çömlek formunda oldukları için "çömlek fırın" olarak adlandırılmışlardır. Bu çalışmada sucuk tekniği kullanılarak çömlek fırın yapımı tatbik edilerek aşamalar sistematik olarak aktarılmıştır.

Abstract

Traditional clay ovens are structures that are used in our daily life, mainly for making bread, for making pita and a wide variety of dishes, and because they directly affect Turkish cuisine and food culture, they occupy a place in our lives, if not in our lives. These ovens are generally constructed of fired brick made of red clay or "lime brick" as it is popularly known, by knitting and using slime as a binder. Bread, pita, etc. in daily life the ovens we buy are mostly wood-fired ovens produced in this form. In addition, another type of oven is called "pot oven", which are produced in smaller sizes than fixed brick oven and can be transported. With these features, they offer a more practical and easy use. These wood-fired small ovens were called pot oven because they were made directly from plastic clay (potter's clay) and formed like covered pot. In this study pot oven construction was applied using coil technique and the stages were systematically transferred.

Key words: Ceramic, Pot, Oven, Coiling.

Anahtar kelimeler: Seramik, Çömlek, Fırın, Sucuk Tekniği.

Structured Abstract

In this study, suitability of coiling technique for 'pot oven' construction using chamotted clay, determination of the most accurate forms of application of this technique during the production of the relevant product, amenities and difficulties provided by personal styles and procedures in the application of the technique and during making of pot oven, researching of suitable fire clay recipes for making of the oven, using pot oven with it advantages and disadvantages, also firing product aimed.

In the studies, clay types belonging to different regions were mixed and fire clay recipe was prepared by adding additives. The materials and ratios used were re-tried in different parameters and the most appropriate structure preparation studies were carried out. Material and technical compatibility were observed during the process, and researched most suitable forming method and stages with selected materials.

In the tests conducted, it was necessary to specifically test clay types belonging to different regions in the preparation of fire-resistant structures. Clay type of each region does not give the same result by adding chamotte and other additional materials. In this sense, the determination of the recipe that contained the most suitable clay type and additives requires research and development studies. It is acceptable to prefer coiling technique in the production of the relevant product, but at once the shaping needs to be completed at one time. Because, during the process of making pot oven on different days, there is differences moisture between the layers of coil, and therefore cracks are occurred on structure naturally. Making a ceramic of these sizes and weights at one time is a very difficult option just by hand shaping. Proper system and machine adaptation will provide serious convenience in this sense.

Positive results were obtained in applications made using coiling technique. In trial cooking, products of equal quality and flavor were taken as good as traditional brick oven cooking. Pot ovens provide an important advantage in terms of providing individual use, practical and portable in wood-burning ovens. The production of the pot oven from plastic clay brings with it some difficulties. There is no reduction in brick construction, but making directly from mud brings the risk of cracking due to factors such as the general structure of the form, dry and firing reduction. In order to minimize these risks, it is necessary to use the optimum clay type and recipe, and to prepare the most appropriate production and drying system for pot oven production. For reasons such as the application difficulties that coiling technique and because of making it only handmade it is recommended to make production with techniques such as pressing (molding) or plastering into the mold.

Giriş

Başta ekmek, pide ve birçok yemek çeşidinin geleneksel fırınlarda yapılıyor olması geleneksel fırınları günlük hayatımızda vazgeçilmez bir yere taşımaktadır. Geleneksel pişmiş toprak fırınlar tuğladan örülerek inşa edilen odun yakıtlı fırınlardır. Alışveriş yaptığımız ekmek, pide, simit fırınları vb. genellikle aynı sistemle inşa edilmiş yapılarıdır.

Bu fırınlara "kara fırın" veya "taş fırın" da denmektedir. "Kara fırın" tabiri sadece ekmek, pide fırınlarında değil geleneksel olarak pişirim yapan seramik fırınlarında da kullanılmaktadır. Bu tür fırınların son örneklerine de Avanos' ta rastlamak mümkündür. *"Avanos çmlekçilerinin artık çok azı, yaşadıkları bu bölgeden çıkardıkları killeri işleyerek kullanmakta ve ürünlerini geleneksel bir fırın olan Kara Fırın'da pişirmektedirler. Bu fırınlar yıllarca çmlekçiler tarafından yapıp kullanılsa da, günümüzde sadece birkaç atölye bu fırınlarda pişirim yapmaktadır"* (Aslan E, 2012:1).

Geleneksel anlamda ekmek ve pide fırınları ise "lime tuğla" (1) denilen genellikle 19x9x6 cm ölçülerinde üretilen, 900 °C de pişirilen, bünyesinde saman barındıran ve kırmızı kilden pişmiş tuğlalar örülerek inşa edilen yapılarıdır. Bu tuğlalara "takoz tuğla" da denmektedir. Tuğlaların bünyesinde saman barındırması yapıya mukavemet katmakta aynı zamanda pişme esnasında samanın yanmasıyla bünye içerisinde oluşan hava boşlukları bu tuğlalara ayrıca yalıtım özelliği kazandırmaktadır. Bu durum, malzemeyi aynı zamanda çok daha uzun ömürlü ve kullanışlı hale getirmektedir.

Bu tuğlaların inşasında bağlayıcı (harç) olarak yine aynı tuğlanın balçığı kullanılır. Kil takoz tuğlalar genellikle yaygın olarak bulunması ve kullanım kolaylığı nedeniyle kırmızı pişen kilden üretilirler. "Kırmızı killer seramik ürünlerin sınıflandırılmasında; pişirim sonrası gözenekli kalmış, hafif, kolayca ufalanabilen ve tırnakla vurulduğunda boşluk sesi çıkaran gözenekli bünye sınıfına giren seramiklerdir" (Peterson S, 2009: 19).

Geleneksel taş fırınlar inşa edildikleri yere göre de isimlendirilmelerinden dolayı; köy fırını, bağ fırını, bahçe fırını gibi farklı isimler alabilirler. Bu tür fırınlar genellikle 1m-1.5m arası bir çapta inşa edilir ve dış kısımları balçıkla sıvanır. İsteğe göre çimento veya seramik yapıştırma harcı da tercih edilebilir. Ancak daha doğal olması ve yapıda bütünlük sağlaması açısından genellikle balçık tercih edilir. Kubbe dışını balçıkla sıvama hemen her 'örme tuğla' fırınlarda geleneksel olarak kullanılan bir yöntemdir. Dış sıva hem tuğlalar arasında daha sağlam bir tutunma sağlar hem de fırın yalıtımına katkıda bulunur. "Bu sıvaya Kütahya bölgesi seramik fırınlarında "Geren" adı verilmektedir" (Şahin, 1981: 148).

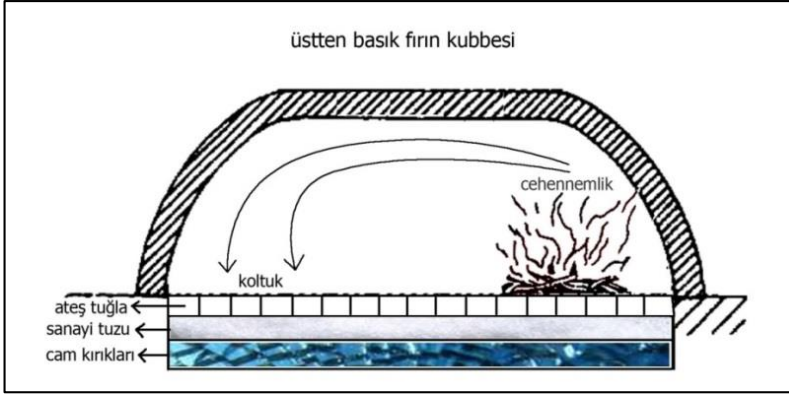


Görsel 1. Lime tuğla ile geleneksel taş fırın yapımı.

Ticari olarak yapılan odun pişirimli ekme ve pide fırınları ise genellikle çapı 2 - 2.5, m arasında inşa edilirler. Bu tür fırınların ortalama kubbe yükseklikleri 70 - 80

cm'dir. Kapalı alanda kullanıldıklarından dolayı fırın yakma esnasında içerinin duman olmaması için davlumbaz bacalı olarak inşa edilirler. Fırın ağzında duvar perdesi görevi gören bir odacık yapılır ve baca fırın kapağının üst kısmından bina bacasına bağlanır. Böylece özellikle fırını ilk yakma işleminde tüm duman kapak üzerinden çekilerek, davlumbaz içerisinden doğruca bacaya aktarılır ve bu sayede içerisinin duman olması engellenmiş olur.

Bu fırınların kubbeleri genellikle "basık" olarak inşa edilir. Fırınlarda sağ kısma ateş evi, sol kısma ise "koltuk" denir. Koltuk mamulün piştiği kısımdır. Basık kubbenin amacı ise; "ateş evi" veya "cehennemlik" denilen ateş alanında yanan ateşin koltuğu daha iyi dövebilmesi içindir. Ateşin koltuğu dövmesi tabiri, basık inşa edilen fırın kubbesinde sağ tarafta yanan ateşin fırın içinde daha iyi sirkülasyon vermesi, böylece koltuk kısmını daha iyi ve daha kısa sürede ısıtması anlamında kullanılan bir deyimdir. Bu fırınların kubbe üstüne yalıtımı sağlamak amacıyla cam yünü veya taş yünü konabilir ya da üstü toprakla örtülebilir.



Görsel 2. Geleneksel fırın şeması.

Geleneksel pişmiş toprak fırınların yanı sıra daha küçük ölçekte üretilen, taşınabilen, kişisel kullanım olanağı sağlayan ve pişmiş tuğla yerine doğrudan şamotlu çamurdan üretilen, bu nedenle tek parça (yekpare) olan "çömlek fırınlar" ise daha pratik çözümler sunmaktadır. Doğrudan çömlek çamurundan üretildikleri ve görünüm itibarıyla ağız kapalı bir çömleği andırdıkları için bu şekilde isimlendirilmişlerdir. Bu fırınların taban çapları en az 50 cm olmakla birlikte taşınabilirliği mümkün kıldığı sürece daha büyük ölçülerde ve bacalı veya bacasız üretilebilirler. Kullanımları pratiktir, taşınabilirler. Bu nedenle çömlek fırınlar yaşamın her alanında kullanılabilirler.



Görsel 3. Çömlek fırınlardan örnekler.

Pizza fırını, Toskana pizza fırını gibi farklı isimlerle de adlandırılan bu fırınların yapımında "ateş toprağı" kullanılması ana etkindir. Ateş toprağı tanımı, ateşe doğrudan maruz kalabilen dolayısıyla ateşe dayanımlı kil anlamında kullanılmaktadır. Ateş toprağı hazırlanması bu alanda farklı kil tiplerinin denenmesi (2) veya çeşitli reçetelerin uygulanması ile mümkün olabilir. Ancak temel olarak yüksek oranda şamot içermesi ve doğrudan ateşe dayanımlı olması temel esastır. Ateş toprağı hazırlanmasında Tablo 1'de verilen reçete (3) uygulanabilir. Reçete içerisindeki hammadde oranları kullanılacak kilin yapısına göre değişkenlik gösterebilir. Ana gaye kilin doğrudan ateşe maruz kaldığında verdiği tepkimeyi en aza indirmek ve çatlamasını engelleyebilmektir.

Ateşe dayanımlı bir bünye hazırlanmasında diğer bir etkende refrakter kil tipinin kullanılmasıdır. Refrakter yapıda killer Alümina oksit (Al_2O_3) oranı yüksek kil tipleridirler. Ateş tuğlaları bu kil ve karışımlarından imal edilir. Bu tür killerin kullanımı doğrudan alev dayanımı arttıracak önemli bir etkindir. Ancak Alümina oksit (Al_2O_3) oranının yüksek olması, yüksek sıcaklıkta pişirim gerekliliğini de beraberinde getirir. Daha düşük sıcaklıklarda pişirim yapılacaksa kil içerisine bazı maddelerin katılması gerekir. "Yüksek Alümina içeren çamurlarda değişimlerin (modifikasyonların) ve zinterleşmenin düşük sıcaklıklarda oluşumunu sağlamak amacıyla Al_2O_3 , az oranlarda (yaklaşık %8-16) dolomit, talk, baryum karbonat, tebeşir, krom oksit, berilyum silikat veya kil ile karıştırılır" (Arcasoy A, 1983:150). Bunun yanında refrakter kil bulunamıyorsa alümina sonradan şamotlu çamura belirli oranlarda katılabilir. Ayrıca bünye içerisine katılacak şamotun da yüksek pişirim (1200 °C) olması daha iyi sonuç verecektir.

ATEŞ KİLİ REÇETE		
MALZEME	ORAN-ÖZELLİKLERİ	ETKİSİ
Şamot (Pişmiş, öđütölmüŐ seramik parçacıkları)	En az % 40 (Mömkünse amurun plastikliğini koruyabildiği son noktaya kadar daha fazla katılması uygundur.) amurun plastikliği çok azalırsa az bir oranda bünyeye Bentonit ilave edilebilir. (% 1-2 oranında)	amurun yüzey gerilimini azaltır. Çamurun kuru-pişme küçölmesini düŐürtür. Bu sayede kilin toplam mukavemetini (kırılma, aŐınma, çatlama) ve ateşe direncini arttıran temel malzemedir. Özellikle yüksek pişirim şamot (1200°C ve üzeri pişmiş) içermesi bünyenin ateş dayanımını daha da arttıracaktır.
Talk (Pudra) Magnezyum Silikat. (3MgO 4SiO2 H2O)	% 10. Talk sulu bir magnezyum silikat olup, kristal Şekli monoklinikdir. Isı ve elektrik iletkenliği zayıftır fakat ateşe dayanıklıdır. Yüksek sıcaklıklarda ısıtıldığında sertleŐir, katılaŐır. Asitlerle bozulmaz. (Kaynak: http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/talk/ Erişim: 12.03.2021)	Yüksek ısıya dayamlı olması nedeniyle çamura katıldığında doğrudan ateşe maruz kalan çamurun yüksek sıcaklık karşısında dayanımını artırır ve çatlama direncini yükseltir.
Grafit (Karbon)	% 5-10. Grafit, gayet yumuşak, dokunumu, yağı ve ince levhalar halinde bükölme özelliğine sahip, bir karbon mineralidir. Sertliği 1, yoğunluğu 2'dir. Rengi siyah ve gri, izđi rengi kül rengine ve yağlıcadır. (Kaynak: https://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/grafit/ Erişim: 12.03.2021)	Ergime derecesi çok yüksek olduğundan (yaklaşık 4000 °C), ısıya çok dayanıklıdır. GenleŐme sabitesi çok düşük; mekanik yüklenmeye, kimyasal etkilenmeye ve sıcaklık deđiŐimlerine karşı dayanıklılığı çok iyidir. Kristalize yapısı altıgen olduğundan dolayı çamurda kristalize oluşumunu sağlar. Ani ısınma ve soğumalarda çamurun çatlamasını önler.

Tablo 1. Ateş toprağı hazırlama reçetesi.

Kişisel Uygulama

ömlek fırın yapımına ilk olarak taban plakası yapımıyla başlanmıştır. Taban plakası sucukların birbiri etrafında dolanması ile yapılmış halkalar ile oluşturulmuştur. Fırının et kalınlığı 3 cm olarak belirlenmiş bu nedenle sucuklar bu kalınlıkta açılarak kullanılmıştır. Sucuk tekniği seramik Şekillendirme yöntemlerinde kullanılan en eski tekniklerdendir. "Sucuk sarma" (veya sucuk dolama) ise sucuk kullanılarak yapılan çalışmalar içerisinde en sık kullanılan yöntemlerden biridir. Sucuk sarma, belirli ölçülerde hazırlanmış ruloların yatay veya dikey ekseninde birbirleri üzerine veya etrafına sistematik olarak yerleştirilmesi Şeklinde tanımlanabilir. Sarma işleminde

dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. "Bu yöntemi uygulamak biraz beceri, zaman ve hassasiyet gerektirir. Sarma yöntemini kullanarak silindir şekiller, ağzı açık ya da kapalı yuvarlak biçimler ve hatta sarmaların düz yüzeyler üzerinde istiflenip açık bırakıldığı parçalar da dâhil olmak üzere çok çeşitli formlar yapılabilir" (Dolors, 2006: 32).

Fırının taban çapı 65 cm olarak belirlenmiş ve bu ölçüye ulaşmaya kadar sucuklar birbiri etrafında dolanmıştır. Her sucuk dolama işleminden sonra halkalar elle birbirine yedirilmiş ve daha iyi yapışma sağlanması için halkalar arasına her defasında balçık sürülmüştür. (Görsel 4)



Görsel 4. Taban plakası için sucuk halkalarının birbiri etrafına dolanması.

Taban plakası yeterli çapa ulaştığında plaka yüzeyi tesviye (4) edilmiş ve sonrasında plaka tersyüz edilmiştir. Arka yüzeyi de tesviye edilip düzeltildikten sonra tutamak yerleri karton şablonlar yardımıyla işaretlenmiş ve kesilerek çıkartılmıştır. Böylece taban plakası tamamlanmış ve sonraki aşama olan kubbenin örülmesine geçilmiştir. (Görsel 5)





Görsel 5. Taban plakasının yüzey tesviyesi, tutamakların açılması ve plakanın tamamlanmış görünümü.

Kubbe yapımı da sucuk yöntemi ile yapılacağından ilk olarak taban plakası dış çeperine en alt sucuk çevrilmiş sonrasında sucuklar sırasıyla üst üste taban plakası üzerine yerleştirilmiştir. Üst üste her sucuk yerleştirmede aralarına balçık sürülmüş, çentikler açılmış ve sonrasında içten ve dıştan birbirine yedirilerek bünye tek parça hale getirilmiştir. (Görsel 6-7)





Görsel 6. Taban plakası ve ilk sucuk katının çıkılması.

Sucuklarla kubbe örmeye önemli bir husus çamurun kıvamıdır. Belirli miktarda sucuk üst üste getirilip belirli bir eğime gelindiğinde çamurun çekmesini beklemek, mümkünse örmeye bir sonraki gün devam etmek tavsiye edilebilir. Çünkü yaş halde ve içe doğru açılı fazla sayıda istif, kubbe duvarının çökmesine neden olabilir. Bu süre beklenmeden ısı tabancası veya başka bir ısıtıcı yardımı ile kubbe duvarının bir miktar çekmesini sağlamak ve üzerine sucuk ekleyerek kubbeyi örmeye devam etmek mümkündür ancak çamurun ısıyla şoklanarak ani ısıtılması malzemede şoka (5) neden olabileceğinden çatlamlara yol açabilir. Bu nedenle doğal kurama ile çamurun çekmesini bekleyerek sonraki gün çalışmaya devam etmenin çok daha iyi sonuç verdiği gözlenmiştir.



Görsel 7. Taban sucuğunun içten ve dıştan bünyeye yedirilmesi.

Çalışmaya uygun araç-gereçlerin kullanımı biçimlendirmede büyük ölçüde kolaylık sağlamaktadır. Bu nedenle özel olarak ahşaptan yapılmış fırın yapısına uygun eğimde ve ovalikte sistreler kullanılmıştır. Bunun yanında "D" sistre ve standart seramik şekillendirme araçlarından da yararlanılmış, böylece düzgün yuvarlaklıkta kubbe yapımı ve sucukların içten ve dıştan bünyeye iyi bir şekilde yedirilmesi kolaylıkla mümkün olmuştur. Ayrıca baca gibi dar, el girmeyen noktalarda çalışılmayı kolaylaştırmak için yine ahşaptan uzun saplı bıçaklardan faydalanılmıştır.



Görsel 8. Çalışmada kullanılan çeşitli araç-gereçler ve tamamlanmış fırın alt kısmı.

Sucuk örme (sarma - dolama) tekniği kişisel olarak değişkenlik gösterebilir. Burada kullanılan yöntem ise parmaklar ile "sıkma-vurma" yöntemidir. Sucuk gövdeye yerleştirilirken bir elin parmakları ile sıkılarak kalınlığı ayarlanır ve uzatılır, aynı esnada diğer elin parmakları yardımıyla da uygun şiddette vurularak sucuğun gövdeye iyice oturması sağlanır. Arada hava boşluğu kalmadığından tam olarak emin olabilmek için sonradan bir aparat yardımıyla sucuklar üzerine hafifçe vurularak çember üzerinden tekrar geçilebilir. (Görsel 9)



Görsel 9. Sucuğun yerleştirilmesi ve "sıkma-vurma" işleminin.

Kubbe örülmesinde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da kubbenin eğimidir. Tam oval bir kubbenin örülebilmesi için sucuklar üst üste yerleştirilirken oluşan kubbe duvarının açısına dikkat edilmesi gerekir. Bu uygulamada başvurulmamıştır ancak yardımcı olması açısından uygun bir malzmeden şablon hazırlanarak, şablon üzerinden kubbe örülmesi tercih edilebilir. Kubbe yapımında kubbenin yükselme açısı az verilirse kubbe fazla küçük ve basık, aç fazla verilirse kubbe fazla şişkin ve büyük olacaktır. Bu nedenle, tuğlayla kubbe örmede veya bu çalışmada olduğu gibi plastik şekillendirmede, kubbe açısına dikkat etmek fırının verimi açısından önemli bir etken olacaktır. (Görsel 10)



Görsel 10. Fırın kubbesi inşası.

Fırın kubbesi tamamen kapatılmadan önce ağız ve baca kısımları kesilerek açılmıştır. Bunun nedeni kesilen ağız kısmından müdahale ederek kubbeyi içten de düzeltebilmektir. Kesilen ağız kısmı sonradan fırın kapağı olarak kullanılmıştır. Baca kısmı yine sucuklarla örülerek oluşturulmuş ve baca yüksekliği kubbe seviyesinde tutulmuştur. Ancak bacanın daha iyi çekmesi için kubbeden bir miktar daha yüksek yapılması tercih edilebilir. (Görsel 11)





Görsel 11. Fırın ağız ve baca kısmının kesilerek açılması ve bacanın oluşturulması.

Son parçanın da yerleştirilmesi ile fırın kubbesi tamamlanmış ve rötuş işlemine geçilmiştir. Kapak tutamak kısmı yapılmış, taban kenarları pahlanmış, kubbe üzerinde oluşmuş hafif yumru ve göçükler düzeltilmiştir. Düzeltme işlemi yine sistreyle yapılmış, sonrasında ıslak bir sünger yardımıyla rötuş yapılarak fırının şekillendirme işlemi tamamlanmıştır. Taban plakasının alttan hava alarak daha iyi kuruyabilmesi için fırın, ızgara demir sehpa üzerine kaldırılarak kurumaya bırakılmıştır. Kurutma işlemi oda sıcaklığında yapılmıştır ancak bu zaman alan bir süreçtir. Mümkünse kurutma dolabı kullanılabilir. "Kurutma dolapları yaklaşık olarak 200 °C'ye kadar yükselebilen sıcaklıktaki bir ortamın oluşturulduğu, raflı, kapaklı dolaplardır. Kısa sürede çamurların veya alçı kalıpların kurtulması için ideal ortam yaratır" (Özen T.A, 2002:46).





Görsel 12. Son parçanın yerleştirilerek fırın kubbesinin tamamlanması ve rötüş işlemlerinin ardından bitmiş çömlek fırın.

Fırın tamamen kuruduktan sonra pişirme işlemi 1000 °C de yapılmış (6) ve kullanıma hazır hale gelmiştir. Sonrasında fırın kubbesi "astar sıva" hazırlanarak sıvanmıştır (7). Astarlamak, yüzeyde oluşan yumru ve çökükleri kapatıp, yüzeyi daha pürüzsüz hale getirebilmek, üzerine atılacak son kat yüzey uygulamasının kendini daha iyi göstermesini sağlamak ve bünye rengini değiştirmek için tercih edilen bir yöntemdir. Çalışmada, hazırlanan astar, yoğun kıvamda, birden fazla katman halinde uygulanarak istenilen sıva kalınlığına ulaşılmıştır. Doğrudan kalın uygulan sıva çatlama yapacağından, ince katmanlar halinde uygulanmıştır. Ayrıca daha mukavim olması amacıyla, hazırlanan astar farklı malzemeler ile karıştırılarak tatbik edilmiştir. Şamot harcı, pişmiş lime tozu, baca külü, cüruf, kömür tozu, çini çamuru tozu, kaolin, pomza, mermer tozu denemesi yapılan malzemelerden bazılarıdır.

Yalıtma işlemi, fırın rejiminde önemli bir etkidir. Erçetin (2009: 111), fırın yüzeylerine ilave yalıtım yapılmasıyla mevcut durundaki ısı kayıplarının ciddi miktarlara kadar azaltılabileceğine değinmiş, yalıtım sayesinde fırın içerisindeki ısının dış ortama geçişinin belirli miktarda engellendiğini, böylece istenilen sıcaklığa ulaşmak için gerekli yakıt miktarında düşüş olacağını belirtmiştir. Bu nedenle dış kısma ve tabana yapılacak yalıtım, önemli miktarda yakıt tasarrufu sağlayacak ve fırının sıcak kalma süresi artacaktır. Fırın kubbesinin ve tabanının 5-10 cm arası cam yünü veya taş yünü ile kaplanması bu amaçla tercih edilebilir.



Görsel 13. Pişirme işlemi tamamlanmış kullanıma hazır fırın.



Görsel 14. Tamamlanmış diğer fırınlar.

Çömlek fırınlarında, fırın yakma sırasında her türlü odun veya doğrudan mangal kömürü kullanılabilir ancak mümkünse kalorisi yüksek ağaçlardan elde edilen odunların kullanılması önerilir. Kavak, söğüt gibi öz kütlesi düşük (özsüz) ağaçların yanma süreleri azdır. Çabuk yanarlar ve kor tutmaları kısadır. Çam, ladin, köknar (8) gibi ağaçlar tercih edilebilir ancak kayın, gürgen, meşe gibi ağaçlardan elde edilen odunların kalorileri daha yüksek olduğundan çok daha iyi sonuç verirler. Bu ağaçların kor süreleri uzun, ısı verimleri yüksektir. Bunun yanında mangal kömürü (odun

kömürü), normal oduna göre daha yüksek sıcaklık verebilmesi ve daha uzun süre ısı tutması açısından tercih edilebilir.

Yakma işleminde ilk 15-20 dakikada fırının ön ısınması gerçekleşmekte ve kullanılan odun cinsine ve yakma durumuna göre ortalama 40 - 60 dk. içerisinde fırın tamamen har'ını almaktadır. Har'ını (9) aldıktan sonra ortalama bir besleme (odun takviyesi) ile hava sıcaklığına bağlı olarak 2,5 - 3 saat süresince sıcaklığını muhafaza edebilmektedir.

Fırın bacaları ortalama kubbe tepe noktası hizasında yapılmıştır. Baca ne kadar uzun olursa o kadar iyi çekecektir. Bu nedenle daha yüksek sıcaklıkların gerektiği durumlarda (10) baca üzerine ilave saç boru konulmuştur. Fırının sakin yanması veya uyuması gerektiği durumlarda ilave boru alınmakta, kapak gözü kapatılmakta ve fırın sakin yanmaya geçmektedir. Denemelerde güveç, pide, pizza pişirimleri yapılmış, güveç pişirimi (yakma durumuna göre) ortalama 1-1,5 saat, hamur işlerinin ise (pide, pizza vb.) 15- 20 dk. içerisinde piştiği görülmüştür.





Görsel 15. Fırın yakma işlemi ve pişirme.

Sonuç

Çömlek fırınlar, geleneksel taş fırınlar ile hemen hemen aynı lezzette ürünler sunabilmesi, tamamen doğal olması, kolay kullanım özellikleri ve taşınabilir olmalarıyla pratik çözümler sunan ürünlerdir. Bu özellikleri onları oldukça ilgi gören seramikler yapmaktadır.

Bu çalışmada sucuk tekniği ile plastik şekillendirme yapılarak çömlek fırın üretimi gerçekleştirilmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Et kalınlığı 2,5 cm olarak yapılmış uygulamalarda fırının pişmiş ağırlığı ~ 35-40 kg, 3cm et kalınlığındaki fırınlar ise ~ 40-45 kg ağırlığa ulaşmaktadır. Çapı 70 cm ve üstündeki uygulamaların taşımada zorluk çıkartacağı düşünülerek son olarak fırın taban çapı 65 cm olarak belirlenmiştir. Bu ölçülerde ürün, iki kişi tarafından kolayca kaldırılıp taşınabilmektedir. Fırın kalınlığının artması, ağırlığı arttırmakta dezavantaj, fırın ısısının daha uzun süre korunması açısından ise avantaj sağlamaktadır. Kalın bünye daha geç ısınmakta, ancak daha geç soğumaktadır.

Üretimi yapılan fırınlar sırasıyla 850°C de (bisküvi pişirimi) ve 1000°C de (sır pişirimi) pişirilerek bünye özellikleri gözlenmiştir. Çalışmada kullanılan kilin yapısına göre 1000°C de yapılan pişirimlerde bünyenin daha çok pekiştiği gözlemlenmiştir. Daha yüksek derecede yapılan pişirimler, fırının ateşe dayanımını ve sağlamlığını daha da artıracaktır. Bu nedenle mümkün olduğunca (kullanılan kilin pişme aralığına göre) daha yüksek derecelerde pişirim yapmak önerilebilir. Çünkü "taşlaştırma" (pekişme) ne kadar yüksek olursa ateşe dayanım o nispette fazla, fırının kullanım ömrü de o derece uzun olacaktır. Makale kapsamında yapılan uygulamalarda en yüksek 1000 °C' de pişirim yapılabilmiştir.

Uygulama esnasında meydana gelen "atlamalar" fırın yapımı sırasında karşılaşan en önemli sorundur. Fırın, biçimi itibari ile - her yeri kapalı, kubbe ve taban plakasının tümleşik yapıda olmasından dolayı - küçülme esnasında kaçınılmaz olarak çatlamaya meyillidir. Çünkü enerjisini atabileceği açık bir alan yoktur. Yapılan denemelerde çatlamaların, özellikle katmanlar (sucuklar) arasında taban düzlemine paralel olduğu gözlenmiştir. Bu da çatlakların özellikle üstü üste eklenen sucuk ruloları arasında oluştuğunu göstermektedir. Bünyeye ilave dilen şamot oranının artırılması, katmanlar arasına sürülen balığa sodyum silikat ilavesi, daha fazla balçık kullanılması ve kurutma süresinin uzatılarak daha kademeli bir kurutma yapılması sonucu çatlama oranı büyük oranda azaltılmıştır. Özellikle taban plakasının kurummasında ızgara demirlerden faydalanılmış, fırın, ızgara üstüne kaldırılarak taban plakasının da alttan hava alarak kurummasına özen gösterilmiştir. Bunun yanında mamulün, kururken küçülme esnasında hareket edebilmesi için mümkünse, kum veya kül vb. taneli bir malzeme üzerinde kurutulması önerilebilir.

Kuruma esnasında oluşan derin çatlaklar "dolgu harcı" ile doldurulmuştur. Bünye tozu (fırın yapımında kullanılan kil tozu) , pişmiş lime tuğla tozu ve sodyum silikat (cam suyu) karışımından hazırlanan dolgu harcı, olumlu sonuçlar vermiştir. Bu karışım, çatlak ve yarıkların doldurulmasında pişme öncesi ve sonrası yeterli doygunluk sağlamıştır. Yapıştırma gereken durumlarda ise, şamot harcı + baca külü kullanılarak hazırlanmış "yapıştırma harcı" kullanılmış ve yine olumlu sonuçlar alınmıştır. Bu harca yer yer (% ~ 25-30) ilaveten mermer tozu da eklenmiştir.

Yapılan denemelerde ayrıca fırın taban plakasının kubbe duvarına nazaran daha az ısındığı gözlenmiştir. Isınan hava yükselmekte ve fırın iç haznesini ve kubbe duvarlarını yeterli derecede ısıtmaktadır ancak fırın taban plakası yeterince ısınmamaktadır. Bu da pide ve pizza gibi hamur işlerinin alt kısımlarının yeterince pişmemesine yol açmaktadır. Bu sorunun nedeni fırının altının boş olmasıdır. Fırın ortalama 15 cm yükseklikte ızgara demir sehpa üzerinde durmakta bu nedenle altından geçen hava akımı taban ısısının muhafazasını engellemektedir. Fırın tabanı 1,5 mm kalınlığında sa ile kapatılmış, zemine yaklaşık 2cm kalınlığında fırın külü (veya kum) serilerek üzerine fırın yerleştirilmiştir. Bu sayede yalıtım yapılmış ve sorun giderilmiştir. Yalıtım için fırın altına, cam yünü veya taş yünü de konulabilir.

mlek fırınlar, tüketicilerin kendi özel alanlarında büyük ebatlı taş fırınlar kadar lezzetli ürünler pişirmelerine olanak sağlayan, kolay ve pratik kullanım olanakları sunan tamamen doğal ürünlerdir. Bu özellikleri onları tercih ve talep edilen ürünler arasına koymaktadır. Temelden sabit bir fırın inşa ettirmeye nazaran çok daha ekonomik olduklarından önemli ölçüde maddi tasarruf da sağlarlar. Bu tür fırınların ülkemizde seri üretimi yok denecek kadar azdır. Ancak üretimde karşılaşılan temel sorunların uygun sistem ve imkânlar dâhilinde çözülebilirliği mümkündür. Sonuç olarak, hayatımıza renk ve lezzet katan bu ve benzeri seramik ürünlerin kullanımı, seramiğin hayatımızın birçok alanında istifade ettiğimiz bir malzeme olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

Son Notlar

(1) **Lime tuğla:** Kırmızı tuğlanın, Çorum Bölgesinde kullanılan halk ağzındaki geleneksel adıdır. 'Harman tuğla' veya 'Takoç tuğla da' denir. Harman, bu tuğlaların güneş altında kuruması için üretim esnasında serildiği alanın adıdır. (Kaynak: Metin Sıtku. İtimat Harman Tuğla Fabrikası. Çevre Yolu Bulvarı No. 180. Çorum.)

(2) **Kil karışımı:** Uygulamada kullanılan çamur, Elazığ ve Maraş bölgesi killerinin karışımı ile hazırlanmıştır. Kullanılan karışım Hitit-Terra Çömlek Fabrikası'ndan temin edilmiştir. (Hitit-Terra Kırmızı Toprak Çömlek Fabrikası. İskilip yolu 1.km. Çorum.)

(3) **Ateş toprağı reçete;** Öğr. Gör. Tuncer ACAR. (Hitit Üniversitesi TBMYO El Sanatları Bölümü. Çorum)

(4) **Tesviye:** Yüzeydeki pürüzlerin, yumru ve çöküklerin giderilmesi, yüzeyin tam ve düz bir seviyeye getirilerek düzlenmesi.

(5) **Malzemede şok (gerilim) :** Ani ısıtma veya soğutma durumlarında ahşap ve seramik gibi doğal malzemelerde bünye yapısının bozulması ve malzemede çatlamalara veya direnç düşümüne neden olmasıdır. (Kaynak: Ömer Yiğiter. İşletme sahibi. Modesa Ahşap Tasarım Atölyesi. Küçük sanayi sitesi 2.cadde. No.40 Çorum.)

(6) **Ürün pişirimi:** Pişirim Hitit-Terra Çömlek Fabrikasında raylı (vagonlu) fırınlarda yapılmıştır. (Hitit-Terra Kırmızı Toprak Çömlek Fabrikası. İskilip yolu 1. km. Çorum)

(7) **Fırın sıva harcı:** Fırınlara, şamot harcı ve katkılarının, cam suyu (sodyum silikat) ile karışımından hazırlanan astar sıva ile sıvanmıştır. Şamot harcı (Çay-Taş ÇT.H36) ateş tuğlası üreten işletmelerin özel olarak ürettikleri, içerdikleri Alümina miktarına (Al₂O₃) göre, yüksek Alüminalı ve düşük Alüminalı harçlar olarak sınıflandırılan, yüksek sıcaklıklara dayanımlı malzemelerdir. Bu harçlar özellikle geleneksel fırın yapımında zemine döşenen ateş tuğlalarında bağlayıcı harç olarak kullanılırlar.

(8) **Çam, ladin, köknar** aynı aileden ağaçlardır. Rakım farkına göre isimlendirilirler. Daha düşük rakımlarda çam, daha yüksek rakımlarda ladin ve daha yukarılarda köknar' dır. Bazı bölgelerde Gökknar da denir. (Kaynak: Ömer Yiğiter. İşletme sahibi. Modesa Ahşap Tasarım Atölyesi. Küçük sanayi sitesi 2.cadde. No.40. Çorum)

(9) **Har:** Har ve ateşin karıştırılmaması gerekir. Har başka ateş başkadır. Ateş görünen, har hissedilendir. Fırın har'ı fırın içinde hissedilen ve fırının tamamen ısınması ile pekişen sıcaklığı ifade eder. (Kaynak: Ömer Yiğiter. Modesa Ahşap Tasarım Atölyesi. Küçük sanayi sitesi 2.cadde. No.40. Çorum)

(10) **Güveç pişiriminde** daha yüksek, hamur işleri (pide-pizza-çörek vb.) pişirimde ise düşük sıcaklıklar gerekmektedir. Hamur işleri pişiriminde özellikle ateş olmaması, sadece kor'da pişirim yapılması önerilir. Canlı ateşin mamule teması, yanmasına veya mamulde koku oluşmasına neden olabilir.

Kaynakça

- Arcasoy A. (1983). "Seramik Teknolojisi." *Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı Yayınları*. No:2. Marmara Ün. Yayın No:457.
- Aslan Egemen E. (2012). "Avanos ömlekçiliğinde Kaybolan Bir Değer: Kara Fırın." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 1 Sayı 4. S.1.
- Çobanlı Z. (1996). "Seramik Astarları." *Anadolu Üniversitesi Yayınları*. S.23. Eskişehir.
- Dolors Ros, İ F. (2006) "Seramik". (Çev. Feyza Altuniç) İnkılap Yayınları. İstanbul, s:32.
- Erçetin Ü. (2009). "Fırınlarda İlave Yalıtımla Enerji Tüketimlerinin Azaltılması". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 22 Sayı 3, 111.
- Özen T.A. (2002). "Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Seramik Temel Sanat Eğitimi II". *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*. No.29. TP816.Ö93.
- Peterson S, Peterson J. (2009). "Seramik Yapıyoruz." (Çev. Sevim Çizer) Karakalem Yayınları. İzmir.
- Şahin F. (1981). "Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (11).148.

İnternet Kaynakça

- <http://hasantek2014.blogspot.com/2014/09/baslyyoruz.html/> Erişim Tarihi: 07.03.2021
- <https://www.greenmall.com.tr/mangal%20kampanyasi/pizza-firinlari/> Erişim Tarihi :09.03.2021.
- <http://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi>, (Erişim Tarihi: 12.03.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Lime tuğla ile geleneksel taş fırın yapımı. (Yapım: Hasan TEK) (<http://hasantek2014.blogspot.com/2014/09/baslyyoruz.html>, (Erişim Tarihi: 07.03.2021).
- Görsel 2.** Geleneksel fırın şeması.
- Görsel 3.** ömlek fırınlardan örnekler. (<https://www.greenmall.com.tr/pizza-firinlari>, (Erişim Tarihi: 09.03.2021).
- Görsel 4.** Taban plakası için sucuk halkalarının birbiri etrafına dolanması.

- Görsel 5.** Taban plakasının yüzey tesviyesi, tutamakların açılması ve tamamlanmış hali.
- Görsel 6.** Taban plakası üzerine balçık sürülmesi, çentik açılması, en alt sucuk rulusunun zemine yerleştirilmesi ve yerleştirilen sucuğun bünyeye yedirilmesi işlemi.
- Görsel 7.** Taban sucuğunun içten ve dıştan bünyeye yedirilmesi.
- Görsel 8.** Çalışmada kullanılan çeşitli aparatlar ve tamamlanmış alt fırın kısmı.
- Görsel 9.** Sucuğun yerleştirilmesi ve "sıkma -vurma" işlemi.
- Görsel 10.** Fırın kubbesi inşası.
- Görsel 11.** Fırın ağız ve baca kısmının kesilerek açılması ve bacanın oluşturulması.
- Görsel 12.** Son parçanın yerleştirilerek fırın kubbesinin tamamlanması ve rötuş işlemlerinin ardından tamamlanmış çömlek fırın.
- Görsel 13.** Pişirme işlemi tamamlanmış kullanıma hazır fırın.
- Görsel 14.** Tamamlanmış diğer fırınlar.
- Görsel 15.** Fırın yakma işlemi ve pişirme.

Sözlü Kaynak

- İhsan KENDİR. Öğr. Gör. Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler MYO. El Sanatları Bölümü. Çorum (06.09.2021).
- Metin SILKU. İtimat Harman Tuğla Fabrikası. İşletme sahibi. Çevre Yolu Bulvarı No. 180. Çorum (17.03.2021).
- Ali ASLAN. Hitit-Terra Çömlek Fabrikası. İşletme müdürü. İskilip yolu 1. km. Çorum (03.05.2021).
- Hacı Ömer TUNÇ (85). Çorum-Osmancık ilçesi yaşayan son çömlekçi ustası. (04.05.2021).
- Fırın Ustaları: Ömer BAĞCI, Hasan ALTIN. Hünkâr pide salonu. Çorum. (28.05.2021).
- Ömer YİĞİTER. Modesa Mobilya. Küçük sanayi sitesi. 2.cadde. No.40. Çorum. (26.03.2021).



‘BEN’ İNŞASINDA HAYVAN VARLIĞININ ETKİLERİNİN SANATSAL ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ*

EXAMINING THE IMPACTS OF ANIMAL EXISTENCE ON THE ‘I’ CONSTRUCTION
WITH ARTISTIC EXAMPLES

Emrah SEZER

Öğretim Görevlisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
Lecturer, Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Fine Arts, Painting Department.

emrahsezer85@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4231-1523>

Atf/Citation

Sezer, E. “‘Ben’ İnşasında Hayvan Varlığının Etkilerinin Sanatsal
Örneklerle İncelenmesi”. *Sanat Dergisi*. (38), 385-406.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.963462>

Öz

İnsan, kurduğu dünyada kendini ‘ben’ olarak var edebilmek için, bir ‘başka’nın varlığına ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmanın amacı da, insan olan öznenin ‘ben’ inşasında hayvanın, insanın ‘başka’sı olarak yer aldığı durumları araştırmak ve felsefi düşünceler ışığı altında yapılan sorgulamaların, sanat tarihine yansımalarını incelemektir. Çalışmanın ilk bölümünde, doğada birlikte var olduğu hayvandan, insanın kendini nasıl ayırdığı ve insan-hayvan arasında yaratılan ikiliğin ortaya çıkışı, Antik Yunan’dan itibaren incelenecektir. İkinci bölümde Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas ve Jacques Lacan’ın felsefeleri üzerinden ‘ben’in inşası ve bu inşada ‘başka’nın gerekliliği araştırılacaktır. Üçüncü bölümde ise inceleme konusu olan insan-hayvan ilişkisi üzerine sorgulamaların sanata yansımaları değerlendirilecektir.

Abstract

The human needs an ‘other’ to bring herself/himself into existence as a ‘I’ in her/his world. The purpose of this study is to investigate the situations in which animal takes place as ‘other’ of human in ‘I’ construction of the subject that is human and to examine the reflections of questionings made with philosophical thinkings on the art history. The first section of the study will examine how humans separated themselves from animals that they coexist in the nature and the rise of human-animal dualism as from Ancient Greek. The second section will investigate the construction of the ‘I’ on the basis of the philosophies of Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas and Jacques Lacan and the necessity of the ‘other’ in this construction. The third section will assess the reflections of questionings about the human-animal relationship, which is the subject of the

* Bu çalışma yazarın 2019 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı’nda sunulan “Karşılaştırma Nesnesi Olarak Hayvanın Başkalık Durumları” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Değerlendirmelerde, et ve beden kavramları aracılığı ile Rembrandt ve Francis Bacon'un resimleri, Emmanuel Levinas ve Jacques Lacan tarafından 'ben'in, karşısındaki tanıma aracı olarak ifade edilen 'yüze sahip olma' durumu ile Kate Clark'ın heykelleri ve Maurice Merleau-Ponty'nin, insan ve hayvan arasında yarattığı özneler arası dünya fikri ile Joseph Beuys ve Oleg Kulik'in gerçekleştirdiği performanslar ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: İnsan, hayvan, ben, başka, sanat.

study, on art. The assessments will focus on the concepts of meat and body, paintings by Rembrandt and Francis Bacon, Levinas and Lacan, 'I' 'having a face' that is expressed as a means of knowing the 'other', Kate Clark's statues, Merleau-Ponty's idea of an intersubjective world created between humans and animals and Joseph Beuys and Oleg Kulik's performances.

Key words: Human, animal, I, other, art.

Structured Abstract

This study aimed to philosophically examine the argument that humans need the 'other' in the construction of 'I' and animal existence may be the 'other' of humans' construction of 'I' and to interpret the reflections of the designations acquired on artistic expressions.

Humans explain their difference from other creatures in the world as being self-conscious creatures. Owing to their self-consciousness, humans become the subject of their world and can establish their world by themselves. However, they need to construct 'I' to draw the lines of that world and reach the meaning of their existence. Humans will be able to construct 'I' with the knowledge to be obtained as a result of comparing themselves with other creatures. In this process the 'other' is necessary to understand 'I'.

Philosophers questioning the human existence and considering the construction of 'I' have used the animal existence as an important element of their thoughts in most eras. First section of the paper tried to explain the distinction between humans and animals since Socrates, the Ancient Greek philosopher. In the pre-Socrates Ancient Greek philosophy, a continuity was designed between human and animal life. Humans acting with their mind and animals acting with their instincts have different natures. Thus the foundation of the distinction between humans and animals is laid. In Cartesian philosophy which emerged in the 17th century animals were defined as automats with instincts and were compared to clocks moving according to the position of their organs in harmony with nature and comprising of wheels and strings. As a result of this thought offered in the era, animals began to be defined as the 'other' beings than humans.

Second section investigated the construction of 'I' and necessity of the 'other' in this construction on the basis of the philosophy of Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan and Emmanuel Levinas. The views of these philosophers tended to prove the argument that 'I' cannot be constructed without the 'other'. Merleau-Ponty tried to suggest that humans perceive the world in line with the possibilities of their body by putting forward the concept of body and indicated that the body is where the perception

analysis for 'I' occurs. Additionally Merleau-Ponty indicated that the concept of 'flesh of the world' which represents the partnership between the species, can be apprehended via the 'flesh of the body' which is the essence of living creatures. Lacan explained the configuration of 'I' with the mirror stage. 'I' can open up to the world it exists in via the identification established with its image on the mirror. Reactions caused by the reflections in the subject encourage it to notice itself in its world and take the first step in the construction of 'I'. The appearance of the 'other', although just a reflection on the mirror, motivates the subject for the construction of 'I'. Levinas constructed his philosophy on the basis of the 'other' rather than 'I'. According to the philosophy of Levinas, 'I' should consider the life of the 'other' before its own life and the existence of 'I' is precious as long as the 'other' which reveals itself via its face exists.

Third section of the paper chose the studies of Rembrandt, Francis Bacon, Kate Clark, Joseph Beuys and Oleg Kulik to examine the inclusion of animals as the 'other' in the construction of 'I' by humans in artistic examples. The expression of the query by Rembrandt and Bacon on the quest for 'I' is associated with skinned shattered bodies. Shattered bodies create a common world between 'I' and the 'other' by making the flesh which is the building stone of vitality seem visible. Kate Clark adds human faces to sculptures with animal bodies and thus enables the 'other', the animal to reveal itself to 'I', the human. Also human faces added to animal bodies allow humans to see their reflection on the mirror and open the door to the animal world which is thought to exist within humans. Beuys and Kulik experienced the animal world with their performance. The space where Beuys spent time with an animal and the behaviors they displayed in there mediated the configuration of the intersubjective worlds of the two beings. Kulik directly experienced the transformation into an animal in his performance, which allowed him to destroy human 'I' and construct a new 'I' in collaboration with the animal.

The study conducted theoretical research in the areas of art history, sociology and philosophy. The study found that humans who can establish their own world with self-consciousness continue their quest for the construction of 'I' and in this process they have needed and referred to the animal existence as the 'other' many times. As a consequence we believe that analyzing the philosophical designations and work produced with experiencing of the body, flesh, face and animallikeness by humans in the context of the study problem will contribute to the art literature.

Giriş

İnsan öz bilinç sahibi bir varlık olarak kendini tanımladıktan sonra, sınırlarını belirleyebilmek ve ‘ben’liğini inşa edebilmek için bir arayışa girer. Bu süreçte ‘ben’liğini inşa edilebilmek için bir ‘başka’nın varlığına ihtiyaç duyar. Çünkü ‘ben’lik, ‘başka’ ile yapılan karşılaştırmalar sonucunda elde edilen bilgiler ile inşa edilebilir. Bu arayışta insan, dünyasında bulunan cansız varlıklar ve bitkilerden, ruh ve bedensel eksiklikleri nedeniyle yeterli bilgiyi alamayabilir. Ancak hayvanın, ruhsal ve bedensel benzerlikleri ile insanın karşısında ‘başka’ olarak konumlandığı görülür. İnsan, hayvan ile karşılaştırmayı öncelikle bilinç sahibi bir varlık olması üzerinden yapar ve ‘ben’liği, bilinçle davranabilen bir varlık olması üzerinden tanımlanır. İlerleyen süreçte ise hayvan, becerileri veya eksikliklerine göre insanın kendini tanımlarken başvurduğu bir varlık olarak, insan dünyasında bulunmaya devam eder. Antik Yunan felsefesinden günümüze kadar birçok düşünür, insan ‘ben’liğinin inşası hakkında fikirler öne sürerken, insan ile hayvanın farklılıklarını göz önüne bulundurulur. Bu çalışma literatür taraması sonucunda belirlenen, insanın ‘ben’lik arayışı sırasında hayvan varlığını ele alan felsefecilerin görüşlerini incelemektedir.

Hayvanın insanı ilkel dönemlerden itibaren imgesel anlamda etkilediği bilinir. İnsanın yarattığı en eski görsel eserlerden sayılabilecek mağara resimlerinden de hayvan imgesinin insanın zihninde binlerce yıldır var olduğu anlaşılır. Kimi zaman hayvan imgesi, insanın dışa vurmak istediği duygu ve düşüncelerin bir ögesi olarak kullanılır. Bu durum günümüz sanat eserinde de geçerliğini korumaktadır. Yapılan sanat tarihi araştırmalarında, insanın varoluşunu sorgulayan sanatçıların, hayvanı insan ile karşılaştırılan bir varlık olarak ele aldığı görülür. Felsefecilerin, insanın ‘ben’ inşası üzerine sorgulamaları sırasında hayvan varlığına başvurmalarına benzer şekilde, hayvan imgesi de insanın varoluşsal sorgulamalarının dışa vurulduğu sanat eserlerinin önemli bir ögesi olarak yer alır. Çalışmanın kapsamı: sanat tarihi içerisinde yapılan araştırmalar ile belirlenen, insanın ‘ben’lik arayışında, hayvan imgesini anlamsal ve biçimsel bir öge olarak kullanan sanatçıların eserlerini, felsefi araştırmalar sonucunda oluşturulan çerçeve doğrultusunda incelemektir.

1. İnsanın Hayvandan Ayrılışı

Batı felsefesi tarihi, insanın doğası gereği dünyada bulunan diğer varlıklardan farklı olduğunun açıklanmaya çalışıldığı birçok örnek bulundurulur. İnsanın diğer varlıklar arasında kendini konumlandırma arayışındaki en büyük etken, bilinç sahibi olma durumudur. Cansız varlıklar ve bitkiler, bilinçsiz görülmeleri nedeniyle kolayca insandan alt seviyede bulunurken, insan benzeri duygu ve davranışlar gösterebilen hayvanın hangi konumda yer alacağı, Antik dönemden itibaren birçok felsefecinin düşünme konusu olur.

İnsan ve hayvan yaşamı arasında ayrım, Antik Yunan felsefesinde Sokrates ile başlar. Sokrates öncesi felsefeciler, insan ve hayvan yaşamı arasında bir süreklilik tasarlarlarken, Sokrates ve sonrasında gelenler, insanmerkezci yaklaşımlar ile insan ve doğadaki her şey arasına mesafe koyar. Sokrates öncesi Antik dönem felsefesinde ayrım bitki, hayvan ve insan ile değil, canlı ve cansız varlıklar arasında kurulur. Örneğin Pisagor, varlıklar arasındaki ayrıma yaşam ilkesini veren ruhun değil, sahip olunan

beden ve onun işlevlerinin neden olduğunu söyler. Ruh göçü olarak tanımlanabilecek Pisagor'un düşüncesine göre, bir insan bedenini harekete geçiren ruh, daha sonra bir hayvan bedeninde de var olabilir (Simondon, 2019: 26).

Kendisinden önceki felsefecilerin düşüncelerinden farklı olarak Sokrates ise hayvan ve insanın yaşam ilkeleri arasında bir karşıtlık olduğunu ortaya atarak, artarak günümüze gelen kıyaslamaların başlamasına neden olur. Sokrates, insanın doğadaki hiçbir gerçeklik ile karşılaştırılmaz bir gerçeklik olduğunu, insanın geleceğinin doğa ve doğadaki bir araya gelişleri incelemekte yatmadığını, insanın asıl kendini incelemesi gerektiğini ifade eder (Simondon, 2019: 29). Sokrates, hayvan ve insan arasındaki ayrımı, akıl ve içgüdüyü karşılaştırarak ortaya koyar ve insanın akılı ile hayvanın içgüdüleri arasında bir doğa farkı olduğunu belirtir.

Sokrates sonrası olan Aristoteles, döneminin felsefecilerinin aksine gözleme dayalı bir düşünce ile yaşamsal özelliklerin ilk ilkesi olarak gördüğü 'ruha sahip olma' üzerinden, canlı varlıklar arasında bir ortaklık tasarlar. Ruha sahip olduğu için canlı olan bedeni hareket ettiren şeyin, her iki varlıkta da bulunan arzu olduğunu söyler. Hayvan, arzunun tetiklemesi ile gerçekleşen hareketlerini içgüdü ile yaparken, insan akıl yürütme ve hesaplama ile yapar. Hayvanın insandan olan eksikliği bu akıl yürütme ve hesaplama becerisidir. Ancak Aristoteles, insanın da bilgiye sırt çevirerek hayallerinin peşinden gidebileceğini de söyler (Aristoteles, 2018: 209). İnsanın gösterdiği bu düşünme ve yargıdan yoksun, tamamen içgüdülere dayalı olarak yapılan davranışlar, halen içinde bulunan hayvani yanının ortaya çıkması olarak görülebilir.

Sokrates ile başlayan insan ve hayvan arasındaki ayrılık, Antik dönemin sonlarına doğru Stoacılar ile belirgin hale gelir. Stoacılar göre tabiri caizse insan, doğanın ilkesidir, doğa insan için yapılmıştır ve insan diğer canlılarda bulunmayan işlevlere sahiptir (Simondon, 2018: 41). Hayvanın dünyası doğadır ve doğa hayvana sınırlı bir dünya verir. Oysa akılı olan insana sınırlı bir dünya sunan doğa yeterli gelmez, farklı dünyaları keşfetmek ister (Simondon, 2018: 43). Bu nedenle akıl ile davranan insanın dünyası, içgüdü ile davranan hayvandan ayrılmaya başlar.

Antik dönem ile karşılaştırılabilir hale getirilen insan ve hayvan dünyası, Hristiyanlık ile başlayan ve Kartezyenizm ile güç bulan ruhsal etkinlik öğretisi ile bir karşıtlığa dönüşür. Hristiyanlığın ortaya çıkışından birkaç yüzyıl sonra yaşamış olan Apolojist felsefeciler, Hristiyan olanlar ve olmayanlar arasında bir ayrım yaparken, hayvan varlığını devreye sokar. Apolojistler, doğanın bir parçası olarak tanımladıkları hayvandan yalnızca Hristiyanların ayrıldığını ifade eder (Simondon, 2018: 50).

Hayvanın akıl yürütmeden yoksun, içgüdüleriyle davranan bir varlık olarak tanımlanmasıyla başlayan insan ile olan ayrımı, 17. yüzyıla gelindiğinde Kartezyen felsefenin yeni bakış açısı ile daha da belirginleşir. Kartezyen öğretinin önemli isimlerinden Descartes, hayvanı içgüdüye de sahip olmayan otomatlar olarak tanımlar ve hayvanları doğayla uyum içinde organlarının konumuna göre devinen, çarklardan ve yaylardan oluşan saatlere benzetir (Descartes, 2013: 28). Kartezyen öğretiyi benimseyen diğer bir isim olan Malebranche ise hayvanın mekanik bir varlık olmasını teolojik bir yaklaşım ile açıklar. Acı, ilk günahın sonucudur ve hiçbir yerde hayvanların yasak meyveyi yediklerinin söylenmediğini belirten Malebranche'a göre hayvanlar acı

çekmezler (Aktaran Simondon, 2019: 61). Kartezyenizm'in hayvanların acı çekmeyen otomatlar olduğunu açıklayan öğretisi, bulunduğu dönemde hayvanların deneysel amaçlı kullanımının artmasına neden olur. Hayvan bedenleri, içinde bulunan biyolojik sistemlerin öğrenilmesi için açılır, organları parçalanır. Ancak bu teni açarak altında bulunanları görme eylemi, hayvan ile yeni bir tanışma ortamı oluşturur. Teni sıyırdığımızda, hayvan bedeninin de insaninkine benzerliği görünür olur. Tenin altındaki etin benzerliği, insan ile hayvan varlığı arasındaki ikiliğin etkisini azaltarak, yakınlık sağlanmasına yol gösterir.

Birinci bölümde Socrates ve Aristoteles'in insan ve hayvan arasındaki ayırımından sonra Batı felsefesinde hayvan varlığının, insan karşısındaki konumu incelenmiş, Antik dönemde insan ve hayvan varlığının birbirine dönüşebilir ve yer değiştirebilir iken 17. yüzyıl Kartezyen felsefesi ile hayvanın, ruh, bilinç hatta içgüdüden yoksun otomatlar olarak canlılığı bile sorgulanan varlıklara dönüştürülerek insandan ayrıldığı görülmüştür. Bu ayırım sonucunda hayvanın, insandan 'başka' bir varlık olarak tanımlanmaya başlandığı anlaşılmıştır.

2. 'Ben' İnşasında 'Başka'nın Gerekliliği

Antik dönem felsefecisi Sokrates'in, insanın doğayı incelemek yerine önce kendini keşfetmesi gerektiğini ifade etmesi, insan ve hayvan varlığı arasında sınırın çizildiği süreci başlatır. İnsan, hayvan ile farklılığını en belirgin olarak, kendinin bilinç sahibi olduğu iddiası üzerinden inşa eder. Hayvan, organlarının becerilerine göre ona verili olan sınırlı bir dünyaya sahipken, bilinçli bir varlık olarak insan, dünyasını kendi kurabilir. İnsan, hayvanın saf halde reflekslerle bulunduğu ortam (Umwelt) olarak adlandırılan çevreleyen dünyayı, bilinci sayesinde yeniden ele alarak, dünyaya (Welt) dönüştürür (Merleau-Ponty, 2016: 134).

İnsan, bilinci sayesinde yeniden ele alarak şekillendirdiği dünyanın öznesi haline gelir. Öznesi olarak ele aldığı dünyanın sınırları içinde bulunan canlı ve cansız diğer varlıklar ise onun algı nesnelere dönüşür. Ancak insan, içinde bulunduğu dünyasında kendinin ne olduğunu öğrenebilmek, kendi anlamına varabilmek için bir 'ben' inşa etmek zorundadır. 'Ben' inşasını, dünyasında bulunan diğer canlı ve cansız varlıklar ile yaptığı karşılaştırmalardan elde ettiği bilgiler ile gerçekleştirir. Öncelikle, öznenin kendini yaşayan bir varlık olarak kavrayabilmesi için karşılaştırdığı nesnenin de canlı bir varlık olması gerekir. Bu nedenle 'ben' inşası için ihtiyaç duyulan doğru bilgi, insan benzeri canlılık özellikleri gösteren, duyu ve davranış becerilerine sahip, bir 'insan olmayan başka' aracılığıyla elde edilebilir.

Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), bir dünya içerisinde olmayı 'beden' kavramı üzerinden açıklar. Beden, dünyada var olmanın aracıdır ve bir bedene sahip olmak, bir canlı için belirli bir ortama katılmaktır. Bedenin dünyanın merkezinde, tüm nesnelere yüzünü döndüğü ve aynı sebepten dolayı bedeninin dünyanın dayanağı olmasının doğru olduğunu ifade eder. Beden sayesinde nesnelere birçok yüzü olduğu bilinir, çünkü beden ile onların etrafında dönebilir ve bu anlamda, dünyanın bilincine, beden sayesinde varılır (Merleau-Ponty, 2016: 127). 'Ben' için beden, algı çözümlemesinin gerçekleştiği yerdir.

Merleau-Ponty'nin ifade ettiği gibi beden, dünyanın merkezindedir ve 'ben', içinde bulunduğu bedenden bakarak dünyasında bulunan varlıkları tanımaya çalışır. Ancak beden içinde bulunma durumu, 'ben'in kendini tam olarak öğrenememesine neden olur. Çünkü bedeni, 'ben'in bakışına kendini hep aynı açıdan sunar. 'Ben'in de algı çözümlemesinin merkezi olan bedeninden çıkıp, etrafında dolaşarak onu her açıdan tanıma imkânı yoktur. Bedenin bu tamamlanmamışlığı, algısal sentezin tamamlanmamışlığıyla örtüşür (Gökyaran, 2003: 48). 'Ben'in kendini bütünüyle görememesi ile oluşan algısal eksikliğin giderilmesi için 'başka'nın bakışı devreye girer. 'Ben' inşasındaki eksikler, 'başka'dan alınan bilgi ile tamamlanır: "Benim bakışım, eksik bir bakıştır aslında. Sırtımı göremediğim gibi, kendi gözlerimi de göremem. Dolayısıyla kendi görünürlüğümü kendi bakışımla kurma olanağım yoktur. Bakışımındaki bu boşluk, başkasının bana yönelen bakışıyla doldurulabilir ancak" (Gökyaran, 2003: 74).

Jacques Lacan (1901-1981), öznenin 'ben' inşası için bir 'başka'ya ihtiyaç duymasını, ayna evresi ile açıklar. *Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi* isimli bildirisinde, bir yavru insanın kullanıcı zekâda kısa bir süre de olsa şempanzenin gerisinde olmasına rağmen, aynadaki imgesini, kendisi olarak tanıyabildiğini ifade eder. Henüz konuşma çağına gelmemiş, hareket ve beslenme bağımsızlığı olmayan bebeğin aynada gördüğü yansıması, onda bir dizi davranışsal tepki yaratır. Bebek, istekle imgesine ulaşmak için aynaya uzanır. Ayna üzerindeki imgesinin takındığı tavırları, aynada yansıyan çevre ile ilişkilendirir ve bu ilişkiyi asıl gerçeklikte bulunan kendi bedeni, çevresi ve çevresinde bulunan kişiler ile deneyimlemeye çalışır (Lacan, 1982: 149). 'Ben', var olduğu dünyasına, aynadan yansıyan imgesi ile kurduğu özdeşleşme ile açılabilir. Yansımanın öznedeki oluşturduğu tepkiler, dünyasında kendini fark etmesine ve 'ben' inşası için ilk adımı atmasına neden olur. Lacan'ın ayna evresinde görüldüğü gibi bir yansıma da olsa 'başka'nın imgesi, 'ben' inşası için özneyi harekete geçirir.

Emmanuel Levinas (1906-1995) ise felsefesini, 'ben' değil 'öteki' üzerinden inşa eder. Levinas'a göre ilk felsefe olan etik; ötekine kayıtsız kalmamak, ötekinin çektiği acıdan acı duymak, onun acısını dindirmek için harekete geçmektir (Şimşon, Erişim Tarihi: 10.10.2019). Levinas'ın kurduğu öznelikte 'ben', 'öteki' için var olur. Ancak Levinas için 'öteki', insan olan 'öteki'dir. Çünkü Levinas, etik olanı ancak insanın sırtlayabileceğini iddia eder (Şimşon, 2015: 38).

Levinas'ın 'ben' ve 'öteki' arasında tasarladığı etik ilişkinin temel kavramı 'yüz' dür. Çünkü 'ben', 'öteki' ile ilişkiyi yüz aracılığı ile kurar. 'Öteki'nin yüzü, 'ben' ona kendi kavramlarını yüklemeye başlamadan önce tüm çıplaklığıyla kendini ifşa eder. Bu ifşa, öldürmeyeceksin emrinin de ifşasıdır. Hayata tutunmak için bu uğurda öldürmeye meyilli olan 'ben'e, 'öteki'ni öldürmeyi yasaklar. Bu durumda 'ben'in özneliği kendi için olmaktan, 'öteki' için olmaya dönüşür (Şimşon, Erişim Tarihi: 10.10.2019). Ancak Levinas'a göre 'ben' ve 'öteki' arasında kurulan ilişkide aracı olan protatip insan yüzüdür ve hayvanın yüzü, insanın yüzüyle karşılaştıktan sonra keşfedilir (Aktaran Şimşon, Erişim Tarihi: 10.10.2019). Bu nedenle hayvanın, insaninki gibi etik ilişki kurulabilecek bir yüzü olmadığının farz edilmesi, insanın ona karşı olan sorumluluklarını da ortadan kaldırır.

Felsefesini ‘öteki için olmak’ şeklinde kurgulayan Levinas’a göre ‘ben’, kendi hayatından önce ‘öteki’nin hayatını önemsemelidir. Ancak bütün canlı varlıkların en temel isteği, canlılıklarını devam ettirebilmektir. İnsanın da sahip olduğu açlığını doyurma, barınma gibi hayvanınki ile ortak biyolojik istekleri, kendi hayatını ‘öteki’nden önce düşünmesine neden olur. Levinas, bencilce gördüğü bu istekleri, ‘insanlığın sefaleti’ olarak tanımlar. Bencil ihtiyaçların dürtüsü, insanın sahip olduğu hayvansı tarafıdır ve Levinas’a göre insanlığın ortaya çıkabilmesi için bu hayvansı tarafın aşılması gerekir (Akt. Şimşon, Erişim Tarihi: 10.10.2019).

İnsan olan öznenin ‘ben’ inşası hakkında felsefi düşünceler incelendiğinde, ‘ben’in inşa edilebilmesi için bir ‘başka’ya ihtiyaç duyduğu görülür. ‘Ben’, kendi dünyasını inşa edebilmek, kurduğu dünyasında kendi anlamına varabilmek için ‘başka’dan alacağı bilgiyi kullanır. ‘Ben’in kendi algısal çözümlemesi, ‘başka’nın bakışı ile tamamlanır. Bu bakış, aynadan yansıyan kendi görüntüsünün bakışı bile olabilir. Bir yansıma da olsa ‘başka’nın görüntüsü, ‘ben’e kendini özdeşleştirme, onu gözlemleyerek kendi kimliğini bulma imkânı verir. Daha ileri bir düşüncede ise ‘ben’in varlığı ‘başka’ya bağlıdır. ‘Ben’, kendisi için olmak yerine, ‘başka’ için olmayı amaçlamalıdır. Bu nedenle ‘ben’in varlığı, ‘başka’ için var oldukça değerlidir. Araştırma doğrultusunda elde edilen felsefi tespitler, öznenin ‘ben’ inşasını tasarlayabilmek için bir ‘başka’ya ihtiyaç duyduğunu farklı bakış açıları çerçevesinde açıklar.

3. Sanatsal Örneklerde Hayvan İmgesinin İnsanın ‘Başka’sı Olarak Ele Alınışı

Hayvan imgesinin uzun zamandır insan zihninde bulunduğu bilinir. İnsanlığın yaptığı en eski sanat eserleri olarak görülebilecek mağara resimlerinde hayvan, sık kullanılan figürlerdendir. John Berger’in (2017: 24) de ifade ettiği gibi resim sanatının ilk konusu hayvandır ve belki de ilk boya hayvan kanıdır. Ancak sanatın değişimi ile hayvan imgesi, mağara resimlerindeki gibi yalnızca benzediği varlığı temsil etmemeye başlar. Sembolik anlamlar yüklenen hayvan figürü, türlerinin özellikleri ve karakterleri ile insanı da temsil eden imgelere dönüşür.

İlkel insanın mağara resimlerinde, betimledikleri hayvanların gerçek görüntülerine bağlı kaldıkları, yarattıkları imgelerde gerçek olanı taklit etmeye çalıştıkları bilinir. Mağara duvarı veya kaya yüzeyleri üzerine yapılan primitif imgelerin hayvana hükmedebilmek için büyüsel amaçla yapıldığı düşünülür. İlerleyen zamanla insanoğlu, kültürel birikimi ve alet üretim becerisi ile dünya hakkında yeni bilgiler edinmeye ve çevreleyen dünyasını anlamlandırmaya başlar. İnsan, dünyasından elde ettiği yeni bilgileri hayal gücü ile birleştirir ve yarattığı imgelere yansıtır. İnsanın kendisini, dünyayı, hayvanı ve diğer varlıkları sorgulaması ile oluşturduğu imgeler, gerçeğin temsili dışında, sembolik anlatılara da aracı olur. Bu sayede temel olarak yaratılan bir imgenin, bir sözcüğün, bir hareket ya da sunumun kendinden başka bir şeyi işaret etmesi ile günümüzde kabul gören sanat kavramı ortaya çıkar (Erzen, 2011: 77). Hayvanın, insan olmayandan, insanın kendini tanımlamakta aracı olan varlığa dönüşmesi gibi hayvan imgesi de kendi temsili dışında sembolik anlatılara sanatsal kaynak oluşturur.

İnsanın ‘ben’ inşasında hayvanın ‘başka’ olarak yer almasını sanatsal örneklerde incelemek için Rembrandt, Francis Bacon, Kate Clark, Joseph Beuys ve Oleg Kulik’in çalışmaları seçilmiştir. Bu sanatçıların seçilme nedeni, ‘ben’ inşası ile ilgili elde edilen felsefi tespitlere paralellik oluşturmaları ve sanatsal çalışmalar ile bu düşünceleri görünür kılmalarıdır. Seçilen çalışmalar, dünyaya açılan kapı olan beden, her iki varlıkta da benzerliğine, hayvanın kendini ifşa edebilmek için bir yüze sahip olması durumuna ve her canlının algısıyla şekillenen öznel arası dünya kavramı ile ilişki kurar.

Sanatta imgenin benzediği şey dışında farklı anlamlar ifade etmesi, Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18. yüzyılda başlar. Aydınlanma felsefesi ile gelişen ‘öznellik’ kavramı ile o güne kadar benzediği şeyi temsil ediyor gibi anlaşılan imgenin, neyi temsil ettiği değil, ne anlam ifade ettiği önemli hale gelir. Ayrıca Kant’a göre de gördüğümüzü kendi algımıza ve anlayışımıza göre yapılandırdığımız için belireni olduğu gibi görmemiz şüpheli bir durum oluşturur (Erzen, 2011: 64). Aydınlanma düşünürlerinin ilgilendiği şey, insan zihninin nasıl çalıştığı, dünyayı nasıl algıladığı, algıladığını nasıl yorumladığıdır. Sanat, algılananın ifade edilen yorumu olarak insan zihninin, metafizik bir olguyu nasıl nesnelleştirdiğiyle ilgili araştırmanın en önemli verisidir (Erzen, 2011: 65).

Hollandalı Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Felemenk topraklarının hem kültürel hem de maddi olarak zenginlik içinde olması nedeniyle Hollanda’nın Altın Çağı olarak isimlendirilen dönemin önemli sanatçılarından birisidir. Bu dönemde İspanya’dan Hollanda’ya göç eden topluluklar, ülkeyi maddi olarak kalkındırmanın yanında kültürel olarak da zenginleştirir. Göç eden nüfus içerisinde farklı dini inançlara sahip toplumlar bulunur ve bu toplumların ülkede hoşgörü ile bir arada yaşaması, Orta Çağdan itibaren dine hizmet eden sanatın, Hollanda topraklarında değişimine neden olur. Kutsal Kitap’ta geçen ikonlaştırılmış figürlere ve idealleştirilmiş sahnelerin tasvirlerine, Hollanda halkının ilgisi azalır. Bu nedenle ressamın eserlerindeki dini olayları ve kişileri ikonlaştırmak yerine, günlük hayatın içinde, sıradan ve insanlığın yetiştirdiği iyi, merhametli, ahlaklı insanlar olduklarını ima edecek şekilde betimler (Candil Erdoğan, 2016: 47-48).



Görsel 1. Rembrandt, *Dr. Tulp’un Anatomi Dersi*, 1632, T.Ü.Y.B., 216.5 cm × 169.5 cm., Mauritshuis

Dr. Tulp’un Anatomi Dersi isimli resimde (Görsel 1), 31 Ocak 1632’de başlayan ve üç gün devam eden Cerrahlar Loncası’nın başkanı Dr. Tulp’un anatomi dersi konu

edilmektedir. Resimde Dr. Tulp, yedi Cerrahlar Loncası üyesi ve üzerinde disseksiyon gerçekleştirilen, palto çaldığı için idam edilmiş bir suçlu, kadavra olarak bulunur (Candil Erdoğan, 2016: 35). Rembrandt'ın resmettiği bu tablo, 17. yüzyıldan itibaren Batı toplumunun geçirmeye başladığı sosyolojik, kültürel ve dini değişimi, insan bedeni üzerinden aktarır. İnsanın kendi varlığı üzerine düşünmeye başladığı dönemde, Tanrı'nın yaratma gücünün tasviri olarak görülen insan bedeninin, parçalanarak incelenmesi, dönem ruhunu somutlaştıran bir göstergeye dönüşür. Modern anatomi dersleri, Orta Çağ düşünce kalıplarına uyan, ölümün günahın bir bedeli olduğu inancından, yaşamın doğal nedenlerin sonucu olarak sonlandığı düşüncesine geçildiği, Batı Dünyası tarihinin olağanüstü bir anına işaret eder (Soyşekerci, 2015: 223).

Batı toplumunun değişim geçirdiği bu dönemin sanata yansımaları, Rembrandt'ın resimlerinde belirgin olarak görülebilir. 1600'lü yıllardan önceki resimlerde ölü insan bedeni, ağırlıklı olarak İsa'nın bedenidir (Görsel 2). Ancak Rembrandt'ın resimlerinde görüldüğü gibi insanın cansız bedeni, kutsal bir ikondan idam edilmiş bir suçluya dönüşür. Sanatın kiliseden bağımlı koparması, kutsal görülen insan bedeninin eserlerdeki ikonik etkisini de azaltır. Beden, işleyişini anlayabilmek için organlarına, kemiklerine, kaslarına kadar parçalanırken tasvir edilebilen sanatsal öğeler haline gelir.

Rembrandt, Hollanda'da isminin duyulan bir ressam olmasının ardından, birçok loncalardan sipariş alarak zenginleşir. Ancak Rembrandt'ın bu rahat dönemi uzun süre devam etmez. Hollanda'nın diğer ülkelerle savaşa girmesi, toplumun maddi olarak düşüş yaşamasına ve bu durum da resamlara gelen taleplerin azalmasına neden olur. Bu dönemde maddi sıkıntı yaşayan Rembrandt, sahip olduğu kişisel koleksiyonu ve evini satmak zorunda kalır. Aynı dönem içerisinde sanatçı annesini, eşini ve bir süre sonra da oğlunu kaybeder (Candil Erdoğan, 2016: 71). Maddi zorluk yaşamasının yanında aile üyelerini de kaybetmesi, sanatçının psikolojisini olumsuz etkiler (Soyşekerci, 2015: 264).



Görsel 2. Diego Velázquez, *Çarmıha Gerilmiş İsa*, 1632, t.ü.y.b, 249 cm. x 170 cm., Prado, Madrid



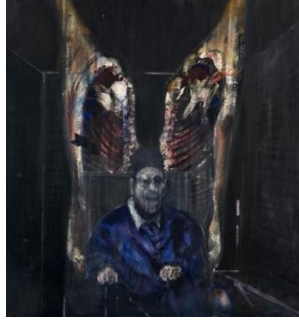
Görsel 3. Rembrandt, *Kesilmiş Öküz*, 1655, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 95 cm. x 68 cm., Louvre, Paris

Rembrandt'ın maddi ve psikolojik anlamda geçirdiği sıkıntılı sürecin, sanatında etkili olduğu düşünülebilir. Sanatçının 1655 yılında yaptığı *Kesilmiş Öküz* (Görsel 3) isimli resim, bu durumla ilgili ipucu verebilir. Hayvanın bedeni, çile çeken İsa ile özdeşleştirilmiş bir eylem olan çarmıha gerilmiş izlenimini uyandırır. Anatomi dersleri ve grup portreleri ile insan bedenine hâkim olan sanatçının, zorlu geçirdiği bir dönem içerisinde, parçalanmış bir hayvan resmetmesi ile iki varlığın bedenleri arasında özdeşlik kurduğu algısı oluşur. Rembrandt'ın *Kesilmiş Öküz* resmini yaptığı yıllarda Avrupa'da Descartes'ın Kartezyen felsefesi yaygındır. Daha önce de bahsedildiği gibi Kartezyen felsefede hayvan, çarklardan ve yaylardan oluşarak doğanın uyumuyla hareket eden otomatlar olarak görülür. Ancak anatomi dersleri ile insan teninin altındaki et, kas ve kemik dokusunun hayvanınki ile benzerliğine şahit olan Rembrandt, beden kavramı üzerinden insan ve hayvan arasında bir benzerlik kurar. Aynı zamanda ölüm ile yüzleştiği dönemde yaptığı resim ile ölümün, Tanrı'nın insana günahının cezası olarak verilmesinden değil, tıpkı hayvanda olduğu gibi bütün canlı varlıkların bedeninin işleyişindeki aksaklıklar sonucunda gerçekleştiğini de dışa vurur.

Yüzülmüş hayvan bedeni, Francis Bacon'ın da resimlerinde kullandığı bir imgedir. 1909 yılında Dublin'de İngiliz bir ailenin çocuğu olarak doğan Bacon, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından ailesiyle birlikte Londra'ya geri döner. Rembrandt'ın, katıldığı anatomi derslerindeki gibi Bacon da, ölü insan bedenleri ile ilişkili olduğu bir dönem geçirir. Bacon, İkinci Dünya Savaşı sırasında sivil savunmada

görev yapar ve astım hastası olduğu için cepheye gönderilmez. Ancak, bombardımanlardan arta kalan enkaz altındaki ölüleri toplamak ve onları gömmek ile görevlendirilir. Savaş ortamı içerisinde geçirdiği bu yıllar, Bacon'ın psikolojisini etkiler ve yaratıcı gücünü de tetikler (Eroğlu, 2018: 10). Bacon'ın savaştan sonraki eserlerinde, tenin sıyrılmasıyla ortaya çıkan et görüntüsü, sıklıkla görülmeye başlar.

Francis Bacon'ın 1954 yılında yaptığı *Figure with Meat* (Görsel 4) isimli resimde, iki parçaya ayrılmış gibi görünen hayvan bedeninin önünde, İspanyol sanatçı Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı Papa X. Innocent Portresinin (Görsel 5) bir yorumu yer alır. İktidarı temsil eden Velazquez'in figürünü Bacon yeniden anlamlandırır. Orijinal resimde Papa X. Innocent'in oldukça sağlam duruş ve kendinden emin ifadesini, sakat bir duruş ve çığlık atan yüz ifadesiyle yorumlar. Velazquez'in becerikli bir kilise lideri ve dönemin usta politikacılarından olan birini resmettiği portresinin, Bacon'ın tuvalinde adeta kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası bir canavarın resmine dönüştüğü düşünülebilir (Leppert, 2009: 137).



Görsel 4. Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954, t.ü.y.b., 129.9 cm × 121.9 cm., Art Institute of Chicago



Görsel 5. Diego Velazquez, *X. Inonocent'in Portresi*, 1650, t.ü.y.b., 141 cm. × 119 cm., Galleria Doria Pamphili, Roma

Francis Bacon'ın ölü hayvan bedeni bulunan *Painting 1946* isimli bir başka resminde (Görsel 6), başının üzerindeki şemsiyenin gölgesi yüzünü gizlemiş olan bir figür yer alır. Figür, beyaz yakası ile resmi kıyafeti andıran bir görünüm içindedir. Resmin arka planında bulunan dikey mor alanlar bayrak etkisi oluşturur ve ön planında bulunan dairesel halkalar ve figürün iki yanında bulunan mikrofonu andıran dikey beyaz lekeler, figürün bir konuşma kürsüsü içinde bulunduğu izlenimini yaratır. Yaratılan etki, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki politikacıların propaganda konuşmaları yaptıkları salon görüntülerini anımsatarak, figürden alınan izlenimi güçlendirir. Bu resimde hayvan bedeninin parçaları, figürün önündeki kürsüyü andıran dairesel çizgilerin üzerinde ve çarmıha gerili gibi görünen bir duruşla, figürün arkasında bulunur.



Görsel 6. Francis Bacon, *Painting 1946*, 1946, Linen üzerine yağlı boya, 198 cm. x 132 cm., MoMa.

Francis Bacon her zaman, et ve kesilmiş hayvan bedenlerinin görünümüne ilgi duyduğunu belirtir. Ölümün kokusunun hissedildiği kesimhanelerden etkilenen sanatçı, kesin olarak bilemeyecek olmamıza rağmen, buradan kaçmaya çabalayan hayvanların başlarına ne geleceğini tahmin ettiklerini söyler ve bu durumun kendisi için çarmıha gerilmenin tüm şeylerine çok yakın olduğunu ifade eder. Çarmıha gerilmenin, Hristiyanlar için tamamen farklı bir anlamı olmasına karşın, inanmayan birisi olarak açıklar (Sylvester, Erişim Tarihi: 25.10.2019). Bacon'ın resimlerinde çarmıha germe işlemi, bedenin kutsallığını yitirmesi ile bir kasap vitrininde etlerin sergilenmesi imgesine dönüşerek sıradanlaşır.

“Hepimiz etiz, bu gezegenin tüm sakinleri etten yapılmıştır, bizim etimizle bir sığır ya da filin eti arasında fark yoktur” diyen Bacon (Giacobetti, Erişim Tarihi: 27.10.2019), bir kasaba girdiğinde asılı duran hayvan karkası yerine, kendi bedeninin

orada olmamasını şaşkırtıcı bulduğunu söyler (Sylvester, Erişim tarihi: 25.10.2019). Bacon, tenin sıyrılması ile ortaya çıkan bedenin ham maddesi etin görüntüsü ile insan ve diğer hayvanlar arasında yaşamsal bir ortaklık oluşturur. Oluşturduğu bu ortaklığı *Figure with Meat* ve *Painting 1946* resimlerinin de içinde bulunduğu birçok eserinde anlatımının bir elemanı haline getirerek ‘ben’in yeni bir kurgusuna dönüştürür.

İncelenen her iki resimde bulunan figürlerin yüz ifadeleri ve ağız açıklıkları, çılgılık attıkları izlenimini uyandırır. Bir çılgılık ile doğduğumuzu ve hayat bulduğumuzu belirten Francis Bacon (Giacobetti, Erişim Tarihi: 27.10.2019), bu yüz ifadesini figürlerinde sıklıkla kullanır. Çılgılık, bir döneme kadar bilinç yoksunu olarak görülen çocuk ve hayvanın da ifadesidir. Bacon resimlerinde, çılgılık atar vaziyetteki yetişkin figürlerini bilinçten yoksun bırakır ve bu sayede hayvana yaklaştırır. İnsan görünümlü figürler, çılgılık aracılığı ile resim yüzeyinde beraber oluşturulmuş hayvan bedenleri ile ortaklaşır.

Rembrandt ve Bacon’ın resimleri, Merleau-Ponty’nin insan olmayana yaklaşımının temsili gibidir. Dünyaya açıklığın bir beden içinde olmak ile gerçekleştiğini ifade eden Merleau-Ponty, türler arasında ortaklığı ‘dünyanın eti’ kavramı ile açıklar. Bütün yaşayan varlıklar arasında bir uyum sağlamaya çalışan felsefeciye göre ‘dünyanın eti’, içerisi ve dışarısı, beden ve bulunduğu çevre arasında ayrımı ortadan kaldırır. Canlı varlıklar arasında bütünlüğün kurulduğu ‘dünyanın eti’ni anlamamızı sağlayan da ‘bedenin eti’dir (Akt. Ryan, 2019: 167). Beden ve dünya arasında kurulan ilişkideki ‘et’ kavramı, gerçek bir madde değildir. Et, felsefede hiçbir isim taşımayan, varlığın bir tür cevheridir. Bu cevher insan ve insan olmayanın doğasını birbirine karıştırır. İnsan bedeninin de paylaştığı ‘dünyanın eti’ bütün canlı varlıkların özüdür ve bütün hayata açık olan ezeli bir bedenler-arasılığı tarif eder (Ryan, 2019: 169). Rembrandt ve Bacon resimlerinde, teni yüzülmüş çıplak bedenin eti ile, insan ve hayvan varlığı arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmaya çalışır. Farklılıkları ortadan kalkan bedenler birbirine karışır ve bu sayede iki varlığın dünyası aynılaşır.



Görsel 7. Kate Clark, *Behaving*, 2016, Ayı derisi, kil, köpük, 167 x 66 x 66 cm.

New York doğumlu sanatçı Kate Clark'ın (1970) hayvan bedenleri ile insan yüzlerini bir araya getirdiği heykelleri (Görsel 7, 8 ve 9), izleyiciyi içgüdüsel ve ilkel bir tepkiyle insanlığı sorgulamaya davet eder. Sanatçı, kil, köpük gibi malzemelerden yaptığı hayvan bedenlerini post ile kaplar. Yarattığı hayvan bedenlerine, bedenlerin gerçekte sahip olması gereken yüzleri değil, insan yüzlerini ekler. Rembrandt ve Bacon gibi Clark'da heykelleri ile insan ve hayvan arasında aynılıkları gösterebilecek bir alan oluşturur. Rembrandt ve Bacon'ın et kavramı ile gerçekleştirdiği benzerliği Clark, ten ve yüz ile görünür kılmaya çalışır. Hayvan postu biraz kazındığında ortaya çıkan tenin benzerliği, insanın hayvan ile özdeşlik kurmasını sağlar.

Kate Clark'ın heykelleri, Emmanuel Levinas'ın 'ben' ve 'öteki' arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatır. 'Öteki için olmak' şeklinde tanımlanabilecek Levinas'ın felsefesinde, 'ben' ile 'öteki' arasında kurulabilecek etik ilişki için yüz sahibi olunması gerekir. Öteki, yüzü sayesinde 'ben'e kendini ifşa eder. Ancak Levinas, hayvanların da yüzü olduğunu açık bir şekilde ifade etmez. Onun için prototip olan, insanın yüzüdür. Bu açıdan bakıldığında Clark, heykellerinde hayvan yüzünü, prototip olan insan yüzü ile değiştirir. Heykeller, yüz aracılığı ile hayvanı da insanın sorumluluk alanına dâhil eder.



Görsel 8. Kate Clark, *Kız Kardeşlerin Kucaklaşması*, 2019, Çakal derisi, kil, köpük, 121 x 88 x 35 cm.



Görsel 9. Kate Clark, *Rekabet*, 2016, Babun derisi, kil, köpük, 208 x 91 x 91 cm.

Clark'ın heykellerinde, insan yüzlerini kaplayan hayvan derilerini birbirine bağlayan dikişler oldukça belirgindir. Belirgin dikişler, doğallığı ortadan kaldırarak yüzlerin bedenlere sonradan eklendiğini gösterir. Eklentiliği açıkça görünen yüzlerin ifadeleri, yabani hayvanların vahşi, saldırgan ya da şiddetli içgüdüsel duygularının aksine, sanatçı tarafından oldukça sakin kurgulanır. Sakin yüz ifadeleri izleyiciye, hayvan ile tanışmada bir kapı aralar. Clark'ın yarattığı, otçul ve etçil hayvan türlerine ait bedenlerdeki yüzlere bakıldığında, kim olduğunu hatırlamaya çalıştığımız tanıdık biri ile karşılaşmış izlenimi oluşur. Yüz ile başlayan tanışma, hayvanın bedenine doğru devam eder. Clark'ın heykelleri, eserleri inceleyen insana, hayvanın davranışlarını, duygularını ve karakterini anımsatır ve bunları kendisiyle karşılaştırarak, insanı hayatta tutan içgüdülerin hayvaninkilerle benzeştiğini gösterir.

1974 yılında Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986), New York'ta bulunan Rene Block Galeri'nin, kafes haline getirilmiş galeri salonunda bir kır kurdu ile üç gün geçirecek, *Ben Amerika'yı Severim, Amerika'da Beni* isimli performansını gerçekleştirir (Görsel 10-11). Performans, ABD ordularının Vietnam'da bulunduğu sürece, ABD'den gelen teklifleri geri çevireceğini söyleyen Beuys'un, savaşın ardından Amerika'da gerçekleştirdiği ilk performanslardan biri olması nedeniyle önemlidir (Gen, Erişim Tarihi: 06.05.2019). Beuys, New York'a geldiği uçaktan gözleri kapalı şekilde iner ve bu şekilde bir ambulansa ulaşır. Keçe bir battaniyeye sarılarak sedyeye yatırılır ve ambulans ile havaalanından ayrılır. Sanatçı bu şekilde, performansın gerçekleşeceği galeride Amerika'nın yerlilerini sembolize eden kır kurdu ile karşılaşana kadar bir Amerikalı ile iletişim kurmamış ve Amerika topraklarına temas etmemiş olur (Merdaner, 2016: 90).

Joseph Beuys'un performansını bir kır kurdu ile gerçekleştirmesinin sembolik bir önemi vardır. Kır kurdu, Kuzey Amerika yerlileri için kutsal bir hayvandır. 'Beyaz Adam', Amerika kıtasını işgal ederken Kızılderili halkı soykırıma uğrattığı gibi kır kurtlarının da büyük oranda soyunu yok etmeye çalışır. Bu nedenle kır kurdu, Amerika kıtasının yerli halkını temsil eder. Beuys performansında, kır kurdu ile ilişki kurmayı deneyerek, 'Beyaz Adam' ile Amerika Yerlisi arasındaki hesaplaşmayı yeniden canlandırır (Akt. Merdener, 2016: 92).

Galeri salonunda hazırlanan kafeste, kır kurdunun konforu için saman yığını konur. Saman yığını, kır kurdunun üzerinde uyuduğu ya da kendini gizlediği nesnesidir. Joseph Beuys'da kafese, galeriye geldiği andaki gibi keçe battaniyeye sarılı şekilde girer. Sanatçı ayrıca elinde tuttuğu bastonu andıran bir sopa ve boynuna astığı üçgen şeklinde bir çan ile ruhani âlemlerle iletişim kuran bir şamanı andırır. Kafesin içinde kurulan ilişkinin ilk başlarında tedirgin olan kır kurdu, Beuys'un keçe battaniyesine saldırır, çekiştirir ve parçalar koparır. Ancak performansın ilerleyen günlerinde Beuys'un kır kurdunun güvenini kazanması ile hayvanın sakinleştiği hatta sanatçının kır kurduna ait saman yığnında yattığı görülür. Bu sayede kafesin içinde bulunan nesnelere, iki canlının da ortak nesnelere haline gelir.



Görsel 10. Joseph Beuys, *Ben Amerika'yı Severim, Amerika'da Beni* isimli performansından bir görüntü, 1974



Görsel 11. Joseph Beuys, *Ben Amerika'yı Severim, Amerika'da Beni* isimli performansından bir görüntü, 1974

Joseph Beuys, *Ben Amerika'yı Severim*, *Amerika'da Beni* isimli performansıyla ilgili yaptığı açıklamalarda, insan âleminin evrimine öncülük etmiş bir hayvanlar âlemi olduğunu göstermeye çalıştığını belirtir. Şamanik bir anlayışla hayvanın, insanın temasını kaybettiği diğer dünyalara nüfus edebileceğini söyler (Akt. Merdaner, 2016: 95). Beuys'un bu açıklaması insan, hayvan veya diğer varlıkların ayrı dünyaları olduğunu düşündüğünü gösterir. Ancak Beuys'un performansı, Merleau-Ponty'nin özneler arası dünya fikri ile de okunabilir. Performansın başındaki sanatçı ve kır kurdunun güvensiz ilişkisinin zamanla uyumlu hale gelmesi, Merleau-Ponty'nin bedenlerarasılık fikri ile açıklanabilir. Beuys'un performans sürecinde davranışlarını yeniden kurgulaması ile insan ve hayvan ayrımı ortadan kalkar ve kafes içerisindeki varlıklar aynı cevherden yapılmış canlı bedenlere dönüşür. Ayrıca kafesin içi, iki varlığın ayrı dünyası, algısal ortaklıkla meydana gelen özneler arası dünyayı oluşturur. Beuys'un keçesi ve kır kurdunun saman yığınının, zamanla iki varlığın ortak nesnelere haline gelmesi, kurulan özneler arası dünyanın sembolik öğeleri haline gelir.



Görsel 12. Oleg Kulik, *Ben Amerika'yı Isırırım*, *Amerika'da Beni* isimli performansından bir görüntü, 1996

Görsel 13. Oleg Kulik, *Ben Amerika'yı Isırırım*, *Amerika'da Beni* isimli performansından bir görüntü, 1996.

Rus performans sanatçısı Oleg Kulik (1961), 1997 yılında New York'ta bulunan Deitch Project isimli sanat galerisinde iki hafta boyunca *Ben Amerika'yı Isırırım*, *Amerika'da Beni* isimli bir performans gerçekleştirir (Görsel 12 ve 13). İki hafta süren performansta Kulik, galeriye kurulmuş bir kafes içinde insan değil, bir köpek olarak bulunur. Süre boyunca bir köpeği andırır şekilde dizleri ve elleri üzerinde durur, suyunu yerde bulunan kaptan içer ve konuşmak yerine hırlar. Kulik'in performansı, Joseph Beuys'un 1974 yılında yine New York'ta gerçekleşen *Ben Amerika'yı Severim*, *Amerika'da Beni* isimli performansına gönderme yapar. Sanatçı, Beuys'un ilişki kurmayı denediği hayvanın yerini, performansında kendi olarak, hayvanlık durumunu deneyimlemeye çalışır. Kulik, hayvanlık durumunu deneyimlerken izleyiciye, görünüş olarak insan ancak davranış olarak bir hayvan varlığı sunar. Bu ikilem izleyiciye, kendi türünün dünyasından çıkarak, hayvan dünyasını keşfetmeye yol gösterici olur.

Beuys ve Kulik'in performansları, insan ve hayvan dünyasını bir araya getirir. İki sanatçı da hayvanın algılarını, hislerini ve davranışlarını kendi bedenlerinde hissetmeye çalışarak bir özneler arası dünya kurar. Özneler arası dünya, Merleau-Ponty'nin ifadesi ile herkesin anonim algı özneleri olarak katıldığı tek bir dünyayı tarif eder (Merleau-

Ponty, 2016: 475). Bu özneler arası dünyayı kuran sadece insan değildir. Çünkü her canlının, algı becerisine göre yarattığı dünyası vardır ve özneler arası dünya algılarının toplamından oluşur. Giorgio Agamben'in (2012: 46) söylediği gibi nesnel olarak sabit bir orman yoktur: park bekçisi, avcı, yürüyüşe çıkmış insan ya da marangoz için farklı bir orman vardır. Orman, onun içinde bulunan öznelerin deneyimlerinin bütününden oluşur. Bu nedenle iki sanatçı da performanslarında hayvan oluşu, insan bedeniyle deneyimler. Beuys, galeri salonunda kır kurduyla geçirdiği süre sonunda hayvan ile bir uyum yakalayarak ortak bir varlığa dönüşür. Kulik'in performansının temeli ise insan bedenli bir hayvan olmaktır. Kulik, hayvan davranışlarını insan bedeni ile göstererek izleyiciye, insan veya hayvan olmanın ne demek olduğunu yeniden sorguladır. Bu iki performans da insan bedeni aracılığı ile hayvan dünyasını izleyiciye aktararak, iki varlık arasındaki ortak dünyanın kurulumuna aracılık eder.

Sonuç

Felsefecilerin insanın 'ben'liği hakkındaki düşüncelerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda, bulunduğu dünyanın öznesi olan insanın kendi 'ben'liğini inşa edebilmek için bir 'başka'dan alacağı bilgilere ihtiyaç duyduğu görülür. Araştırma kapsamında incelenen felsefecilerin görüşlerinde, 'ben'liğin inşası için gerekli olan bu bilginin elde edilme yöntemleri farklıdır. Maurice Merleau-Ponty 'ben' ve 'başka' arasındaki ilişkiyi beden ve özneler arası dünya kavramları üzerinden kurgular. Jacques Lacan, 'ben'in bedeninin varlığını fark edebilmesi için kendi yansımaları bile olsa bir 'başka'nın görüntüsüne ihtiyaç duyduğunu belirtir. Emmanuel Levinas ise 'ben'liğin 'öteki' için var olarak gerçekleşebileceğini ve 'öteki'nin kendini 'ben'e yüzü aracılığı ile sunabileceğini ifade eder. Bu çalışmada, elde edilen felsefi açıklamalara göre insanlığın 'ben'liğinin inşası için gerekli olan 'başka', hayvan varlığı üzerinden ele alınmıştır.

Sanat tarihi içerisinde, insanlığın varoluşsal sorgulamalarını eserlerine konu edinen sanatçılar olduğu görülür. Rembrandt ve Francis Bacon'ın insanın 'ben'lik arayışı üzerine sorgulamalarını resimlerinde, doğrudan beden kavramı üzerinden yapar. Resimlerdeki derisi yüzülerek parçalanmış bedenler, Merleau-Ponty'nin canlılığın yapı taşı olarak ifade ettiği eti görünür kılar. Rembrandt (Görsel 3) ve Bacon'ın (Görsel 4 ve 6) resimlerinde derisi yüzülerek kimliği ortadan kaldırılan bedenler, insan ve hayvan farklılığını ortadan kaldırarak bir ortaklık sağlar. Eserlerdeki bu anlatım, insanın 'ben'liğini kurarken hayvan ile benzerliğini fark ederek özneler arası bir dünya kurulum fikrini ortaya çıkarır.

Kate Clark'ın insan yüzüne sahip hayvan bedenli heykelleri (Görsel 7,8 ve 9), insanın hayvan ile tanışması için bir ortam hazırlar. Heykellerdeki hayvan bedeni üzerinden süzülen insanın bakışı, insan sureti ile karşılaştığında bir yakınlık başlatır. Kendine yabancı olan hayvan bedenini insan, sureti ile başlayan tanışma ile yeniden tanımlar. Bu durum Emmanuel Levinas'ın 'öteki'nin yüzü sayesinde kendini 'ben'e ifşa ettiği fikriyle de örtüşür. Ayrıca hayvan bedenine eklenmiş insan sureti, Lacan'ın insan yüzünün aynadaki yansımalarını da taklit eder. İnsan, hayvan bedenindeki suretiyle karşılaştığında, aynada kendi suretini görmüş gibi bir tepki oluşturur. Bu sayede insan olan 'ben' e dünyasının kurulumunda kaynak olacak 'başka' yani hayvan dünyasının kapıları aralanır.

Joseph Beuys ve Oleg Kulik'in performansları, hayvan dünyasını doğrudan deneyimlemeye imkân verir. Beuys, kır kurdu ile aynı kafeste bulunduğu süre boyunca onu gözlemler ve hayvanın tepkilerine, kendi davranış ve hareketlerini adapte eder. Bu şekilde hayvan dünyasını deneyimler ve iki varlığın öznel dünyasının kurulumunu başlatır. Oleg Kulik ise doğrudan hayvan oluş durumunu deneyimler. Hem bunu kendi bedeni içinde hisseder hem de izleyiciye bu hisleri dışa vurur. Hayvan oluş durumunu deneyimlemek, insan 'ben'liğini yıkıp iki varlığı ortaklığında yeni bir 'ben'liğin inşa edilmesine olanak sağlar. İnsan, 'başka' olan hayvan dünyasından edindiği bilgiler ile eksikliğini tamamlar.

Felsefecilerin düşünceleri ve sanatçıların eserlerinden, bilinçli ve kendi dünyasını kurabilen insanın, kendini tanımak için devam eden bir arayışta olduğu ve bu süreçte 'başka' olarak hayvan varlığına birçok kez başvurduğu anlaşılmıştır. İnsan olan öznenin 'ben' inşasının sanatsal çalışmalar üzerinden nasıl aktarıldığı örnekler üzerinden incelendiğinde ise insanın kendi 'ben' inşasındaki eksik bilgilerin arayışı sırasında, hayvan varlığını biçimsel ve davranışsal olarak ele aldığı görülmüştür.

Kaynakça

- Agamben, G. (2012). *Açıklık- İnsan ve Hayvan*. (Çev. M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Ruh Üzerine* (Çev. Ö. Aygün, Y.G. Sev). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara Niçin Bakarız?* (Çev. C. Çapan). İzmir: Tudem Yayın Grubu.
- Candil Erdoğan, F. (Ed.). (2016). *Rembrandt*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Descartes. (2013). *Metot üzerine Konuşma*. (Çev. A. Timuçin, Y. Tümüçin). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Yeni Modern Francis Bacon*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erzen, J. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gökkyaran, E. (2003). *Başkası ve Aşkınlık*. (Ed. Z. Direk). Dünyanın Teni. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (1982). *Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi*. (Çev. N. Kuyaş). (Haz. Selahattin Hilav). Yazko Felsefe Yazıları. S1. 149-156. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi* (Çev. E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya*. (Çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis yayınları.

- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Read, H. (2017). *Sanatın Anlamı*. (Çev. N. Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ryan, D. (2019). *Hayvan Kuramı*. (Çev. A. Alkan,). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* (Çev. E. Sünter). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Soyşekerci, S. (2015). *Beden Sanatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Şimşon, E. (2015). "Levinas ve Bobby Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü". *Cogito*. S80. 37-51.

İnternet Kaynakça

- Gen, E. (2012). Aşklar ve Köpekler (ve Sanat). e-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, (Erişim Tarihi: 06.05.2019).
- Giacobetti, F. (01.06.2003). Francis Jacobetti tarafından Francis Bacon ile yapılan "Sevilmek için resim yaptım" isimli röportaj. <https://www.theartnewspaper.com/archive/i-painted-to-be-loved> (Erişim Tarihi: 27.10.2019).
- Sylvester, D. (13.09.2007). David Sylvester tarafından 1963, 1966 ve 1979'da Francis Bacon ile yapılan röportajlardan bir derleme. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews>, (Erişim Tarihi: 25.10.2019).
- Şimşon, E. (2016). Levinas ve Bobby. *elissimson*. <https://elissimson.wordpress.com/2016/04/14/levinas-ve-bobby/> (Erişim Tarihi: 10.10.2019).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Rembrandt, Dr. Tulp'un Anatomi Dersi, T.Ü.Y.B, 1632, 216.5 cm × 169.5 cm., Mauritshuis <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/detailgegevens/>, (Erişim Tarihi: 15.10.2019).
- Görsel 2:** Diego Velázquez, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1632, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 249x170 cm., Prado, Madrid <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-crucified-christ/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559d7>, (Erişim Tarihi: 29.08.2021).
- Görsel 3.** Rembrandt, Kesilmiş Öküz, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 1655, 95x68 cm., Louvre, Paris http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25565, (Erişim Tarihi:15.10.2019).

- Görsel 4.** Francis Bacon, Figure with Meat, 1954, 129.9 cm × 121.9 cm., T.Ü.Y.B, Art Institute of Chicago <https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat>, (Erişim Tarihi: 15.10.2019).
- Görsel 5.** Diego Velazquez, X. Inonocent'in Portresi, 1650, 141 cm × 119 cm, T.Ü.Y.B., Galleria Doria Pamphilj, Roma. https://www.artble.com/artists/diego_velazquez/paintings/portrait_of_pope_innocent_x (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Görsel 6.** Francis Bacon, Painting 1946, 1946, 1.98 m. x 1.32 m., Linen üzerine yağlı boya, , <https://www.moma.org/collection/works/79204>, (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Görsel 7.** Kate Clark, Behaving, 2016, Ayı derisi, kil, köpük, 167 x 66 x 66 cm., <https://www.kateclark.com/#/new-page-5/> (Erişim Tarihi: 20.10.2019).
- Görsel 8.** Kate Clark, Kız Kardeşlerin Kucaklaşması, 2019, Çakal derisi, kil, köpük, 121 x 88 x 35 cm. <https://www.kateclark.com/#/the-sisters-embrace/> (Erişim Tarihi: 20.10.2019).
- Görsel 9.** Kate Clark, Rekabet, 2016, Babun derisi, kil, köpük, 208 x 91 x 91 cm., (Erişim Tarihi: 20.10.2019).
- Görsel 10.** Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Severim, Amerika'da Beni isimli performansından bir görüntü, 1974, <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me> (Erişim Tarihi: 25.10.2019).
- Görsel 11.** Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Severim, Amerika'da Beni isimli performansından bir görüntü, 1974, <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me> (Erişim Tarihi: 25.10.2019).
- Görsel 12.** Oleg Kulik, Ben Amerika'yı Isırırım, Amerika'da Beni isimli performansından bir görüntü, 1996, <http://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=9> (Erişim Tarihi: 27.10.2019).
- Görsel 13.** Oleg Kulik, Ben Amerika'yı Isırırım, Amerika'da Beni isimli performansından bir görüntü, 1996. <http://www.artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=9> (Erişim Tarihi: 27.10.2019).



MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ MAKAMSAL, MODAL VE TONAL DİZİ BİLGİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI*

COMPARISON OF MUSIC TEACHER CANDIDATES' INFORMATION ON MICROTONAL, MODAL AND TONAL SCALES

Serkan KARAASLAN

Türk Armoni Yıldızları Orkestrası
Turkish Harmony Stars Orchestra
serkanata12@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7702-616X>

Ülkü ÖZGÜR

Prof., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana
Bilim Dalı

Gazi University Department of Fine Arts Education Division of Music Education
uozgur@gazi.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6847-2042>

Atıf/Citation

Karaaslan, S., Özgür, Ü. (2021). “Müzik Öğretmeni Adaylarının Makamsal, Modal ve Tonal Dizi Bilgilerinin Karşılaştırılması”. *Sanat Dergisi*. (38), 407-421.

Araştırma Makalesi/ Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.963513>

Öz

Araştırmanın amacı mesleki müzik eğitiminde öğrenim gören öğrencilerin; makamsal, modal ve tonal dizileri işitsel ve görsel olarak tanıma düzeylerini belirlemektir. Öğrencilerin makamsal, modal ve tonal dizilere hâkimiyetini ölçmek için kullanılan testler, kaynak taraması yapılarak ve uzman görüşleri alınarak geliştirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 2018-2019 öğretim yılı Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı güz dönemi son sınıf

Abstract

The aim of the research is that students studying in vocational music education; to determine auditory and visual recognition levels of microtonal, modal and tonal scales. Tests used to measure students' mastery of microtonal, modal and tonal scales were developed by reviewing literature and taking expert opinions. The success of the students in recognizing microtonal, modal and tonal scales was measured by applying these auditory and visual tests to the last year students of the 2018-2019 academic year,

* Bu çalışma “Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Son Sınıf Öğrencilerinin Ses Dizilerini Tanımadaki Başarıları” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

öğrencilerine bir ders saati boyunca bu işitsel ve görsel testler uygulanarak öğrencilerin makamsal, modal ve tonal dizileri tanımadaki başarıları ölçülmüştür. Araştırma grubu öğrencilerinin modal dizileri tanımakta tonal ve makamsal dizilere oranla daha az yeterli olduklarının yanı sıra dinledikleri modal dizi örnek eserlerinin en yakın makam dizilerine benzettikleri de gözlemlenmiştir. Dizi eğitiminde modal dizilerin tanınmasının eserin dizi yapısını tanıyabilmede, farklı müzik türlerini seslendirmede, notasyonuna doğru donanımla aktarabilmede, Türk ve Batı çalgıları ile çalabilmede ve farklı türdeki müzik eserlerinin benzer/yakın dizilerini kullanarak yeniden yaratmadaki önemi üzerinde durulmuştur.

Anahtar kelimeler: Makamsal diziler, modal diziler, tonal diziler.

Gazi University, Gazi Education Faculty, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education, which constitutes the study group of the research. It was observed that the students in the research group were less competent in recognizing modal scales than tonal and microtonal scales, on the side that they compared the modal scale sample works they listened to to the closest microtonal scales. The importance of recognizing the modal scales in scale education in recognizing the scale structure of the piece, voicing different types of music, transferring it to its notation with the right key, playing with Turkish and Western instruments, and recreating different types of musical pieces using similar/akin scales has been emphasized.

Key words: Microtonal scales, modal scales, tonal scales.

Structured Abstract

It's a fact that current music education that is based on tonal music, has a gap regarding the determination of the decision sound and related tone of a musical piece. Unbalance in favor of music in scale training causes problems in music analysis. A student that is mostly trained on tonal scale has a tendency of perceiving the decision sound and tone of the piece as tonal only. The problem with this is that a student that is listening to a musical piece which is written in La Phrygian mode (a, b flat, c, d, e, f, g, a) will determine the tone of the piece as F major or related minor referring the fact that the scale is single flat. La Phrygian is a minor scale for tonal music. The double error caused by the lack of modal scale knowledge leads to a complete misunderstanding of the musical piece instead of a partial understanding. When looking at the structure of a musical piece in tonal music, there are two options which are major or related minor. However in modal music it's not possible to determine the scale with the same structure. A piece in left Phrygian mode with B-flat and C-flat alteration, which is the closest scale to the Kurdi maqam, will be considered on F minor key by a composer referring to the tonal music. Maqam-Mode similarity is obvious when using a tuner. There will be difference in frequency (Hz-hertz) between a Phrygian scale in the Tempered system which divides an octave into 12 equal parts and the Kürdi scale in the maqam system which divides an octave into 53 parts. On the other hand, this may not be considered as a significant opposition for maqam-mode similarity. Modal scales have critical importance both in determining decision sound and tone of Turkish popular music pieces which may be adapted to modal scales rather than tonal due to modal similarities or in genres that may be classified under Western music such as Rock, Jazz, Latin and

Flamenco. The main purpose of the research is to determine auditory and visual recognition levels of microtonal, modal and tonal scales for students that are being trained in the area of music education. A detailed literature search has been performed at first to develop tests for data collection. Tests have been developed using visual and auditory tests based on sound scales (microtonal modal and tonal), books, methods and articles. For the development of three tests, consultations have been taken by one Prof from Gazi University Gazi Education Faculty Fine Arts Education Department Music Education Department, two Dr. Professor, Ankara HBV University Turkish Music State Conservatory, Department of Instrument Education, Assoc. Dr., a Prof from Atatürk University GSF Music Sciences Department. Dr., a Professor from Gazi Education Faculty Fine Arts Education Department Music Education Department for Western music, a Dr. Faculty Member, a Dr. from Baskent University Department of Performing Arts. Tests that are used to measure student's capabilities on microtonal, modal and tonal scales were developed by a detailed literature study and by using expert opinion. The performance of a study group consisting of 40, 2018-2019 term last-year students from Gazi University (Gazi Education Faculty, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education) has been measured regarding their abilities to recognize microtonal, modal and tonal scales during a one-hour class using these auditory and visuals tests. After the evaluation of results, it's been found that students are less capable on recognizing modal scales rather than tonal and microtonal scales. It's known that the musical education programme, in which this research has been conducted, is mostly focused on tonal and modal structures. As a result, it may be said that it is expected for students to be more successful in recognizing tonal and modal pieces. An A.D. XI. Phrygian Mode (modal scale) musical piece that is named as "Laus Trinitati" is referred as a Kurdi Maqam (microtonal scale) by a student. Another A.D. XVI. Dorian Mode (Modal Scale) musical piece that is named as "Il Est Bel Et" is referred as Hüseyini maqam (microtonal scale) by another student. Only one of the 40 students who participated in the survey has referred a flamenco piece which is in widely used Phrygian mode (modal scale) as Kürdi Maqam (microtonal scale) which is the closest scale to Phrygian. And also, only one of 40 students has referred a Dorian Mode (modal scale) musical piece as Hüseyini maqam (microtonal scale) which is the closest scale to Dorian. This indicates that the students which are skilled on lean maqams can refer a modal piece to a closest scale in microtonal scale.

Giriş

İnsanı diğer canlılardan keskince ayıran özelliği ürettiği duyguları ışığında tasarımlar ortaya koymasıdır. İnsanın ruhunu yansıtan onu besleyen ve ondan beslenen sanat olgusunun müzik alt koluna inildiğinde, sistematik bir bakış açısı geliştirebilmek için sergilenmek istenen duygunun bilişsel düzleme aktarılması engelini, sesleri kararlaştırılmış işaretler kullanarak ifade etmekle aşmış görünmekteyiz. Ancak müzik bilgisini korumak, geliştirmek ve aktarabilmek için somut ve genel-geçer düzlem, belli ilkeler ile temellendirilmelidir. Müzik üretimi, yorumlanması ve hatta tüketiminde kalıp olarak kullanılacak aynı zamanda müziğin ve müzik eğitiminin temelini teşkil edecek kurallı yapılar üretme ihtiyacının buradan doğduğu söylenebilir. Sanatçıyı adım adım eser inşa ve icra etmeye veya tersten düşünüldüğünde bir eserin büyük parçalarını analiz etmeye ve anlamaya sevk edecek karakteristik yapılara duyulan gereksinimin, ses dizilerini ortaya çıkardığı düşünülebilir.

“Müzik bilimi geliştikçe, kullanılan seslerin rastgele olmadığı, bu sesler arasında belli matematiksel bağlantıların bulunduğu belirlenmiştir. Böylelikle diziler çözümlenerek, belli kuramsal temellere oturtulmaya çalışılmıştır” (Özgür ve Aydoğan, 2012: 65).

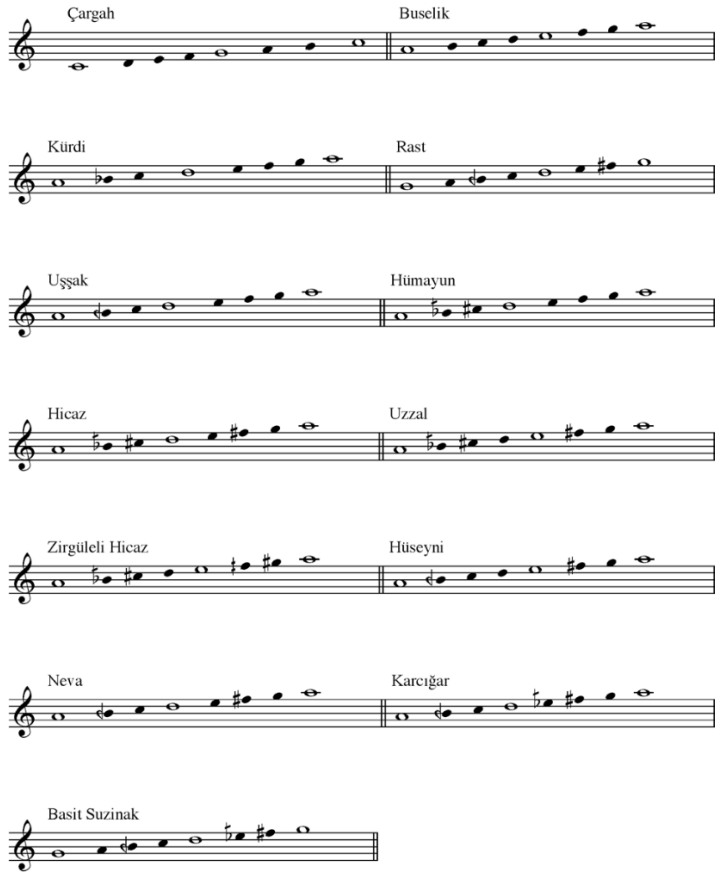
Müziğin türü fark etmeksizin müzik eğitiminin önemli bir konusu ses dizileridir. Mesleki müzik eğitimi veren tüm kurumlarda çeşitli ders isimleri altında müzik dizilerinin öğretimi önemli bir yer tutmaktadır. Diziler, müziğin öğelerinden biridir ve bir disiplin olarak müziğin temel kavramlarından biridir. Hangi müzik türünde olursa olsun her ezginin bir dizisi bulunmaktadır. Diziler ve dizilerdeki seslerin/derecelerin işlevleri özümsemeden ortaya konulacak müziğin ifade yeteneğini zayıflatacağı söylenebilir.

Literatür incelendiğinde dizi ile ilgili çeşitli tanımlar yer almaktadır. Bu tanımların bazılarının; *“Cema’ a (scala), bir cinsten bulunandan fazla miktardaki lahni aralıklar topluluğu olup, bu lahni aralıklar nefste tasarlanır ve çalgılardaki yerlerinden hareketle de tekrar edilen ve peş peşe bir şekilde fülen çıkarılarak ezginin oluşturulmasında kullanılır”* (Akt., Turabi, 2004: 51). *“Sesleri arada hiçbirini atlamaadan birbiri ardından sıralamak”* (Saygun, 1956: 45). *“Dizi, perdelerin özel kurallara göre sıralı ve bir musiki sistemine temellik eden belirli ardılığdır”* (Gazimihal, 1961: 67). *“Tonal müzikte tonikten toniğe sayılan ses grubu”* (Sözer, 1996: 223). *“Ses perdelerinin belirli kurallara göre yavaşık biçimde birbirini izlemesi yoluyla bir müzik sistemine temel olan sesler grubu”* (Say, 2005: 462). *“Mod seslerinin yükseklik sırasına göre yerleşmesine dizi denir”* (Elhankızı, 2008: 56). *“Tonal müzikte tonikten bir oktav uzaklıktaki toniğe sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan diyatonik ile yalnızca yarım seslerden oluşan ve her derecesi bir nota sayılan kromatik olarak ikiye ayrılan nota dizileri”* (Aktüze, 2010: 230). *“Müzik sistemindeki tüm seslerin yüksekliklerine göre sıralanmasına ses dizisi denir”* (Hacıev, 2016: 12) şeklinde tanımlandığı görülmüştür.

1. Türk Müziği Makam Dizileri

“Makam, Arapça bir sözcük olup kıyam, kâma kökünden gelmiştir. Kıyam, kâma, doğrulama, dikilme, ayağa kalkma anlamlarına gelir. Çeşitli anlamlarının olmasının yanında makam sözcüğünün ilk tanımını Abdülbaki Nasır Dede yapmıştır” (Akt., Özgür ve Aydoğan, 2015: 71).

“Türk müziğinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir dizi içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (Karadeniz, 2012: 64). Türk müziği makam dizileri, adına çeşni denilen üçlü, dördlü ve beşli ses dizilerinden oluşmaktadır. Türk müziği makam dizileri; yalın/basit makamlar, göçürülmüş makamlar ve bileşik makamlar olmak üzere üç grupta toplanır. Yalın makamlar bir dördlü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dördlünden oluşurken, göçürülmüş makamlar bir makam dizisinin başka bir perdeye aktarılmasıyla oluşur. Bunun yanında bileşik makamlar ise farklı üçlü dördlü ve beşli çeşnilerin birbirine eklenmesiyle yeni kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmiştir. Türk müziği makam dizilerinde karar, güçlü ve asma kalış perdeleri bulunmaktadır. “Türk müziğinde 13 yalın makam mevcut olup bunlar; Çargah, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Hümayun, Hicaz, Uzzal, Zirgüleli Hicaz, Hüseyini, Neva, Karcıgar ve Basit Suzinak’tan oluşmaktadır” (Özkan, 2010: 116).



Görsel 1. Türk Musikisi Yalın Makamları

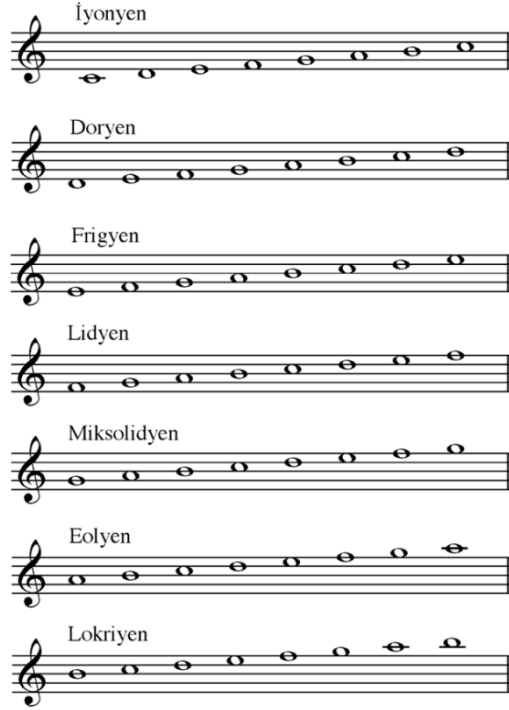
2. Modal Diziler

Mod, dizilerin ve melodilerin sınıflandırılmasında kullanılan temel bir kavramdır (Say, 2001: 350). Bir diziyi oluşturan tam ve yarım aralıkların sıralanışını ifade etmektedir. XVII. yüzyıl öncesinde müzik çoğunlukla 6 modlu bir sistem üzerine kuruluydu. Bu modlar Batı dünyasının halk müziğinde de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Kilise modları (makamları): Gregorius şarkıları, öbür adıyla Düz Şarkılar, Doğu ve Akdeniz ezgilerinden geldikleri için bunların makamsal yapılarının izlerini taşırlar (Sachs, 1965: 36). “Orta Çağda, Yunan modeline göre oluşmuş 8 (sonraları 12) farklı oktav kesiti vardı. Kilise tonları (modları) adını alan bu diziler Yunan dizi isimleri ile kayda geçirildi” Michels ve Vogel, 2013: 91).

“Tüm diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de yeniden doğuşa işaret eden kilise ve imparatorun otoritesinden kurtulmak isteyen insancıl bir ruha sahip Rönesans, Antik Yunan’da doğup Orta Çağ’da son halini aldığı söyleyebileceğimiz kilise modlarının akıbetini de etkilemiştir” (İlyasoğlu, 1999: 16). Rönesans’ın sona ermesi ile birlikte baskın modal sistem de yerini tonal sisteme bırakmaya başlamıştır.

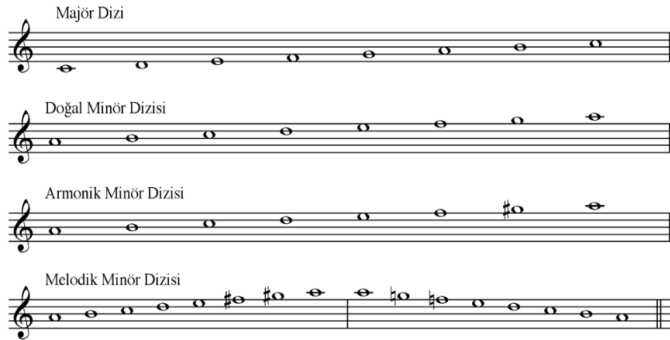
“Modlar XVII. XVIII. ve XIX. yüzyıl bestecileri tarafından göz ardı edilmiştir, ancak XX. yüzyıl klasik ve popüler müzik bestecileri ile tekrar popüler hale gelmiştir. Modlar; kilise modları, dini modlar veya Orta Çağ modları olarak bilinen modlardır” (Ottman, 1996: 309). Modal diziler dendiğinde akla ilk gelen Antik Yunan modları olup, Antik Yunan modları ise yerini zamanla Orta Çağ (kilise) modlarına bırakmıştır. Grek makamları ile yakınlığı bilinen kilise makamları, Yunan makamlarının aksine çıkıcı nitelikte dizilerden oluşur (Selanik, 1996: 42). Antik Yunan ses dizileri adı ile başlayan ve Orta Çağ dizileri ile günümüze kadar gelen modal dizileri sırasıyla; İyoniyen (Ionian), Doryen (Dorian), Frigyen (Phrygian), Lidyen (Lydian), Miksolidyen (Mixolydian), Eolyen (Aeolian), Lokriyen (Locrian) olmak üzere yedi çeşittir. Bu diziler, yoğun olarak caz, blues, rock ve flamenko müzik türlerinin ana malzemesidir. Stetina (1987) modları çeşitli duygulara karşılık gelecek şekilde kategorize etmiştir: İyoniyen; parlak ve mutlu, Doryen; temelde karamsar fakat minörden daha parlak, Frigyen; karamsar İspanyol tarzı, Lidyen; gizemli, Miksolidyen; zafer dolu ve keyifli, Eolyen; ağır karamsar ve Orta Çağ tarzı, Lokriyen; İspanyol tarzı ile gizemli Lidyen birleşimidir. Bu modlar, doğaçlamaya yatkın müzik türlerinde sıklıkla kullanılır.



Görsel 2. Modal Diziler

3. Tonal Diziler

Kilisenin dışında oluşup gelişen halk müziğinde İonyen ve Eolyen modları yaygın olarak kullanılmaktaydı. Bu iki mod dünyevi duyguları çağrıştırdığı düşüncesiyle giderek kiliseden dışlanmıştı. Böylelikle XVI. yüzyıldan başlayarak İonyen modu “majör”, Eolyen modu “minör” dizi olarak kullanılmaktaydı. Tonal bir dizinin majör ya da minör olarak adlandırılması dizideki tam ve yarım perdelerin düzenlenişine bağlıdır (Özgür ve Aydoğan, 2012: 72).



Görsel 3. Tonal Diziler

Farklı kültürlerin sahip olduğu makamsal, modal ve tonal dizilerin birbirine benzerlik ve farklılıkları mevcuttur. Endülüs Emevileri'nin İspanya'da 600 yılı aşkın yaşamları, oradaki müzik kültürünü de etkilediği söylenebilir. Hicaz ve Kürdi makam dizileri ile Frigyen ve İspanyol-Flamenko dizilerinin birbirine olan benzerlikleri yadsınamaz. Türk makam dizileri ilk bakışta modal dizilere benzerlik gösterse de dizilerin işleniş biçimi ve derecelerin üstlendiği görevler farklı olduğundan, bu benzerlik dizi bazında kalmaktadır. Nayir (2015: 563) çalışmasında Türk makam dizileri ile Orta Çağ modlarının benzerlikleri karşılaştırmıştır.

Türk makamı dizileri	Batı müziği dizileri ortaçağ modları
Cahargah 	İonyen
Hüseyni 	Doryen
Kürdi 	Frigyen
Pençgah 	Lidyen
Yegah 	Miksolidyen
Buselik 	Eolyen
Dilkeşaveran 	Lokriyen

Görsel 4. Türk Makam Dizileri ve Orta Çağ Modal Dizi Benzerlikleri

Diziler, başladığı sesin adını alırlar. Bu ses ezginin karar sesidir. Dizinin karakterinin oluşmasında karar perdesinin yanı sıra, yarım perdelerin yeri ve dizi işlenişi de belirleyici rol oynar” (Özgür ve Aydoğan, 2012: 66). Tonal müziği temel alan günümüz müzik eğitimi bu haliyle bir eserin karar sesinin ve buna bağlı olarak tonunun belirlenmesi aşamasında boşluk barındırmaktadır. Dizi öğretiminde modal müzik aleyhine bozulan denge müzik analizinde sorunlara yol açmaktadır. Ağırlıkla tonal dizi eğitimi almış bir öğrenci modal yapıda bir eser dinlediğinde eserin karar ses ve tonunu yalnızca tonal olarak düşünmeye eğilimlidir. Bunun sakıncası La Frigyen modunda yazılmış (la, si bemol, do, re, mi, fa, sol, la) bir eseri dinleyen öğrencinin dizinin tek bemollü olmasını referans olarak eserin tonunu fa majör ya da ilgili minör olarak belirlemesidir. La Frigyen tonal müziğe göre minör bir dizidir. Modal dizi bilgisinin eksikliğinin sebep olduğu çift hata, eserin eksik değil, tamamen yanlış teşhis edilmesine yol açmaktadır. Tonal müzik için bir eserin donanımına bakıldığında, majör ve ilgili minöründen ibaret iki seçenek bulunmaktayken modal müzik için aynı donanımla diziyi saptamak mümkün olmamaktadır. Günümüzde modlar eskiden olduğu gibi sadece piyanonun beyaz tuşları ile yazılmadığından dizi seçeneği sayısı 7'ye çıkmaktadır (si bemol alan modal diziler: Do Miksolidyen, Re Eolyen, Mi Lokriyen, Fa İonyen, Sol Doryen, La Frigyen, Si bemol Lidyen). Modal diziler, gerek makamsal çağrışımlara sahip olması sebebiyle tonalden

çok daha fazla modal dizilere uyarlanabilir olan Türk popüler müziği eserlerinin, gerekse rock, caz, flamenko, latin gibi Batı müziği çatısı altında toplanabilecek türlerde eserlerinin karar ses ve tonlarının belirlenebilmesi için kritik öneme sahiptir.

Modal dizilerin bilinmesi, eserleri tahlil etmekte sundukları geniş ölçüğün yanı sıra eserlerin yeniden düzenlenmesi ve icrası aşamasında da dikkate değer kolaylık yaratmakta, aynı zamanda Batı çalgılarıyla Türk popüler müziği eserlerinin seslendirilmesinde; bir oktavı 53 parçaya bölen makamsal dizilerle, 12 parçaya bölen tonal diziler arasında eserin dizisini en az yanılma payı ile belirlenmesine olanak sağlamaktadır. Örneğin; Kürdi makamı ile Frigyen modu aynı diziden oluşmaktadır. Frigyen dizisinin bilinmesi Kürdi dizisindeki bir eserin batı müziği çalgılarıyla seslendirilmesini kolaylaştırmaktadır. Modal diziler, makamsal unsurlar barındıran müzik türlerini, Batı müziği çalgılarıyla seslendirmek veya yeniden düzenlemek için tonal dizilere göre daha hassas bir terazi sunmaktadır. Doğu ve Batı arasında coğrafi konumu gibi müziğiyle de köprü kuran ülkemizde, müzik eğitiminde modal dizilerin yeterince vurgulanmıyor olması, modal eserlerin tanınması ve seslendirilmesinde güçlükler yaratmaktadır.

Bu araştırma, müzik eğitiminde modal, makamsal ve tonal bu üç yapıyı bir arada bilgi düzeyi olarak ölçen bir çalışma yapılmamış olması açısından önemli sayılabilir. Çalışmanın bu açıdan literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmanın amacı mesleki müzik eğitiminde öğrenim gören öğrencilerin; makamsal, modal ve tonal dizileri işitsel ve görsel olarak tanıma düzeylerini saptamaktır.

Yöntem

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, modeli, çalışma grubu ve veri toplama araçları açıklanmış, verilerin çözümlenmesine ilişkin bilgi verilmiştir. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum çalışması modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Durum çalışmaları bir varlığın mekâna ve zamana bağlı tanımlandığı ve özelleştirildiği araştırmalardır. İncelenen varlık bir okul olabileceği gibi birden fazla okul da olabilir (Büyüköztürk vd., 2015: 255).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu 2018-2019 öğretim yılı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda son sınıfta eğitim gören 40 öğrenci oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada verilerin toplanması amacıyla geliştirilen testlerin oluşturulmasında öncelikle kaynak taraması yapılarak ses dizilerinden (makamsal, modal ve tonal) oluşan görsel ve işitsel testler, kitaplar, metot ve makalelerden yararlanılarak geliştirilmiştir.

Üç adet testin hazırlanmasında, Türk müziği için Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalından bir Prof., iki Dr. Öğretim Üyesi, Ankara HBV Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümünden bir Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi GSF Müzik Bilimleri Bölümünden bir Prof. Dr., Batı müziği için Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi

Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalından bir Profesör, bir Dr. Öğretim Üyesi, Başkent Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünden bir Dr. Öğretim Üyesinin uzman görüşü alınmıştır. Uygulama, bölüm dersliğinde tüm öğrencilere aynı anda, 50 dakikalık ders süresinde gerçekleştirilmiştir.

Test 1'de (görsel) öğrencilerden dizek üzerine adları yazılan ve sırasıyla Buselik, Rast, Mi Doryen, Do Lidyen, Sol bemol majör, Si minör gibi makamsal, modal ve tonal dizileri dizek üzerine yazmaları istenmiştir.

Test 2'de (görsel) öğrencilerden, dizileri verilmiş olan sırasıyla Hüseyini, Zirgüleli Hicaz, Si Lokriyen, Sol Miksolidyen, Mi bemol majör, Fa diyez minör gibi makamsal, modal ve tonal dizilerin adlarını yazmaları istenmiştir.

Test 3'te (işitsel), öğrencilerden bilgisayara önceden yüklenmiş 6 işitsel eserin dizi adlarını yazmaları istenmiştir. Bunlar sırasıyla: 1. Karcıgar için "Benliyi Aldım Kaçaktan" eserinin 24. saniyesine kadar olan bölümü; 2. Hüseyini makamı için Lavtacı Andon Efendi'nin "Hüseyini Peşrevi" eserinin 52. saniyesine kadar olan bölümü, 3. Frigyen dizisi için "Laus Trinitati" eserinin 23. saniyesine kadar olan bölümü, 4. Doryen dizisi için "İl Est Bel Et" eserinin 8. ile 30. saniyeleri arası, 5. Majör dizi için Rossini'nin "William Tell Üvertürü final bölümünün 25. saniyesine kadar olan bölümü, 6. Armonik minör için "Shostakovich Jazz Suite no: 2"nin 20. saniyesine kadar olan bölümlerinden oluşmaktadır. Öğrencilerden, işitsel testlere ilişkin cevaplarını verilen kağıtlara yazmaları istenmiştir. Testlere doğru yanıt veren öğrenciler başarılı, yanlış yanıt veren ve cevapsız bırakan öğrenciler başarısız olarak değerlendirilmiştir. Tüm katılımcıların test sonuçlarına doğru yanıt verme oranı %60 "yeterli", %50 "orta yeterli", %50 altında ise "yetersiz" olarak belirlenmiştir.

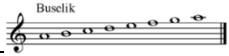

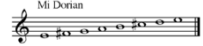
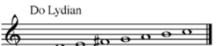


Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

"Verilerin çözümlemesi, araştırmada toplanan ham verilerin hangi tekniklerle işlenerek daha anlaşılır ve daha işlevsel hale getirebileceği açıklanarak, verileri işlemede kullanılan istatistiksel teknikler, bunların seçilme gerekçeleri açıklanır" (Tanrıoğen, 2014: 260).

2018-2019 öğretim yılı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda eğitim gören son sınıf öğrencileriyle gerçekleştirilen bu çalışmadan elde edilen veriler, SPSS programı aracılığıyla frekans (f) ve yüzde (%) değerleriyle analiz edilip, tablolaştırılarak yorumlanmıştır.



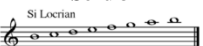
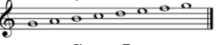
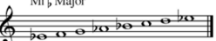
Bulgular

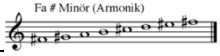
Araştırmanın amacı doğrultusunda, 2018-2019 öğretim yılı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda eğitim gören son sınıf öğrencilerine testler uygulanarak öğrencilerin; makamsal, modal ve tonal dizileri işitsel ve görsel olarak tanıma düzeyleri belirlenmiştir.

TEST-I	Doğru		Yanlış		Cevapsız		Toplam
	f	%	f	%	f	%	
Soru 1 	24	60.0	14	35.0	2	5.0	40
Soru 2 	33	82.5	7	17.5	0	0	40
Soru 3 	10	25.0	17	42.5	13	32.5	40
Soru 4 	2	5.0	12	30.0	26	65.0	40
Soru 5 	38	95.0	1	2.5	1	2.5	40
Soru 6 	31	77.5	8	20.0	1	2.5	40

Tablo 1. Test 1 sonuçlarının frekans (f) ve yüzde (%) değerleri

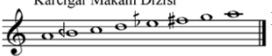
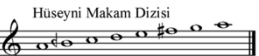
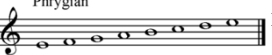
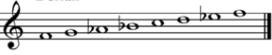
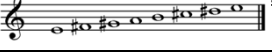
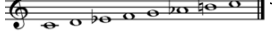
Test 1'e katılan 40 öğrenciden; 1. soruyu 24'ü (%60.0) doğru, 14'ü (%35.0) yanlış, 2'si (%5.0) cevaplamamıştır. 2. soruyu 33'ü (%82.5) doğru, 7'si (%17.5) yanlış cevaplamıştır. 3. soruyu 10'u (%25.0) doğru, 17'si (%42.5) yanlış, 13'ü (%32.5) cevaplamamıştır. 4. soruyu 2'si (%5.0)' doğru, 12'si (%30.0)' yanlış, 26'sı (%65.0) cevaplamamıştır. 5. soruyu 38'i (%95.0) doğru, 1'i (%2.5) yanlış, 1'i (%2.5) cevaplamamıştır. 6. soruyu 31'i (%77.5) doğru, 8'i (%20.0) yanlış, 1'i (%2.5) cevaplamamıştır. Toplam 6 soru için doğru cevap 138 ve yanlış veya cevapsız 102'dir. Tablo 1'de görüldüğü üzere müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin; tonal dizilerden majör ve minör (armonik), makamsal dizilerden yalnız makamları tanımada yeterli oldukları, modal dizileri tanımada yetersiz oldukları söylenebilir.

TEST-II	Doğru		Yanlış		Cevapsız		Toplam
	f	%	f	%	f	%	
Soru 1 	32	80.0	4	10.0	4	10.0	40
Soru 2 	24	60.0	12	30.0	4	10.0	40
Soru 3 	0	0	17	42.5	23	57.5	40
Soru 4 	6	15.0	12	30.0	22	55.0	40
Soru 5 	39	97.5	0	0	1	2.5	40

Soru	Doğru	Yanlış	Cevapsız	Toplam			
Soru 6 Fa # Minör (Armonik) 	8	20.0	23	57.5	9	22.5	40

Tablo 2. Test 2 sonuçlarının frekans (f) ve yüzde (%) değerleri

Test 2'ye katılan 40 öğrenciden; 1. soruyu 32'si (%80.0) doğru, 4'ü (%10.0) yanlış, 4'ü (%10.0) cevaplamamıştır. 2. soruyu 24'ü (%60.0) doğru, 12'si (%30.0) yanlış, 4'ü (%10.0) cevaplamamıştır. 3. soruyu 17'si (%42.5) yanlış, 23'ü (%57.5) cevaplamamıştır. 4. soruyu 6'sı (%15.0) doğru, 12'si (%30.0) yanlış, 22'si (%55.0) cevaplamamıştır. 5. soruyu 39'u (%97.5) doğru 1'i (%2.5) cevaplamamıştır. 6. soruyu 8'i (%20.0) doğru, 23'ü (%57.5) yanlış, 9'u (%22.5) cevaplamamıştır. Toplam 6 soru için doğru cevap 109 ve yanlış veya cevapsız 131'dir. Tablo 2'de görüldüğü üzere müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin; tonal dizilerden majör için yeterli ancak minör (armonik) yetersiz, makamsal dizilerden yalın makamları tanımada yeterli, modal dizileri tanımada yetersiz oldukları söylenebilir.

TEST-III	Doğru		Yanlış		Cevapsız		Toplam
	f	%	f	%	f	%	
Soru 1 Karcıgar Makam Dizisi 	12	30.0	23	57.5	5	12.5	40
Soru 2 Hüseyni Makam Dizisi 	23	57.5	15	37.5	2	5.0	40
Soru 3 Phrygian 	11	27.5	19	47.5	10	25.0	40
Soru 4 Dorian 	0	0	25	62.5	15	37.5	40
Soru 5 Majör 	40	100.0	0	0	0	0	40
Soru 6 Minör (Armonik) 	36	90.0	4	10.0	0	0	40

Tablo 3. Test 3 sonuçlarının frekans (f) ve yüzde (%) değerleri

Test 3'e katılan 40 öğrenciden; 1. soruyu 12'si (%30.0) doğru, 23'ü (%57.5) yanlış, 5'i (%12.5) cevaplamamıştır. 2. soruyu 23'ü (%57.5) doğru, 15'i (%37.5) yanlış, 2'si (%5.0) cevaplamamıştır. 3. soruyu 11'i (%27.5) doğru, 19'u (%47.5) yanlış, 10'u (%25) cevaplamamıştır. 4. soruyu 25'i (%62.5) yanlış, 15'i (%37.5) cevaplamamıştır. 5. soruyu 40'ı (%100.0) doğru cevaplamıştır. 6. soruyu 36'sı (%90.0) doğru, 4'ü (%10.0)

yanlış cevaplamıştır. Toplam 6 soru için doğru cevap 122 ve yanlış veya cevapsız 118'dir. Tablo 3'te görüldüğü üzere müzik öğretmenliği son sınıf öğrencilerinin; tonal dizilerden majör ve minör (armonik) için yeterli, makamsal dizilerden Karcıgar makamı için yetersiz, Hüseyini makamını tanımada orta derecede yeterli, modal dizileri tanımada yetersiz oldukları söylenebilir.

Öneriler

Öğrencilerin, tonal ve makamsal dizilerin yanı sıra modal dizilere de hâkim olması; dinlediği bir müzik eserinin dizi yapısını tanıyabilmede, yöresel aidiyetlerine göre farklı müzik türlerini seslendirmede, eserlerin donanımları farklı olacağından eserin notasyonuna doğru donanımla aktarılabilmesinde, eserleri Türk ve Batı çalgıları ile çalabilmede, farklı türdeki müzik eserlerinin benzer dizilerini kullanarak özgün çalışma yapabilmede, müzik eğitiminin temel taşlarından sayılabilecek işitme becerisini dinamik tutabilmede kolaylık sunacağından, genç kuşak tarafından ilgi odağındaki caz, rock, blues, pop ve benzeri müzik türlerine kaynak olan makamsal, modal ve tonal dizilerin eşzamanlı öğretilmesinin müzik eğitimi olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir. Hem makam-mod benzerliğine, hem de bu benzerliği işaret edebilecek kadar makamsal kavrayışa ve yatkınlığa sahip öğrencilere, makamsal dizilerin yanı sıra, modal dizilerin de eşzamanlı ve eşdeğer ağırlıkla öğretilmesi yarar sağlayacağı söylenebilir.

Modal diziler, günümüz rock, blues ve caz müziğinde sıklıkla kullanılmasının yanında bu müzik türlerindeki doğaçlamaların da temelini oluşturmaktadır. Antik Çağ'dan günümüze evrilerek ulaşan ve aslında film müziklerinden caz'a flamenko'dan rock, metal ve alternatif türlere kadar çok geniş bir ölçekte devinen modal müzik ise besteciler ve icracılar tarafından halen varlığını sürdürmekte ve müzik üretimine katkı sunmaktadır. Bestecilikte, doğaçlamada ve icrada işlevsel olan modal diziler; orkestra, çalgı, koro gibi derslerde örneklerle çoğaltılmalı ve bu dizilere mesleki müzik eğitiminde gereken önem verilmelidir.

Müzik Öğretmenleri adaylarına uygulanan bu testlerin, mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarlar ve güzel sanatlar fakültelerinde öğrenim görenleri de kapsayan daha fazla sayıda öğrenciye uygulanmasının, adayların dizi bilgisi düzeylerinin belirlenmesinde yararlı olacağı düşünülmektedir.

Sonuç

Bulgular değerlendirildiğinde, testlere verilen cevaplardan öğrencilerin, modal dizileri tanımada tonal ve makamsal dizilere göre daha az yeterli oldukları gözlemlenmiştir. Araştırmanın yapıldığı müzik öğretmenliği eğitim programında ağırlıklı olarak tonal ve makamsal yapılara odaklanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla öğrencilerin tonal ve makamsal eserleri tanımada daha başarılı olmalarının olağan bir sonuç olduğu söylenebilir.

Bir öğrenci dinlediği Frigyen modunda (modal dizi) "Laus Trinitati" isimli eser için Kürdi makamı (makamsal dizi), diğer bir öğrenci ise dinlediği Doryen modunda (modal dizi) olan "İl Est Bel Et" isimli eser için, Hüseyini makamı (makamsal dizi) yanıtını vermiştir. Testlere katılan 40 öğrenciden yalnızca birinin flamenko müziğinde sıklıkla kullanılan Frigyen modda (modal dizi) bir eseri ona en yakın Kürdi makamına

(makamsal dizi), bir diğer öğrencinin ise Doryen modda (modal dizi) bir eseri ona en yakın Hüseyini makamına (makamsal dizi) benzettiği görülmüştür. Bu durum yalın makamlara hâkim olan öğrencilerin dinlediği modal bir eseri bildiği en yakın makamsal diziye benzettiğine işaret etmektedir.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Elhankızı, A. (2008). *Müziğin Temel Kuramları*. Konya: Eğitim Akademi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Hacıev, P. (2016). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, E. (2012). *Türk Musikisinin Nazariyat ve Esasları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Michels, U., ve Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası*. (Çev. S. Uçar). İstanbul: Alfa.
- Nayir, A. E. (2015). Importance of mode tetrachords in the tonal and modal music education. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 186(2015), 560-565.
- Ottman, R. W. (1996). *Music for Sight Singing*. USA: Prentice-Hall.
- Özgür, Ü., ve Aydoğan, S. (2012). *Müziksel İştme Okuma Eğitimi ve Kuram I*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Özgür, Ü., ve Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2001). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1956). *Musiki Nazariyatı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, V. (1996). *Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stetina, T. (1987). *Heavy Metal Lead Guitar Volume 2*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.

Tanrıoğen, A. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Turabi, A. H. (2004). *Musiki*. İstanbul: Litera.

Yavuzoğlu, N. (2012). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

Dmitri Shostakovich Waltz No. 2 (Video). (2009).

<https://www.youtube.com/watch?v=mmCnQDUSO4I> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

Il est bel et bon Pierre Passereau (Video). (2013).

<https://www.youtube.com/watch?v=oOfKoUlxPg> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

Laus Trinitati-Hildegard von Bingen (Video). (2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=6KUICvzM6DQ> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

Perihan Altındağ Sözeri Benliyi Aldım Kaçaktan (Video) (2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=s7aJwwKm31o> sayfasından erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

Rossini: William Tell Overture: Final (Video). (2008).

<https://www.youtube.com/watch?v=c7O91GDWGPU&t=98s> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

SIFANAGME 8-Hüseyini Pesrev, Lâvtacı Andon(Video). (2010).

<https://www.youtube.com/watch?v=doydLbW3ivw> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Özkan, İ. H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.

Görsel 2. Yavuzoğlu, N. (2012). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Görsel 3. Hacıev, P. (2016). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Görsel 4. Nayir, A. E. (2015). Importance of mode tetrachords in the tonal and modal music education. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 186(2015), 560-565.



KARAMAN İLİ ÇOĞLU MAHALLESİ ÖRGÜ ÇORAPLARI KNITTING SOCKS IN ÇOĞLUNEBORHOOD, KARAMAN CITY

Derya KONUK

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

*Lecturer, Karamanoğlu Mehmetbey University, Faculty of Art, Design and Architecture,
Department of Traditional Turkish Arts*

dkonuk@kmu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4566-2222>

Atf/Citation

Konuk, D. (2021). "Karaman İli Çoğlu Mahallesi Örgü Çorapları". *Sanat Dergisi*. (38), 422-441.
Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.970882>

Özet

Örücülük ile ilk buluntu olan keçeden yapılmış konç yeri koçboynuzu motifi ile işlenmiş çoraplar Orta Asya'da M.Ö. 7. – 8. Yy arasında yaşayan Hunlara ait İkinci Pazırık kurganından çıkarılmıştır. Anadolu'da düğünlerde kız alıp verme törenlerinde, çeyizlerde, hediyeleşmede halen yerini koruyan ve devam etmekte olan örgü çorap kültürü bugün halen Karaman iline bağlı Çoğlu mahallesinde de devam etmektedir.

Yörede yapılan alan araştırmasında 50 adet çorap modeline rastlanmıştır. Bunlardan 35 tanesi erkek 15 tanesi kadın çoraplarına örnek oluşturmaktadır. Bulunan örgü çorapların fotoğrafları çekilerek, yöre halkı ile görüşmeler yapılmıştır. Edinilen bilgilerle gözlem fişleri hazırlanmıştır. Çoraplara ait desenler dijital ortamda çizilmiştir. Eskiden mezura olmadığı için çoraplarda standart bir ölçü bulunmamaktadır. Mahallede doğal boyacılık olmadığı için genellikle doğal yün rengi tüm çoraplarda kullanılmıştır. Yörede çoraplarda kullanılan motiflere verilen isimler; çiğdemli, gurbagağı, çengelli, kara

Abstract

Hosiery made of felt, which is the first find with knitting, stretched with a ram horn motif, was found in Central Asia in the BC. It was excavated from the Second Pazırık kurgan belonging to the Huns, which lived between the 7th and 8th centuries. While getting angry at weddings in Anatolia, the school still continues in shows, dowry, gift giving and still continues in Çoğlu neighborhood of Karaman province.

During the field research conducted in the region, 50 sock models were found. 35 transitions of men's clothing set an example for women's clothing. Activities with local people by taking pictures of the knitted bags found. The receipts were prepared with the information obtained. Patterns of socks are digital atmosphere. There is no standard size for socks used for measuring tapes in the past. It has been used in nylon clothes for general use, as there will be no dyeing in the neighborhood naturally. The names given to the motifs used in socks in the region; crocus, gurbaga, hooked, blackberry, insect, gnarled,

yazılı, böcekli, boğumlu, kanavie, uğur böcekli, yan kılçık, kedi izi, pireli'dir. Bu isimler tamamen yöre insanına aittir. Çorapların hepsi 5 şiş tekniği ile örölmüştür. Çoraplar burun, taban, boyun ve topuk olarak kısımlara ayrılmaktadır. Erkek çoraplarının boyun kısmının bittiği yere kırktıklı ismi verilmektedir.

Bu araştırmanın amacı; çorapların yöreye ait desen ve teknik özelliklerini tespit ederek literatüreye kazandırmak ve bu güzel el sanatının unutulmamasını sağlayabilmektir.

Anahtar kelimeler: Karaman İli El Sanatları, Örucölük, Karaman İli Çorap Örucölüğü, Örgü Çorap, oğlu Mahallesi.

cross-stitch, ladybug, side awn, cat print, flea. To those who belong to them. All of the socks are knitted with the 5 needle technique. Socks are divided into parts as nose, sole, neck and ball. The place where men's socks end with the neck is called Kırktık.

This purpose; To learn the patterns and technical knowledge of the region belonging to children, to bring them to the literature and to make it possible to forget this beautiful handicraft.

Key words: Karaman Province Handicrafts, Knitting, Karaman Province Sock Knitting, Knitted Socks, oğlu Street.

Structured Abstract

A person who has been a part of nature by continuing his life using his intelligence throughout history; by pouring what he sees, hears, feels into shapes; he has decorated many objects that he has drawn, carved, knitted, processed, woven. He shaped the nature that he found unprocessed according to his needs and as a result led to the formation of many arts. Knitting is one of the most important branches of crafts in terms of technique and style. Socks made of felt, one of the first products of knitting, embroidered with a decapitated horn motif were extracted from the second Market fiction of the Huns living in Central Asia between the 7th and 8th centuries BC. Knitting, which started with the aim of meeting people's need for cover, has been developed with the increase of their abilities and creativity over time.

The knitted-sock culture, which still retains its place in weddings, dowries, and gifting in Anatolia, continues today in the oğlu neighborhood of Karaman. oğlu, which is a lowland neighborhood, is located 33 km to the north of the Center of Karaman and is at an altitude of 1010 meters. The history of this village, which is recorded in official documents in the 1500s, is quite ancient. In 1905, it was annexed to the province of Karaman. The livelihood of the people is livestock and agriculture. The fact that winters are quite cold in the region has led to the inclusion of hand-knitted socks made of wool and cotton in the traditional clothing culture.

The aim of this research is to determine the patterns and technical characteristics of socks belonging to the region and to provide them to the literature and to ensure that this beautiful craft is not forgotten. Hand-knitted socks, the history of which is quite old and which are indispensable in every home, especially in the dowries of young girls, have unfortunately begun to lose their importance today and have been replaced by socks made of nylon or machine knitting. We have learned that this culture used to be kept alive in every house in the oğlu neighborhood of Karaman Province; however, it is now found and produced in a limited number of households.

In this study, the qualitative research method was used, and a field study was conducted in oğlu district. The knitted socks found were studied in terms of motif names, patterns, materials and colors used. Photos of knitted socks found in the field research were taken and interviews were conducted with local people. Observation slips were prepared with the information obtained. Patterns belonging to the region were drawn digitally to make them made more understandable.

As a result, 50 sock models were found in the field study conducted in the region. 35 of them are men and 15 of them are women's socks. Photos of knitted socks found in the field research were taken and interviews were conducted with local people. Observation slips were prepared with the information obtained. Patterns belonging to the region were drawn digitally. Due to the lack of tape measure in the past, there is no standard size on the socks found. Men's socks were used as 2 spans and 4 fingers, and 1 span was used as z size for women's socks. Because there was no natural dyeing in the neighborhood, natural wool color was usually used for all socks found. iğdemli, Gurbağalı, engelli, Kara yazılı, Beckli, Boğumlu, kanavie, Uğur beckli, Yan kılçık, kedi izi, and Pireli are the names given to the motifs used in socks in the region. These names were given entirely by the local people. The socks found were knitted with the 5 needle technique. Socks consist of four parts such as nose, sole, neck and heel. In this field study, our hand knitted sock culture, which is about to end, is actually a culture that is worth being passed down and kept alive from generation to generation with its local names and models, has been recorded and it has been brought to the literature. In order to keep these values alive and pass them on to future, it seems that Turkish Agricultural Credit Cooperatives ought to allocate a certain allowance to women living in villages and to allocate a market share to sell socks. According to the information obtained, some socks are still in use, while others are kept in chests. In order to introduce and transfer handicrafts from generation to generation, it is necessary to open small exhibition halls in the neighborhoods to exhibit these handicrafts. The motifs used on socks can also be used in other clothing sectors, and thus it helps them kept alive. These socks can be produced in miniature or as magnets to sell to tourists, and socks produced in many neighborhoods can also be introduced to other countries.

Giriş

İnsanların yaşarken verdikleri abaların birikmesi sonucu oluşan kültür, insanların yaşayış birikimlerinin en önemli kanıtlarıdır. Yaşayan toplumların etraflarında inandıkları şeylerle şekillenen ve anlam kazanan estetik görüşler çok fazla değişime uğramaksızın günümüze kadar varlıklarını sürdürebilmişlerdir (Sağ, 2012: 116).

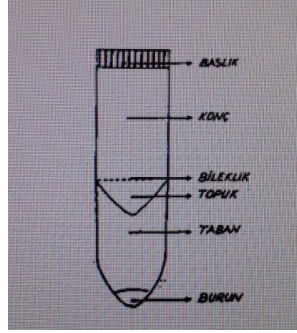
Tarih boyunca doğanın bir parçası olan insan, zekâsını kullanarak hayatına devam ederken gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini şekillere dökerek çizdiği, yonttuğu, ördüğu, işlediği, dokuduğu birçok nesneyi süslemiştir. İşlenmemiş bulduğu doğayı insan, kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirmiş ve sonucunda pek çok sanatın oluşmasına sebep olmuştur (Ortaç ve atalkaya, 2016: 28). Örucülük el sanatları içerisinde tekniği ve üslubu bakımından önemli dallardan birisidir. El ve makine örucülüğu olmak üzere ikiye ayrılan örucülük sanatında, içinde yaşanan toplumun geleneksel özelliklerini yansıtan ürünlerden biri olan çorap örucülüğu el örucülüğu içerisinde önemli bir yere sahiptir (Akpınarlı, 1995: 2).

Örucülük ile ilk buluntu olan keçeden yapılmış konç yeri koçboynuzu motifi ile işlenmiş oraplar Orta Asya'da M.Ö. 7. – 8. Yy arasında yaşayan Hunlara ait İkinci Pazırık kurganından çıkarılmıştır (Diyarbakirli, 1972: 16; Balkanal, 2016: 152). İnsanların örtünme ihtiyacını karşılayabilmek amacıyla başlayan örucülük, zamanla kabiliyetlerinin ve yaratıcılıklarının artmasıyla geliştirilmiştir. Zamanla kullanılan araç gerece bağlı olarak; ipliğin türüne ve kullanım ihtiyaçlarına göre de ilerleme gösterdiği düşünölebilmektedir (Tasmacı, 1984: 234). Daha çok kırsal bölgelerde veya soğuk ortamlarda giyilen el örgüsü çoraplar; iki ya da beş şişle örölmekte, renk, motif, desen ve iplik olarak her yöreye göre farklılık göstermektedir.

Türk Dil Kurumu'nda örgü, şiş, tığ veya özel makine ile ilmekleri yan yana getirerek örölen şey anlamına gelmektedir. orabın terim anlamı ise, yün, pamuk gibi malzemeler ile örölen ayağa giyilen ve malzeme ile örölen giysiler olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, Erişim Tarihi: 15.05.2021). Farklı motiflerle ve renklerle örölebilen çoraplar çoğunlukla tiftik ve yünden oluşturulmaktadır (Artun, 2011: 390). Daha çok kırsal bölgelerde veya soğuk ortamlarda giyilen el örgüsü çoraplar; iki ya da beş şişle örölmekte, renk, motif, desen ve iplik olarak her yöreye göre farklılık göstermektedir. Çoğunlukla soğuk ortamlarda veya kırsal alanlarda giyilen örgü çoraplar; iki veya beş şiş ile örölebilmektedir. Motif, renk, iplik ve desen olarak yörelere göre farklılıklar gösterebilmektedir (Oğuz, 2008: 147). Anadolu'da çorapları sadece kadınlar örmez, bazı yörelerde erkeklerin de çorap ördüğu bilinmektedir (Kılıçarslan, Ölmez, ve Etikan, 2020: 27).

Çorapları süslemede geometrik, bitkisel, obje, sembolik ve figürlü motifler kullanılmaktadır. Bitkisel, figürlü ve geometrik motifler doğada bulunan objelerden faydalanılarak örgüye aktarılabilirken, Sembolik olarak anlam yüklenmiş motifler ise, kişinin tamamen kendi duygu, düşünce ve isteklerini örüye aktararak kullandığı motive verdiği isimlerdir. Gelinin katili, gelinin yanağı gibi (Akpınarlı ve Ortaç, 2008: 644-645).

Çorap kompozisyonu, bir veya daha fazla motif türünün birleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu kompozisyon renkli çoraplarda; orta, serpmeye, köşe ve kenar olarak dört bölüme ayrılmaktadır. Tek renk örülen çoraplar ise, serpmeye ve kenar olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Motifler bir araya gelerek kompozisyonu oluşturmaktadır (Özbel, 1980: 8).



Çizim 1. Barışta (1986)'e göre çorabın bölümleri

El sanatları, insanların beceri ve bilgilerine dayalı, genellikle doğal hammaddeler kullanılarak basit araç gereçlerle ve elle yaptıkları, üretimi yapan bireylerin duygu, düşünce ve becerilerini de yansıtan gelir getirici ürünleridir (Onuk ve Akpınarlı, 2003: 519).

Geleneksel kültürümüzün demirbaşları arasında yer alan bu örgü çorapların her biri farklı motiflerle meydana getirilmektedir. Örgü esnasında kullanılan yünün özelliği ayakta meydana gelebilecek mantar hastalığını önlemesi ve ayakta teri emmesidir. Örgü işlemi seyrek olduğu için ayağın hava almasını da sağlamaktadır (Sökmen, 2015: 387).

Anadolu'da düğünlerde kız alıp verme törenlerinde, çeyizlerde, hediyeleşmede halen yerini koruyan ve devam örgü çorap kültürü bugün halen Karaman'a bağlı Çoğlu mahallesinde devam etmektedir.

Bir ova mahallesi olan Çoğlu Mahallesi, Karaman Merkez kuzeyinde 33 km uzaklıkta olup 1010 metre yükseltidedir. 1500'lü yıllarda belgelerde kaydı olan bu köyün tarihi oldukça eskidir. 1905 yılında Karaman'a bağlanmıştır (Karaman Çoğlu Köyü, Erişim Tarihi: 20.05.2021).

Halkın geçim kaynağı hayvancılık ve tarımdır. Yörede kışların oldukça soğuk olması geleneksel giyim kültüründe yün ve pamuktan üretilen el örmesi çorapların yer almasına neden olmuştur.

Bu çalışmada Çoğlu mahallesinde bulunan örgü çoraplar kullanılan motif isimleri, desenleri, malzemesi ve renkleri bakımından incelenmiştir. El sanatı olan ürünleri inceleyebilmek için en güvenilir araştırma tekniği, ürünün elde edildiği yere gidilerek yeterince bilgi toplamak ve yöre halkı ile görüşebilmektir (Akpınarlı, 2001: 30). Alan araştırmasında bulunan örgü çorapların fotoğrafları çekilerek, yöre halkı ile görüşmeler yapılmıştır. Edinilen bilgilerle gözlem fişleri hazırlanmıştır. Yöreyle ait

desenler dijital ortamda çizilerek desenleri daha anlaşılır bir hale getirilmiştir. Bu araştırmanın amacı; çorapların yöreye ait desen ve teknik özelliklerini tespit ederek literatüre kazandırmak ve bu güzel el sanatının unutulmamasını sağlayabilmektir.

Bulgular ve Yorum

oğlu mahallesine ait çorapların tümü 5 şiş tekniği ile örülmüştür. Kullanılan malzeme koyun yününün eğrilmesi ile elde ettikleri ipliklerdir. Mahalleye gelen doğal boyacıda ürettikleri iplikleri istedikleri renklerde boyatmışlardır. En çok kullanılan renkler; doğal yün rengi olan krem renk başta olmak üzere siyah, yeşil, kırmızı, sarı mavidir. Erkek oraplarında kullandıkları ölçü 2 karış 4 parmak, kadınlarda ise 1 karış konç uzunluğu kullanılmıştır.



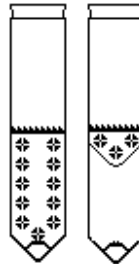
Görsel 1



Görsel 2

Katalog No	: 1
Eserin Adı	: iğdemli kadın orabı
Görsel No	: 1-2
Bulunduğu Yer	: Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış, konç kısmı 1 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, kahverengi
Kullanılan Motifler	: Çiğdem

Tanım: Yörede kadınların ayaklarında görülen bir model olan Çiğdemli orabı ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön ve topuk kısmını iğdem motifini süslerken boyun ve taban kısmı düzdür.



Çizim 1

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler zeminle aynı renkte üst üste sıralanarak tekrar etmektedir. Bu da desende tam raportun bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler kabartılı olmadığı için düz bir doku oluşturmaktadır. Pembe çizgi düz renk üzerinde hareket oluşturmaktadır (Çizim 1).



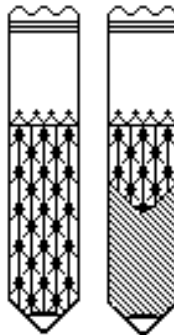
Görsel 3



Görsel 4

Katalog No	: 2
Eserin Adı	: Gurbağalı erkek çorabı
Görsel No	: 3-4
Bulunduğu Yer	: Arife Kapulu/ Karaman/ Çoğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 4 parmak, konç kısmı 1,5 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Siyah, gri
Kullanılan Motifler	: Gurbağa

Tanım: Yörede gurbağalı olarak bilinen ve erkeklerin ayaklarında görülen bu model ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön ve arka kısmını gurbağa motifli süslerken taban kısmını paralel çizgiler süslemektedir.



Çizim 2

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler ½ kaydırma ilkesi yani yarım raport tekniği ile sıralanarak tekrar etmektedir. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Üst sırada ise motifler birer sıra kaydırılarak yerleştirilmiştir. Böylelikle desene hareket kazandırılmıştır. Desende asimetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler zemin üzerinde herhangi bir kabartı oluşturmadığı için düz bir yüzeye sahiptir. Soğuk renkler bir arada kullanılmıştır (izim 2).



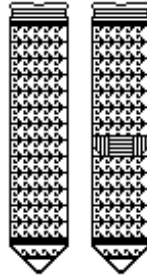
Görsel 5



Görsel 6

Katalog No	: 3
Eserin Adı	: Çengelli erkek orabı
Görsel No	: 5-6
Bulunduğu Yeri	: Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 2 parmak, konç kısmı 1,5 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, siyah
Kullanılan Motifler	: engel

Tanım: Yörede erkeklerin ayaklarında görülen bir model olan çengelli erkek çorabı ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön, arka, tabanı boyun ve burun kısmında yörede engel adı verilen motifler bulunurken topuk kısmını yatay ve paralel çizgilerden oluşmaktadır. orabın dize doğru bitiş kısmına yörede kirtik adı verilmektedir.



Çizim 3

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler iki farklı renkte 14 kere yan yana ve ön tarafta 13 kez üst üste sıralanırken arka tarafta 12 kez üst üste tekrar etmektedir. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik denge bulunmamaktadır. Motifler kabartılı olmadığı için düz bir doku oluşturmaktadır. Desen gözde ritmik bir hareket etkisi bırakmaktadır (Çizim 3).



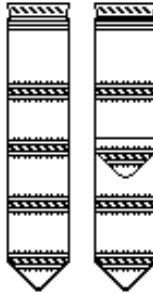
Görsel 7



Görsel 8

Katalog No	: 4
Eserin Adı	: Karayazılı erkek çorabı
Görsel No	: 7-8
Bulunduğu Yer	: Arife Kapulu/ Karaman/ Çoğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 4 parmak, konç kısmı 1,5 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, siyah
Kullanılan Motifler	: Yörede siyah şeritlere karayazı zemin renginde olan motiflere kurdale ismini verilmektedir.

Tanım: Yörede erkeklerin ayaklarında görülen bir model olan karayazılı erkek çorabı ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön, arka, taban, boyun, topuk ve burun kısmında yörede karayazı adı verilen motifler sıralanırken kurdele ismi verilen motif ise sadece ön kısımda ve arka boyun kısmında bulunurken taban kısmında bulunmamaktadır. Çorabın dize doğru bitiş kısmına yörede kirtik adı verilmektedir.



Çizim 4

Tasarım Analizi: Zemin karayazı motifi ile 4 adet enine şerite ayrılmıştır. Bu bölümler arasında belirli bir ölçü bulunmamaktadır. Desende simetrik bir denge bulunmamaktadır. Aynı büyüklükte aynı motiflerin yan yana tekrar etmesi desende tam tekrar ilkesinin uygulandığını göstermektedir. Desende bulunan kurdele motifi kabartmalı olduğu için desende pütürlü bir yüzey meydana getirmektedir (Çizim 4).



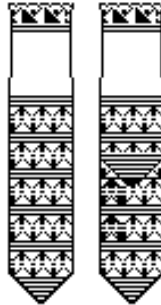
Görsel 9



Görsel 10

Katalog No	: 5
Eserin Adı	: Böcekli erkek orabı
Görsel No	: 9-10
Bulunduğu Yeri	: Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 4 parmak, konç kısmı 1,5 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, kahverengi, siyah
Kullanılan Motifler	: Böcek

Tanım: Yörede erkeklerin ayaklarında görülen bir model olan böcekli erkek çorabı ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön, arka, tabanı boyun ve burun kısmında yörede çengel adı verilen motifler bulunurken topuk kısmını yatay ve paralel çizgilerden oluşmaktadır. orabın dize doğru bitiş kısmına yörede kirtik adı verilmektedir.



Çizim 5

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler zeminle aynı renkte üst üste enine şeritler halinde sıralanarak tekrar etmektedir. Enine şeritlerde motifler enine bölünmüş ve kaydırmalı olarak şerit içine yerleştirilmiştir. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler kabartılı olduğu için pütürlü bir doku oluşturmaktadır. Kahverengi çizgi düz renk üzerinde hareket oluşturmaktadır (Çizim 5).



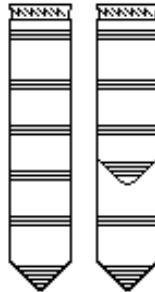
Görsel 11



Görsel 12

Katalog No	: 6
Eserin Adı	: Boğumlu erkek çorabı
Görsel No	: 11-12
Bulunduğu Yer	: Ayşe Andaç/ Karaman/ Çoğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 3 parmak, konç kısmı 1,5 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, kahverengi
Kullanılan Motifler	: Boğum

Tanım: Yörede boğumlu erkek çorabı olarak bilinen bu model ismini üzerindeki yörede boğum olarak geçmekte olan düz çizgilerden almaktadır. Ön, arka, taban, boyun ve burun kısmında yörede boğum adı verilen motifler bulunmaktadır. Çorabın dize doğru bitiş kısmına yörede kirtik adı verilmektedir.



Çizim 6

Tasarım Analizi: Desende aynı kalınlıktaki enine ince şeritler üst üste sıralanarak tekrar etmektedir. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. 5 adet şerit ile 5 bölüme ayrılan düz zeminler eşit olmadığı için desende simetrik bir dengeden söz edilememektedir. Motifler zeminle bir olduğu için düz bir doku oluşturmaktadır. Kahverengi çizgi düz renk üzerinde hareket oluşturmaktadır (Çizim 6).



Görsel 13



Görsel 14

Katalog No	: 7
Eserin Adı	: Kanavie kadın orabı
Görsel No	: 13-14
Bulunduğu Yeri	: Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış, konç kısmı 1 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, siyah, yeşil, mavi, kırmızı
Kullanılan Motifler	: Kanavie, karayazılı bayrak, sıçan dişi

Tanım: Yörede kanavieli kadın çorabı olarak bilinen bu model de boyun kısmında bulunan krem zemin üzerindeki siyah motifler karayazılı bayrak ismi ile anılırken burun kısmının ön yüzünde ve topuk kısmında bulunan renkli motiflere kanaviçe ismi verilmektedir. Burun ve topuk kısmının yanlarında bulunan siyah motifler ise sıçan dişi olarak yörede anılmaktadır.



Çizim 7

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler farklı renklerde 3 kez üst üste sıralanarak tekrar etmektedir. Siyah motifler ise aynı büyüklükte yan yana sıralanmaktadır. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler kabartılı olmadığı için düz bir doku oluşturmaktadır. Desende hareket ve uyum mevcuttur (Çizim 7).



Görsel 15

Katalog No	: 8
Eserin Adı	: Uğurböcekli kadın çorabı
Görsel No	: 15
Bulunduğu Yer	: Durdane Erşahin/ Karaman/ Çoğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış, konç kısmı 1 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, siyah, kırmızı
Kullanılan Motifler	: Uğur böceği, zikzak, kurdela

Tanım: Yörede uğur böcekli kadın çorabı olarak bilinen bu modelin boyun ve burun kısmının tam ortasından yörede kurdela olarak anılan motif geçmektedir. Boyun ve burunun birleştiği yerde zigzag motifi sıralanmıştır. Burnun ön kısmında 4 kez uğur böceği motifi iki sıra halinde üst üste sıralanmaktadır.



Çizim 8

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler aynı renkte iki sıra halinde üst üste sıralanarak tekrar etmektedir. Siyah motifler ise aynı büyüklükte yan yana sıralanmaktadır. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Kurdela motifi kabartılı olduğu için yüzeyde pütürlü bir doku oluşturmaktadır. Desende hareket ve uyum mevcuttur (Çizim 8).



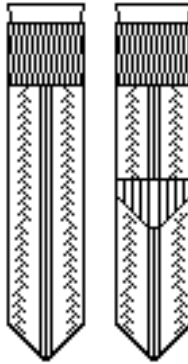
Görsel 16

Görsel 17

Görsel 18

Katalog No	: 9
Eserin Adı	: Yan kılçık erkek orabı
Görsel No	: 16-17-18
Bulunduğu Yer	: Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 4 parmak, konç kısmı 2 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi
Kullanılan Motifler	: Yan kılçık

Tanım: Yörede yan kılçıklı erkek çorabı olarak bilinen bu model ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön, arka, taban, boyun ve burun kısmında yörede yan kılçık adı verilen motifler bulunmaktadır. orabın taban kısmı ise düzdür.



Çizim 9

Tasarım Analizi: Desende aynı zemin renginde ajur tekniği ile oluşturulmuş olan yörede yan kılçık ismi ile anılan motifler aynı ebatta yan yana ve üst üste

sıralanmaktadır. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Motifler zeminde kabartı oluşturdukları için pütürlü bir doku oluşturmaktadır. Desen tek renkten oluşturulduğu için herhangi bir hareket bulunmamaktadır (Çizim 9).

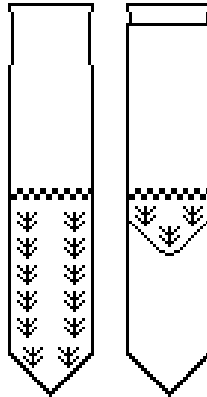


Görsel 19

Görsel 20

Katalog No	: 10
Eserin Adı	: Kedi izi kadın çorabı
Görsel No	: 19-20
Bulunduğu Yer	: Fatma Erkabak/ Karaman/ Çoğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 2 parmak, konç kısmı 1 karış 3 parmak
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Doğal yün rengi, siyah, kırmızı
Kullanılan Motifler	: Kedi izi

Tanım: Yörede kedi izi modellen kadın çorabı olarak bilinen bu model de boyun ve topuk kısmının birleştiği kısımda bulunan krem renkli zemin üzerindeki siyah motifler zigzak ismi ile anılırken burun kısmının ön yüzünde ve topuk kısmında bulunan motifler ise kedi izi ismi ile bilinmektedir.



Çizim 10

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler aynı renklerde üst üste sıralanarak 7 kez tekrar etmektedir. Zikzak motifler ise aynı büyüklükte yan yana sıralanmaktadır. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler kabartılı olmadığı için düz bir doku oluşturmaktadır. Desende hareket ve uyum mevcuttur (Çizim 10).



Görsel 21

Katalog No	: 11
Eserin Adı	: Pireli erkek çorabı
Görsel No	: 21
Bulunduğu Yer	: Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi
İnceleme Tarihi	: 05.06.2021
Malzemesi	: Yün
Boyut	: Ayak kısmı 1 karış 4 parmak, konç kısmı 2 karış
Teknik	: 5 şiş
Renkler	: Siyah, doğal yün rengi.
Kullanılan Motifler	: Pireli
Tanım:	Yörede erkeklerin ayaklarında görölen bir model olan pireli çorabı ismini üzerindeki motiflerden almaktadır. Ön ve arka kısmını yörede pireli adı verilen motif süslerken taban kısmı düzdür.



Çizim 11

Tasarım Analizi: Desende aynı büyüklükteki motifler zeminle aynı renkte üst üste ve yan yana sıralanarak tekrar etmektedir. Bu da desende tam tekrar ilkesinin bulunduğunu göstermektedir. Desende simetrik dengenin uyumu da mevcuttur. Motifler kabartılı olmadığı için düz bir doku oluşturmaktadır. Siyah çizgi düz renk üzerinde hareket oluşturmaktadır. Ayrıca çorabın konç bölümünde enine üst üste 3 adet şerit bulunmaktadır (Çizim 11).

Sonuç

Bilindiği üzere tarihi oldukça eski olan ve her evde, özellikle de genç kızların çeyizlerinde olmazsa olmazımız el örgüsü çoraplar artık maalesef ki günümüzde önemini yitirmeye başlamış ve yerini naylon veyahut makine örgüsünden imal edilmiş çoraplar almaya başlamıştır. Alan araştırması için gittiğimiz Karaman İline bağlı Çoğlu mahallesinde eskiden her evde bu kültürün yaşatıldığını ancak artık sayılı hanelerde bulunduğunu ve üretildiğini öğrenmiş bulunmaktayız.

Yörede yapılan alan araştırmasında 50 adet çorap modeline rastlanmıştır. Bunlardan 35 tanesi erkek 15 tanesi kadın çoraplarına örnek oluşturmaktadır. Bulunan örgü çorapların fotoğrafları çekilerek, yöre halkı ile görüşmeler yapılmıştır. Edinilen bilgilerle gözlem fişleri hazırlanmıştır. Çoraplara ait desenler dijital ortamda çizilmiştir. Eskiden mezura olmadığı için çoraplarda standart bir ölçü bulunmamaktadır. Erkek çorapları 2 karış 4 parmak kadın çoraplarında ise 1 karış ölçü olarak kullanılmıştır. Mahallede doğal boyacılık olmadığı için genellikle doğal yün rengi tüm çoraplarda kullanılmıştır. Yörede çoraplarda kullanılan motiflere verilen isimler; çiğdemli, gurbağalı, çengelli, kara yazılı, böcekli, boğumlu, kanaviçe, uğur böcekli, yan kılıçık, kedi izi, pireli'dir. Bu isimler tamamen yöre insanına aittir. Çorapların hepsi 5 şiş tekniği ile örülmüştür. Çoraplar burun, taban, boyun ve topuk olarak kısımlara ayrılmaktadır. Yörede kadınların büyük titizlikle ürettikleri çoraplar ördükleri kişiye göre çeşitli özellikler taşımaktadır. Kadınlar ve erkekler için farklı motifler ile farklı uzunluklarda örülen çoraplar günümüzde evlerimizi de süslemek için kullandığımız dekoratif birer unsur niteliği taşımaktadır. Erkek çoraplarının boyun kısmının bittiği yere kirtikli ismi verilmektedir. Yapılan alan araştırmasında artık bitmek üzere olan el örgüsü çorap kültürümüzün aslında yöresel isimleri ve modelleri ile nesilden nesile aktarılmaya ve yaşatılmaya değer bir kültür olduğunu kayıt altına alınmış ve literatüre kazandırılmıştır. Bu değerlerimizi yaşatmak ve gelecek nesillere aktarabilmek için Türkiye Tarım Kredi Kooperatiflerinin köylerde yaşayan kadınlara belirli bir ödenek ayırması ve bunları pazarlayabilmeleri için bir pazar payı ayırmaları gerekmekte olduğu görülmektedir. Elde edilen bilgilere göre bazı çoraplar halen kullanılırken bazıları ise sandık içlerinde muhafaza edilmektedir. El sanatlarını tanıtmak ve nesilden nesile aktarabilmek için bu el sanatlarımızı sergilemek ve sergileyebilmek için mahallelerde küçük sergi salonları açmak gerekmektedir. Ev hanımlarının geçim kaynağı haline dönüştürmek ve örme işini yaygınlaştırabilmek için mahallelerin bağlı olduğu illerde her yıl çeyiz festivalleri düzenlenebilir. Bu festivallerde ürünler hem tanıtılmalı hem de satılmalıdır. Çoraplar üzerinde kullanılan motifler başka giyim sektörlerinde de kullanılmalı ve böylelikle yaşatılmalıdır. Bu çoraplar minyatür veyahut magnet olarak üretilip turistlere satılarak birçok mahallede

Üretilen oraplar diğer ülkelere de tanıtılabilir. Yörede kullanılan 5 Şiş tekniği Halk Eğitim Merkezlerinde kurs olarak açılarak ve bu kurs merkezlerinde kursiyerlere öğretilerek geleneğin yaşatılması sağlanabilir.

Kaynakça

- Akpınarlı, F. (1995). *El Örgüsü orapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri. Doktora Tezi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Akpınarlı, H. F. ve Ortaç, H. S. (2009). “Sivas El Örgüsü orapların Motif ve Kompozisyon Özellikleri”. *Cumhuriyet Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri*, 639-654.
- Artun, E. (2011). *Türk Halkbilimi*. Karahan Kitabevi, Adana.
- Balkanal, Z. (2016). “Ankara İli Polatlı Yöresi El Örgüsü oraplar”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9 (17), 149-166.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Oğuz, . (Edt) (2008). *Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü 3158, 1.Baskı, Ankara.
- Kılıçarslan H., lmez F. N. ve Etikan, S. (2020). “Kırşehir Yöresi El Örgüsü orapları: Günümüz rnekleri”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:22. Sayı:1. 25-40
- Ortaç, H. S. ve atalkaya, G. (2016). “zgn Baskı Resim Tekniği ile Geleneksel Baskı Yöntemleri (Ağaç Baskı)”. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (2), 27-31.
- Onuk, T. ve Akpınarlı, F. (2009). “Kastamonu rclk Sanatında Teknik Motif ve Kullanım Özellikleri”. *İkinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri, Ankara*. 519-526.
- Özbel, K. (1980). *El Sanatları I Anadolu orapları*. Kılavuz Kitaplar: IX, C.H.P. Halkevleri Bürosu.
- Tasmacı, Mehmet. (1984). “Halk Sanatı rme Desenlerinin Modern rme Makinelerinde Uygulanması”. *III. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Sağ, M. (2012). “Bir Sembol Olarak Kilim”. *Atatürk Kültür Merkezi Halı Düz Dokuma Kumaş Giyim Kuşam ve İŐleme Sanatları Dergisi*, 8, 116.
- Sökmen, S.(2015). “Bitlis Etnografya Müzesi'nde Bulunan Geleneksel Giysiler”. *SD ART-E Güzel Sanatlar Dergisi*, C:8, S:16, s.370–390.

İnternet Kaynakça

Örgü nedir? . Türk Dil Kurumu, Erişim. <http://www.tdk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).

Karaman oğlu Köyü. Erişim. <https://www.karamandan.com/foto/6409851/coglu-koyu>. (Erişim Tarihi: 20.05.2021).

Görsel Kaynakça

Çizim 1. Barişta (1986)'e göre çorabın bölümleri (akt.Akpınarlı ve Ortaç, 2008:640).

Görsel 1. iğdemli kadın orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 2. iğdemli kadın orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 3. Gurbağalı erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 4. Gurbağalı erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 5. : Çengelli erkek orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 6. Çengelli erkek orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 7. Karayazılı erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 8. Karayazılı erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 9. Böcekli erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 10. Böcekli erkek orabı, Arife Kapulu/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 11. : Boğumlu erkek orabı, Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 12. Boğumlu erkek orabı, Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 13. Kanavie kadın orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 14. Kanavie kadın orabı, Fatma Erkabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 15. Uğurbcekli kadın orabı, Durdane Erşahın/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 16. Yan kılçık erkek orabı, Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 17. Yan kılçık erkek orabı, Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 18. Yan kılçık erkek orabı, Ayşe Andaç/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 19. Kedi izi kadın orabı, Fatma Er kabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 20. Kedi izi kadın orabı, Fatma Er kabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).

Görsel 21. Pireli erkek orabı, Fatma Er kabak/ Karaman/ oğlu Mahallesi, Derya Konuk arşivinden (05.06.2021).



MÜZİK BÖLÜMÜ ile TEKSTİL ve MODA TASARIMI BÖLÜMÜ LİSANS ÖĞRENCİLERİNDE METAFORİK ALGI OLARAK UZAKTAN EĞİTİM DISTANCE EDUCATION AS METAPHORIC PERCEPTION IN UNDERGRADUATE STUDENTS OF THE DEPARTMENT OF MUSIC AND THE DEPARTMENT OF TEXTILE AND FASHION DESIGN

Demet AYDINLI GÜRLER

Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü
Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Faculty of Art Design and Architecture, Music Department

demetg@karatekin.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0339-336X>

Özge KILIÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve
Moda Tasarımı Bölümü

Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Faculty of Art Design and Architecture, Textile and
Fashion Design Department

ozgekilic@karatekin.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0094-0508>

Atıf/Citation

Aydınlı Gürler, D, Kılıç, Ö. (2021). “Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Lisans Öğrencilerinde Metaforik Algı Olarak Uzaktan Eğitim”. *Sanat Dergisi*. (38). 442-468.

Araştırma Makalesi/Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.971395>

Öz

Bu araştırmanın amacı Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü lisans öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına ilişkin geliştirdikleri metaforları incelemektir. Araştırmanın çalışma grubunu Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümünde kayıtlı olan 116 öğrenci oluşturmaktadır. Öğrenciler gönüllülük esasına göre araştırmaya katılmıştır. Araştırma verilerinin toplanması için öğrencilerden “Uzaktan eğitim... gibidir; çünkü...” cümlesini tamamlamaları istenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan olgu bilim modeli

Abstract

This research aims to examine the metaphors developed by the undergraduate students of the Department of Music and Fashion and Textile Design regarding the concept of distance learning. The study group of the research consists of 116 students enrolled in Çankırı Karatekin University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Music and Fashion, and Textile Design. Students participated in the research voluntarily. To collect research data, students were asked to complete the sentence “Distance learning... because...”. The phenomenology model, which is one of the qualitative research methods, was used in the

kullanılmış, elde edilen verilerin çözümlenmesi içerik analizi yöntemi ile yapılmıştır. Araştırmada öğrenciler uzaktan eğitim kavramına ilişkin toplam 109 adet farklı ve geçerli metafor, 115 adet görüş üretmiştir. Öğrencilerin uzaktan eğitim kavramına yönelik ürettikleri olumlu metaforlara ilişkin 6 kategori, olumsuz metaforlara ilişkin 9 kategori oluşturulmuştur. Uzaktan eğitimi ele alan olumlu kategoriler 57 metafor, olumsuz kategoriler ise 58 metafordur. Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü arasındaki olumlu ve olumsuz ifadeler kıyaslandığında Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına dair daha olumlu bir yaklaşım sergiledikleri görülmüştür. Araştırmada uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik altyapının iyileştirilmesi, öğretim araçlarının erişimini sağlayarak öğrenciler arasında eşitliğin yaratılması ve ihtiyaç halinde sosyal becerilerin iyileştirilmesine yönelik alternatiflerin öğrencilerle etkileşim içinde uygulanması önerilmektedir.

Anahtar kelimeler: Uzaktan eğitim, müzik bölümü, tekstil ve moda tasarımı bölümü, metafor.

study, and the analysis of the obtained data was done by the content analysis method. In the study, the students produced 109 different and valid metaphors and 115 views on the concept of distance education. Six categories related to positive metaphors created by students for the concept of distance education and nine categories related to negative metaphors were created. The positive categories addressing distance learning consisted of 57 metaphors. Negative categories covering distance education consisted of 58 metaphors. When the positive and negative statements between Music and Textile and Fashion Design Departments are compared, it is seen that the students of the Textile and Fashion Design Department have a more positive approach to the concept of distance education. In the research, it is proposed to improve the technological infrastructure in which Distance Education is provided, to create equality among students by providing access to teaching tools, and to apply alternatives to improve social skills in interaction with students if necessary.

Key words: Distance education, music department, textile and fashion design department, metaphor.

Structured Abstract

The development of technology and communication tools has shown itself in elements such as education and training, as well as affecting all areas of life of people and has caused a change in the elements of traditional face-to-face education. Course materials and teaching methods have been diversified with the aim of effectively implementing distance education keeping up with the changing conditions of life. Distance education is a systematic educational technology application in which students and teachers are in different environments during the learning-teaching process, and in which written and printed resources, as well as various teaching technologies are used, giving the learner the opportunity for "individuality", "independence" and "flexibility" (Uşun, 2006: 7).

The quality of distance education practices has an impact on perceptions regarding the distance education. The experience of distance education and the state of having knowledge about distance education affect the perceptions of the education in question and subsequently the success of these perceptions (Kaleli-Yılmaz and Güven, 2015: 303-304). Metaphors are one method for revealing these perceptions.

Metaphors enable us to internalize abstract or non-structural issues, make inferences and comprehend with the help of more concrete and structural issues. The constantly changing conditions of the 21st century, which force humans to think more broadly as a result of this change, mandated the use of various implementation techniques to obtain knowledge, resulting in diversity in research. Today, one of the most effective ways to obtain knowledge is through the use of metaphors, which allow individuals to express themselves effectively (Güneş & Fırat, 2016: 120).

Students' metaphorical knowledge of the concept of distance education will allow them to freely articulate what they have experienced during this process. It has been attempted in this study to determine the perceptions of students from the Music Department (MD) and the Textile and Fashion Design Department (TFDD) about the analogy or definitions of distance education utilizing metaphors. The MD and TFDD education programs in the Faculty of Art, Design, and Architecture are programs that can establish relations with other disciplines as well as with each other. It is thought that revealing the metaphorical perceptions of MD and TFDD students holistically within the scope of the study would be beneficial since it is thought to be important to seek answers to problems by utilizing each of the artistic fields and to develop knowledge and skills holistically. It is expected that this predicament would inspire foresight in other artistic domains. Therefore, the subject of the study is decided to be the perspectives and definitions of distance education students of both departments.

The study is thought to be important in terms of gaining an understanding of students' thoughts and attitudes toward distance education through metaphors, examining the environment, convenience or difficulties in the distance education process, and contributing to researchers in future distance education studies. The study aims to reveal the mental impressions of undergraduate students of the MD and TFDD of the Faculty of Art, Design and Architecture. In line with the aim of the study, the following question "How are the perceptions of undergraduate students of the Department of Music and Department of Textile and Fashion Design regarding distance education?" constitutes the main issue statement of this study.

An answer to the issue of study has been sought in the light of the following sub-problems.

Regarding the MD and TFDD students:

1. What are the metaphors they produce regarding the concept of distance education?
2. In which conceptual categories can the positive and negative metaphors produced regarding the concept of distance education be gathered?
3. Do the metaphors they produce regarding the concept of distance education differ according to their departments?

Phenomenology (phenomenology) design, which is a qualitative study method has been employed in this study. "The aim of the phenomenological approach is to define the phenomenon from the perceptions of the individuals in the situation and to enlighten the people." (Kuzu, 2013: 35).

The study group of is 116 students studying at Çankırı Karatekin University, Faculty of Art, Design and Architecture, Departments of MD and TFD in the spring semester of the 2020-2021 academic year.

Students have produced 109 metaphors and 115 views on the concept of distance education as a result of the study. The positive metaphors produced by the students have been collected in 6 different categories whereas the negative metaphors have been collected in 9 different categories.

The positive categories created on the statements of the students in the study group consist of 57 metaphors: distance education as a useful/productive element, distance education as a continuous structure, distance education as an accessible element, distance education as an element of use, distance education as an element of independence and an auxiliary element. The negative categories are composed of 58 metaphors: distance education as an insufficient element, distance education as an ambiguous structure, distance education as an accessible element, distance education as a way of use, distance education as a source of loneliness, distance education as a source of longing, distance education as a source of frustration, distance education as an element of struggle and distance education as an element of independence. It has been seen that TFDD students displayed a more positive approach to the concept of distance education when the positive and negative expressions between MD and TMTB is compared. Suggestions to be communicated according to the results of the study are as follows:

It will be beneficial to develop technological teaching tools and adapt traditional education techniques to distance education considering that distance education will be applied more and more in the future. It can be suggested that the technological infrastructure used in distance education should be improved and resources should be provided for all students and instructors to access communication tools.

Students' and teachers' emotional states should be considered when using distance education, and adaptations and additions to standard guidance studies can be produced to share and alleviate negative emotions that may be experienced in case it necessitates.

Adaptable methods can be developed for distance education regarding the learning-teaching processes to be carried out in the fields of art and design.

Giriş

Teknolojinin ve iletişim araçlarının gelişimi insanların tüm yaşam alanlarına etki etmekle birlikte eğitim-öğretim gibi unsurlarda da kendini göstermiş, geleneksel yüz yüze eğitime dair öğelerde değişime neden olmuştur. Özellikle yaşamın değişen koşullarına ayak uyduran uzaktan eğitimin etkin bir şekilde uygulanması amacıyla ders araç-gereçleri, öğretim yöntemleri çeşitlenmiştir. Uzaktan eğitim, öğrenci ve öğretmenin öğrenme-öğretme sürecinde (gerektiğinde yüz yüze eğitim olanağı sağlayan) birbirinden farklı ortamlarda bulunduğu ve bu süreçte yazılı, basılı kaynaklar ile farklı öğretim teknolojilerinin kullanıldığı, öğrenene “bireysellik”, “bağımsızlık” ve “esneklik” imkânı veren sistematik bir eğitim teknolojisi uygulamasıdır (Uşun, 2006: 7).

Kaya (2002: 20) tarafından uzaktan eğitim ile ilgili yapılan çalışmada uzaktan eğitimin olumlu yönlerinden bazıları; değişik eğitim seçeneği sunma, fırsat eşitsizliğini en aza indirme, kitle eğitimini kolaylaştırma, eğitim programlarında standart sağlama, eğitimde maliyeti düşürme, eğitimin niteliğini arttırma, öğrencilere zengin bir eğitim ortamı sunma ve başarı koşullarının aynı olmasını sağlama olarak ifade edilmiştir. Uzaktan eğitim öğrenci ve öğretmene birçok olanak sunmakla birlikte bazı kısıtlamalar da getirmektedir. Tulgay (2021: 51) tarafından uzaktan eğitime ilişkin müzik öğretmenlerinin görüşlerinin ortaya konduğu araştırmada uzaktan eğitimin olumlu ve olumsuz yönleri ele alınmıştır. Araştırmaya göre uzaktan eğitimin olumsuz özelliklerinden bazıları; geleneksel öğretimdeki ders içinde öğretmenlerin kendilerini daha etkin hissetmeleri, uzaktan eğitimde ölçme ve değerlendirme süreçlerinin sağlıklı olmaması, öğrencilerin duygu durumunun anlaşılabilmesi, ekran başında kalma süresinin artması ve sosyal aktivitelerden yoksun kalması, okula yeni başlayan öğrencilerin adaptasyon sıkıntıları, internet ve bilişim aygıtı bulunmayan öğrencilerin derslere katılamaması sonucu uzaktan eğitimin fırsat eşitsizliği yaratması olarak ifade edilmiştir.

Uzaktan eğitime yönelimde son yıllarda bir artış gözlenmektedir. Bu durumun öncelikli nedeni tüm dünyada etkisini gösteren pandemi sürecidir. Diğer nedenler ise uzaktan eğitim geniş kitlelere ulaşabilmekte ve bu sayede farklı şartlar altında olan bireyler eğitim alma hakkından yararlanabilmektedir. Günümüzde uzaktan eğitim dersleri özellikle yükseköğretim kurumlarında eş zamanlı veya eş zamansız olarak, radyo, televizyon, cd, video gibi farklı materyaller ile önceden belirlenen gün ve saatlerde öğrencilerin canlı derslere katılabildikleri, karşılıklı etkileşim ve iletişimin açık olduğu bir uygulama haline gelmektedir. Öğretim elamanları web konferans yoluyla sınıf ortamında kullandıkları ders materyalleri ile çoklu medya ortamının kullanılabildiği dersler yapabilmekte, öğrenciler de sınıftaki ders ortamına benzer bir ortamda sanal olarak öğretim elemanı ile etkileşimde bulunabilmektedir (Şahin, 2021: 93-103).

Uzaktan eğitim uygulamalarındaki nitelik, uzaktan eğitime dair algıları da etkilemektedir. Uzaktan eğitimle ilgili yaşanan deneyimlerin ve uzaktan eğitim hakkında bilgi sahibi olma durumunun söz konusu eğitime yönelik algıları ve akabinde bu algıların da uzaktan eğitim başarısını etkilemektedir (Kaleli-Yılmaz ve Güven, 2015: 303-304). Söz konusu bu algıları ortaya koyabilmenin yollarından biri de metaforlardan yararlanmaktır. Sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde yapılan çalışmalarda güçlü bir araştırma aracı olarak metaforların kullanımında artış görülmektedir (Güveli vd., 2011: 143). Alanyazın incelendiğinde eğitimin farklı alan ve boyutları ile ilgili öğretmen,

öğretmen adayı, öğrenci vb. farklı çalışma gruplarının algılarını tespit etmek için metaforların kullanıldığı birçok araştırma mevcuttur. Farklı anlamları içeren kavramlara yönelik algıların tespit edildiği bu araştırmalar incelendiğinde; bilgisayar (Ekici, 2016: 755), matematik (Güner, 2013: 428), fizik (Kurt, 2019: 141), çocuk (Kuyucu vd., 2013: 43), üniversite (Oyman ve Şentürk, 2015: 367), coğrafya (Öztürk, 2007: 55), piyano (Yazıcı, 2019: 1917), badmington (Yetim vd., 2018: 530) gibi kavramlara dair geliştirilen algıların tespit edildiği görülmüştür. Metafor kullanımının herhangi bir kavramın nasıl algılandığını göstermek için etkin bir araç olması, metaforlarla ilgili çalışmaların artmasına imkân verdiği düşünülmektedir.

Metafor, Antik Yunan'dan günümüze gelen bir söz sanatıdır. Aristoteles için metaforun değeri, iki nesne arasındaki ilişki hakkında yeni bir şeyler öğretme yeteneğidir (Prieto, 2002: 54). Metaforlar bir şeyi söylemenin ve başka bir şeyi anlamının bir yoludur (Linsley, 2011: 3). Bu nedenle metaforlar rutini bozmada, alternatiflerin kilidini açmada ve yeni fikirler yaratmada etkilidir (Inayatullah vd., 2016: 110). Metaforlar, eğitimcilerin öğretim-öğrenme sürecinin etkinliğini artırmalarını sağlayan değerli bir araçtır. Öğretmenler öğretim sürecindeki çalışmalar hakkında fikir üretmek ve fikirleri kategorize etmek için metaforları kullanırlar, böylece derslerin günlük akışında öğrencilerle etkileşim içinde olmaya imkân bulurlar (Spring, 2016: 78). Metaforlar soyut ya da yapısal olmayan konuları içselleştirebilmemizi, çıkarımlar yapabilmemizi daha somut ve yapısal konular yardımıyla anlamamızı sağlar. 21. yüzyılın kendine has, sürekli değişmekte olan ve bireyleri bu değişime bağlı olarak daha kapsamlı düşünmeye iten koşulları bilgiye ulaşabilmek adına farklı tekniklerin ve yolların uygulanmasını gerekli kılmış, bu da araştırma yapma konusunda çeşitliliğe neden olmuştur. Günümüzde bilgiye ulaşabilmek için en etkin yöntemlerden biri kişinin özgürce düşünmesini teşvik eden ve kendini en etkin biçimde ifade edebilmesine olanak veren metaforların kullanımındır (Güneş ve Fırat, 2016: 120).

Uzaktan eğitim kavramını öğrencilerin metaforlar aracılığıyla anlamlandırması öğrencilerin bu süreçteki deneyimledikleri duygu ve düşünceleri özgürce ifade etmeye yardımcı olacaktır. Bu çalışmada Müzik Bölümü (MB) ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü (TMTB) öğrencilerinin uzaktan eğitime ilişkin benzetme veya tanımlamalarına dair algıları metaforlar yoluyla belirlenmeye çalışılmıştır. Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi bünyesinde yer alan MB ve TMTB eğitim programları yapı itibarıyla farklı disiplinlerle ve birbirleriyle ilişki kurabilen programlardır. Örneğin hazırlanacak bir kumaş tasarımında sürecin başlangıcı olan temayı müzik ile ilgili bir kavram ya da bir müzik eseri oluşturabilmektedir. Bunun yanı sıra bir döneme ait olan giysi koleksiyonu da tıpkı bir müzik eseri gibi kendi dönemine ait özellikleri çağrıştırmaktadır. Sanatsal alanlarda birbirinden beslenerek problemlere yanıtlar aramak ve bilgi, becerileri bütünsel olarak geliştirebilmek önemli görüldüğünden araştırma kapsamında MB ve TMTB öğrencilerinin metaforik algılarının da bütünsel olarak değerlendirilerek ortaya konmasının faydalı olacağı ve bu durumun da diğer sanat alanları içinde bir öngörü oluşturacağı düşünülmektedir. Bu amaçla araştırmanın konusu her iki bölüme ait öğrencilerin uzaktan eğitime dair algıları ve tanımlamaları olarak belirlenmiştir. Edeer'e (2005: 79) göre de sanat eğitiminin disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmesi giderek önem kazanmaktadır. Çünkü disiplinlerarası etkileşimin varlığı bireylerin olayları

bütünsel olarak ele almalarını ve değişen koşullara göre tepkilerini ayarlamalarını gerektirir.

Metaforlar aracılığı ile öğrencilerin uzaktan eğitime dair düşünceleri ve tutumları hakkında fikir edinmek, uzaktan eğitim sürecindeki ortamı, kolaylık ya da zorlukları incelemek ve ileride uzaktan eğitim ile ilgili yapılacak çalışmalarda araştırmacılara katkı sağlamak açısından araştırmının önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırma Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, MB ile TMTB lisans öğrencilerinin zihinsel izlenimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmadaki amaç doğrultusunda “Uzaktan eğitim hakkında Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü lisans öğrencilerinin algıları nasıldır?” sorusu bu araştırmının temel problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırma problemine aşağıdaki alt problemler ışığında cevap aranmıştır.
MB ile TMTB öğrencilerinin;

1.Uzaktan eğitim kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar nelerdir?

2.Uzaktan eğitim kavramına ilişkin ürettikleri olumlu ve olumsuz metaforlar hangi kavramsal kategoriler bünyesinde toplanabilir?

3.Uzaktan eğitim kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar bölümlerine göre bir farklılık göstermekte midir?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olan fenomenoloji (olgubilim) deseni kullanılmıştır. “Fenomenolojik yaklaşımın amacı durum içinde yer alan bireylerin algılarından fenomeni tanımlamak ve kişileri aydınlatmaktır” (Kuzu, 2013: 35). Söz konusu yöntem olayları, durumları, deneyimleri, kavramları incelemek ve açıklamak için kullanılır. Algıların incelenmesi, bilincin araştırılması ve özünün betimlenmesi fenomenolojinin temel araştırma alanıdır (Sönmez ve Güldüren-Alacapınar, 2019: 93).

Çalışma Grubu

Araştırmının çalışma grubu 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Çankırı Karatekin Üniversitesi (ÇAKÜ), Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, MB (n=56, %48) ile TMT (n=60, %52) Bölümünde öğrenim görmekte olan 116 öğrencidir. Çalışma grubunun %50.9'u (n=59) kadın, %49.1'i (n=57) ise erkek öğrencidir. Öğrenciler gönüllülük esasına göre araştırmaya katılmıştır. Araştırma prosedürü Çankırı Karatekin Üniversitesi Etik Kurulu'nun 31.05.2021 tarihli ve 20 toplantı numaralı kararı ile onaylanmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma verileri araştırmacılar tarafından hazırlanan form ile toplanmıştır. Form iki kısımdan oluşmuştur. Birinci kısımda cinsiyet, sınıf, bölüm bilgilerine dair ifadeler yer alırken ikinci kısımda doldurulması istenen metafor cümlesi yer almıştır. Veri toplama aracı olarak hazırlanan form çalışma grubunu oluşturan öğrencilere araştırmacılar tarafından uygulanmıştır. ÇAKÜ, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, MB ile TMTB lisans öğrencilerinin uzaktan eğitime ilişkin algılarını metaforlar yardımıyla ortaya çıkarmak için onlardan “Uzaktan eğitim ... gibidir, çünkü” şeklinde oluşturulan cümleyi tamamlamaları istenmiştir. Öğrenciler, oluşturacakları cümlelerin doğru ya da yanlış şeklinde bir değerlendirmeye tabi tutulmayacağı

konusunda bilgilendirilmiş ve öğrencilere yaklaşık 15 dakika süre verilmiştir. Öğrencilerden uzaktan eğitim ile ilgili zihinlerinde oluşan ilk çağrışımı birinci boşluğa yazmaları, ikinci boşluğa da “çünkü” ifadesini kullanarak çağrışımın nedenini açıklamaları istenmiştir. Araştırma aracı olarak metaforun kullanıldığı çalışmalarda “gibi” kavramıyla metaforun konusu ve kaynağı arasındaki bağı net bir şekilde çağrıştırmak, “çünkü” kavramıyla da katılımcıların ürettikleri metaforlar için bir gerekçe ve mantıksal dayanak sunmalarını sağlamak amaçlanmaktadır (Saban, 2008: 464).

Araştırmada elde edilen nitel verilerin çözümlenmesi içerik analizi yöntemi ile yapılmıştır. İçerik analizi yazılı, sözlü bir metni veya sembolü analiz ederek rakamlara dönüştürür ve bu rakamların üzerinden yoruma gider, diğer bir deyişle rakamları tekrar söze dönüştürmek olarak da tanımlanabilir. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirerek bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyip yorumlamaktır (Şahin, 2017: 191). Bu kapsamda öğrencilerin ürettikleri metaforlar geçerli olup olmama durumuna göre ayıklanmış ve 1 katılımcının metaforu geçerli olmadığı için kapsam dışı bırakılmıştır. Ayıklama sonucu 115 metaforun geçerli olduğu tespit edilmiştir. Geçerli metaforlar alfabetik sıra ile dizilmiş ve sıralanan metaforlar Ö-1, Ö-2.. olarak Ö-115’e kadar numaralandırılmıştır. Öğrencilerin “çünkü,...” cümlesinden sonra belirttikleri olumlu ya da olumsuz gerekçelere göre metaforu en iyi ifade eden kavramlar belirlenmiş ve kavramsal kategoriler oluşturulmuştur. Öğrencilerin uzaktan eğitim kavramına yönelik oluşturdukları olumlu metaforlara ilişkin 6 kategori, olumsuz metaforlara ilişkin 9 kategori oluşturulmuştur. Birbiri ile ilişkili olduğu düşünülen ifadeler oluşturulan kavramsal kategoriler altında gruplanmıştır. Kategorilerde veri fazlası olmaması için cümlelerin tamamına yer verilmemiştir. Kategoriler altında birleştirilen bulgular sayısallaştırılarak sunulmuştur.

Araştırma kapsamında verilerin geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak için kategorilerin oluşturulması ve kodlama işlemleri her bir araştırmacı tarafından ayrı ayrı yapılmıştır. Kategorilerin kodlaması ilk önce birinci yazar tarafından bağımsız olarak yapılmış ve daha sonra ikinci yazar tarafından aynı işlem tekrarlanmıştır. Kodlama işleminin ardından 2 araştırmacının değerlendirmeleri karşılaştırılmıştır. Kodlamaların güvenilirliği önemli bir husustur. Tüm kodlamaların en az iki uzman tarafından değerlendirilmesi ve fikir birliğinin sağlanması uygundur (Açıkel, 2009: 170). Miles ve Huberman’ın [Güvenirlik=(Görüş Birliği)/(Görüş Birliği+Görüş Ayrılığı)*100] formülü kullanılmıştır. Uzmanların değerlendirmelerinde aynı kodu kullanmaları görüş birliği, farklı kodu kullanmaları da görüş ayrılığı olarak kabul edilmiştir. Araştırmacıların yaptığı kodlamaların karşılaştırılması sonucu araştırmanın güvenilirliği %85 olarak bulunmuştur. Bu oranın %70’in üzerinde olması, çalışmanın güvenilir olduğunu ortaya koymaktadır (Miles ve Huberman, 1994: 64).

Bulgular ve Yorum

Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencilerinin “Uzaktan Eğitim” kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar Tablo 1’de verilmiştir.

Sıra (n)	Metafor	f	Sıra (n)	Metafor	f
1	Adalet	1	56	Kafes	1
2	Ağrı kesici	1	57	Kar	1
3	Altın	1	58	Kartal avlamak	1
4	Ambulans	1	59	Kavuşamayan aşıklar	1
5	Anahtar	1	60	Kitap	2
6	Anne sütü	1	61	Kumar	1
7	Antibiyotik	1	62	Kuş	2
8	Araba	1	63	Lamba	1
9	Araba yarışı oyunu	1	64	Meslek	1
10	Araç	1	65	Misafirlik	1
11	Ay ışığı	2	66	Mum	1
12	Bal	1	67	Mum ışığı	1
13	Balon	2	68	Nefes	1
14	Basamak	1	69	Netflix dizileri	1
15	Bilgi	1	70	Oyun	1
16	Bitmeyen bir iş	1	71	Özel ders	1
17	Çağın gereği	1	72	Özgürlük	1
18	Çatalla çorba içmek	1	73	Paten kaymak	1
19	Çatısız bir ev	1	74	Platonik aşk	1
20	Çember çizmek	1	75	Rahat koltukta oturmak	1
21	Çoktan seçmeli soru	1	76	Rüzgâr	1
22	Davul sesi	1	77	Saat	1
23	Deli bal	1	78	Sabır	1
24	Destek	2	79	Sağlık	1
25	Disiplin	1	80	Sanal alışveriş sitesi	1
26	Dolaşmış yumak	1	81	Savaş	1
27	Dolmuş	1	82	Savaş filmi fragmanı	1
28	Dost	1	83	Serüven	1
29	Dünya turu yapmak	1	84	Soğuk çorba	1
30	Ekonomik alışveriş	1	85	Solfej	1
31	Engelibeli bir arazi	1	86	Sonsuzluk	1
32	Eşitsizlik	1	87	Susuz çorak toprak	1
33	Eve sipariş	1	88	Şeker	1
34	Evren	1	89	Şelengo meyvesi	1

35	Fast food	1	90	Şiir	1
36	Fırsat eşitliği	1	91	Taşlı yolda gitmek	1
37	Freni patlamış kamyon	1	92	Tecrübesizlik	1
38	Gurbet	1	93	Tekrar	1
39	Güneş	1	94	Tuz	1
40	Hasret	1	95	Uçak	1
41	Hayat	1	96	Uçurtma	1
42	Hayatın bir parçası	1	97	Üvey anne	1
43	Hobi	1	98	Verimsiz bir toprak	1
44	Huzursuz bir bebek	1	99	Vitamin	1
45	İssız bir ada	1	100	Yağmur	1
46	İssız bir adaya düşmek	1	101	Yalnızlık	1
47	Işık	1	102	Yara bandı	1
48	İlaç	2	103	Yaşam	1
49	İlk yardım	1	104	Yatta tatil	1
50	İndirimden aldığın kıyafet	1	105	Yırtılmış kitap	1
51	İnteraktif banka	1	106	Yol	1
52	İnternet alışverişi	1	107	Yolda gitmek	1
53	İnternet	1	108	Yolculuk	1
54	İşkence	1	109	Yosun	1
55	İyi bir şey	1		Toplam	115

Tablo 1. Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencilerinin Uzaktan Eğitim Kavramına İlişkin Ürettikleri Metaforlar

Tablo 1 incelendiğinde MB ile TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına ilişkin toplam 109 adet farklı ve geçerli metafor, 115 adet görüş ürettiği görülmektedir. Ay ışığı (2), balon (2), destek (2), ilaç (2), kitap (2) ve kuş (2) metaforları dışındaki diğer metaforlar birer kez kullanılmıştır.

MB ile TMTB öğrencilerinin geliştirdikleri olumlu ve olumsuz metaforlarının kavramsal olarak kodlanması sonucu belirlenen kategorilere Tablo 2 ve Tablo 3'te yer verilmiştir.

n	Kategori (n=6)	f %	Metaforlar (n=57)
1.	Faydalı/Verimli bir unsur olarak uzaktan eğitim	16 28.1	Dost, Saat, Vitamin, Yara bandı, Ambulans, Anahtar, Ay ışığı, Bal, Basamak, Ekonomik alışveriş, Işık, İlaç, Mum, Sağlık, Çağın gereği, Paten kaymak
2.	Sürekli bir yapı olarak uzaktan eğitim	7 12.3	Altın, Hayat, Sonsuzluk, Anne sütü, Hayatın bir parçası, Yağmur, Yaşam

3.	Erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim	14 24.6	Adalet, Dünya turu yapmak, İlaç, İyi bir şey, Sabır, Tekrar, Bilgi, Evren, Fırsat eşitliği, Kuş, Sanal alışveriş sitesi, Uçak, İnteraktif banka, Kitap
4.	Kullanım şekli açısından uzaktan eğitim	13 22.8	İnternet alışverişi, Disiplin, Eve sipariş, Misafirlik, Oyun, Tuz, Yatta tatil, Kitap, Özel ders, Solfej, Antibiyotik, Lamba, Meslek.
5.	Bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim	3 5.3	Rahat koltukta oturmak, Özgürlük, Hobi
6.	Yardımcı bir unsur olarak uzaktan eğitim	4 7	Araç, Destek (2), İlk yardım

Tablo 2. Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencilerinin Uzaktan Eğitim Kavramına Yönelik Oluşturdukları Olumlu Metaforlara İlişkin Kategoriler

Tablo 2’ye göre MB ile TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına yönelik geliştirdikleri olumlu metaforlar 6 kategoride toplanmıştır. Bunlar; faydalı/verimli bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=16), sürekli bir yapı olarak uzaktan eğitim (f=7), erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=14), kullanım şekli açısından uzaktan eğitim (f=13), bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim (f=3), yardımcı bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=4) şeklindedir. Kategorilerde aynı metaforun birden fazla kullanıldığı durumlarda metafor, parantez içinde belirtilen kullanım sayısı ile gösterilmiştir (Örnek: Destek (2)). Kategorilere ait metaforlar ve örnek ifadeler kategorilerin başlıkları altında aşağıda sunulmuştur.

1. Kategori: Faydalı/Verimli Bir Unsur Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 16 katılımcı ve 16 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *faydalı/verimli bir unsur olarak uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları dost, saat, vitamin, yara bandı, ambulans, anahtar, ay ışığı, bal, basamak, ekonomik alışveriş, ışık, ilaç, mum, sağlık, çağın gereği, paten kaymak olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait örneklerden bazıları şu şekildedir:

“Uzaktan eğitim anahtar gibidir. Çünkü okula gidemeyip eğitim alamadığımız zaman bize eğitimin kapılarını açar (Ö-5)”.

“Uzaktan eğitim ay ışığı gibidir. Çünkü karanlıkta bize yol gösterir (Ö-12)”.

“Uzaktan eğitim bal gibidir. Çünkü gereksiz insanların yüzüne bakmak zorunda kalmıyorsun (Ö-13)”.

“Uzaktan eğitim basamak gibidir. Çünkü akademik kariyerimizi sürdürürken bizi bir üst seviyeye taşır (Ö-16)”.

“Uzaktan eğitim ekonomik alışveriş gibidir. Çünkü aile bütçesine katkıda bulunur (Ö-33)”.

“Uzaktan eğitim ilaç gibidir. Çünkü eğitimi iyileştirir (Ö-52)”.

“Uzaktan eğitim çağın gereği gibidir. Çünkü bilimsel ilerleme bunu gerektirir (Ö-19)”.

2. Kategori: Sürekli Bir Yapı Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 7 katılımcı ve 7 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *sürekli bir yapı olarak uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları; altın, hayat, sonsuzluk, anne sütü, hayatın bir parçası, yağmur, yaşam olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait metaforlar aşağıda sunulmuştur.

“Uzaktan eğitim altın gibidir. Çünkü sürekli değeri artar (Ö-3)”.

“Uzaktan eğitim hayat gibidir. Çünkü bazen sıkıcı bazen de akıcıdır (Ö-44)”.

“Uzaktan eğitim sonsuzluk gibidir. Çünkü hep devam eder (Ö-92)”.

“Uzaktan eğitim anne sütü gibidir. Çünkü ömründe bir kere alıp ömür boyu bu bilgilerle idare edebilirsin (Ö-6)”.

“Uzaktan eğitim hayatın bir parçası gibidir. Çünkü süreklilik arz eder (Ö-45)”.

“Uzaktan eğitim yağmur gibidir. Çünkü yağmur dindiğinde tohumlar yeniden filizlenir (Ö-106)”.

“Uzaktan eğitim yaşam gibidir. Çünkü uzaktan eğitimde dersler sürekli bir devinim halindedir (Ö-109)”.

3. Kategori: Erişilebilir Bir Unsur Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 14 katılımcı ve 14 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları; adalet, dünya turu yapmak, ilaç, iyi bir şey, sabır, tekrar, bilgi, evren, fırsat eşitliği, kuş, sanal alışveriş sitesi, uçak, interaktif banka, kitap olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait bazı örnekler aşağıdaki gibidir.

“Uzaktan eğitim dünya turu yapmak gibidir. Çünkü her yerde eğitimini alırsın (Ö-32)”.

“Uzaktan eğitim ilaç gibidir. Çünkü istediğin zaman alırsın ve iyi gelir (Ö-51)”.

“Uzaktan eğitim iyi bir şey gibidir. Çünkü yurt dışından derse girerek, ailemle hastalıktan korunarak yaşayabiliyorum (Ö-59)”.

“Uzaktan eğitim tekrar gibidir. Çünkü derste odaklanamadığımız zamanda kaçırdığımız kısmı tekrardan açıp izleyebiliriz (Ö-99)”.

“Uzaktan eğitim evren gibidir. Çünkü bizlere sınırsız bir erişim imkânı tanıyan internet evreni önümüze sunuyor (Ö-37)”.

“Uzaktan eğitim fırsat eşitliği gibidir. Çünkü birden fazla insana erişim kolaylığı sağlar (Ö-3)”.

“Uzaktan eğitim kuş gibidir. Çünkü eğitimdeki sınırları ortadan kaldırır (Ö-67)”.

“Uzaktan eğitim uçak gibidir. Çünkü dağları-denizleri aşır, mesafeleri kısaltır (Ö-101)”.

“Uzaktan eğitim interaktif banka gibidir. Çünkü zaman ve mekân şartı yoktur (Ö-55)”.

4. Kategori: Kullanım Şekli Açısından Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 13 katılımcı ve 13 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *kullanım şekli açısından uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları; internet alışverişi, disiplin, eve sipariş, misafirlik, oyun, tuz, yatta tatil, kitap, özel ders, solfej, antibiyotik, lamba, meslek olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait metaforlardan bazıları aşağıda sunulmuştur:

“Uzaktan eğitim internet alışverişi gibidir. Çünkü internet üzerinden yapılır (Ö-57)”.

“Uzaktan eğitim disiplin gibidir. Çünkü daima dikkat gerektirir (Ö-28)”.

“Uzaktan eğitim eve sipariş gibidir. Çünkü bilgiler de yemekler gibi sıcak tüketilince verimli olur (Ö-36)”.

“Uzaktan eğitim oyun gibidir. Çünkü öğrenme ancak kuralları çizilmiş ama eğlendiren bir oyuna benzer. (Ö-76)”.

“Uzaktan eğitim tuz gibidir. Çünkü azı karar çoğu zarar (Ö-100)”.

“Uzaktan eğitim yatta tatil gibidir. Çünkü rahat rahat evde derse bağlanırsın (Ö-110)”.

“Uzaktan eğitim kitap gibidir. Çünkü her zaman yeni şeyler öğretir (Ö-65)”.

“Uzaktan eğitim özel ders gibidir. Çünkü rahat ortamınız içinde öğrenir çalışırsınız (Ö-77)”.

“Uzaktan eğitim solfej gibidir. Çünkü tekrar ederek öğrenmek kolaylaşır (Ö-91)”.

“Uzaktan eğitim antibiyotik gibidir. Çünkü zamanında ve saatinde alırsan faydasını görürsün (Ö-7)”.

“Uzaktan eğitim lamba gibidir. Çünkü istediğin zaman ışıltı verir, aydınlatır (Ö-69)”.

5. Kategori: Bağımsızlık Unsuru Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 3 katılımcı ve 3 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları; rahat koltukta oturmak, özgürlük, hobi olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait cümleler aşağıda sunulmuştur:

“Uzaktan eğitim rahat koltukta oturmak gibidir. Çünkü kimse bizi zorlamaz (Ö-81)”.

“Uzaktan eğitim özgürlük gibidir. Çünkü insanlar imkânları ölçüsünde istediği gibi, istediği şekilde, istediği zaman her koşulda özgürdürler. Uzaktan eğitimde de sınırlar yoktur (Ö-78)”.

“Uzaktan eğitim hobi gibidir. Çünkü ilgi duyduğun alanda kendi kendine nasıl istersen o şekilde gelişmeye çalışırsın (Ö-46)”.

6. Kategori: Yardımcı Bir Unsur Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 4 katılımcı ve 3 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *yardımcı bir unsur olarak uzaktan eğitime* yönelik olumlu metaforları; araç, destek, ilk yardım olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait tüm ifadeler aşağıdaki gibidir.

“Uzaktan eğitim araç gibidir. Çünkü ihtiyacımız olan eğitim için bize yardımcı olur (Ö-10)”.

“Uzaktan eğitim destek gibidir. Çünkü geleneksel eğitime yardımcıdır (Ö-26)”.

“Uzaktan eğitim destek gibidir. Çünkü yüz yüze eğitimin yetişemediği yerde katkı sağlar (Ö-27)”.

“Uzaktan eğitim ilk yardım gibidir. Çünkü durumun daha kötüye gitmesini önlemek amacıyla mevcut araç ve gereçlerle yapılan destekleyici bir müdahaledir (Ö-53)”.

Kategori (n=9)	f %	Metaforlar (n=58)
Yetersiz bir unsur olarak uzaktan eğitim	16 27.6	Tecrübesizlik, Üvey anne, Verimsiz bir toprak, Yırtılmış kitap, Ağrı kesici, Araba yarışı oyunu, Ay ışığı, Çatalla çorba içmek, Dolmuş, Soğuk çorba, Şeker, Çember çizmek, Susuz çorak toprak, İşkence, Çoktan seçmeli soru, Netflix dizileri
Belirsiz bir yapı olarak uzaktan eğitim	4 6.9	Bitmeyen bir iş, Yol, Yolda gitmek, Serüven

Erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim	2 3.4	Eşitsizlik, Mum ışığı
Kullanım şekli açısından uzaktan eğitim	8 13.8	Araba, Fast food, Uçurtma, Balon, Deli bal, Freni patlamış kamyon, Nefes, İnternet
Yalnızlık kaynağı olarak uzaktan eğitim	5 8.6	İssiz bir ada, İssiz bir adaya düşmek, Rüzgâr, Yalnızlık, Balon
Özlem kaynağı olarak uzaktan eğitim	6 10.3	Gurbet, Platonik aşk, Şiir, Yosun, Hasret, Kavuşamayan aşıklar
Hüsran kaynağı olarak uzaktan eğitim	7 12.1	Şelengo meyvesi, Güneş, Kar, Kumar, Çatısız bir ev, Davul sesi, İndirimden aldığın kıyafet
Mücadele unsuru olarak uzaktan eğitim	9 15.5	Engebeli bir arazi, Savaş filmi fragmanı, Kuş, Savaş, Taşlı yolda gitmek, Kartal avlamak, Dolaşmış yumak, Huzursuz bir bebek, Yolculuk
Bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim	1 1.7	Kafes

Tablo 3. Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencilerinin Uzaktan Eğitim Kavramına Yönelik Oluşturdukları Olumsuz Metaforlara İlişkin Kategoriler

Tablo 3'e göre MB ile TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına yönelik geliştirdikleri olumsuz metaforlar 9 kategoride toplanmıştır. Bunlar; yetersiz bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=16), belirsiz bir yapı olarak uzaktan eğitim (f=4), erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=2), kullanım şekli açısından uzaktan eğitim (f=8), yalnızlık kaynağı olarak uzaktan eğitim (f=5), özlem kaynağı olarak uzaktan eğitim (f=6), hüsran kaynağı olarak uzaktan eğitim (f=7), mücadele unsuru olarak uzaktan eğitim (f=9), bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim (f=1) şeklindedir. Kategorilere ait metaforlar ve örnek ifadeler kategori başlıkları altında aşağıda açıklanmıştır.

1. Kategori: Yetersiz Bir Unsur Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 16 katılımcı ve 16 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *yetersiz bir unsur olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları; tecrübesizlik, üvey anne, verimsiz bir toprak, yırtılmış kitap, ağrı kesici, araba yarışı oyunu, ay ışığı, çatalla çorba içmek, dolmuş, soğuk çorba, şeker, çember çizmek, susuz çorak toprak, işkence, çoktan seçmeli soru, Netflix dizileri olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait ifadelerin bir kısmına aşağıda yer verilmiştir.

“Uzaktan eğitim ağrı kesici gibidir. Çünkü tedavi etmez (Ö-2)”.

“Uzaktan eğitim araba yarışı oyunu gibidir. Çünkü asla gerçeğinin yerini tutmaz (Ö-9)”.

“Uzaktan eğitim ay ışığı gibidir. Çünkü ışık yaysa da güneş gibi aydınlatmaz (Ö-11)”.

“Uzaktan eğitim dolmuş gibidir. Çünkü kısa mesafelere uygun tasarlanmıştır (Ö-30)”.

“Uzaktan eğitim Netflix dizileri gibidir. Çünkü ara sıra yapılan dersler zevkli olsa da büyük bir çoğunluğu işe yaramaz (Ö-75)”.

“Uzaktan eğitim verimsiz bir toprak gibidir. Çünkü yetersiz bitkiler yetişir (Ö-104)”.

“Uzaktan eğitim soğuk çorba gibidir. Çünkü yüz yüzenin yerini tutmaz (Ö-90)”.

“Uzaktan eğitim şeker gibidir. Çünkü anlık enerji sağlar (Ö-94)”.

“Uzaktan eğitim susuz çorak toprak gibidir. Çünkü verimi düşüktür (Ö-93)”.

“Uzaktan eğitim üvey anne gibidir. Çünkü çocuk gerçek anne sevgisini hissedemez. Uzaktan eğitimde de aynı şekilde gerçek eğitimi hissedemezsin (Ö-103)”.

2. Kategori: Belirsiz Bir Yapı Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 4 katılımcı ve 4 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *belirsiz bir yapı olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları; bitmeyen bir iş, yol, yolda gitmek, serüven olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait ifadeler şu şekildedir:

“Uzaktan eğitim bitmeyen bir iş gibidir. Çünkü sonunu kimse tahmin edemez (Ö-18)”.

“Uzaktan eğitim yol gibidir. Çünkü izle izle bitmez (Ö-112)”.

“Uzaktan eğitim yolda gitmek gibidir. Çünkü yolda gider gibi dersleri dinler dinler durursun (Ö-114)”.

“Uzaktan eğitim serüven gibidir. Çünkü bizi bilmediğimiz bir yola sürükler (Ö-89)”.

3. Kategori: Erişilebilir Bir Unsur Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 2 katılımcı ve 2 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları eşitsizlik, mum ışığı olarak belirlenmiştir. Kategoriye ait ifadeler aşağıda yer almaktadır.

“Uzaktan eğitim eşitsizlik gibidir. Çünkü ona herkes ulaşamaz (Ö-35)”.

“Uzaktan eğitim mum ışığı gibidir. Çünkü sadece etrafını aydınlatır herkese ulaşamaz (Ö-73)”.

4. Kategori: Kullanım Şekli Açısından Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 8 katılımcı ve 8 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *kullanım şekli açısından uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları araba, fast food, uçurtma, balon, deli bal, freni patlamış kamyon, nefes, internet olarak belirlenmiştir. Kategoriye ait bazı ifadeler aşağıda yer verilmiştir.

“Uzaktan eğitim araba gibidir. Çünkü yakıt koymadan gitmez (Ö-8)”.

“Uzaktan eğitim deli bal gibidir. Çünkü deli balın fazlası zehirdir (Ö-25)”.

“Uzaktan eğitim fast-food gibidir. Çünkü çok çabuk biter (Ö-38)”.

“Uzaktan eğitim freni patlamış kamyon gibidir. Çünkü konular hızla ilerler ve dersleri takip edemezsen kamyon gibi çarptığında hasar bırakır (Ö-52)”.

“Uzaktan eğitim internet gibidir. Çünkü her şey elimizin altında ama her şey yapay (Ö-56)”.

“Uzaktan eğitim nefes gibidir. Çünkü kesilmeden hissedemezsin (Ö-74)”.

“Uzaktan eğitim uçurtma gibidir. Çünkü ipin ucunu sıkıca tutmazsan uçup gider (Ö-102)”.

5. Kategori: Yalnızlık Kaynağı Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 5 katılımcı ve 5 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *yalnızlık kaynağı olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları; ıssız bir ada, ıssız bir adaya düşmek, rüzgâr, yalnızlık, balon olarak belirlenmiştir. Kategoride yer alan ifadeler aşağıda sıralanmıştır.

“Uzaktan eğitim balon gibidir. Çünkü balonun içerisi bomboştur tıpkı tek başına derse bağlandığım oda gibi (Ö-15)”.

“Uzaktan eğitim ıssız bir ada gibidir. Çünkü arkadaşlarımız yoktur (Ö-48)”.

“Uzaktan eğitim ıssız bir adaya düşmek gibidir. Çünkü tek başına mücadele etmeye ve bir şeyler öğrenmeye çalışırsın (Ö-49)”.

“Uzaktan eğitim rüzgâr gibidir. Çünkü hepimizi bir yana savurdu (Ö-81)”.

“Uzaktan eğitim yalnızlık gibidir. Çünkü boş boş ekrana bakılıyor (Ö-107)”.

6. Kategori: Özlem Kaynağı Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 6 katılımcı ve 6 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *özlem kaynağı olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları; gurbet, platonik aşk, şiir, yosun, hasret, kavuşamayan aşıklar olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait tüm ifadeler aşağıdaki gibidir.

“Uzaktan eğitim gurbet gibidir. Çünkü okuluna, hocalarına, arkadaşlarına hasret kalırsın (Ö-41)”.

“Uzaktan eğitim hasret gibidir. Çünkü yüz yüze eğitimi özletir (Ö-43)”.

“Uzaktan eğitim kavuşamayan aşıklar gibidir. Çünkü ne öğrenci okula ne de okul öğrenciye kavuşamaz (Ö-63)”.

“Uzaktan eğitim platonik aşk gibidir. Çünkü arkadaşlarını, hocalarını görürsün ama kavuşamazsın (Ö-80)”.

“Uzaktan eğitim şiir gibidir. Çünkü okulu özledim, sonra da öğretmenlerimi. Keşke gölgesine razı bir fesleğen olsaydım (Ö-96)”.

“Uzaktan eğitim yosun gibidir. Çünkü yüz yüze eğitimi beklemekten ruhumuzun rengi değişir (Ö-115)”.

7. Kategori: Hüsrân Kaynağı Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 7 katılımcı ve 7 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *hüsrân kaynağı olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforları; şelengo meyvesi, güneş, kar, kumar, çatısız bir ev, davul sesi, indirim olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait tüm ifadeler aşağıda yer verilmiştir.

“Uzaktan eğitim çatısız bir ev gibidir. Çünkü bizi asıl bütünleştiren bize çatı olan yer okuldaki eğitimidir (Ö-21)”.

“Uzaktan eğitim davul sesi gibidir. Çünkü davul gibi uzaktan sesi hoş gelir. İnternet ortamındaki programlarla ders işlemek başta hoş gelse de sonrasında öyle hissetmezsin (Ö-24)”.

“Uzaktan eğitim güneş gibidir. Çünkü güneşin sıcaklığını ve aydınlığını hissedersiniz ama asla dokunamazsınız (Ö-42)”.

“Uzaktan eğitim indirimden aldığın kıyafet gibidir. Çünkü zaman geçtikçe uzaktan eğitime hevesin azalır (Ö-54)”.

“Uzaktan eğitim kar gibidir. Çünkü kar görüntüsüyle mutluluk verirken donduğunda zorluk çektirir tıpkı uzaktan eğitim gibi (Ö-61)”.

“Uzaktan eğitim kumar gibidir. Çünkü çıkacağımızı sanarken batırız (Ö-66)”.

“Uzaktan eğitim şelengo meyvesi gibidir. Çünkü uzaktan eğitimde hayal ettiğinle gerçekte olan şey aynı değildir (Ö-95)”.

8. Kategori: Mücadele Unsuru Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifadeler 9 katılımcı ve 9 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencilerin *mücadele unsuru olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforlar; engebeli bir arazi, savaş filmi fragmanı, kuş, savaş, taşlı yolda gitmek, kartal avlamak, dolaşmış yumak, huzursuz bir bebek, yolculuk olarak belirlenmiştir. Bu kategoriye ait ifadelerin bir kısmı aşağıdaki gibidir.

“Uzaktan eğitim engebeli bir arazi gibidir. Çünkü tam bir şeyleri öğrenmeye başlarız, yapabildiğimiz için hevesleniriz sonra ufak bir hatamız yüzünden, bir türlü beceremediğimiz konular yüzünden hevesimiz kırılır ve kendi içimize kapanırız. Aslında kimsenin haberi olmadan uğraşıp dururuz (Ö-34)”.

“Uzaktan eğitim huzursuz bir bebek gibidir. Çünkü sürekli bir problemi vardır ve siz bunu en kısa sürede çözmek zorundasınızdır (Ö-47)”.

“Uzaktan eğitim kartal avlamak gibidir. Çünkü imkân olmayınca uzaktan eğitime bağlanmak bile çaba istiyor (Ö-62)”.

“Uzaktan eğitim kuş gibidir. Çünkü kuş ileriye yol alabilmek için kafesinde bile olsa mücadeleye devam eder. Biz de evimizde eğitimimiz için mücadele ediyoruz (Ö-67)”.

“Uzaktan eğitim savaş gibidir. Çünkü uzaktan eğitimdeki zorluklarla mücadelede başarılı olmaya çalışırız (Ö-87)”.

“Uzaktan eğitim savaş filmi fragmanı gibidir. Çünkü uzaktan eğitim sayesinde hayatın bütün koşullarını öğreniyoruz (Ö-88)”.

“Uzaktan eğitim taşlı yolda gitmek gibidir. Çünkü çıkan tüm engellere rağmen ilerlersin (Ö-97)”.

9. Kategori: Bağımsızlık Unsuru Olarak Uzaktan Eğitim

Bu kategori altındaki ifade 1 katılımcı ve 1 metafor üzerinden gerçekleşmiştir. Araştırma kapsamındaki öğrencinin *bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitime* yönelik olumsuz metaforu; kafes olarak belirlenmiş ve aşağıda belirtilmiştir.

“Uzaktan eğitim kafes gibidir. Çünkü ekrana muhtaç bir eğitimle öğrencileri sınırlandırır, uçmayı öğrenmesini engeller (Ö-60)”.

%	MB	TMTB
Olumlu	39.3	59.3
Olumsuz	60.7	40.7

Tablo 4. Müzik Bölümü ile Tekstil ve Moda Tasarımı Öğrencilerinin Uzaktan Eğitim Kavramına Yönelik Oluşturdukları Metaforların Dağılımı

Tablo 4’e göre MB ile TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına yönelik geliştirdikleri olumlu ve olumsuz kategorilere ait ifadeler yüzdeler olarak gösterilmiştir. MB öğrencileri %39.3 oranında olumlu, %60.7 oranında olumsuz metafor üretmiştir.

TMTB öğrencileri ise %59.3 olumlu, %40.7 oranında olumsuz metafor üretmiştir. Buradan, TMTB öğrencilerinin MB öğrencilerine göre uzaktan eğitim kavramına dair ifadelerinin daha olumlu olduğu söylenebilir.

Tartışma ve Öneriler

MB ile TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına ilişkin algılarını metaforlar aracılığıyla tespit etme amacını taşıyan bu araştırma sonucunda, öğrenciler uzaktan eğitim kavramına ilişkin 109 adet metafor, 115 adet görüş üretmiştir. Öğrencilerin uzaktan eğitim kavramına ilişkin üretmiş oldukları olumlu metaforlar 6 farklı kategoride, olumsuz metaforlar ise 9 farklı kategoride toplanmıştır.

Çalışma grubundaki öğrencilerin ifadeleri üzerine oluşturulan olumlu kategoriler; faydalı/verimli bir unsur olarak uzaktan eğitim, sürekli bir yapı olarak uzaktan eğitim, erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim, kullanım şekli açısından uzaktan eğitim, bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim, yardımcı bir unsur olarak uzaktan eğitim olmak üzere 57 metafordan oluşmaktadır. Olumsuz olan kategoriler ise; yetersiz bir unsur olarak uzaktan eğitim, belirsiz bir yapı olarak uzaktan eğitim, erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim, kullanım şekli açısından uzaktan eğitim, yalnızlık kaynağı olarak uzaktan eğitim, özlem kaynağı olarak uzaktan eğitim, hüsrana kaynağı olarak uzaktan eğitim, mücadele unsuru olarak uzaktan eğitim, bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim olmak üzere 58 metafordan oluşmaktadır. MB ile TMTB arasındaki olumlu ve olumsuz ifadeler kıyaslandığında TMTB öğrencilerinin uzaktan eğitim kavramına dair daha olumlu bir yaklaşım sergiledikleri görülmüştür.

Olumlu metaforlara ilişkin kategoriler arasında en çok faydalı/verimli bir unsur olarak uzaktan eğitim (f=16) kategorisinde metafor üretilmiştir. Öğrenciler oluşturdukları “dost”, “yara bandı”, “ay ışığı”, “ekonomik alışveriş” “basamak” vb. metaforlarla uzaktan eğitimi fırsat sunan, yol gösteren, faydalı, geliştiren, katkıda bulunan, iyileştiren, çağın gereği, ekonomik olarak ifade etmişlerdir. Alanyazında da uzaktan eğitimi olumlu olarak değerlendiren çalışmalar bulunmaktadır. Fidan (2017: 276) karma eğitim programlarına kayıtlı öğrencilerin uzaktan eğitim kavramına ilişkin algılarını metaforlar aracılığıyla ortaya koyan araştırması sonucunda öğrencilerin bir kısmı uzaktan eğitimin olumlu yönde öğrencileri etkilediği yönünde çıkarım yapmış, Bozkurt (2020: 1) da ilköğretim öğrencilerinin uzaktan eğitime yönelik metaforik imge ve algılarını incelediği çalışması sonucunda uzaktan eğitimi faydalı kategorisinde ifade etmiş, kolaylaştırıcı ve yaşam boyu öğrenme temalarını elde etmiştir. Uzaktan eğitim yolu ile ders veren öğretim elemanlarının eğitime dair görüşleri uzaktan eğitimin zenginleştirilmiş bir öğrenme ortamı sağladığı ve eğitimin kalitesini artırdığı yönündedir (Barış ve Çankaya, 2016: 399).

Öğrencilerin bir kısmı üniversitelerindeki yüz yüze eğitim için farklı şehirlerden yolculuk yapmaktadır. Bu durum ulaşım ve barınma ihtiyacını doğurarak, öğrencileri bütçe ve zamanı daha ekonomik kullanmaya sevk etmektedir. Uzaktan eğitim sayesinde öğrenciler ulaşım ve barınma maliyetlerini ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle araştırmadaki çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin uzaktan eğitimi ekonomiye katkıda bulunan faydalı/verimli olarak nitelendirdikleri düşünülmektedir. Aras ve Karakaya (2020: 1) ve Genç vd., (2020: 134) tarafından yapılan çalışmalarda da uzaktan eğitim ekonomik olarak fayda sağlayan bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Benzer şekilde Atik (2020: 148) araştırmasında uzaktan eğitimin çeşitli sebeplerden dolayı

(bedensel engel, coğrafi engel gibi) örgün eğitime devam edemeyen bireylere ve gelir durumu düşük ailelerin çocuklarına ulaşım, konaklama gibi masrafların azaltılmasında yardımcı olacağını ifade etmiştir. Kaya tarafından hazırlanan Uzaktan Eğitim adlı çalışmada yer alan SWOT analizi sonucu uzaktan eğitimin kitle eğitimini kolaylaştıran bir nitelik taşıdığı belirtilmiştir (Akt., Erfidan, 2019: 14).

Araştırmada erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim kategorisinde 14 metafor üretilmiş, öğrenciler uzaktan eğitimi “adalet”, “fırsat eşitliği”, “dünya turu yapmak”, “ilaç”, “tekrar”, “bilgi”, “evren”, “kuş”, “uçak”, “interaktif banka” vb. kavramlarla ifade etmişlerdir. Bu kategoriye ait uzaktan eğitime dair olumlu algılar, eğitimin birçok öğrenciye erişim kolaylığı sağlayarak fırsat eşitliği sunması ve zaman-mekân şartı olmadan öğrencilerin derslere erişip tekrar edebilmeleridir. Teknolojik olanakların, iletişim araçlarının etkili bir şekilde kullanılması uzaktan eğitimin uygulanmasında yüksek bir fayda sağlayabilir. Araştırmanın erişilebilir bir unsur olarak uzaktan eğitim bulgularını destekleyen Genç vd., (2020: 134) lisansüstü öğrencileri ile yaptıkları araştırma sonucunda ders kayıtlarının ve materyallerinin ulaşılabilir olması, öğretim elemanları ile iletişimin hızlanması, kaynaklara erişim kolaylığının sağlanması, online eğitimlere katılım fırsatı olması uzaktan eğitim uygulamalarının verimini arttıran faktörler olarak ifade etmiştir. Ayrıca derslerin sistem üzerinde kaydedilerek öğrencilerin erişimine açılmasının ve ders materyallerinin paylaşılmasının öğrencilere bireysel çalışma tempolarında ilerleme, tekrar ve pekiştirme imkânı sunduğu düşünülmektedir. Alanyazında bulunan farklı araştırmalarda da (Barış ve Çankaya, 2016: 399, Kaleli-Yılmaz ve Güven, 2015: 299, Erfidan, 2019: 60-64, Aras ve Karakaya, 2020: 11, Bozkurt, 2020: 22) uzaktan eğitimin tekrar imkânı sunarak, zengin içerik sunmasına ve fırsat eşitliğine vurgu yapılmıştır.

Araştırmaya katılan öğrenciler kullanım şekli açısından uzaktan eğitim kategorisinde 13 metafor üretmiştir. Öğrenciler “internet alışverişi”, “misafirlik”, “oyun”, “tuz”, “yatta tatil”, “kitap”, “özel ders”, “solfej”, “antibiyotik”, “lambda”, “meslek” vb. ifadelerle uzaktan eğitimi teknik özellikleri, öğretim araçları, öğrenme ortamı ve kullanım durumu açısından ifade etmişlerdir. Öğrenciler, internet erişimi sağlandığı takdirde istedikleri rahat bir ortamda uzaktan eğitimden yararlanabileceklerine, uzaktan eğitimi amacına ve gereğine uygun bir şekilde doğru kullandıklarında faydasını görebileceklerine vurgu yapmışlardır. Uzaktan öğretim süreçleri, yeni bir öğrenme ortamını zorunlu kılmaktadır. Dünyanın neredeyse her tarafında pek çok eğitim kurumu öğrencilerine uzaktan öğretim sunmaya başlamıştır (Demirbilek, 2021: 10). Anohina, Graham, Moore, Dickson-Deane ve Galyen, uzaktan eğitimin kuramsal olarak çevrimiçi öğrenme, web tabanlı, internet tabanlı ve bilgisayar destekli öğrenmeyi kapsayan bir eğitim şekli olduğunu ifade etmiştir (Akt., Fidan, 2017: 276). Alanyazında uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik araçlarla öğrenen-eğitimci ve öğrenen-içerik etkileşiminin kullanılacağı ve bu araçlara yakınlık ile kullanım becerileri konularında Barış ve Çankaya (2016: 399), Atik (2020: 148), Aras ve Karakaya (2020: 1) tarafından çalışmalar da yapılmıştır. Ayrıca, Atik (2020: 163) çalışmasında teknoloji kullanımının kalabalık sınıflara gerek kalmadan yapılabileceğini, teknolojik araçlar (bilgisayar, tablet, TV, akıllı telefon vb.) ile çağımıza ve teknolojik gelişmelere uygun bir uzaktan eğitim imkânı sağlandığını ifade etmiştir. Uzaktan eğitimi geleneksel eğitim ortamlarından ayıran en önemli özelliklerden biri de etkin bir şekilde

teknoloji ve teknolojik aletlerin kullanılmasıdır. Bu durum da uzaktan eğitimin tanımı ile örtüşmektedir.

Araştırmada sürekli bir yapı olarak uzaktan eğitim kategorisinde 7 metafor üretilmiştir. Öğrenciler, “altın”, “hayat”, “sonsuzluk”, “anne sütü”, “hayatın bir parçası”, “yağmur”, “yaşam” kavramlarıyla kendilerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler kullandıkları bu metaforlar ile uzaktan eğitimin gelecekte değerinin artacağını, hayatın olağan akışında yaşanan deneyimlerin eğitimde de yaşanabileceğini, alınan eğitim sayesinde edinilen bilgilerin ömür boyu işlevselliğini yitirmeyeceğini ve bu eylemlerin belli bir devinim içinde süreklilik arz ettiği belirtmişlerdir. Demirbilek (2021: 1-15) tarafından yapılmış araştırmada da uzaktan öğretim kavramı için üretilen olumlu metaforlar arasında öğrenciler en fazla “sürekliliğin olması” koduyla metafor üretmiştir. Uşun’a göre uzaktan eğitim kişiye bireysel, yaşam boyu, sürekli ve bağımsız bir öğrenme fırsatı sağlamaktadır. Öğrenme sorumluluğunun bireyde olması, insanların bilgiye ulaşma ve girişimcilik taraflarını ve kendi kendilerine karar verme kabiliyetlerini geliştirmektedir (Akt., Aras ve Karakaya, 2020: 10). Öğrencilerin uzaktan eğitimin sürekliliğe dair olumlu yargıları, uzaktan eğitimin bireyi geliştiren yönü ile ele alındığında, uzaktan eğitimin gelecekteki öğrenme ortamı içinde tercih edilebileceği ve yer alabileceği söylenebilir.

Araştırmada yardımcı bir unsur olarak uzaktan eğitim kategorisinde 4 metafor üretilmiştir. Öğrenciler, “araç”, “destek”, “ilk yardım” kavramlarını kullanarak kendilerini ifade etmiştir. Öğrenciler uzaktan eğitimin geleneksel eğitimin yetemediği yerde eğitime katkı sağladığını ve öğrencilerin gelişimi için onlara yardımcı olduğunu belirtmişlerdir. Atik (2020: 149), Aras ve Karakaya’ya (2020: 9) göre kişisel gelişime yardımcı olan uzaktan eğitim süreci, öğrencilerin kendi kendilerine eğitimlerini gerçekleştirmesine yardım etmektedir. Bu sayede uzaktan eğitim cazibesini ve gelişimini arttırmaktadır. Groulx ve Hernly araştırmalarında ABD’deki dokuz lisansüstü müzik eğitimi programında müfredat gereksinimlerini, başvuru ve kayıtlı ilgili etmenleri incelemeleri sonucu, uzaktan eğitim gibi çevrimiçi uygulamaların geleneksel eğitimden ne aşağı ne de üstün olmadığını, artan eğitim ihtiyacına yardımcı bir etmen olduğunu belirtmişlerdir (Akt., Sarıkaya, 2021: 93). Bu araştırmadaki çalışma grubu öğrencilerinin uzaktan eğitimin yardımcı bir unsur olarak değerlendirilmesine dair bulguları alanyazında bu konuya karşılık gelen diğer bulgularla örtüşmektedir.

Bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim kategorisinde 3 metafor üretilmiştir. Öğrenciler, “rahat koltukta oturmak”, “özgürlük”, “hobi” kavramları ile kendilerini ifade ederek uzaktan eğitimden istedikleri zaman, istedikleri şekilde yaralanabildiklerini belirtmişlerdir. Bu ifadelerle göre öğrenciler, geleneksel yüz-yüze eğitimle uzaktan eğitimi karşılaştırdıklarında zaman ve mekân kavramlarını özgürce yöneterek, bilgiye ulaşma ve kendilerini geliştirebilme imkânı elde etmişlerdir. Alanyazında da bu bulguyu destekler nitelikte çalışmalar (Atik, 2020:159, Barış ve Çankaya, 2016: 399, Bozdağ ve Dinç, 2020: 1954, Bozkurt, 2020: 1-20, Demirbilek, 2021:7, Erfidan, 2019: 1, Kaleli-Yılmaz ve Güven, 2015: 299, Kaya vd., 2017: 1616, Yıldız, 2015: 87-90, Fidan, 2017: 276) mevcuttur. Söz konusu çalışmalarda da uzaktan eğitimin öğrencilere zamandan ve mekândan bağımsız bir öğrenme sistemi sunarak, öğrencilere serbestlik sağlaması durumuna vurgu yapılmıştır.

Araştırmada çalışma grubundaki öğrencilerin oluşturdukları olumsuz metaforlar en çok yetersiz bir unsur olarak uzaktan eğitim kategorisinde (f=16) üretilmiştir. Bunlar; “verimsiz bir toprak”, “ağrı kesici”, “araba yarışı oyunu”, “ay ışığı”, “çatalla çorba içmek”, “şeker”, “susuz çorak toprak”, “işkence”, “Netflix dizileri” gibi metaforlardır. Öğrenciler uzaktan eğitimin yüz yüze eğitime göre yetersiz ve verimsiz olduğunu belirtmiştir. Uzaktan eğitimin öğrenciye sağladığı olanakların anlık ve kısa süreli olduğu, eğitimin içeriğinin uzun vadede tatminkâr çözümler getiremediğini ifade etmiştir. Bu nedenle uzaktan eğitimi yüz yüze eğitimle kıyaslayarak onun yerini tutamayacağını, yetersiz olduğunu bildirmişlerdir. Alanyazında yapılan çalışmalar (Demirbilek, 2021: 8, Bozkurt, 2020: 1, Kaya vd., 2017: 1616) araştırmanın bu bulgusunu desteklemekle birlikte Atik (2020: 159) uzaktan eğitim sürecinin tek başına yeterli olamayacağını ancak geleneksel sınıf ortamlarına destekleyici olarak kullanılabileceğini ifade etmiştir. Aras ve Karakaya (2020: 8) yaptıkları çalışmada uzaktan eğitimin derslerin anlaşılmasını gibi problemler yaratacağını, Kaya vd., (2017: 1616) da özellikle uygulamalı derslerde yetersiz kaldığını ve eğitimde kaliteyi düşürdüğünü belirtmiştir. Bozdağ ve Dinç (2020: 1978) beden eğitimi öğretmenlerinin uzaktan eğitimle ilgili ifadelerini inceledikleri araştırmalarında uzaktan eğitim ile ilgili oluşturulan metaforların büyük bir kısmının olumsuz ifadelerden oluştuğu sonucuna varmışlardır. Kaleli-Yılmaz ve Güven (2015: 299) tarafından yapılan başka bir çalışmada ise sınıf öğretmeni adaylarının oluşturdukları metaforların içerikleri incelendiğinde, metaforların önemli bir bölümünde uzaktan eğitimin verimsiz sıkıcı, etkileşimsiz, duygusuz bir eğitim şekli olduğuna vurgu yapıldığı görülmüştür. Sınıf öğretmeni adayları ders öğretmeni ile yeterince iletişime giremedikleri için sevgi hissini oluşturmadığını, kendilerini bir yabancı, üvey evlat gibi hissettiklerini, sorularına anında cevap alamadıkları için derse karşı ilgisiz olduklarını, derste tam olarak belli bir konuya odaklanamadıklarını, dersler çok uzun sürdüğü için dikkatlerinin dağıldığını vurgulamışlardır.

Öğrencilerin uzaktan eğitim deneyimleri nedeniyle içinde buldukları duygu durumu onların uzaktan eğitime karşı bir tutum oluşturmasına neden olabilir. Öğrencilerin geliştirdikleri olumlu ya da olumsuz tutumlar uzaktan eğitim uygulamalarının verimli ya da verimsiz bir şekilde gerçekleşmesi yönünde etkili olabilir. Bu çalışmada öğrencilerin uzaktan eğitime yönelik duygu durumları ile ilgili olumsuz olarak nitelendirdikleri kategoriler hüsrana (f=7), özlem (f=6), yalnızlık kaynağı olarak (f=5), mücadele (f=9) ve bağımsızlık (f=1) unsuru olarak belirlenmiştir. Hüsrana kaynağı olarak uzaktan eğitim kategorisinde “şelengo meyvesi”, “güneş”, “kar”, “kumar”, “çatsız bir ev”, “davul sesi”, “indirimden aldığım kıyafet” metaforları ile öğrenciler kendilerini ifade etmişlerdir. Bu metaforlardan anlaşılacağı üzere öğrenciler hayal ettiklerinin, beklentilerinin karşılanmadığı, görülenin aslında var olmadığı, bambaşka olduğu gerçeği ile karşı karşıyadır. Bu durum onlarda hüsrana duygusunu uyandırmıştır. Ayrıca zaman içinde uzaktan eğitime karşı hevesin azaldığının belirtilmesi öğrencilerde bir motivasyon kaybı olarak da düşünülebilir.

Araştırmada özlem kaynağı olarak uzaktan eğitim kategorisi “gurbet”, “platonik aşk”, “şiiir”, “yosun”, “hasret”, “kavuşamayan âşıklar” metaforlarından oluşmaktadır. Söz konusu metaforlardan öğrenciler net bir şekilde okul ortamını, hoca ve arkadaşlarını özlediklerini belirtmiştir. Ayrıca yüz yüze öğrenme ortamına dâhil olan her şeye karşı duyulan bu özlemin bir beklenti süreci içinde bıkkınlık düzeyine kadar geldiğini ifade

etmişlerdir. Özlem duygusunun eşliğinde öğrencilerin kendilerini yalnız hissetmesi çok muhtemeldir. Bu durum, yalnızlık kaynağı olarak üretilen “ıssız bir ada”, “ıssız bir adaya düşmek”, “rüzgâr”, “yalnızlık”, “balon” gibi metaforlardan da anlaşılmalıdır. Öğrencilerin metaforları ne kadar çeşitli olsa da uzaktan eğitim sürecinde kendilerini bilgisayar ekranı karşısında yalnız hissettiklerine dair ifadeleri ortaktır. Alan yazında fiziksel uzaklık sebebiyle sosyal etkileşime engel olup öğrencilerin yaşadığı yalnızlık duygusunu ele alan çalışmalar bulunmaktadır. Bu süreçte öğrenciler daha çok bireysel davranışlar sergilemekte ve doğal olarak grup içi davranışlar sınırlanmaktadır. Uzaktan eğitimin yalnızca teknik bir araç vasıtasıyla sağlanması nedeniyle öğretmen adaylarının sosyalleşme ve iletişim konularını olumsuz yönde etkilemektedir (Demirbilek, 2021: 9, Karakuş vd., 2020: 220, Bozkurt, 2020:1-23, Kaya vd., 2017: 1616). Yüz yüze eğitimde yanında bulunan öğretmeninden aldığı manevi güç veya olumlu anlamda hissettiği otorite sonucunda öğrenci derste daha motive olmakta ve dikkatini yaptığı işe vermektedir. Ev ortamında kendisini kontrol edici bir “güç” olmadığından, öğrenciler yalnızlaşmakta ve giderek dikkat seviyeleri düşmektedir. Kendini anı anına denetim altında hissetmeyen öğrenci, kendi mantığı ve duyguları doğrultusunda bir mantık geliştirerek, bakış açısını daraltmaktadır. Bu durum da öğrencilerin zayıf tutum geliştirmelerine veya uzaktan eğitimde öğrenmeye yönelik isteksiz tavırlar geliştirmesine neden olabilir (Yüctoker vd., 2021: 111).

Uzaktan eğitim sürecinde ortaya çıkan yalnızlık hissi öğrencileri kimi zaman mücadelecı bir ruh haline de sevk edebilir. Öğrencilerin bir kısmı uzaktan eğitim sürecini mücadele unsuru olarak “engebeli bir arazi”, “savaş filmi fragmanı”, “kuş”, “savaş”, “taşlı yolda gitmek”, “kartal avlamak”, “dolaşmış yumak”, “huzursuz bir bebek”, “yolculuk” kavramları ile ifade etmiştir. Öğrenciler, uzaktan eğitime bağlanmak için bile bir çaba gerektiğini, aşılması veya halledilmesi gereken zorlukların olduğunu ve bu çabalar sırasında yalnız kalarak kendilerini bir mücadele içinde hissettiklerini belirtmişlerdir. Araştırmanın bu bulgusu Kaya’nın uzaktan eğitimde dezavantaj olarak belirttiği sosyalleşmenin engellenmesi, yardımsız ve kendi kendine öğrenemeyen öğrenciye yeterli yardımın sağlanamaması ifadesiyle örtüşmektedir (Akt., Erfidan, 2019: 14).

Araştırmada bağımsızlık unsuru olarak uzaktan eğitim kategorisinde kullanılan “kafes” metaforu ile uzaktan eğitimin öğrenciyi sınırlandırdığı, öğrencinin potansiyeline ket vurulduğu ifade edilmiştir. Öğrenciler bu süreci tek başına, izole edilmiş bir şekilde bilgisayar ekranı karşısında geçirerek, yüz yüze eğitim sürecindeki sosyal olanaklardan uzak kalmıştır. Bu durumun onların duygu durumlarını olumsuz etkilediği ve uzaktan eğitimin olumlu taraflarını hissedemedikleri anlaşılmaktadır. Saltürk ve Güngör (2020: 137) araştırmalarında duygusal ve fiziksel yoksunlukların akademik motivasyonu etkilediğini ortaya koymaktadır. Öğrenciler, sosyalleşme ve fiziksel aktivite ihtiyaçlarını giderememenin akademik motivasyon üzerinde belirleyici olduğunu düşündüklerini belirtmektedirler. Öğrenciler forumlar/canlı dersler ile sınıf ortamı oluşturulmasının sosyalleşmek için yeterli olmadığını düşünmektedir. Eğitimde teknolojinin kullanımının daha etkili olması gerekse de öğrenme sosyal bir süreçtir ve gücünü iletişimden alır. Öğrenmenin sosyal yönünün bu bağlamda yeniden değerlendirilmesine ihtiyaç vardır.

Uzaktan eğitimin keyif vermemesi, uzun süre bilgisayar başında vakit geçirme, ihtiyaç duyulduğunda sağlıklı iletişim kuramama ve sosyalleşememe, yaşanan

kaygılar, uzaktan eğitimin yararsız görülmesi öğrencilerin memnuniyetsizliklerdir. Öğrenenlerin uzaktan eğitime yönelik beklentilerinin karşılanmaması, öğrenenlerin algı, tutum gibi duyuşsal özelliklerinin olumsuz etkilenmesi, öğrenenlerin başarılarının düşük olmasına yol açabilir (Atik, 2020: 153). Yıldız (2015) araştırmasında öğrenme-öğretme süreci ve özellikle öğrenene katkı açısından, etkileşim yoksunluğu ve iletişim eksikliğinden kaynaklı uzaktan eğitimi yararlı bulmadığını, hatta sıkıntılı ve verimsiz bir sistem olarak gördüğünü ifade etmiş ve eğitim-öğretimin tamamen uzaktan eğitimle sağlanamayacağı sonucuna ulaşmıştır (Yıldız, 2015: 41). Chang ve Satako'ya göre uzaktan eğitim sürecinde öğrenciler sadece akademik ortamlarından uzak kalmamış aynı zamanda sosyalleşme ortamları sınırlanmış ve kısmen yalnızlaşmışlardır. Bu sebeple birçok insan sosyal desteğe ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Bazı ülkelerde (Çin, Japonya, Amerika gibi) bu konuda çalışmalar yapılarak sosyal destek hatları açılmıştır. Bu süreçte öğrenci-öğrenci, öğrenci-öğretmen iletişimi hızlanmış ve sosyalleşmenin teknolojik kanallar aracılığıyla da desteklenmesi sağlanmıştır (Akt., Genç vd., 2020: 152).

Araştırmada öğrencilerin ifadelerine göre kullanım şekli açısından uzaktan eğitim için 8 olumsuz metafor oluşmuştur. Öğrenciler “araba”, “fast food”, “uçurtma”, “balon”, “deli bal”, “freni patlamış kamyon”, “nefes”, “internet” metaforları ile kendilerini ifade etmişlerdir. Bu metaforlarda uzaktan eğitim uygun ve doğru kullanılmadığı takdirde yaşanan ya da yaşanabilecek olumsuzluklara yer vermişlerdir. İnternet erişimi, teknoloji temelli aksaklıklar da öğrencilerin bu süreçte stres yaşamalarına sebep olabilmektedir (Genç vd., 2020: 153). Sarıkaya (2021: 97) tarafından yapılan araştırmada teknolojik kaynaklara ulaşamaması ve etkin kullanılamaması, eğitimcilerin yeni bir deneyimle karşılaşmasının ve süreci atlatma çabalarının, öğrencilerin uzaktan eğitime karşı bakış açılarını olumsuz yönde etkilediği belirtilmiştir.

Araştırmada öğrencilerin ifadelerine göre belirsiz bir yapı olarak uzaktan eğitim kategorisi 4 metafordan oluşmaktadır. Öğrenciler bu kategori için “bitmeyen bir iş”, “yol”, “yolda gitmek”, “serüven” metaforlarını kullanmıştır. Öğrenciler uzaktan eğitimi sadece an'a odaklanarak sürekli dinlenen ya da izlenen bir ders olarak görmüşler ve bu durumu kendileri için belirsizlik olarak ifade etmişlerdir. Dersi anlatan öğretim elemanının öğrencinin girdiği bu belirsiz döngüyü farketmesi ve öğrenciyi bu belirsizlikten çıkarabilecek beceriye sahip olması verilen eğitimi verimli kılabilme açısından faydalı olabilir. Fidan'a (2017: 290) göre uzaktan eğitimdeki eğitimcilerin teknik yetkinliğe ve öğrenciyi merkeze alan bir pedagojik anlayışa sahip olması gerekir.

Uzaktan eğitimin en önemli unsurlarından birisi teknolojik olanaklardan tüm öğrencilerin faydalanması ve bu sayede derslere erişimin mümkün olmasıdır. Uzaktan eğitimi erişilebilir bir unsur olarak ele alan 2 öğrenci bulunmaktadır. Öğrenciler erişilebilirlik unsurunu “eşitsizlik” ve “mum ışığı” kavramlarıyla olumsuz olarak değerlendirmişler ve herkesçe ulaşılmasının yarattığı eşitsizlik üzerinden ele almışlardır. Öğrencilerin bu yaklaşımından, eğitim alanındaki fırsat eşitsizliğinin, uzaktan eğitim sürecinde de tamamen ortadan kalkmadığı, varlığını hissettirdiği anlaşılmaktadır. Bozkurt'a (2020: 15) göre eğitimde fırsat eşitliği, sosyal adalet, evrensel tasarım pek çok konuyla doğrudan veya dolaylı ilişkisi olan uzaktan eğitimin öz değerleri olarak düşünülmelidir. Saltürk ve Güngör (2020: 137-174) de uzaktan eğitimin, büyük bir destek kaynağı olmakla beraber öğrenciler arasındaki sosyoekonomik eşitsizlikleri

belirgin hale getirme, eğitimdeki eşitsizlikler arasındaki boşlukları genişletme potansiyeline sahip olduğunu vurgulamıştır.

Sonuç

Uzaktan eğitimin gelecekte giderek daha çok uygulanacağı dikkate alınarak, teknolojik öğretim araçlarının geliştirilmesi, geleneksel eğitim tekniklerinin uzaktan eğitime uyarlanması faydalı olacaktır. Uzaktan eğitimde kullanılan teknolojik alt yapının iyileştirilerek, iletişim araçlarının tüm öğrencilerin ve öğretim elemanlarının erişmesi için kaynakların sağlanması önerilebilir.

Uzaktan eğitimi kullanan öğrencilerin ve öğretim elemanlarının duygu durumları önemsenmeli, ihtiyaç halinde yaşanabilecek olumsuz duyguların paylaşılmasına ve iyileştirilmesine yönelik geleneksel rehberlik çalışmalarına uyarlamalar, ilaveler yapılabilir. Sosyal becerilerin artırılmasına yönelik platformların ya da uygulamaların yaratılması önerilebilir. Ders müfredatının yeni öğrenme ortamı (dersin süresi, sınıf mevcudu vb.) gözetilerek yeniden düzenlenmesi önerilebilir. Ters Yüz Öğrenme gibi bireysel yaklaşımları destekleyen öğrenme modellerinden yararlanılabilir.

Sanat ve tasarım alanlarında gerçekleştirilecek öğrenme-öğretme süreçlerine ilişkin olarak uzaktan eğitime uyarlanabilir metod ve yöntemler geliştirilebilir. Bu araştırma MB ile TMTB öğrencilerini kapsamaktadır. Araştırma farklı alanlardaki ve düzeylerdeki çalışma gruplarıyla farklı metotlarla yeniden yapılarak araştırma sonuçları karşılaştırılabilir.

Kaynakça

- Açıkel, C. (2009). “Meta Analiz ve Kanıta Dayalı Tıptaki Yeri”, *Klinik Psikofarmoloji Bülteni*, 19(2), 164-172.
- Aras, E. ve Karakaya, Y. E. (2020). “Spor Eğitimi Kurumlarında Görev Yapan Akademik Personelin Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşleri: Nitel Bir Çalışma”, *Sportmetre The Journal of Physical Education and Sport Sciences*, 18(2), 1-12.
- Atık, A. D. (2020). “Fen Bilimleri Öğretmen Adaylarının Uzaktan Eğitim Algısı: Bir Metafor Analizi”, *Uluslararası Eğitim Araştırmacıları Dergisi*, 3(2), 148-170.
- Barış, M. F. ve Çankaya, P. (2016). “Akademik Personelin Uzaktan Eğitim Hakkındaki Görüşleri”, *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 399-413. <https://dx.doi.org/10.14687/ijhs.v13i1.3378>.
- Bozdağ, B. ve Dinç, F. (2020). “The Perceptions of Physical Education Teacher Candidates Towards the Concept of Distance Education in the Covid-19 Process: A Metaphor Study”, *International Journal of Eurasian and Culture*, (11), 1954-1980.
- Bozkurt, A. (2020). “Koronavirüs (Kovid-19) Pandemisi Sırasında İlköğretim Öğrencilerinin Uzaktan Eğitime Yönelik İmge ve Algıları: Bir Metafor Analizi”, *Uşak Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 1-23.
- Demirbilek, N. (2021). “Üniversite Öğrencilerinin Uzaktan Öğretime İlişkin Metaforik Algıları”, *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 1-15, <https://dx.doi.org/10.19160/ijer.786303>.
- Edeer, Ş. (2005). “Sanat Eğitiminde Disiplinlerarası Yaklaşım”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (19), 78-84.

- Ekici, G. (2016). “Öğretmen Adaylarının “Bilgisayar” Kavramına İlişkin Metaforik Algıları”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 15(3), 755-781.
- Erfidan, A. (2019). *Derslerin Uzaktan Eğitim Yoluyla Verilmesiyle İlgili Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşleri: Balıkesir Üniversitesi Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Fidan, M. (2017). “Metaphors of Blended Learning’ Students Regarding the Concept of Distance Education”, *International Online Journal of Educational Sciences*, 9(1), 276–291, <https://dx.doi.org/10.15345/ijoes.2017.01.017>.
- Genç, S. Z., Engin, G. ve Yardım, T. (2020). “Pandemi (Covid-19) Sürecindeki Uzaktan Eğitim Uygulamalarına İlişkin Lisansüstü Öğrenci Görüşleri”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41, 134-158.
- Güner, N. (2013). “Bir Labirentte Çıkış Aramak mı? Yoksa Yeni Ufuklara Yelken Açmak mı? On İkinci Sınıf Öğrencilerinden Matematik Öğrenmek ile İlgili Metaforlar”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri, Educational Sciences: Theory & Practice*, 13(3), 1929-1950, <https://dx.doi.org/10.12738/estp.2013.3.1663>.
- Güneş, A. ve Fırat, M. (2016). “Açık ve Uzaktan Öğrenmede Metafor Analizi Araştırmaları”, *AUAd*, 2(3), 115-129.
- Güveli, E., İpek, A., Atasoy, E. ve Güveli, H. (2011). “Sınıf Öğretmeni Adaylarının Matematik Kavramına Yönelik Metafor Algıları”. *Turkish Journal of Computer and Mathematics Education (TURCOMAT)*, 2(2), 159-140.
- Inayatullah, S., Izgarjanc, A., Kuusib, O. ve Minkkinen, M. (2016). “Metaphors In Futures Research”, *Futures*, 84, 109–114. <http://dx.doi.org/10.1016/j.futures.2016.04.004>.
- Kaleli-Yılmaz, G. ve Güven, B. (2015). “Öğretmen Adaylarının Uzaktan Eğitime Yönelik Algılarının Metaforlar Yoluyla Belirlenmesi”, *Türk Bilgisayar ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 6(2), 299-322.
- Karakuş, N., Ucuzsatar, N., Karacaoğlu, M. Ö., Esendemir, N. ve Bayraktar, D. (2020). “Türkçe Öğretmeni Adaylarının Uzaktan Eğitime Yönelik Görüşleri”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (19), 220-241. <https://dx.doi.org/10.29000/rumelide.752297>.
- Kaya, Z. (2002). *Uzaktan Eğitim*, Ankara: Pegem A Yayınları.
- Kaya, M., Çitil Akyol, C., Özbek, R. ve Pepeler, E. (2017). “Lisansüstü Eğitim Programlarında ‘Uzaktan Eğitim Uygulamasına’ Yönelik ‘Eğitim Bilimleri Bölümü’ Akademisyenlerinin Görüşleri”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(64)-Ek Sayı, 1616-1627.
- Kurt, H. S. (2019). *Fizik Öğretmen Adaylarının Elektrik Konusundaki Metaforları ve Metaforik Algıları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kuyucu, Y., Şahin, M. ve Kapıcıoğlu, M. O. (2013). “Okul Öncesi Öğretmenlerinin “Çocuk” Kavramına İlişkin Sahip Oldukları Zihinsel İmgeler”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 43-53.
- Kuzu, A. (2013). Araştırmaların planlanması. A. A. Kurt. (Editör) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, 19-45.

- Linsley, D.E. (2011). *Metaphors and Models: Paths to Meaning in Music*, University of Oregon, School of Music and Dance, Doctoral Thesis, United States.
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Oyman, N. ve Şentürk, İ. (2015). “Öğretmen Adayları ve Öğretim Üyelerinin “Üniversite” Kavramına İlişkin Metaforik Algıları”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 21(3), 367-394. <https://dx.doi.org/10.14527/kuey.2015.014>.
- Öztürk, Ç. (2007). “Sosyal Bilgiler, Sınıf ve Fen Bilgisi Öğretmen Adaylarının ‘Coğrafya’ Kavramına Yönelik Metafor Durumları”, *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(2), 55-69.
- Prieto, E. (2002). *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart. (Amsterdam: Rodopi)
- Saban, A. (2008). “Okula İlişkin Metaforlar”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 55, 459-496.
- Saltürk, A. ve Güngör, C. (2020). “Üniversite Öğrencilerinin Gözünden Covid-19 Pandemi Döneminde Uzaktan Eğitime Geçiş Deneyimi”, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(36), 137-174. <https://dx.doi.org/10.14520/adyusbd.788716>.
- Sarıkaya, M. (2021). “Pandemi Sürecinde Uzaktan Eğitime İlişkin Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin Görüşleri”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 92-100 <https://dx.doi.org/10.32547/ataunigsed.835720>.
- Sönmez, V. ve Güldüren-Alacapınar, F. (2019). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (7. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Spring, J. (2016). “The Power of Metaphor in Rural Music Education Research”, *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(4), 76-103. <https://dx.doi.org/10.22176/act15.4.76>.
- Şahin, Ç. (2017). Nitel veri analizi. R. Y. Kıncal. (Editör) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (5. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 185-192.
- Şahin, M. (2021). “Dünyada ve Türkiye’de Yükseköğretimde Uzaktan Eğitimin Tarihi ve Gelişim Süreci”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(7), 91-113.
- Tulgay, O. (2021). *Müzik Öğretmenlerinin Uzaktan Müzik Eğitimi Hakkındaki Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Uşun, S. (2006). *Uzaktan eğitim*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Yazıcı, T. (2019). “Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Piyano Dersine İlişkin Tutumlarının Metaforik Analizi”, *Turkish Studies*, 14(3), 1917-1926, <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.22087>.
- Yetim, G., Bıdı, S. ve Argan, M. (2018). “The Meeting Point of Feather and Ball: A Metaphor Research”, *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 4(3), 530-546.

- Yıldız, M. (2015). *Uzaktan Eğitim Programlarında Ders Veren Öğretim Elemanlarının Uzaktan Eğitime Yönelik Bilgi, İnanç ve Uygulamaları Arasındaki İlişkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yüctoker, İ., Angı, Ç. E. ve Kaynak-Akçaoğlu, T. (2021). “Evaluation of Asynchronous Piano Education and Training in the Covid-19 Era”, *Educational Research and Reviews*, 16(4), 109-117, <https://dx.doi.org/10.5897/ERR2021.4136>.



SANATTA TEKİNSİZLİK VE UZAM İLİŞKİSİ ÜZERİNE ABOUT THE RELATIONSHIP OF THE UNCANNY AND SPACE IN ART

Sadık ARSLAN

Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Iğdır University, Faculty of Fine Arts, Painting Department

bahtiyar165@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8909-022X>

Atf/Citation

Arslan, S. (2021). "Sanatta Tekinsizlik ve Uzam İlişkisi Üzerine". *Sanat Dergisi*. (38), 469-487.

Araştırma Makalesi/ Research Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.971407>

Öz

Psikanalizmin konularından biri olan tekinsizlik, genel olarak insanın güvenli bir mekânda yaşadığı olumsuz ve gerilimli duygu durumlarını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bireyin güvende hissettiği bir mekânda duygu hâlinin aniden değişmesiyle bulunduğu mekânın güven vermeyen bir yere dönüşmesidir. Dolayısıyla var oluşu mekânsal olan insan için, tekinsizliğin oluşmasında mekân önemli bir role sahiptir. Fakat aslında mekânın tinsel varlığı olan uzam, mekânı tekinsizleştirmektedir. Bu durum, mekânın tekinsizleşmesinde uzamın etkisini somut olarak anlamayı gerektirir. Bu yüzden bu makalede uzamın yarattığı gerilimden yararlanan sanatçıların kompozisyonları incelenmektedir. Hem ruhsal hem de sosyal konularla ilgilenen bu sanatçılar, çarpıcı uzamlar elde ederken yapıtlarında tekinsiz durumlar yaratmaktadır. Bu araştırmada imgede uzam ve tekinsizlik ilişkisi üzerine sanatçıların yapıtlarından hareketle bir okuma amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Tekinsiz, Uzam, Mekân, Zaman, Resim.

Abstract

The uncanny, which is one of the subjects of psychoanalysis, is a concept that is generally used to describe the negative and tense emotional states that people experience in a safe place. It is the sudden change of mood in a place where the individual feels safe and the place he or she is in turns into an unsafe place. Therefore, for people whose existence is spatial, space has an important role in the formation of the uncanny. However, space, which is actually the spiritual existence of place, makes the place uncanny. This situation requires a understanding of the effect of space on the uncanny of place. Therefore, in this article, the works of the artists who benefit from the tension created by the space are examined. These artists, who deal with both internal and social issues, create uncanny situations in their works while achieving striking spaces. In this research, it is aimed to make a reading on the relationship between space and the uncanny in the image, based on the works of the artists.

Key words: Uncanny, Space, Place, Time, Painting.

Structured Abstract

The aim of the study is to investigate the effect of space on the formation of the uncanny, which is a concept used to describe the negative and tense moods that people experience in a safe place. Moreover, it is to examine what kind of contribution the space has on the uncanny nature of the place in which the individual lives. Because space has a significant effect on creating tension and uncanny situations. Space is used strikingly in the works of some artists who are aware of this effect. The aim of this study is to investigate what kind of effect space has in creating stressful situations in the image and how it especially makes the image uncanny.

The causes of uncanny can be changeable and varied. However, for people whose existence is spatial, place has an important role in the formation of the uncanny. But space, which is the spiritual existence of place, actually makes the place uncanny. This requires a clear understanding of the effect of space on haunting of place. For this reason, it is important to examine the works of artists who benefit from the tension created by space in the article. Because in the expression of both internal and social issues, space becomes instrumental in creating uncanny situations in the artwork. Tense moods such as anxiety, fear and uncanny exist in the image. The main problem of this study is whether the space causes uncanniness in the work of art because it is the soul of the place.

The method of the study is document analysis, one of the qualitative research methods. In this context, first of all, national and international electronic and printed sources related to the research subject were examined. Later, the relationship between space and uncanny in some works of art was investigated. The data obtained were classified according to their characteristics. Psychoanalysis methods and theories were firstly analysed among writing based ones (books,articles.etc). Later, the concepts of space and place were investigated and the relationship between these two concepts was examined in detail. On the other hand, from image-based sources (painting, photography, etc.), works of art were examined and works that could be included in the subject were evaluated. As a result, *Mystery and Melancholy of a Street* by Giorgio De Chico, *Drawing for Felix in Exile* by William Kentridge, *Osiris and Isis* by Anselm Kiefer, *Untitled, 'Beneath the Roses'* by Gregory Crewdson's were selected. Afterwards, the selected works are discussed within the framework of psychoanalysis methods and theories. In addition, these works were examined within the framework of contemporary art concepts such as interdisciplinarity and interpictureality.

In the research, it has been determined that the way of perceiving the outside world has a great effect on the nature of the individual. This effect occurs when the visual experience obtained from the perceived world enters into the process of neural and cerebral responses. States such uncanniness where the individual becomes alienated from herself/himself or her/his environment, occur as a result of this subjective experience. As a result of re-experiencing of what was experienced but suppressed in the past life of the individual, the boundaries of the place becoming uncertain and turning into an insecure area, is related to what the individual's place makes her/him feel. Man, who is a spatial being, makes sense of the things in the place starting from himself, not from the place, but from the space that dominates the place. Because space is a kind of spirit of place and regulates the relationship of the individual with her/him environment. In this case, space can cause a place to be uncanny. Therefore, it can be claimed that there is a strong relationship between space and the uncanny. The subjective experience of the artist in the place causes the space to turn into an uncanny sign in the artwork. The created spaces reveal the tense moods of these works such as the uncanny. This situation can be seen in socio-political expressions as well as in internal expressions. In this way, the viewer can dramatically feel the tense moods Gpin the artwork. Therefore, space in a work of art can make the image uncanny and reveal unreal situations. For this reason, space actually mediates the plasticity of the uncanny in the work of art. As a result, in this study, it has been determined that space has an important function in creating uncanny images. The works of artists who strongly benefit from this relationship confirm this claim.

Giriş

Yaklaşık iki yüzyıllık tanımlama serüveninde tekinsizlik, modern psikanalizmin önemli konularından biri olmuştur. Genel itibariyle bireyin olumsuz ve gerilimli duygu durumlarını içeren gerçek ile gerçeküstü arasında bir şey veya olgu olarak tanımlanmaktadır. Tekinsizliğe neden olan şeyin, geçmişte yaşandığına veya bilindiğine dair yaygın bir bilimsel görüş bulunmaktadır. Yaygın görüşe göre, unutulmuş veya bastırılmış olan bu şeyin, tekrar hatırlanması veya deneyimlenmesi tekinsizliği meydana getirmektedir (Freud, 1955: 220). İnsan, tekinsizliği henüz anne rahmindeyken deneyimlemektedir. Varlığın ilk yeri olan ve kendini güvende hissettiği yer olan anne rahmi, insanın tekinsizlikle tanıştığı ilk yerdir. Yani tekinsizlik, bireyin doğumdan itibaren deneyimlediği ve tüm yaşamında yer edindiği doğal bir olgudur. İlk anne rahminde deneyimlenen bu olgu, kişinin günlük yaşamında özellikle güvenli mekân olan evde gerçekleşmektedir. Tıpkı anne rahmi gibi, güvenli bir alan olan evin iç ve dış sınırlarının belirsizleşmesi tekinsizliğin oluşmasına neden olmaktadır.

Tekinsizlik, insanın kendini güvensiz hissetmeye başladığı mekândaki varlığıyla başlar. Mekân, insan yaşamında varoluşsal bir öneme sahiptir. Çünkü insan, varlığı itibariyle mekânsaldır. Kendinden başlayarak mekânı ve içindeki nesnelere deneyimler ve onları tanımlar. Mekân, fiziksel bir olgudur, duruma göre değişkenlik göstermez. Fakat uzam, mekân içinde var olan ve hissedilen değer olarak değişkendir. Uzam, insanın mekândaki varlığına, konumuna göre boyutlanmaktadır. Mekân içindeki şeyleri nitelendiren ve anlamlandıran olgudur. Bu durumda mekân fiziksel varlığıyla somut bir şey iken, uzam mekân içinde gerçekleşen soyut bir olgudur. Dolayısıyla uzam, mekânsal bir varlık olan insanın algı dünyasını belirleyen ve onu etkileme kapasitesine sahip bir olgudur. Bu yüzden insanın yaşadığı kaygı, korku gibi duygu durumlarının gerçekleşmesinde uzamın önemli bir payı var. Bu durumda mekânın tinselleşmiş hâli olan uzamlar, mekânı tekinsizleştirme potansiyeli taşımakta ve mekânda gerçeküstü anların yaşanmasına neden olmaktadır.

Sanat yapıtında uzam, genel olarak iki boyutlu düzlemden başlayarak o düzlemin içinden uzaklara doğru derinlik algısının yaratılmasıdır (Ocvirk vd. 2015: 226-227). Mekân içinde oluşan bu görsel deneyim, sanatçının entelektüel, içgüdüsel ve bilinçaltı tepkilerinin sonucu olarak sanat yapıtına yansımaktadır. Bazı sanatçılar, bu öznel deneyimi (uzam), yapıtlarında etkili bir biçimde kullanmışlardır. Bazen içsel, bazen de sosyal meselelerin yansıtılmasında uzamın etkisinden oldukça yararlanmışlardır. Öyle ki sanat yapıtında aktarılmak istenen kaygı, korku ve tekinsizlik gibi gerilimli duygu halleri, imgede yaratılan uzamın etkisiyle verilmiştir.

Bu makalede uzamdan güçlü bir biçimde yararlanan ve imgede tekinsiz mekânlar yaratan sanatçıların çalışmalarına odaklanılmaktadır. Bu bağlamda makalede Giorgio De Chio'nun *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi*, William Kentridge'nin *Felix Sürgünde İçin Desen*, Anselm Kiefer'in *Osiris ve Isis*, Gregory Crewdson'un *İsimsiz, 'Güllerin Altında'* adlı yapıtları incelenmektedir. Bu çalışmada ilkin tekinsizlik, mekân ve uzam gibi kavramlar detaylı bir biçimde tartışılmakta ve birbirleriyle ilişkileri irdelenmektedir. Daha sonra seçilen yapıtlarda uzamın tekinsizlikle ilişkisi detaylı bir biçimde tartışılmaktadır. Bu yapıtlarda uzamın imgede gerilimli durumlar yaratmada ne tür bir

etkisinin olduğu ve özellikle imgeyi nasıl tekinsizleştirdiği araştırılmaktadır. Sonuç bölümünde ise bu ilişkiye dair bulgular paylaşılmaktadır. Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de sanatta uzam ve tekinsizlik ilişkisine dair yaşanmakta olan literatür eksikliğini gidermeye katkı sunmaktır.

1. Yöntem

Bu makalede, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. İlk konu ile ilgili ulusal ve uluslararası elektronik ve basılı kaynaklar incelenmiş ve gerekli veriler toplanmıştır. Sonrasında ise bu makaleye konu olan sanatçıların işleri, doküman analizi yöntemi ile uzam ve tekinsizlik ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Doküman analizinde bir konuyla ilgili anlam çıkarmak, onun hakkında bir anlayış oluşturmak için verileri incelemeyi ve yorumlamayı gerektirmektedir (Corbin & Strauss, 2008, Akt. Kırıl, 2020: 173). Araştırmada sınıflandırma yapılırken Haluk Geray (2006)’ın doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Geray, dokümanları niteliklerine ve buldukları ortama göre sınıflandırmaktadır. Bu sınıflandırmada niteliklerine göre dokümanlardan yazı temelli olanlardan (kitap, makale vb.) psikanaliz yöntem ve kuramları ile mekân ve uzam kavramları incelenmiştir. Bunun yanı sıra görüntü temelli olanlardan (resim, fotoğraf vb.) ise sanat yapıtları incelenmiştir. Elde edilen verilerin seçilen eserlerle ilişkisi, psikanaliz yöntem ve kuramları çerçevesinde ele alınmıştır. Araştırmanın psikanaliz ile ilişkisinden ötürü, benzer noktalardan hareket eden iki psikanalistin (Sigmund Freud, Jacques Lacan) düşüncelerinden sıklıkla yararlanılmıştır. Özellikle Lacan’ın ayna evresi yaklaşımında imgenin tekinsizleşmesine neden olan olgulara değinilmiştir. Lacan’ın ayna evresi olarak tanımladığı dönem, bebeklerin gördüğü ayrı ayrı imgeleri birleştirdiği ve çevrelerinde yetişkinlerle iletişim kurmasıyla kendi benliklerinin farkına vardığı dönemdir (Tura, 2015: 76). Dolayısıyla burada ayna evresinde kişinin baktığı imgede kendisiyle özdeşleşen durumları yaşamamasıyla oluşan tekinsizlik durumu tartışılmaktadır. Bu açıdan seçilen eserlerin disiplinlerarası ve resimlerarası doğası, tekinsizlik gibi psikanalizmin konusuna dâhil olan bir kavramın izleyici tarafından ne denli deneyimlendiği incelenmiştir. Resimlerarasılık, imgede var olan unsurların birinin veya tümünün başka bir resimde yer alması anlamına gelmektedir (Aktulum, 2011:77). Bu yaklaşım, günümüz sanatında anlamı zenginleştirmesi bakımından önemlidir. Bu yüzden araştırmaya konu olan yapıtlar, farklı disiplinlerden beslenen sanatçıların yapıtlarından oluşmaktadır.

2. Bulgular

2. 1. Tekinsizlik Kavramına Kısa Bir Bakış

Genel olarak olumsuz ve gerilimli bir anlamı çağrıştıran tekinsizlik kavramı, ilk kez 1835 yılında Friedrich Schelling tarafından yazılan *Mitoloji Felsefesine Giriş (Einleitung in die Philosophie der Mythologie)* adlı kitapta gündeme gelmiştir. Schelling, tekinsizliği gizli kalması gerekirken ortaya çıkan şeyler olarak adlandırmıştır (Akt. Jay, 1994: 332). Daha sonra 1906 yılında Ernst Jentsch tarafından yazılan *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine (Zur Psychologie des Unheimlichen)* adlı makalede tekinsizlik kavramı kullanılmıştır. Jentsch, tekinsizliği bireyin yeni edindiği bilgilere karşı duyduğu

güvensizlik, rahatsızlık gibi olumsuz durumların yarattığı uyum eksikliği olarak tanımlanmıştır (Wang, Lilienfeld ve Rochat, 2015: 396). Tekinsizlik, yabancı bir şey olarak genel itibariyle kişinin kendi mekânında huzursuzluk yaşamasına neden olan, bilinmeyen veya öyle sandığı şeyler şeklinde ifade edilmiştir (Jentsch, 1906/1997: 8). 1919 yılında yayınlanan *Tekinsiz (Das Unheimliche)* adlı makalesinde Sigmund Freud ise Jentsch'ten farklı olarak tekensizlik kavramını, bir şeyin aynı anda hem tanıdık hem de yabancı olabileceği düşüncesi üzerine temellendirmiştir. Bilinmeyen, gizemli olmanın yanı sıra bastırılmış olanın ortaya çıkması olarak tanımlanan tekensizlik, geçmişte bilinen ve korku veren şeyler olarak tanımlanmıştır (Royle, 2003: 41). Freud'un tekensizlik tanımında bir hatırlama edimini söz konusudur. Özellikle geçmişte yaşanmış ve unutulmuş bir deneyimin yeniden deneyimlenmesi durumu vardır. Bu deneyimleme, bireyin unuttuğu veya unutmak istediği bir şeyin tekrardan hatırlanması veya ortaya çıkmasıyla meydana gelen güvensizlik, korku ve kaygı gibi olumsuz duygu durumudur. Nitekim *Tekinsiz* adlı makalesinde Freud; bu kavramı, eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan fakat korku yaratan şeylere uzanan bir tür olarak açıklamıştır (1955: 220). Tekensizlik kavramına güncel bir yaklaşım geliştiren Jacques Lacan ise Freud'un tekensizlik kavramından hareketle Fransızcada iç ve dış sözcüklerinden türetilen *Extimite* sözcüğünü kullanır. *Extimite* (dış-yakınlık) içerisi kadar dışarıda meydana gelenlere vurgu yapmasıyla iç ve dış arasındaki sınırların silikleşmesi sonucu ortaya çıkan etki, korku ve kaygıdır (Dolar, 1991, Akt. Ümer, 2014: 16). Lacan, bilinçdışı vurgular için çoğunlukla kullandığı dış-yakınlık olgusuyla tekensizliği kastetmekte ve bunu yabancılaşma ile ilişkilendirmektedir. Bireyin deneyimlediği tekensizlik hâli, kendisine ve etrafına yabancılaşmasıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla Lacan için dış-yakınlık hâli de öznenin kendisine ve etrafına yabancılaşmasıdır. Lacan *Extimite* kavramıyla Freud'tan farklı olarak tekensizliği, öznenin kendini tanıması ve kendine yabancılaşmasının sonucu olarak iç ve dış ilişkisindeki sınırın silikleşmesiyle meydana gelen olay veya olguları açıklamak için kullanır (Barlas, 2020: 15).

Tekensizlik kavramına yönelik yapılan neredeyse tüm tanımlamalarda tekensizliğin, aynı anda hem orada olan hem de orada olmayan şey olarak açıklandığı görülmektedir. Bireyin bulunduğu mekânda kendine ve etrafına anlık yabancılaşması olarak tanımlanmaktadır. Bu durum, bireyin bulunduğu mekânı ve onun niteliğini belirleyen uzamı önemli hâle gelmektedir.

2. 2. Mekân ve Uzam

Algıladığımız dünya nesnel ve değişmez bir dünya değildir. Bir şeyi algılayabilmek ve onun niteliğini bilmek için dünyanın kendisine (uzam), onu ele alan özneye (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zamana (belli bir an) gereksinim vardır. Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olması durumunda algılanan dünya değişir. İster gerçek bir evren ister betimlenmiş ya da düşünmüş bir evren olsun uzam, kişi ve zamandan oluşan üçlü öge, algılanan dünyanın niteliğini belirler (Yücel, 2019: 13).

İnsan, dünyadaki varlığıyla mekânda yer kaplayan ve orada eylem hâlinde olan bir varlıktır. Dolayısıyla insan, mekâna dair bir şeydir; fiziksel varlığıyla aslında mekânsaldır. Denilebilir ki var oluş, mekânsaldır. Fakat sadece fiziksel bir şey olmanın ötesinde insan, duygu ve düşüncesiyle bulunduğu mekâna bağlıdır ve ona bağımlıdır.

Yani mekâna dair tüm tanımlamalar, insandan hareketle yapılmaktadır. Merleau Ponty (2020a: 25)'in belirttiği gibi; dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebildiğimizden tüm varlıklar, insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline gelmektedir. Dolayısıyla mekân, içinde şeylerin konum aldığı (gerçek veya mantıksal) ortam değil, şeylerin koyulmasını mümkün kılan araçtır. Mekân, fiziksel ve geometrik mekân olarak düşünülebilir. Fiziksel mekân, insanın ve nesnelerin yukarı ve aşağı, sağ sol, yakın ve uzaktan oluşan somut bağıntılardan oluşan mekândır. Geometrik mekân ise biricik, bölünmez ve boyutları birbirinin yerine geçebilen mekândır (Merleau-Ponty, 2020b: 332). Her ne kadar geçmişte bu iki mekân, birbirinden farklı homojen mekânlar olarak algılansa da günümüzde bu mekânlar birbirinden ayrı düşünülemez heterojen mekânlardır.

Uzam, kısaca “yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları” (Hançerlioğlu, 1999: 433) veya “zaman içinde var olup, fiziki mekânda yer işgal etme” (Cevizci, 2000: 961) olarak tanımlanabilir. Fakat uzam ve mekânın birbirine yakın anlamları, onların sıklıkla birbirine karıştırılmasına neden olmaktadır. Aslında uzam ile mekân, birbirinden farklı anlamlar içermektedir. Ancak bir arada düşünüldüğünde anlama bürünen iki farklı kavramdır. Uzam, bir nevi mekânın ruhudur; kişi, zaman, mekân ve eylem birlikteliğinden doğar. Bu da göstermektedir ki uzam, sadece duyu organlarıyla kavranan bir olgu değildir. Uzamı kavramak için başta mekân olmak üzere, zaman ve eyleme ihtiyaç duyulur. Bunlar olmadan uzam kavranamaz.

Mekân, açık ve somut bir alan iken uzam, mekân içinde var olan bir değer veya anlamdan oluşan bir boyutlanmadır. Dolayısıyla mekân gibi somut değil, soyuttur. Çünkü uzam, mekânda ‘hissedilen bir değer’dir ve uzamın oluşması için mekânda var olan bir özneye ihtiyaç duyulmaktadır. Özne, zaman ve mekân deneyimiyle eyleme geçtiğinde uzam gerçekleşir. Özne (insan), uzama dâhil olduğunda ve belli bir zaman diliminde biriyle ilişki kurup bir araya geldiğinde gerçek bir varlık olarak somutlanmaktadır. Yani bir varlığın gerçek bir varlık olarak anlam ve değer kazanması için bir diğerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durumda bir eyleyen bir de algılayanın olması gerekmektedir. Bu eylemin görünürlüğü ise ancak zaman mefhumuyla anlam kazanmaktadır. Uzamda gerçekleştirilen her eylem, zamanın yeniden düzenlenişi anlamına gelmektedir (Çetindoğan, 2012: 110).

Uzam içeriği, mekân ise biçimi temsil etmektedir. Salt gözlemlenilemeyen kavranamayacak olan uzam, algılanan dünyanın yeniden bulgalandığı ortamdır (Merleau-Ponty, 2020a: 19-21). Henri Lefebvre (2020: 153-160) 'nin belirttiği gibi; soyut bir yapıda olan uzam, mekânda eylemenin adıdır. Bu anlamı veya değeri kazanması için iki kişinin mekânda belli bir zaman diliminde var olması gerekmektedir. Dolayısıyla mekân, toplumsal bir üretim olarak uzamın görünür olmasını sağlayan araçtır.

2. 3. Sanatta Tekinsiz Uzam İmgeleri

Görüş, göz ile algılanan şeylerin zihinsel olarak deneyimlenmesiyle meydana gelmektedir. Bu durumda oluşan görsel deneyim, sinirsel ve beyinsel tepkiler sürecini içermektedir. Bu süreçte algılanan görüş, sanatçının entelektüel, içgüdüsel ve bilinçaltı tepkilerinin sonucu olarak sanat yapıtına yansımaktadır. Burada meydana gelen öznel deneyim, sanat eserinde uzamı yaratmada önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü insan

yaratıcılığının bir ürünü olarak sanat, benzersiz bir şekilde bireysel algılara ve yorumlara dayanmaktadır (Ocvirk vd. 2015: 225-227).

Sanat yapıtında uzam, genel olarak iki boyutlu düzlemde başlayarak o düzlemin içinden uzaklara doğru bir algı yaratmaktır. İzleyicinin bakışı, resimsel alandan uzaklara, sanki açık bir pencereden sonsuzluğa doğru uzanan bir manzaraya bakıyormuş gibidir. Sanat yapıtındaki bu sonsuzluk algısı, geleneksel olarak nesnenin boyutunun, konumunun üst üste binmesiyle ve keskin hatlarının giderek azalmasıyla gerçekleşmektedir (Ocvirk vd. 2015: 226-227). Her ne kadar dünyevi deneyimlerin sonucu olarak imgeye aktarılsa da aslında sanatta uzam algısının şekillenmesinde, topluma egemen entelektüel iklimin büyük bir etkisi var (Ocvirk vd. 2015: 247). Farklı toplumların sanatçıların uzamı birbirinden farklı algılamaları buna örnek gösterilebilir. Sanat tarihinde Avrupa, İslam ve Çin resimlerinde uzam algısı, büyük farklılıklar içermektedir. Her birinde topluma egemen olan duyumsama biçimi, resimlerin uzamlarını farklılaştırmıştır. Bu da göstermektedir ki uzam kavramının kendisi, insanî bir ifade şekli olarak entelektüel ve kültürel bakışın sonucudur.

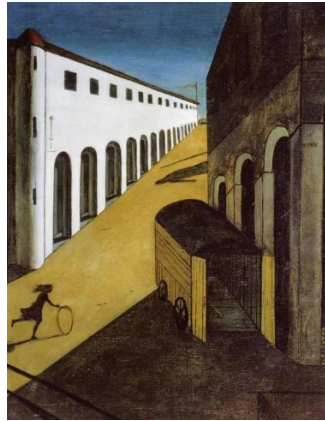
Tarihsel süreçte sanatta uzam algısı, değişim geçirmiştir. Örneğin Batı sanatında Rönesans döneminde ilkin kullanılan merkezî perspektifle klasik uzam anlayışı kabul görmüştür. Tek bir noktadan görülen ve insan bakışına temellenen bu uzam algısı, 'görüş'ün mekanik bir biçimde iki boyutlu yüzeye aktarılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum, Merleau Ponty (220a: 21-22)'in ifadesiyle, klasik uzamın niteliğini oluşturan biçim (nesne) ile içeriğin (uzam) ayrı şeyler olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Burada ilkin imgede nesnenin uzamsal şeması çizilmekte ve sonrasında şema renklerle doldurulmaktaydı. Bakış, her noktada değişmesine rağmen, sanatçı farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvale yalnızca tek bir noktadan bakarak nesnelerin görünen taraflarını yansıtmaya çalışırdı. Buradan anlaşılacağı üzere, klasik anlayışta uzam ile mekân ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Fakat bilimsel gelişmelerin etkisiyle 20. yüzyıla doğru uzam ve mekân ilişkisi, yeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Modern dönemde uzam ve mekân kavramları, birbirini etkileyen ve iç içe geçen bütünlüklü bir olgu olarak görülmüştür. Bu yeni kavrayışta uzam, mekânın ruhu olarak nitelendirilmiştir.

2.3.1. Çarpık Uzamlar

Modern dönem ile birlikte oluşan yeni uzam kavrayışı, bazı sanatçıların yapıtlarında somut olarak görülmektedir. Bu sanatçılardan Giorgio De Chirico, metafizik resimlerinde uzam ve mekân ilişkisini çarpıcı bir biçimde yorumlamaktadır. Sanatçının kurgusal mekânlarında çarpık uzamlar, duygu ve düşüncenin aktarımında etkin bir rol oynamaktadır. Uzam, sanatçının metafizikî kompozisyonlarının öznesi olduğundan, resme hâkim olan algının da belirleyicisi konumundadır. Resmin boş mekânları, çarpık uzamlardan dolayı bilindik mekânlar olmaktan çıkarak yabancılaşmaktadır. Paolo Baldacci (1997: 224), De Chirico'nun resimlerindeki boş ve yabancı mekânların bir şehirde kaybolmak ya da bir yabancıнын evinde dolaşmak gibi bir izlenim uyandırdığını ifade eder. İssiz mekânlarda bilinçli bir tercihle çarpıtılmış bu uzamlarla sanatçı, genel olarak mantıksal olandan uzaklaşmayı amaçlar. Bunda Schopenhauer ve Nietzsche gibi

hayatın saçmalığını ortaya koyan felsefecilerden yoğun bir şekilde etkilenmesinin payı var.

De Chirico'nun resimlerinde uzamlar, klasik perspektif kurallarına göre yapılmış gibi görünse de aslında bilinçli bir biçimde çarpıtılmıştır. Bu sayede gerçek görüntü manipüle edilmiş ve resim, gerçeküstü bir görünüm kazanmıştır. Bu gerçeküstü görüntüde antik dönem mimarisini çağrıştıran mekânlarda keskin gölgelerin varlığı, uzama gerilimli bir hava vermiş ve resmin mekânını tekinsiz bir imgeye dönüştürmüştür. Mimari yapıların altlığıymış gibi yere serili olan gölgeler, derinlik yanılması yaratmada çarpık uzama hizmet etmektedir. Ayrıca bazı nesnesiz gölgeler, canlı birer varlık olarak nesnenin kendisiymiş gibi tekensiz varlıklara dönüşmekteler. Freud'un belirttiği gibi, görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu şüphesi tekensiz bir durum yaratmaktadır. Bu yüzden insanın ikiz varlığı olan gölge, optik anlamından uzaklaşmakta ve antik dönemdeki gibi gerçeküstü bir varlık olarak algılanmaktadır (Stoichita, 2006: 134). *Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi* resminde canlı birer varlıkmış gibi yansıtılan gölgeler, onların birer korku nesnesi olarak algılanmasını sağlamaktadır (Görsel 1). Silüet halindeki koşan kızın her an karşılaşacağı nesnesi belli olmayan gölgenin yarattığı gerilimli belirsizlik, resmin mekânını tekensizleştirir.



Görsel 1. Giorgio De Chirico, *Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi*, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 85x69 cm

De Chirico'nun imgelerinde çarpık uzamlar, klasik Batı sanatında bakış kavramını da tartışmaya açmaktadır. Bakış, modern sanatla birlikte mekanik bir biçimde tek bir noktadan algılanandan uzaklaşarak çoklu bir nitelik kazanmıştır. İmgenin görünüşten oluşan varlığı, aşkın bir nitelik kazanırken bakış, salt izleyicinin bakışından oluşmamaktadır. Lacan (2013: 80) "Ben bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır." diye yazar. De Chirico'nun resimlerinde de çarpık uzamlar, çoklu bakışlardan oluşan yapısı, insanın içinde bulunduğu karmaşık evrende varoluşuna dair olanı hatırlatmaktadır. Özne artık salt izleyen değil, imgenin kendisine dâhil olmuş ve başka noktalardan kendisine bakılan bir nesneye dönüşür. Bunun farkına vardığında özne, kaotik varlığıyla yüzleşir ve kendine inşa ettiği güven alanını yitirir. Böylece özne, bulunduğu mekânın maddi sınırlarından uzaklaşarak bir yabancılaşma ve tekensiz durum

yaşar.

De Chirico'nun resimlerinde gerçek ve kurgunun bir arada sunumu, algının fenomenolojisine dair bazı sorunsalları gündeme getirir. Marleu-Ponty'e (2020b: 398) göre; insan bilinci, genel olarak görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımı kabul etmez. Kendi bilgisine göre, görünüş ve gerçeklik aynı şeydir. Eğer biri, bir şey gördüğünü veya duyduğunu düşünüyorsa dış nesnenin durumu ne olursa olsun şüphe edilemez bir şekilde görüyor veya duyuyordur. Dolayısıyla burada gerçeklik, bütün olarak görünmekte ve gerçek olmak ile görünmek bir olmaktadır. De Chirico'nun resimlerinde görünüş, gerçek gibi görünse de resimlerin kurgulanma biçimi, orada başka bir gerçekliğin var olduğu gerçeğini izleyiciye sunmaktadır. Yanılsamanın sahteliğini ifşa eder gibi, duyularla algılanan ve gerçek sanılan görüntü, De Chirico'nun resimlerinde manipüle edilmekte ve görüntüyü algılamak için daha fazlasına gereksinim duyulmaktadır.

De Chirico'nun resimlerinde çarpıtılmış uzamlarla oluşturulan mekânsal kurguları tamamlayan bir diğer unsur, zaman kavramıdır. Gerçek ile düş arası bir noktada duran bu resimlerde zaman, bir anın gösterimi olarak oldukça baskındır. Gilles Ivain (1958: 18), Chirico'nun görsel kadrâjlarında boş uzamı yaratan şeyin zamanın doluluğu olduğunu ifade eder (Akt. Köse, 2018: 332). Dolayısıyla zaman, De Chirico'nun resimlerinde uzamın mekân içinde değer ve anlam kazanmasını sağlamaktadır. Her ne kadar mekânda gerçekleştirilen bir eylem, zamanın yeniden düzenlenişi anlamına gelse de bu resimdeki zamanın doluluğu gerçeküstü bir durum yaratmaktadır. Dolayısıyla De Chirico'nun gerçeküstü resimlerinde mekânlar ve nesnelere değışse bile zaman, hep aynı kalmaktadır. Bu durum, 'düşleme'nin doğası ile ilgili bazı gerçekleri hatırlatmaktadır. Gaston Bachelard (2017: 223), 'düşleme'nin aşlında ilk andan itibaren bütünüyle oluşmuş bir durum olduğunu dile getirir. Ona göre, düşleme anında bir mekândan başka bir mekâna geçilse de düşleme, hep aynı biçimde başlamaktadır. Düşleme'nin hep aynı biçimde başlaması, 'düşleme' anındaki zamanın doluluğundan veya değışmezliğinden kaynaklanmaktadır. De Chirico'nun resimlerinde zamanın doluluğu veya değışmezliği, mekândaki uzamın tekinsizleşmesini sağlamaktadır. Çünkü gerçeküstü bir anın durmuş olma gerçeği, insan bilincinde bir gerilime neden olmaktadır. Bu durumda zamanın dolu bir biçimde imgeleştirilmesi, zamana dair bilinen gerçekliğin çarpıcı bir biçimde somutlaşmasını sağlamaktadır.

2.3.2. Uçsuz Bucaksız

Resimlerde uzamın etkisinden faydalanan bir diğer sanatçı, uçsuz bucaksız manzaralarıyla William Kentridge'tir. Çoğunlukla klasik uzamdan yararlanan sanatçının çalışma pratiği, çoklu disiplinlerden oluşmaktadır. Video, heykel, resim gibi birçok farklı disiplinden oluşan yapıtlarıyla disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. Bu sayede yapıtlarında biçim dilinin yanı sıra düşüncenin de güçlü bir nitelik kazandığı görülmektedir. Bu tavır, günümüzde sanatta hız kazanan post yapısalcı yaklaşımlarla paralellik göstermektedir. Nancy Atakan (1998: 22)'in ifadesiyle; günümüzde sanatın düşünsel yönü biçimsel yönüne üstün geldiğinden sanat disiplinleri arasındaki etkileşim hız kazanmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımıyla sanatçı, çoğunlukla desenlerden yararlanmaktadır. Genel olarak sanat yapıtının ilk aşamasıyla anılan desenler, Kentridge'nin yapıtlarında özne olurlar. Sanatçının desenleri, klasik geleneğin biçim

dilini etkili biçimde kullanan Francis Goya ve Käthe Kollwitz gibi sanatçıların yapıtlarını hatırlatmaktadır. Bu sanatçılar gibi Kentridge de çizgiyi ahlakî alegorinin parçası olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla farklı akımların ilkelerini bir araya getiren Kentridge, sıradan bir çizginin geçirebileceği dönüşümle ahlakî alegoriyi çağdaş bir dille yaratmaktadır (Cameron, 2003: 38). Bu yönüyle sanatçının çalışmalarında bir tür resimlerarasılık görülmektedir. Kubilay Aktulum (2000: 17)'un ifadesiyle, metinlerarasılıkta görüldüğü gibi bir yazar, diğer bir yazarın yazısını kendi yazısının bağlamına yedirerek yeniden ele alıyorsa bu durum imgeler yaratmakta olan ressam için de geçerlidir. Fakat Kentridge, desenlerinden hareketli görüntüler elde ederek disiplinlerarası yaklaşımıyla bu sanatçılardan farklılaşmaktadır. Sanatçının çoğunlukla yararlandığı sanat disiplini, desenlerden oluşan hareketli görüntülerdir. Bu görüntüler, silinip üzerine tekrardan müdahale edilen desenlerin tek tek fotoğraflanarak stop motion tekniğiyle sinemanın ilk dönem filmlerini çağrıştıran bir pratikle meydana getirilmektedir. 1989-2003 yılları arasında meydana getirdiği *İzdüşüm İçin Çizimler* başlığı altında toplamda 9 filmi benzer teknikte gerçekleştirmiştir. Bu serinin beşinci ve en uzun olan (9 dk.) *Felix Sürgünde (Felix in Exile)* adlı filmin *Felix Sürgünde İçin Desen* çalışması (Görsel 2), Kentridge'nin gerçek ve düş arası ikilemi yaratmada uzamdan ne denli yararlandığını göstermek bakımından dikkat çekicidir.



Görsel 2. William Kentridge, *Felix Sürgünde İçin Desen*, 1994, kâğıt üzerine füzen ve pastel, 120x160 cm

Felix Sürgünde İçin Desen adlı çalışmanın mekânı, uçsuz bucaksız Güney Afrika çorak coğrafyasıdır. Olabildiğince derinliğiyle uzam ve mekândaki nesnelere, Güney Afrika'nın bir döneme ait sosyo-politik dokusunun yansıması gibidir. Bir yerleşim yeri kalıntısının görüldüğü bu desende yer yer çitlerin bulunduğu bu çorak arazi uzamı dikkat çekicidir. Bu terk edilmiş mekânda sırtı dönük çıplak betimlenen Felix, çorak arazide küçük su göleti içinde, ıssız manzaranın ufkuna bakmaktadır. Desene hâkim olan siyah beyaz değerler, resmin uzamıyla birleşince Felix'in bulunduğu mekân, tedirgin edici bir manzara sunmaktadır. Düşük omuzlarıyla kaygılı Felix, bu tekinsiz mekânda anne rahminde kendini hem güvende hem de güvensiz hisseden insanın ilk varlığını hatırlatmaktadır. Talat Parman (2006: 66), Freud'un anne rahminin, korkunun mekânı fakat korkulunca da ilk kaçılan yer olduğunu ifade eder. Hem tekin hem de tekinsiz bir yer olarak görülen anne rahmi, tek başına sessiz ve karanlık bir ortam olarak korku

yaratmasına rağmen, yine insanın tekin mekân olarak arzuladığı yerdir. Bu durum, korkunun çelişkili yönünü göstermektedir. *Felix Sürgünde İçin Desen* çalışmasında da sessizlikle çevrelenmiş bu tekinsiz mekân, Felix'in yalnız kalmak için kaçtığı anne rahmi gibi ıssız bir yerdir. Korkuya neden olsa da yalnız kalmak için Felix, yine de burada kendini güvende hissetmektedir.

Bu desene hâkim olan koyu değerler, oldukça kasvetli bir an yaşatmaktadır. Kuşkusuz burada klasik uzama sahip terk edilmiş mekânın büyük etkisi var. Felix karakteri, bu yıkıntı mekânda uzamın sınırları tarafından kuşatılmaktadır. Bu kuşatılma, mekân içinde Felix'in varlığını görünür hâle getirmektedir. Çünkü uzam, mekân olmadan algılanamaz. Varoluşsal yapılardan biri olan 'bulunuş', içinde bulunulan zaman ve mekânla gerçekleşmektedir. Yani mekân zamana, zaman da mekâna koşullu olduğundan bunların birbirinden bağımsız algılanması imkânsızdır. Bu durumun varlığa dönüştüğü yer ise uzamdır (Heidegger, 2008:181-187, Akt. Çetindoğan, 2012: 119). Felix karakteri de tekinsiz uzamın çevrelediği bu uçsuz bucaksız Güney Afrika coğrafyasında bir ana koşullu olarak mekânda var olmaktadır. Mekânın uzamı, Kentridge'nin ülkesinin zorlu politik koşullarının ve tarihsel travmasının kasvetini göstermek için imgede araçsallaşmaktadır. Bu sayede imge, tekinsizliğin sunulduğu bir temsile dönüşmektedir.

Bu resimdeki Felix karakteri, aslında sanatçının kendisidir. Sanatçı burada kendini resme dâhil ederek özne olma isteğini ortaya çıkarmaktadır. Lacan (2013: 109), bu tavrı ayna evresiyle açıklamaya çalışır. Onun ifadesiyle, sanatçının imgede var olması, aynada kendi yansımasını gören ve özneleşme sürecini yaşayan bebeğin durumuna benzer. Çünkü sanatçının benliğinin parçası olan düşünce, sanatçının yapıtında kesinlikle kendisinden bir şeyler katar. İmgede gizli olan bu öznelik, bakışın tuzağından kaçmanın aracı gibi görünse de imgede bakışa dair izler daima taşımaktadır. Dolayısıyla Kentridge, imgeye varlığını aktararak uçsuz bucaksız manzaranın tedirgin edici ıssızlığında kendi özneliğine dair ipuçlarını göstermektedir. Tekinsiz bir özne olarak Güney Afrika'nın travmatik geçmişi, sanatçının imgedeki varlığıyla birleşince, imge artık sanatçının aynadaki benliğine dönüşmektedir.

Felix Sürgünde İçin Desen adlı karede sunulan uçsuz bucaksız uzam, bir yandan tekinsiz bir durum yaratırken, öte yandan gerçeküstü bir deneyim yaratır. Bu gerçeküstü deneyim, bir 'düşleme' anında mekânın fiziksel sınırının kalktığı uçsuz bucaksızlık hâlidir. İnsanın kendisinde zaten var olan uçsuz bucaksızlık hâli, bu çalışmada uzamla birlikte imgeleşmektedir. Gaston Bachelard (2017: 224), insanın içinde var olan uçsuz bucaksızlığın yalnız kalındığında yeniden işe koyulan bir tür varlık genleşmesine neden olduğunu belirtir. Akşam hayatın yavaşlamasıyla insanın tedbirli olma hâli durur ve hareketsiz kalan insan, uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarak kendini başka yerde bulur. İçeride endişeli yapısıyla Felix, tüm filmde olduğu gibi bu resimde de uçsuz bucaksızlığı, Güney Afrika'nın çorak manzarasında yaşamaktadır. Her ne kadar gerçek bir görüntü olarak resmedilse de bu filmin kaygılı öznesi Felix, küçük su göletinin içinde hareketsiz durarak bu düşsel evreni tamamlamaktadır. Kentridge'nin diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da suyun etkisi ve dokunsal deneyimi oldukça belirgindir. Carolyn Christov-Bakargiev'in (1998: 66) ifadesiyle, Kentridge'in

animasyonlarında su, bir yıkım aracı olmaktan çok öznenin çevresine gittikçe artan bir şekilde nasıl duyarlılaştığını temsil etmektedir. Dolayısıyla buradaki küçük su göleti, Felix'in bu mekândaki varlığını belirginleştirmekte ve onun tekinsiz uzamla ilişkisini anlamlandırmaktadır.

Kentridge'nin çalışmalarında sürekli değişen ve iz bırakan desenler, sürekli yıkılan ve yeniden biçimlendirilen bir mekân duygusunu çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla fiziksel mekân algısı belirsizleşmekte ve düşsel mekâna kapı aralanmaktadır. Bu düşsel mekânda çarpıcı uzamlar, bir tür tarihsel ve sosyal trajedinin belleğe ilişkin olanı hatırlamada araçsallaşmaktadır. Bundan dolayı uzam, bu çalışmada açık bir şekilde okunabilen bir nostalji ve yitim duygusunu aktarmada rol üstlenmektedir.

2.3.3. Yıkımın Tekinsizliği

Anselm Kiefer, trajik olayların kasvetini aktarmada klasik uzamın etkisinden yararlanan bir diğer sanatçıdır. Çoğunlukla boş mekânların olanca derinlikli uzamlarında bazen yıkıntı bir mimari, bazen tahrip olmuş bir manzarayı sunarak savaşın yıkımını ve karanlık yönünü aktarmaktadır. Cebrail Ötgün (2008: 101)'ün ifadesiyle, Kiefer'in çoğunlukla yoğun dokulu geniş ölçekli resimleri, Alman savaş yenilgilerinin tekrardan canlandırıldığı birer sahnedir. Kiefer'in büyük boyutlu çalışmalarında en çarpıcı olanı, klasik uzamın yoğun malzeme çeşitliliğiyle birlikte sunulmasıdır. Malzemeyle birlikte uzam, tarihsel trajedilerin anlatımında bir yitim duygusu yaratmaktadır. Bunun en dikkat çekici örneği, *Osiris ve Isis* adlı eserinde (Görsel 3) görülmektedir.



Görsel 3. Anselm Kiefer, *Osiris ve Isis*, 1985-87, üç boyutlu teknikte yağ ve akrilik emülsiyon, 379.73x561.34x24.13 cm

İçerdiği klasik dönem mimariyle oldukça gösterişli bir forma sahip *Osiris ve Isis*, karşılıklı iki uç noktaya doğru derinlik kazanan bir yıkıntı mimariden oluşmaktadır. Küteselliğiyle bu yapı, klasik uzam ilkelerine göre düzenlenmiş resmin neredeyse tamamını kaplamaktadır. Tek bir yapının sunulduğu bu resmin ıssız mekânında koyu, kirli renk ve malzemelerin kullanımından kaynaklı karamsar bir duygu hâkimdir. Dolayısıyla görünen her ne kadar bir mimari yapı olsa da resmin bütününde hissedilen karanlıkta kalmış kötücül güçler olduğu açıktır. Savaşın karanlık ruhunu taşıyan bu kötücül güçler, resmin kütesel mekânında kaotik geçmişin temsili olarak tekensiz uzamda var olmaktadır. Rölyef etkisi veren çok katmanlı malzemelerin ağırlığı,

baskılanmış bilincin dışı vuran kütleleri olarak kaotik havanın oluşmasında araçsallaşmaktadır.

Osiris ve Isis'te, her ne kadar yoğun malzemesiyle çizilmiş pramidal bir yapı görülse de aslında sanatçının bakışından bir kesit sunulmaktadır. O bakış ise Lacancı imgesel evrede olduğu gibi sanatçının görsel olarak yarattığı benlik imgesinin izleyicinin bakışıyla buluşmasıdır. Dolayısıyla sanatçının benliğinin ipuçları bu yapının saklanan anlamında aranabilir. Darian Leader (2004: 77)'in ifadesiyle, sanat, medeniyet içinde bir zamanlar sahip olduğumuz veya özlemimizi duyduğumuz bazı şeylerin arayışını sembolize etmek ve ayrıntılarına girmek için özel bir alan sağlar. Kiefer ise bu yapıtta bir zamanlar sahip olunan şeylerin yitimini primidal formun kasvetli yapısına gömer. Görüntü her ne kadar böylesi bir form olsa da aslında sanatçının parçalanmış benliğinin bir aynasıdır. Bunu ise salt yıkılmış bir mimarının görüntüsünden rölyefe yakın malzeme tercihiyle sunmaktadır. Çünkü Lacan (2013: 101)'in belirttiği gibi, öznenin arzusuyla ilgisi ve imgede yakalanan arzuyla ilgisi, sanatçının yaratım isteği konusunda bir şeyler söylemektedir.

Sanat eserinde mekân ve içindeki nesnelere düzenleniş biçimi, izleyiciyi anlama götüren ilk adımlardan biridir. Fakat uzam, mekânın tinsel hâli olarak sanat eserindeki anlamın niteliğini belirleyen olgudur. Kiefer'in çalışmalarındaki uzam ise malzeme yoğunluğuyla oluşturulmuş mekânın kasvetli havasını duyumsatmaktadır. Resimdeki uzam, ıssız ve harap olmuş mekânın niteliğini belirlerken hafızanın haritasıymış gibi korkunç geçmişe dair bir bellek de sunmaktadır. Dahası baskılanmış, unutulmak istenmiş ama her defasında ortaya çıkmış, savaşın karanlığını aktarmaktadır. Murielle Gagnebin (2011: 122), her yapının gizlemeye çalıştığı fakat her defasında farklı şekillerde tekrar ortaya çıktığı, sanatçısının bile fark edemeyeceği bir vahşi isteğinin olduğunu belirtir. Kiefer'in resminde baskılanan vahşi istek, ıssız mekânın tekensiz uzamında ve malzemenin yapısında ortaya çıkmaktadır.

Lacan'ın psikanalizde bilinçdışı durumlar için kullandığı *Extimite (dış-yakınlık)* kavramının insana ait bir ruhsal bir durum olmanın yanı sıra dışarı ile ilgili olduğunun belirtir (Evans, 1996: 59). Dolayısıyla Lacancı yaklaşıma göre dış-yakınlık ile tekensiz arasındaki yabancılaşma üzerinden bir yakınlık mevcuttur. Yani hem tekensiz bir deneyimde hem de dış-yakınlık durumunda özne kendisine ve çevresine anlık olarak yabancılaşmaktadır (Evans, 1996: 9, Akt. Ümer, 2014: 16). Öznenin çevresine yabancılaşmasını sağlayan etmenlerden karanlık, sessizlik ve yalnızlık gibi durumlar, tekensizliğe neden olan bilinçdışı korkuyu belirlemektedir. *Osiris ile Isis*'in karanlık mekânında hissedilen yalnızlık, resmin uzamını çarpıcı bir biçimde tekensizleştirirken resme hâkim olan yabancılaşmayı da ortaya çıkarmaktadır. Bu yabancılaşma, unutulmak istenen veya bastırılan savaşın karanlığına dair hatıraların hafızada aniden belirmesiyle meydana gelmektedir. Karanlık geçmiş, gösterişli küteselliğiyle pramidal yapıya sinerek mekânda bir yabancılaşmaya neden olmakta ve resmin uzamını tekensizleştirmektedir.

2.3.4. Donmuş Anlar

Tekinsizliği çalışmalarında doğrudan işleyen Gregory Crewdson'ın büyük çaplı prodüksiyonlu fotoğraflarında uzam oldukça dikkat çekicidir. Özellikle dış mekân fotoğraflarının çoğu, şehrin banliyölerinin ıssız kentli yaşam kesitlerinden oluşmaktadır. Genel olarak günün alacakaranlık saatlerini seçen sanatçı, 'arada kalmış' veya 'dondurulmuş' anları, bir tür ruh 'yakalama' eylemiyle fotoğraflamaktadır (Holtzman, 2006: 168-171). Fakat Crewdson'ın işleri, fotoğraf çekim tekniklerinden fazlasını içermektedir. Özellikle ilgilendiği modern insanın endişe ve tekinsiz durumlarını sinematik kurguyla sunmaktadır. Bu durum, sanatçının işlerinin duygu durumlarını ortaya çıkarmada oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Bu açıdan sanatçının işlerinin disiplinlerarası yaklaşımı, insan ve birey ilişkileriyle paralel olarak günümüz sanatının pratikleriyle uyumludur.

İlhamını psikanalitikten alan Crewdson, sinema filmi estetiği ile oluşturduğu kurgusal mekânlarında genel itibariyle yaşamın ağırlığından kaynaklanan bir kaygıdan beslenmektedir. Bu kaygı, çoğunlukla yaşamsal olup insanın varlığına dairdir. Heidegger, bütün canlılar gibi insanın, kendine sorulmadan dünyada bulunduğunu ve artık var olmaktan başka bir seçeneğinin olmadığını ifade eder (Akt. Hançerlioğlu, 2000: 228). Bu nedenle ölümün tek gerçek olduğu bu kaotik evrende insan, yaşamak için anlam yaratmak zorundadır. Doğmuş olmak ve yaşamın bir gün sona ereceğini bilmek, insanı anlamlı yaşayıp yaşamama konusunda kaygılandırır (Gençtan, 2005: 305, Akt. Köken, 2016: 43). Crewdson, varoluşsal temelde yapılandığı işlerinde insanın kaygı durumunu, mükemmel bir görünüm içinde sunmaktadır. Fakat bu mükemmel görünümün altında yatan nedenleri psikolojik bir çerçevede düşünmekte ve gündelik hayatın gizemli ve korkunç olan yönüyle yani tekinsiz olanla ilgilenmektedir (Bright, 2005: 80). Dolayısıyla sanatçının çalışmalarında görünen ile onun ardındaki anlam arasında farkların olduğu söylenebilir. Bu durum, Lacan'ın dilbilimsel çalışmalarında gösteren ve gösterilen kavramları hatırlatmaktadır. Lacan'a göre, bir gösteren her zaman için başka gösterenlerin tezahürünü oluşturur. Bu anlamda her sözcük ancak başka sözcüklerle tanımlanabilir. Böylece gösteren ile gösterilen arasında herhangi bir bağlantı sözkonusu değildir. (Sarup, 2004: 22-23). Crewdson'ın fotoğraflarında gösterilen şey, başka gösterenleri veya anlamları oluşturur. Bu anlamda mükemmel kentli yaşamların gösterdiği şey, sürekli kendisiyle hesaplaşan ve çevresine yabancılaşan insanın varlığıdır. Dolayısıyla görüntü ile anlam arasındaki oluşan tezatlık, Crewdson'ın fotoğraflarında uzamın tekinsizleşmesine güçlü bir katkı sunar.



Görsel 4. Gregory Crewdson, İsimlessiz, 'Güllerin Altında', 2003, fotoğraf, 144.8x223.6 cm

Crewdson'ın fotoğraflarında gerilimli duygu hâlinin temelinde, seçtiği mekânlardaki uzamlar yatar. Fotoğraflarda figürleri çevreleyen derinlikli uzam, imgeye hâkim olan duyguyu belirler. Uzam, ıssız mekânın ruhuymuş gibi imgeyi tekinsizleştirir. Fakat burada uzamın tekinsizleşmesinde ışık ve zaman faktörü önemli bir rol oynamaktadır. Bunlar mekânda uzamın boyut kazanmasını sağlarken ayrıca gerilimli havayı güçlendirmektedir. Crewdson'ın fotoğraflarında her ne kadar gerçek bir görüntü sunulsa da görüntünün ardındaki anlam çoğunlukla arada kalmışlık olarak tarif edilebilir. Bu duygu hâlinin sunduğu ikilem, bireyin mekânsal algısında iç ve dış sınırların silikleşmesine ve bulunduğu mekâna yabancılaşmasına neden olmaktadır. Sanatçının *İsimlessiz, 'Güllerin Altında'* eserinde (Görsel 4) bu yabancılaşma, oldukça etkili bir biçimde görülmektedir. Fotoğraftaki kaygılı özne (kadın), dalgın ve donuk hâliyle bulunduğu mekâna aidiyetini yitirmiş gibidir. Zaman durmuş, mekânın fiziksel sınırları belirsizleşmiş ve özne için mekânsallık yitirilmiştir. Maurice Merleau-Ponty, açık ve birbirine eklemli nesnelere dünyası yok olduğunda algısal varlığımızın, şeylerin olmadığı bir mekânsallık çizdiğini belirtir. Tıpkı gece gibi. Bir nesne olmayan gece, tüm duyularımıza hâkim olarak mekânı yok etmektedir (2020b: 384). Bu çalışmada, algılanan şeylerin dünyasında bir yitim görülmektedir. Özne için algılanan dünyanın mekânı değişmiş ve bu, gerçeküstü bir mekâna dönüşmüştür. Dolayısıyla Crewdson'ın bu çalışmasında mekân, her ne kadar gerçek olsa da izleyeni, gerçekliği konusunda şüphede bırakan bir mekâna dönüşmüştür.

Sonuç

Dış dünyayı duyumsama biçiminin bireyin doğası üzerinde büyük bir etkisi var. Bu etki, algılanan dünyadan elde edilen görsel deneyiminin sinirsel ve beyinsel tepkiler sürecine girmesi sonucu meydana gelmektedir. Meydana gelen öznel deneyim, bireyin duygu durumunu belirleyebildiği gibi onun çevresiyle olan ilişkisini de belirlemektedir. Tekinsizlik gibi bireyin kendine veya çevresine yabancılaştığı durumlar, bu öznel deneyimin sonucunda oluşmaktadır. Yani bir zamanlar deneyimlenmiş fakat bastırılmış olan şeyin tekrar deneyilmesi, bunun sonucunda mekânın sınırlarının belirsizleşip güvensiz bir alana dönüşmesi, bireyin içinde bulunduğu mekânın ona duyumsattığı şeyle

ilgilidir. Bu durumda mekânın salt fiziksel yapısından ziyade, mekânın ve içindeki nesnelerin anlam kazanmasını sağlayan uzam önem kazanmaktadır. Çünkü mekânsal bir varlık olan insan, mekândaki şeyleri kendinden başlayarak anlamlandırırken mekândan değil, mekâna hâkim olan uzamdan hareketle bunu tanımlamaktadır. Bu durumda mekânın kendisi fiziksel bir olgu olduğundan duyumsama üzerinde bir etkisinin olduğu söylenemez. Asıl mekânı ve içindeki nesnelere anlamlandıran ve onların niteliğini ortaya çıkaran uzam, duyumsamanın nasıl gerçekleşeceğini göstermektedir. Mekânın bir nevi ruhu olan uzam, bireyin çevresiyle olan ilişkisini düzenlemekte ve ona anlam verilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla uzam, bir mekânın tekinsiz olmasını sağlayabilir. Özellikle uzamdaki boşluk, sessizlik, karanlık gibi baskın unsurlar, tekinsizliğe neden olan olgulardır. Bunun yanı sıra mekândaki nesnelerin dizilişinden kaynaklanan derinlik, tekinsizliğe neden olan diğer bir olgudur. Bundan dolayı uzam ile tekinsizlik arasında birbirini besleyen kuvvetli bir bağ olduğu iddia edilebilir.

İnsan yaratıcılığının bir ürünü olarak sanat, benzersiz bir şekilde bireysel algılara ve yorumlara dayanır. Sanatçıların dış dünyayı algılamadaki öznel deneyimi, onların imgelerine yansımaktadır. Uzamın yarattığı etkinin farkında olan bazı sanatçılar, sanat pratiklerinde bu etkiden oldukça başarılı bir biçimde faydalanmışlardır. Yaratıkları uzamlarla görünenin ardında başka anlamlar, anlatımlarla ilgilenmişlerdir. Özellikle bu yapıtlardaki kaygı, korku ve tekinsiz gibi gerilimli duygu durumlarını, bazen içsel bir meselenin bazen de sosyo-politik bir meselenin parçasına dönüştürmüşlerdir. Uzamlardaki uçsuz bucaksızlık, karanlık ve sessizlik gibi durumlar, sanatçıların imgelerini tekinsizleştirmiş ve gerçek dışı durumlar ortaya çıkarmıştır. Unutulmuş veya bastırılmış olan şey, tekrar yaşanmış ve bu sayede tekinsizlik, sanat yapıtında plastik bir yapıya bürünmüştür.

Sanatta tekinsizlik ve uzam ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, uzamın tekinsiz imgeler yaratmada önemli bir işlevinin olduğu tespit edilmiştir. Bu ilişkiden güçlü bir biçimde faydalanan sanatçıların çalışmaları, bu iddiayı doğrular niteliktedir. Dolayısıyla makalede ortaya konulan ve tartışılan bilgiler, tekinsizlik ve uzam ilişkisi üzerine literatürde yaşanan eksiklikleri gidermeye katkı sunabilir. Bu makale, özellikle psikanalitik ve sosyal konulara ilgi duyan, tekinsizlik olgusunu çalışmalarında arka plan olarak kullanan ve imgede gerilimli etkiler yaratmak isteyen sanatçı ve sanat öğrencilerine kaynak olabilir. Dolayısıyla bu makaleden hareketle psikanalitik ve algı dünyası üzerine daha fazla araştırma yapılmasının bir gereksinim olduğu düşünülmekte ve bu alanda daha fazla araştırmanın yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011), *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları,
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Baldacci, P. & Jennigs, J. (1997). *De Chirico: The New Metaphysical Period*. New York: A Bulfinch Press Book.
- Barlas, M. (2020). “Çağdaş Sanatın Hayalet Mekânları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S24. 13-27.
- Bright, S. (2005). *Art Photography Now*. Londra: Thames&Hudson.
- Cameron, D. (2003). *William Kentridge*. New York: Phaidon.
- Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Christov-Bakargiev, C. (1998). *William Kentridge*, Brugge: Societe des Expositions du Palais Beaux-Arts de Brunelles.
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics Of Qualitative Research: Techniques And Procedures For Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dolar, M. (1991). *I Shall Be With You On Your Wedding- Night: Lacan And The Uncanny*, October: Rendering The Real, 58, 5-23.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Freud, S. (1955). *The Uncanny, The Standard Edition Of The Complete Psychological Works Of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis And Other Works. (Trans. Alix Strachey)*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis
- Gagnebin, M. (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin*. (Çev. Simla Ongan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçtan, E. (2005). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geray, H. (2006). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş İletişim Alanından Örneklerle*. Ankara: Siyasal.
- Hançerlioğlu, O. (2000). “*Felsefe Ansiklopedisi-Düşünürler Bölümü*”. Remzi Kitabevi. İstanbul: 1. Cilt.
- Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Holtzman, A. (2006). “Interview with Gregory Crewdson”. Londra: MIT Press. 168-171.
- İvain, G. (1958). *Formulaire Pour Un Urbanisme Nouveau. Internationale Situationniste*. S1. 15-20.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision In Twentieth-Century French Thought*. London: University of California Press.
- Kıral, B. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S15. 170-189.

- Köken, N. (2016). “Gregory Crewdson’ın Fotoğraflarında Günümüzün Kaygılı Öznesi”. *Sanat Yazıları*, S34. 39-54.
- Köse, H. (2018). “Yaratıcı Uzamlar ya da “Psikocoğrafya” Kavramı Odağında Mekânın Yeniden Üretimi”. *Moment Journal*, S5(2). 320-342.
- Lacan J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı/Sanatın Bizden Gizledikleri*. (Çev. Handan Akdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marleu-Ponty, M. (2020a). *Algılanan Dünya Sohbetler*. (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marleu-Ponty, M. (2020b). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., vd. (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ötgün, C. (2008). “Sanatın Şiddeti ve Sınırları”. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. S97. 90-103.
- Öztürk Çetindoğan, M. (2012). “Rol Yaratmada Uzamın İşlevi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi:ART-E*. Kasım’12 Özel Sayı. 107-122.
- Parman, T.(2006). “Sigmund Freud: Bugün Psikanalizi Tartışmak”. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S49.
- Royle. N. (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdulkaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (Çev. Bilge Aydın). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tura, S. M. (2015). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Uysal, T. (2016). “Kentsel Göstergelere Yaklaşım Bağlamında Çağdaş Fotoğraf Sanatı”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S28. 151-166.
- Ümer, E. (2014). *Güncel Sanat İmgesi olarak “Tekinsiz” Nesne*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Wang, S. Lilienfeld, S. O. Rochat, P. (2015). *The Uncanny Valley: Existence and Explanations*, American Psychological Association, Review of General Psychology. 19(4). 393-407.
- Yücel, T. (2019). *Anlatı Yerlemleri Kişi, Süre, Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakça

Jentsch, E. (1997). On The Psychology of The Uncanny. (Trans. Roy. Sellars). Angelaki. 2:1. 7-16. doi:10.1080/09697259708571910 (Original work published 1906).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Giorgio De Chirico, Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi, 1915, tual üzerine yağlı boya, 85x69 cm <https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/01/zyhotzb.jpg> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 2. William Kentridge, Felix Sürgünde İçin Desen, 1994, kağıt üzerine füzen ve pastel, 120x160 cm <https://www.moma.org/collection/works/82013> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 3. Anselm Kiefer, Osiris ve Isis, 1985-87, üç boyutlu teknikle yağ ve akrilik emülsiyon, 379.73x561.34x24.13 cm <https://www.sfmoma.org/artwork/87.34.A-C/> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 4. Gregory Crewdson, İsimsiz, 'Güllerin Altında', 2003, fotoğraf, 144.8x223.6 cm <https://keepinginventory.wordpress.com/2013/02/07/coming-soon-gregory-crewdson-in-a-lonely-place/> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).