

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

STAR

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCH

SANAT VE TASARIM

ARAŞTIRMALARI

DERGİSİ

Cilt / Vol: **3**

Sayı / Issue: **5**

Yıl / Year: **2022**

STAR - SANAT VE TASARIM ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

T.C. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

e-ISSN

2757-6736

Yıl (Year)

2022

Cilt (Vol)

3

Sayı (Issue)

5



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

STAR - SANAT VE TASARIM ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YAYIN KURULU

EDİTÖRLER

Dr.Öğr. Üyesi **Menekşe SAKARYA**

Baş Editör

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Doç. Dr. **Esra VAROL**

Yardımcı Editör

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Doç. Dr. **Engin ASLAN**

Yardımcı Editör

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)

SAYININ ALAN EDİTÖRLERİ

Prof. Dr. **Damjana CELCAR**

Textile and Fashion Design

(Fakulteta za dizajn Fashion Design)

Prof. Dr. **Feyzan GÖHER**

Müzik

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü)

Prof. Dr. **Mehmet EKİZ**

Sanat Tarihi

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü)

Prof. Dr. **Semiha AKÇAÖZOĞLU**

Mimarlık ve Yapı Tasarımı

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü)

Doç. Dr. **Engin ASLAN**

Güncel Sanatlar

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

Doç. Dr. Engin KAPKIN

Endüstriyel Tasarım

(Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Endüstriyel Tasarım Bölümü)

Doç. Dr. Esra VAROL

Tekstil ve Moda Tasarımı

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Dr. Öğr. Üyesi Deniz ÖZESKİCİ

Grafik Sanatlar / Fotoğraf

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü)

Dr. Öğr. Üyesi Özgür CEYLAN

Tekstil / Sürdürülebilir Tekstil

(Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Dr. Öğr. Üyesi Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN

Resim

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü)

Öğr. Gör. Dr. Hilmi GÜNEY

El Sanatları

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

SAYININ YABANCI DİL EDITÖRÜ

Öğr. Gör. Mehmet ÖZLÜ

İngilizce

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü)

SAYININ TEKNİK SORUMLULARI

Öğr. Gör. Dr. Hilmi GÜNEY

Mizanpaj

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Arş. Gör. Sema ÖZESKİCİ

Redaksiyon

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Arş. Gör. Tutku Ceren AKÇAM

Redaksiyon

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

SAYININ KAPAK TASARIMI

Doç. Dr. **Kerim LAÇINBAY**

(Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü)

SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. **Nihan YAĞIŞAN** (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. **Nur URFALIOĞLU** (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. **Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR** (Ege Üniversitesi)

Doç. Dr. **Betül AYTEPE SERİNSU** (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. **Emine Özlem ATAMAN** (Ege Üniversitesi)

Doç. Dr. **Engin KAPKIN** (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. **Esra VAROL** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Doç. Dr. **Fehime Yeşim GÜRANİ** (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. **Gülbin ÇETİNKALE DEMİRKAN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Doç. Dr. **Hatice HARMANKAYA** (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. **Hatice Kübra KUZUCANLI** (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Doç. Dr. **Hikmet MUTLU** (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. **Özge İSLAMOĞLU** (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Doç. **Sevgi ARI** (Çukurova Üniversitesi)

Doç. **Sevinç KÖSEOĞLU ULUBATLI** (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. **Şerife YILDIZ** (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. **Şölen KİPÖZ** (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Doç. Dr. **Tarık YAZAR** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Doç. Dr. **Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU** (Kırıkkale Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Ahsen ÖZTÜRK** (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

Dr. Öğr. Üyesi **Aygün KALINBAYRAK ERCAN** (Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Ceyhun ŞEKERCİ** (Konya Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **İbrahim YILDIZ** (Gaziantep Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **İlknur ACAR ATA** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Mine KÜÇÜK** (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Özkan KÖSE** (Munzur Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Öznur YILDIRIM** (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Sanem ODABAŞI** (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Sıdıka Benan ÇELİKEL** (Akdeniz Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Sofya Cihan CANBOLAT** (Kastamonu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Zafer SAĞDIÇ** (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Arş Gör. Dr. **Ayça SESİGÜR** (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Arş Gör. Dr. **Ali GÜMÜLCİNE** (Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Arş Gör. Dr. **Kemal SAKARYA** (Çukurova Üniversitesi)

Arş Gör. Dr. **Suzan ARSLAN** (Trakya Üniversitesi)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

Değerli Okuyucular,

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayını STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, yayın hayatına 2020 yılı Aralık ayında başlayan hakemli bir yayın organıdır. Dergimizin 5. sayısını siz okuyucularımız ile paylaşıyor olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, alanyazına nitelikli katkılar sunmayı hedeflemiş olan araştırma ve derleme makalelerini, elektronik ortamda bilim ve sanat dünyası ile paylaşmayı misyon edinmiştir. Dergimiz Plastik Sanatlar, Grafik Sanatlar, Güncel Sanatlar, Fotoğraf ve Video, Medya Tasarımı, Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı, Sanat Tarihi, Sanat Eğitimi, Sanat ve Tasarım Kuramları, Geleneksel Türk Sanatları, Müzik, Türk Müziği, Sinema, Kültür ve Varlıklarını Koruma, Mimarlık ve Yapı Tasarımı ile disiplinler arası sanat ve tasarım araştırmaları alanlarında Türkçe ve İngilizce yayınları kabul etmektedir.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi; sanat ve tasarım alanlarındaki araştırmalarını, araştırmacılara ve okuyuculara hızlı ve ücretsiz şekilde sunmak için, dergi editörlüğüne gönderilen makaleleri doğru ve bilimsel bir hakem değerlendirme sürecinden geçirmekte ve kabul edilmesi halinde çevrim içi olarak yayınlanmaktadır. Dergi, sürecin her aşamasında, hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift kör hakemlik sistemini elektronik makale değerlendirme ve takip sistemi içerisinde kullanmaktadır. Dergideki makaleler; Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki sayı ile yayımlanmaktadır. Dergimiz çeşitli uluslararası dizinlerde taranmaktadır.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisinde, 01 Eylül 2022 itibarıyla yazarların IThenticate ya da Turnitin programlarından alınmış Benzerlik Raporunu sisteme yüklemeleri istenmiş raporlarda % 15 in altında benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirmeye alınmıştır. Dergimize makale göndermek isteyen yazarlarımız, dergi sayfamızı (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi>) ziyaret ederek çalışmalarını gönderebilirler. Yayımlanacak yazıların etik sorumlulukları yazara, telif hakkı Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine aittir. Kaynak gösterilmesi şartı ile yayınlarımız, tüm araştırmalarda atıf olarak kullanılabilir.

Bu sayıya araştırmaları ile destek olan değerli yazarlarımıza, değerli görüşleri ile katkı sağlayan hakemlerimize ve siz okuyucularımıza teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi Yayın Kurulu adına,

Dr. Öğr. Üyesi Menekşe SAKARYA
(Baş Editör)



Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

İÇİNDEKİLER

- Araştırma Makalesi (Research Article)
KEMAN VE JİMNASTİK BRANŞLARINDAKİ ORTAK ÖZELLİKLERE İLİŞKİN BİR ANALİZ ÇALIŞMASI
AN ANALYTICAL STUDY ON COMMON FEATURES IN VIOLIN AND GYMNASTICS BRANCHES
Lale HÜSEYİNOVA HASANOVA1-19
- Araştırma Makalesi (Research Article)
EBEVEYNLERİN GELİŞİMİ DESTEKLEYEN GİYSİLERİ TERCİH ETME EĞİLİMLERİNİN BELİRLENMESİ
DETERMINING THE TENDENCIES OF PARENTS TO PREFER DEVELOPMENTAL CLOTHING
Sümeyye KAYACAN, Neşe Yaşar ÇEĞİNDİR20-32
- Araştırma Makalesi (Research Article)
GELENEKSEL TARAKLI EVLERİNDE BALKON TİPOLOJİ DENEMESİ
BALCONY TYPOLOGY STUDY IN TARAKLI TRADITIONAL HOUSES
Şennur FIÇICIOĞLU, Hicran Hanım HALLAÇ33-47
- Araştırma Makalesi (Research Article)
YOUTUBE TASARIM KANALLARININ BİLGİSAYAR DESTEKLİ GRAFİK TASARIM DERSLERİNE ETKİSİ: DESIGNUS ÖRNEĞİ
THE EFFECT OF YOUTUBE DESIGN CHANNELS ON COMPUTER AIDED GRAPHIC DESIGN COURSES: THE DESIGNUS EXAMPLE
Yasin AVCI, Cahit ÜSTÜN48-64
- Araştırma Makalesi (Research Article)
SERAMİK DUVAR PANOSU YAPIMINDA YIĞMA TEKNİĞİNİN KULLANIMINA DAİR BİR UYGULAMA
AN APPLICATION ON THE USE OF STACKING TECHNIQUE IN THE PRODUCTION OF CERAMIC WALL PANELS
Mutlu KÖPÜKLÜ65-77
- Araştırma Makalesi (Research Article)
DADAİZM'DEN SÜRREALİZM'E: AYKIRI BİR GÖRÜŞÜ ÜRETİME DÖNÜŞTÜREN SÜRREALİZM AKIMININ İNCELENMESİ
AN EXAMINATION OF THE SURREALISM MOVEMENT THAT CONVERTS A CONTRADICTION VISION INTO PRODUCTION
Atalay MANSUROĞLU.....78-92



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Yıl / Year: 2022

Cilt / Vol: 3

Sayı / Issue: 5

- Araştırma Makalesi (Research Article)

MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİLERİNDE ÖZGÜN BİÇİMİ BÜYÜK ORANDA BOZULMUŞ OLAN GALERİLER

GALLERIES WITH HIGHLY DESTROYED AUTHENTICITY IN ARCHITECT SİNAN'S MOSQUES IN İSTANBUL

Umut AKYÜZ, Fatma İlknur KOLAY.....93-110

- Araştırma Makalesi (Research Article)

SOSYOLOJİK BİR GERÇEKLIK OLARAK TÜRK MİTOLOJİSİ VE SANATA YANSIMALARI

TURKISH MYTHOLOGY AS A SOCIOLOGICAL REALITY AND ITS REFLECTIONS ON ART

Merve TEMİZER GÜNEŞ, Alev AYYILDIZ111-135

- Araştırma Makalesi (Research Article)

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA RİSO BASKI UYGULAMALARI

RISO PRINTING APPLICATIONS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN134-152

- Araştırma Makalesi (Research Article)

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİM

ECLECTIC TREND IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

Selim ÇINAR, Naciye Oya UZUNER153-169

- Derleme Makale (Review Article)

TÜRKİYE'DE DİJİTAL SANAT, SANATÇILARI VE ESERLERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

SURVEY ON DIGITAL ART DIGITAL ARTISTS AND THEIR WORKS IN TURKEY

Rahşan TOPTAŞ.....170-186

- Araştırma Makalesi (Research Article)

İZMİR'İN TEMSİLİNDE FOTOĞRAF

PHOTOGRAPHY IN THE REPRESENTATION OF İZMİR

Sadık TUMAY187-202



KEMAN VE JİMNASTİK BRANŞLARINDAKİ ORTAK ÖZELLİKLERE İLİŞKİN BİR ANALİZ ÇALIŞMASI

AN ANALYTICAL STUDY ON COMMON FEATURES IN VIOLIN AND GYMNASTICS BRANCHES

Lale HÜSEYNOVA HASANOVA

Gönderim Tarihi: 19.11.2021

Kabul Tarihi: 29.08.2022

Öz Abstract

Müzik, seslerden oluşan bir sanat dalıdır. Bu sesler aracılığıyla insanı etkisi altına alır, insana ilham verir, yönlendirir, düşündürür, dinlendirir ve sevindirir. Müziksiz hayat çok renksizdir. İnsanoğlu bunu yüzyıllar önce kavramış ve farklı türlerden oluşan çalgı aletleri icat etmiştir. Bu sebeptendir ki, müzik sesleri çeşitli tınılara sahip olan çalgılarda yaşamaktadır. Bu çalgılardan biri ve hatta birçok bilim insanının belirttiği gibi çalgı aletlerinin kraliçesi olan kemandır. Keman insanı derinden etkileyen bir enstrümandır. Araştırmada insana manevi kuvvet veren müzik ve fiziki enerji veren spor alanları üzerine karşılaştırmalı bir analiz çalışması yapılmıştır. Çalışmada birbirine iki zıt alanlar; keman ve artistik jimnastik branşları incelenmiştir. Araştırmada, her iki branşın gerek eğitime başlama yaşı açısından, gerek çalışma prensipleri açısından, gerekse de gelişim seviyesinin artırılabilirliği ve nihayet çocuklara faydaları açısından araştırılması amaçlanmıştır. Özellikle çalışmadaki amacımız keman ve jimnastik alanlarındaki bağlantıyı ortaya çıkarmak, her iki alandaki ortak noktaları tespit etmek, çocukların gelişimine olan etkilerini araştırmaktır.

Anahtar kelimeler: Müzik, Keman, Spor, Jimnastik, Gelişim

Music is a branch of art consisting of sounds. Through these sounds, it influences, inspires, directs, makes people think, relaxes and delights. Without music, life would be very colorless. Mankind realized this centuries ago and invented different kinds of musical instruments. For this reason, musical sounds live in instruments with various timbres. One of these instruments is the violin which is indicated as the king of the instruments by many scientists. Violin is an instrument that affects people deeply. In the research, a comparative analysis study was carried out on the fields of Music, which gives spiritual strength to people, and Sports, which gives physical energy. In the study, two opposite areas; violin and artistic gymnastics branches were examined..In the research, it was aimed to investigate both branches in terms of starting age of education, working principles, increasing the level of development and finally the benefits for children.. In particular, our aim in the study is to reveal the connection between the fields of Violin and Gymnastics, to identify the common points in both fields, and to investigate the effects on the development of children.

Keywords: Music, Violin, Sport, Gymnastics, Development.

- **Alıntılama:** Hüseynova Hasanova L. (2022). Keman Ve Jimnastik Branşlarındaki Ortak Özelliklere İlişkin Bir Analiz Çalışması. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 1-19.
- **Sorumlu Yazar:** Prof. Dr. Lale Hüseynova Hasanova, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, lhuseynova@kastamonu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0980-3179.

Giriş

Müzik, hayatımızın ayrılmaz parçasıdır. Hayatımızın her anında, yaşadığımız her olayda müzik var olmuştur. Müzik, hayatın ritmidir. Müzikle yaşarız, müzikle nefes alırız. Müzik, bireyi hem zihinsel, hem ruhsal, hem de fiziksel olarak geliştirici özelliklere sahiptir. Bireyleri, özellikle çocukları küçük yaşlardan itibaren müziğe cezbetmek, teşvik etmek, yavaş yavaş müzik dünyasına sokmak, müzik aracılığıyla his ve duygularımızın, ruh halimizin iletmemizin mümkün olduğunu anlatmak, müzik sesleri, ritimleri arasındaki farklılıkları öğretmek, yaratıcı bir atmosferde, insanîyetli bir atmosferde yetiştirmek, müzikal yaratma becerilerinin kazanılmasına yardımcı olmak, bilgi, beceri ve yetenek karmaşasının oluşumunu sağlamak gerekmektedir.

Müzik, bir sanat alanı olmasına rağmen hayatımızda var olan birçok alanlarla bağlantı içerisindedir. Edebiyat, resim, mimarlık vb. bilim dalları ile müzik yakından irtibat halindedir. Müzik, tüm güzel sanatların ve tüm bilim alanlarının topyekunudur. Müziğin gücü çok büyüktür ve ondan önceki tüm alanların, eğilimlerin ve yönlerin içinde birleşmesi en üstün olmasını kanıtlamaktadır. Bir sanat alanı olmasına rağmen müzik, dakik bir bilim alanıdır.

Her şeyin bir başlangıcı olduğu gibi müzikte de her şey Antik Çağ'dan başlamıştır. Bu başlangıç temelini Antik Yunanda Olympos dağından almıştır. Sanat yarışmaları, müzik festivalleri, spor yarışmaları düzenlenen Olympos'ta tam olarak müzik ve spor vahdetinin ilk temeli atılmıştır. Orta Çağ'da öğretim dersleri yedi bağımsız sanat olarak biliniyordu. Bu disiplinler, Antik Çağ'da kullanılmış bilgi sisteminin kalıntılarından oluşan iki bölüme ayrılıyordu. Trivium (lat. üç yol), dilbilgisi, retorik ve diyalektik disiplinlerini, Quadrivium (lat. dört yol) ise aritmetik, geometri, astronomi ve müziği içinde barındırıyordu. Orta Çağ'da bu disiplinler dini bir nitelik taşıyor ve dini kitapları anlamak için kullanılıyordu (Ələsgərli; 2013, 180). Müzik - matematik ilişkisi bu açıdan büyük önem arz etmekte olup, iki alan arasında sağlam bir bağ oluşmuştur. İlk bakıldığında iki farklı alanlar olup, birbirinden ayrı tutulmaktadır. Matematik bir bilim alanıyken, müzik bir sanat alanıdır. Fakat bu iki alanı birleştiren önemli bir bağ vardır. Bu bağın kökeni çok uzaklara dayanmaktadır. Örneğin, notaların matematiksel formüllere dönüştürülebileceği yüzyıllarca bilinmektedir.

Ünlü Yunan filozof Pisagor, (MÖ 570 – MÖ 495) matematiksel formülü keşfederek matematik ve müzik arasında bir bağlantı kurmuş, ses perdesi ile tel uzunluğu arasında bir ilişki olduğunu bulmuştur. Kısaca Pisagor, müzikal aralıklar ile sayısal oranlar arasındaki uygunluğu ortaya koymuştur. İslam dünyasında "ebced yazısı" olarak adlandırılan müzik yazısında perdeler, Arap harflerinin sayısal değerlerinden yararlanılarak gösterilmiştir. Doğu dünyasının dev bilim insanı olan, Azerbaycan'ın büyük bestecisi ve müzikoloğu, sistemci okulun kurucusu Safiyeddin Urmevi'nin (Safiyeddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir (1216–1294)) önerdiği sisteme göre müzik alfabetik rakamsal sıraya göre yazılmış olup, "ebced" sisteminin harfleri, seslerin yüksekliğini, sayılar ise uzunluklarını göstermektedir. Ayrıca, bu sistem asırlarca etkisini sürdürmüş ve hatta 20.yy Türk müzikologlarına kadar yaşatılmış ve yaşatılmaya devam etmektedir. Diğer bir Azerbaycanlı bilim insanı ve müzikolog Abdülkadir Meragi (Maragalı Abdülkadir (1360–1435) Azerbaycanlı besteci ve müzik bilgini, Türk musikisinin piri), Urmevi

teorisinin devamcısı olmuştur. Meragi, nağmelerini ve diğer müzik eserlerini S. Ürmevi'nin sistemiyle, yani "ebced" nota sistemiyle yazmıştır. Ürmevi döneminde bilim dili Arapçaydı. Ürmevi'nin bu nota yazısı Arap harflerinin ve matematiksel rakamların ilişkilendirilmesi esasında oluşmuştur (Hüseynova; 2015, 49). XIX. yüzyılın büyük bilim insanı, aynı zamanda astronom, matematikçi, kimyacı, tarihçi, müzik tarihçisi ve marangoz olan Mir Möhsün Nevvab'ın [Mir Möhsün Nevvab Garabaği (1833–1918) Azerbaycanlı şair, yazar, müzisyen, ressam, hattat, bilim adamı] "Vuzûhu'l Erkam" (1884) "Rakamların Açıklaması" adlı risalesinde muğamlarla ilgili rakamlar ve onların açıklaması verilmiştir (Nevvab; 1913).

Fransız müzikbilimci Alexandre Jean Albert Lavignac, (1846–1916) müzik ve matematik bilim dallarının yakın ilişki içerisinde olduğunu söylemiştir. Hatta müzik sanatını oluşturan tüm öğelerin matematikle bağlantılı olduğunu anlatarak, genel olarak bilim adamlarının, matematikçilerin, fizikçilerin, fizyologların bu nedenle tutkulu müzik sevdiklerinin altını çizmiştir (Lavignac; 1895, 65).

Müzik ve fizik sözcükleri, söylenişleri ve ses uyumları bakımından birbirine çok yaklaşıyor olsalar da, toplumun belleğinde yer etmiş temel özellikleri bakımından birbirine çok zıt şeylermiş gibi düşünülürler (Zeren; 1993, 1). Nicelik ve nitelik, nesnel ve öznel vb. zıtlıklara karşın, fizikle müzik arasında ortak yanlar bulunmaktadır. Zeren'e göre, Müziğin her safhası çok temelli bir şekilde sıkı sıkıya fiziğe bağlıdır. Müzik de fizik de, diğer bütün insan etkinlikleri gibi, daha önce yapılanlara ve edinilen bilgilere dayanarak gelişir. Müzik ile fizik arasındaki asıl ilişki, müzik olayındaki birçok bölgenin, bütünüyle fiziğin etki alanında bulunmasından doğar (Zeren; 1993,1–2).

Müzikle büyük bir bağlantısı olan diğer alan Tıp'tır. Hayatımızda en önemli alanlardan olan Tıp durmadan gelişmekte ve yeni yeni buluşlarıyla ilerlemektedir. Bu buluşların içerisinde yüzyıllarca önce ortaya çıkan müzikle tıbbi tedaviler de yer almaktadır. Bu tarihsel buluş bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Tarihi eski çağlara dayanan müzik - tıp arasındaki ilişkilere dair onlarca, yüzlerce yazılar, çalışmalar, kitaplar bilim insanları tarafından yazılmış, birçok hastalıkların tedavisinde müziğin kullanımına oldukça geniş bir yer verilmiştir. Özellikle, muğamların insan üzerindeki etkilerinden söz eden Nizami'nin (1141–1209), Fuzuli'nin (1494–1556), Nevvab'ın vb. eserlerinde bu konuya açıklık getirilmiştir.

Müziğin sıkı bağlantısı olduğu alanlardan biri de Spor'dur. Müzik - spor ilişkisi sporun birkaç alanlarındaki bağlantısıyla dikkat çekmektedir. Örneğin, artistik buz pateni bu spor dallarından biridir. Bu spor dalı bireysel, çift ya da grup olarak buz üstünde dönüş, atlayış, kaldırış vb. hareketlerin yapıldığı bir olimpiyat sporudur. Bu spor dalı yarışmalarda müzik eşliğinde, yapılacak dansın ya da gösterinin konusuna uygun şekilde gerçekleştirilir. Bir başka spor dalı olan ritmik jimnastik de kendine özgü özellikleriyle seçilmektedir. Sporun temel dallarından olan jimnastikte müzikli genel ritim eğitimi önem taşımaktadır. Müzikle iç-içe olan bu spor dalı okul öncesi çocukların gelişimine büyük katkılar sağlamaktadır. Müzik zaten başlı başına çocukların zihinsel, ruhsal ve fiziksel gelişimini olumlu yönde etkileyen bir sanat dalıdır. Ələsgərli; bu anlayışa şöyle bir açıklama getirmiştir; "Eskiden dini törenlerle ilişkilendirilen Yunan müziği, giderek bağımsız bir sanat haline gelmiş ve eski Yunanlıların sosyal yaşamında

önemli bir rol oynamaya başlamıştı. Müzik, çocuk terbiye sistemine, jimnastik ve sanat yarışmalarına dahil edilmişti (Ələsgərli; 2013, 180)''.

Böylece müzik, hayatımızda var olan birçok bilim alanıyla sıkı bağlantı içerisindedir. Çünkü müzik, insanoğlunun hayatının ayrılmaz bir parçası olmaktadır. İnsanoğlu ise müzik seslerini çeşitli tınılara sahip olan çalgılarda yaşatmaktadır. Bu çalgılardan biri ve hatta birçok bilim insanının belirttiği gibi çalgı aletlerinin kraliçesi olan kemandır. Keman, insanı derinden etkileyen bir enstrümandır. Derinden etkilediğinden ziyade keman, bireylerin entelektüel yeteneklerinin gelişimi açısından büyük katkılar sağlamaktadır. Araştırmada insana manevi kuvvet veren müzik ve fiziki enerji veren spor alanları üzerine karşılaştırmalı bir analiz çalışması yapılmış, birbirine iki zıt alanlar; keman ve artistik jimnastik branşları incelenmiştir. Çalışmada, her iki branş gerek eğitime başlama yaşı açısından gerek çalışma prensipleri açısından gerekse de gelişim seviyesinin artırılı bilirliliği ve nihayet çocuklara faydaları açısından araştırılmıştır.

Araştırmada müzik- spor alanlarının çocukların gelişimine olan etkisinin ortaya çıkarılmasından ziyade hem keman hem de jimnastik branşlarındaki ortak noktalar tespit edilip incelenmiştir. Çalışmada keman ve jimnastik branşlarının ortak yönleri ele alınmış, bu yönler maddeler şeklinde sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır. Araştırmaya bu branşlardaki derslerin içeriği, ders müfredatı vb. hususlar dahil edilmemiş, sadece iki branş arasındaki ortak yönlerin incelenmesi üzerine analiz yapılmıştır.

Amaç

Çalışmada Keman ve Jimnastik eğitimi üzerine karşılaştırmalı analizin yapılması hedeflenmiştir. Farklı alanlar olsalar bile, her ikisinde ortak özellikler görülmüştür. Biri sanatın bir dalı, diğeri bir sanat sporudur. Sonuçta her ikisinin sanatla bir bağlantısı, özellikle jimnastiğin müzikle önemli, ayrılmaz bir bağlantısı vardır. Bu çalışmanın amacı keman ve jimnastik branşlarındaki önemli hususları detaylı olarak açıklamak, bu alanlardaki okul öncesi eğitim ve yürütülen çalışma prensiplerini vb. öğeleri ortaya çıkarmaktır.

Önem

Bu çalışmada Keman ve Jimnastikteki okul öncesi eğitim üzerine görüşler ilk defa açıklanmıştır. Bu iki farklı, aynı zamanda ortak yönleri bulunan iki branşa ilişkin hususlar belirtilmiştir. Çalışma, her iki branşın çocukların zihinsel, ruhsal ve fiziksel gelişimlerine katkı sağlayıcı nitelikte olması yönünden önem taşımaktadır. Ayrıca, çalışma yeni fikirlerin ortaya konulması ve gelecek araştırmalara kaynak oluşturacak olması açısından önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırmada müzik ve spor alanlarındaki eğitime başlama süreçleri, çalışma prensipleri vb. ortak noktalara değinilmiş, çalışma sadece keman ve artistik jimnastikteki okul öncesi veya erken yaşta eğitimdeki temel davranışların, tekniklerin vb. incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Çalışma, betimsel bir çalışma olup, literatür taraması ve alan araştırması verilerine dayanmaktadır.

Müzik ve Keman

Müzik, çevremizdeki sesler bütünüdür. Doğadaki sesler (yıldırım, su, rüzgar vb.) dışında insanoğlu yüzyıllar önce ses frekanslarını kavramış, ilk başta basit çalgı aletlerini icat etmiştir. Zamanla farklı tür çalgı aletleri ortaya çıkmış ve bu çalgılar ses tınlarına göre birbirinden ayrılmışlardır. Günümüze dek uzun zaman içinde büyük evrim geçiren çalgı aletlerinden olan keman, bu anlamda özel yere sahiptir.

Keman telli ve yaylı bir çalgı olarak çok renkli bir enstrümandır. Keman insanı çok derinden etkileyen bir çalgıdır. Keman, duygu ve hislerimizi, ruh hallerimizi ortaya çıkarır. Bizleri ruhen doyurur, canlandırır ve kuvvetlendirir. Fransız eğitimci, müzik teorisyeni ve besteci olan Albert Lavignac, kemani şu şekilde tanımlamaktadır; “Bu çalgı şüphesiz orkestranın kraliçesidir. Ne tını zenginliği ne yoğunluk çeşitliliği ne de artikülasyon hızı bakımından hiçbir enstrüman onunla karşılaştırılmaz”. Lavignac’a göre keman, insan sesiyle, seslerin mutlak perdesini sonsuza kadar değiştirebilmenin paha biçilmez avantajını ve organla (kilise orgu - *L.H*) onları süresiz olarak uzatma gücünü paylaşır. Keman, gerçekten şarkı söyler; aynı zamanda güler, ağlar ve çığlık atar; insan sesine eşit olacak şekilde sadece konuşmadan yoksundur ve sesinkinden çok daha büyük bir pusulası vardır (Lavignac; 1895, 128–130). Keman renkli bir enstrüman olduğu kadar çalınması da zordur. Aletin tutuşu, sol ve sağ ellerin konumlandırılması, ses tonu üretimi, entonasyon, teknik çalışmaları vb. kemanda aşamalı öğrenme süreçleridir. Bu süreçlerde aşamalı şekilde gerekli alıştırmalar, egzersizler, keman-jimnastiği denen hareketlerin yapılması önem arz etmektedir.

Keman Jimnastiği

Keman jimnastiği nedir? Spor dallarında olduğu gibi kemanda da hazırlık çalışmaları çok önemlidir. Bu çalışmalara veya alıştırmalara “keman jimnastiği” (Jacobsen; 1960) denilmektedir. Bunlar konsantrasyon egzersizleri, fiziksel egzersizler, sol ve sağ eller için jimnastik hareketlerini içeren çalışmalardır. Keman literatüründe bu tür çalışmalar kemancı eğitimciler tarafından yapılmış ve bu çalışmalar sayesinde keman eğitiminde büyük gelişim sağlanmıştır. Fransız kemancı ve pedagog Pierre Baillot, “L’art du Violon” çalışmasında (1835) keman ve yay tutuş şekli hakkında çok önemli açıklamalarda bulunmuştur. “İlk bölümünde teknik ve tarz gibi konuları kapsayan metotta Baillot, keman tutuş şeklinin en başlıca türünden; doğal tutuş şekline bahsetmektedir. Ayrıca, Baillot çalışmasında doğal tutuş dışında rahat bir duruş şeklinin de açıklamalarını vermiştir. Baillot, keman tuşesinde parmak esnekliğini ve konumlandırılmasını geliştiren açıklamalarda da bulunmuştur (Hüseynova; 2021, 177)”.

Kemanda sağ elin esnekliği de büyük önem taşımaktadır. Sağ elde ses üretimi ve kaliteli ses tekniklerine oldukça iyi hâkim olunması için esnekliğin önemi büyüktür. Kemancı ve keman öğretmeni olan Maxim Jacobsen’in “Keman Jimnastiği” isimli kitabı bu bakımdan önem taşımaktadır. Kitapta keman jimnastiğiyle ilgili önemli egzersizler yer almaktadır. Jacobsen’in bu kitabı ünlü kemancılar; Carl Flesch, Fritz Kreisler, Otakar Ševčík ve Walther Davisson gibi uzmanlar tarafından eğitim açısından ustaca çalışmalar olarak kabul edilmiştir (Jacobsen;

1960). Kitapta keman çalmaya bir ön hazırlık olarak ve ileri düzey öğrenciler için de fiziksel egzersizler yer almaktadır.



Görse1 1. Jacobsen M. Violin Gymnastics - Physical Exercises for the Violinist

Aşağıda Jacobsen'in kitabından üç farklı; 5, 6 ve 14 numaralı egzersizleri örneklendirilmiştir. Ayrıca jimnastik çalışmalar olarak da adlandırılan bu egzersizlerin yorumsal analizi de dikkate sunulmuştur. İlk önce, yazarın sol el parmak çalışmaları için "Reversed Motion" ("Ters Hareket") olarak adlandırdığı 5 numaralı çok geliştirici egzersizini inceleyelim. Jacobsen, önce birinci pozisyonda onaltılık notalardan oluşan egzersizleri 2. ve 1. parmaklarla, sonra 3. ve 2., devamında ise 4. ve 3. parmaklarla ilerleyen çalışmalar şeklinde sürdürmüş, daha sonra aynı egzersizi ikinci pozisyondan başlatmıştır. Parmak egzersizleri adından da görüldüğü gibi çalışmada tersten yürütülmektedir. Bu yöntem parmakların alışılmışın dışında ters yönde gelişimini sağlamaktadır. Özellikle, 1. ve 2. parmaklara göre daha zayıf kalan 3. ve 4. parmakların gelişimine etki göstermektedir. Ayrıca, egzersizde bütün parmaklar (sol elin 1.,2.,3.,4 parmakları) görevlendirilmiş, tuşe üzerinde tümünün aktif kullanımı gerçekleştirilmiştir. Egzersizin diğer varyantlarında Jacobsen, ritmik kalıbı değiştirmiş, egzersizleri noktalı sekizlik, noktalı onaltılık notalarla devam ettirmiştir. Noktalı sekizliğin icrasında ilk ses bir nevi "duraklatılarak" sol ve sağ eller arasındaki koordinasyon çalışmasına yardımcı olmaktadır. Yazar, farklı *legato* (it. "bağlı", ardışık notaların, aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalması demektir) türleri, örneğin, 2 *legato*, 2 *legato* 2 ayrı, 3 *legato*, 4 *legato* vb. kullanarak bununla sağ elin gelişimine de katkı sağlamıştır. Ayrıca yazar farklı tekniklerle; *martellato* (it. "çekiçlenmiş", sağ el tekniğidir), *ben legato* gibi yay teknikleriyle icrayı da önermektedir. Yazarın 5 numaralı egzersizinin alt kısımda bu alıştırmalara nasıl çalışılacağına dair tavsiyeleri bulunmaktadır. Jacobsen, önce yayın topuk (alt) kısmında, daha sonra orta, en son ise uç kısmında çalışmayı sürdürmeyi tavsiye etmektedir.

6 numaralı egzersizde Jacobsen, aynı sesin iki tel arasındaki 1. ve 4. parmaklar arası icrasını otuz ikilik notalarla sergilemiştir. Yazar bu egzersizde çalım şeklini daha da zorlaştırmıştır. Çalışma iki tel (A-D, D-G) arasında yürütülmekte olup, sol ve sağ ellerin koordinasyonu önem taşımaktadır. Hem entonasyon açıdan (4. parmağın uzatılarak çalınacağını dikkate alacak olursak) hem legato tekniğiyle icra açısından hem de hız bakımından egzersizler zorluk çıkarmaktadır.

Diğer 14 numaralı egzersizde yazarın “Study in Chamber - Music Style” (“Oda Müziği Tarzında Eğitim”) isimli çalışması yer almaktadır. Bu egzersizlerde yazar genellikle çalım tarzına odaklanmış, oda müziği tarzında hazırlık çalışmalarına dair ipuçları vermiştir. Jacobsen, alıştırmayı yayın orta kısmında hafif (*leggiero*) icra etmeyi veya üzerindeki vurgu ve çizgileri uygulayarak çalmayı önermiştir.

7

No. 5 Umgekehrte Bewegung | Reversed motion | Mouvement inverse

Übungsmitt - How to practise - Manière de travailler

No. 6

Z. 11892b

Görsel 2. a) M. Jacobsen'in “Keman Jimnastiği” kitabından egzersiz örnekleri.

13

No. 14 Studie im kammermusikaltischen Stil | Study in Chamber-music style | Etude dans le style de musique de chambre

Andante

Z. 11892b

Görsel 2. b) M. Jacobsen'in "Keman Jimnastiği" kitabından egzersiz örnekleri.

Okul Öncesi Eğitim

"Kemana erken yaşta başlamak oldukça önemlidir. Genellikle çocukların 0–6 yaş arası dönemi en aktif dönem sayılır. Bu yaşlarda çocuk bir "sünger"dir. Etrafında her ne varsa onun dikkatini çeker, gördüklerini, duyduklarını içine alır ve başarılı olur. Aynı zamanda o yaşlarda aldığı eğitim ileride çocuğun başarılarını büyük bir ölçüde etkiler. O yüzden bu dönemde çocukların verimli ve kaliteli eğitim almaları sağlanmalıdır. Erken eğitimin başka olumlu nedenleri de vardır. Mesela küçük yaşlardan keman eğitimi almak, keman çalmaya başlamak daha verimli, daha etkili sonuçlara ulaştırmaktır (Hüseynova; 2015, 363)".

XX. yüzyılın ünlü keman virtüözü Yehudi Menuhin, henüz üç yaşındayken kendisine hediye edilen bir kemanı çalmakta gösterdiği ustalıkla, müzik derslerine dört yaşında başlamıştır. İdeal olarak, keman çalmayı öğrenmenin üç ya da dört yaşında başlaması gerektiğinin altını çizen Menuhin, bu konuda 1971 yılına ait İngilizce yayınlanan kitabında önemli açıklamalarda

bulunmuştur. Bu kitap 2009 yılında Rusçaya çevrilerek daha geniş okuyucu kitlesine ulaştırılmıştır. Kemancı kitabında şu açıklamalarda bulunmuştur: “Üç veya dört yaşında kemana başlanması noktasında çocuk yavru bir kuş gibi öğrenir. Sekiz ve dokuz yaşında, çocuk teknik analizi ve açıklamaları oldukça iyi anlar (Менухин; 2009, 10)”.

Pedagog ve uzmanların erken eğitim veya okul öncesi eğitim hakkında görüşleri, sundukları çalışmaları, yürüttüğü dersleri ve projeleri doğrultusunda eğitimde büyük gelişmeler yaşanmıştır. Keman sanatı tarihinin gelmiş geçmiş birçok virtüözleri erken yaşlarda aleti çalmaya başlayarak üstün başarılarla imza atmışlardır. XIX-XX. yüzyılların dünyaca ünlü keman virtüözlerinden olan Pablo de Sarasate 5 yaşında, Fritz Kreisler 4 yaşında, XX. yüzyılın ünlü virtüözü David Oistrakh 5 yaşında ve birçok virtüöz kemancılar erken yaşta keman çalmaya başlamışlardır. Okul öncesi eğitim bu kemancıların oldukça hızlı bir şekilde büyük başarı elde edebilmelerine, konser etkinliklerine erken başlamalarına izin vermiştir.

Belirtildiği gibi erken keman eğitimi çocuklara birçok olumlu olanak ve katkılar sağlamaktadır. Bu olanaklar çocuklara aletle erken yaşlarda tanışma, alete erken yaşlarda hakim olma, sahne tecrübesi edinme, sahnede özgüven kazanma, sadece sınıf odasıyla yetinmeyip, küçük ve büyük salonlarda geniş kitle karşısında performans sergileme, daha üstün seviyeli eser repertuarına sahip olma, piyano ve orkestra eşliğinde solo performans sergileme gibi fırsatlar sunmakta ve nihayetinde çocukları ulusal ve uluslararası müzik yarışmalarında, festivallerde yer almaya ve bu yolda profesyonel sanatçı olarak yetiştirilmelere kadar götürmektedir. Bunların yanı sıra okul öncesi eğitim diğer disiplinlere de olumlu etki ederek gelişmeler sağlamaktadır.

Çalışmada okul öncesi keman eğitimi ve bu eğitimin ilerideki akademik başarıları üzerine bir inceleme yapılmıştır. Bu inceleme için iki çocuk baz alınmış, istatistikler doğrultusunda (2010–2015 yılları arası) inceleme iki aşamaya ayrılmıştır. Birinci aşamada öğrenci orkestrası eşliğinde küçük yaş grubu bu çocukların solo konseri örneklendirilmiştir (Görsel 3a, Görsel 3b). İlk olarak şunu söylemek gerekir ki, bu düzeyde etkinlikte yer almak için çocuğun çalgı konusunda belirli bir seviyeye ulaşması gerekmektedir. Bunların içerisinde alette sol ve sağ ellere hakim olma, entonasyon, ritim duygusuna sahip olma vb. özellikler yer almaktadır. Öğrenci orkestrası eşliğinde yapılan etkinlik küçük yaş grubu çocuklar için geliştirici olanaklar sunmuş olup, çocuklara orkestra eşliğinde performans sergileme, toplu çalmada ses bütünlüğü elde edebilme, müziksel yorumlama, entonasyonun bozulmamasına dikkat edebilme, tüm çalgılarla beraber çalma disiplini oluşumunu sağlamıştır.

Çalışmada örneklendirilen her iki çocuk keman çalmaya erken yaşlarda başlamış, bireysel performans açısından değerlendirildiğinde her ikisinin çalgı konusunda kısa sürede hızla ilerledikleri görülmüştür. Her ikisi düzenli ve tertipli çalışmalarla belirli bir seviyeye yükselmiş, küçük ve büyük sahnelerde yer almış, dolayısıyla olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Elde ettikleri başarılı sonuçların yanında bu çocuklar kendilerini sadece müzik alanında; keman eğitiminde değil, aynı zamanda diğer disiplinlerde de denemiş ve kanıtlamışlardır. Öyle ki, Görsel 3a ve Görsel 3b’deki küçük çocukların keman çalma yanında satranç, kik boks, basketbol ve resim yarışmalarında birinciliklerinin de bulunduğu bilgileri alınmıştır (bu bilgilere yazarın şahsi

arşivinden ulaşılmıştır). Paralel olarak satranç, kik boks, basketbol ve resim çalışmalarını yürüten bu çocuklar, 2010 yılında gerçekleştirilen konser programında (Görsel 3a, Görsel 3b) dünya müzik tarihinin ünlü bestecilerinden Georg Friedrich Haendel “Gavot and Variations”, Friedrich Scholz “Perpetuum Mobile” eserlerini seslendirmişlerdir. “Perpetuum Mobile” vb. eserler virtüöz karakterli parçalardır. Bu tür eser çalışmasına başlamadan önce öğrencinin keman çalma konusunda temel becerilere (ses kalite, yay teknikleri becerileri vb.) sahip olması gerekmektedir. Öğrencide sanatsal düşüncenin gelişimi, teknik becerilerinin oluşumu bir bütün olarak gerçekleştirilmelidir. Başlangıç derslerden sol ve sağ el teknikleri üzerinde çalışmak, parmak netliği, yeterince akıcılık, mükemmel tonlama ve ses kalitesi elde etmek gerekmektedir. Çalışma sırasında teknik zorlukların üstesinden gelmek, daha iyi bir “*Detache*” (temel yay tekniği), “*Sautille*” (zıplatma tekniği) yay tekniklerini geliştirmek, tonlama, tını (ses rengi), ifade bütünlüğü, dinamik işaretler, *vibrato*, artikülasyon uygulanması gibi hedeflere ulaşılmalıdır.



Görsel 3.a) Erken Keman Eğitimine Dair Örneklendirme, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrenci Oda Orkestrası Eşliğinde “23 Nisan” Konseri, Tokat 2010.



Görsel 3. b) Erken Keman Eğitimine Dair Örneklendirme, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrenci Oda Orkestrası Eşliğinde “23 Nisan” Konseri. Tokat 2010.

Küçük yaş grubu ile çalışmada çocuğun ve öğretmenin karşılıklı anlayışı, güvene dayalı bir ilişkisinin önemli bir rolü vardır. Tüm bu davranışlar öğrencinin başarısına, müzikal gelişimine katkı sağlamakta olup, ileriki gelişim dönemleri üzerinde önemli etkilerini bırakmaktadır.

İncelemenin ikinci aşamasında örnek iki çocuğun 5 sene sonraki akademik başarılarına dair durumu mercek altına alınmıştır. Bu süreç içerisinde çocukların eğitiminde önemli derecede artış olduğu gözlemlenmiş, üstün başarıya ulaşarak bu çocuklar müzik eğitimini daha profesyonel seviyeye taşımışlardır. Sürdürülen derslerin yanı sıra her iki çocuk çeşitli sahnelerde yer alarak solo performanslarını devam ettirmişlerdir. Görsel 4’de, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (MAKÜ) tarafından 19–22 Mart 2015 tarihleri arasında düzenlenen “IV. Genç Yetenekler Klasik Müzik Festivali”nde çocukların piyano eşliğinde icra ettikleri solo performansları örneklendirilmiştir. Bu tür festivaller katılımcılara büyük fırsatlar sunmakta olup, sanatsal gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Çocukların performansları incelendiğinde beş sene zaman dilimindeki gelişimin yanında çocuklardan birinin farklı bir yol izlediği de

görülmüştür. Keman yanında ikinci bir çalgı aletine başlayan çocuk adı geçen festivalde trompet enstrümanı ile icra sergileyerek kendini bu enstrümanda da kanıtlamıştır. Görüldüğü gibi yürütülen müzik eğitimi çocuğun ikinci bir enstrümana başlamasına engel olmamış aksine olumlu etki göstererek bu yolda başarılarla ulaşmasını sağlamıştır. Bu arada her iki çocuğun bu süreçlerde spor ve sanatsal eğitimlerine devam ettiklerinin de altını çizmek gerekmektedir. Şüphesiz yetenek, sıkı çalışma ve disiplin sayesinde başarılar elde edilebilmektedir. Bu yüzden gerek müzik gerekse de spor alanlarında çocukların gelişimini sağlamak için yöntemli ve düzenli şekilde çalışmaların yürütülmesi gerekmektedir.



Görsel 4. "IV. Genç Yetenekler Klasik Müzik Festivali", Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur 2015.

Keman ve Jimnastik Arasındaki Bağlantı

Keman ve jimnastik birbirinden farklı alanlar olsa da onları birbirine yaklaştıran birçok unsurlar bulunmaktadır. Ritmik jimnastiğin müzik eşliğinde yapılması sebebiyle sanatla bağlantısının olduğu kaçınılmazdır. Diğer taraftan ritmik jimnastik eğitimi keman eğitimindeki birçok ortak yöntem ve teknikleri içinde barındırmaktadır. Jimnastik, esneklik gerektiren bir spor dalıdır. Kemanda da esneklik önemli bir faktördür. Keman çalmaya küçük yaşlardan başlamanın önemli olması kadar jimnastiğe de erken yaşta başlamak çok önemlidir. Her iki alanın temel eğitim amaçları benzerlik göstermektedir. Adı geçen alanların temel eğitim yaş aralığı 3–6 yaş arasında değişmektedir. Özer'e göre, eklemlerin bükülebildiği hiçbir spor branşı jimnastikteki kadar önem taşımamaktadır. "Cimnastik göze hitap eden estetik bir sanat sporudur. İdeal bir cimnastikçi kartal ve spagat formlarını net olarak yapabilen cimnastikçidir" (Özer;1983, 28–29). "Ritmik cimnastikte vücut hareketleriyle ona eşlik eden müziğin uyumu önemlidir. Sporcunun sıçrayışları, dengeleri, pivotları ve alet oyunlarını birleştirmesi yeterli değildir. Bu kompozisyonu müzik ile birlikte sunması da gerekmektedir. Bir cimnastikcinin müzik seçimi çok önemli bir rol oynamaktadır. Rus cimnastikçi Alina Kabaeva seri müziği nasıl seçtiğinin sorulması üzerine şunları söylemiştir: "Eğer müziği beğenmezseniz, yeterli konsantrasyona ve performansa ulaşamazsınız" (Çelebi; 2000, 11). Müzik seçimi dışında eğitimde kullanılacak aletlere de özen gösterilmesi öğrencinin ilgi ve sorumluluğunu ortaya koymaktadır. Özer'e göre "Cimnastikçi alete kendinden bir parça gibi bakmalıdır. Virtiyöz kemancı kemanının bakımını özenle yapar, şampiyon cimnastikçi de aletin bakımını yapmalıdır" (Özer; 1983, 50). Eğitimdeki ortak yönler nedeniyle çocukların her iki alanı beraber sürdürmesi mümkün olup, hayatlarında olumlu sonuçlara yol açmaktadır. Çocuklar her iki branşta başarı gösterebilirler.

Bu alanlardan hiçbiri diğerini olumsuz şekilde etkilemez, aksine fiziksel, zihinsel ve ruhsal gelişimlerini arttırır, erken yaşta olgunlaşmalarını sağlar, özgüven kazandırır, ayrıca okuldaki diğer derslerde de başarılı olmalarını büyük ölçüde etkiler. Günümüzde buna prototip olacak ve bunu kanıtlayacak onlarca örnekler bulunmaktadır. Hatta sadece bu iki branşı değil, daha fazla alanlarda kendini geliştirmiş, kanıtlamış ve beklenenden de daha fazla olumlu sonuçlara ulaşılmış örnekler gösterilebilir. Hakkında bahsedilecek olan bir başka örnekte çocuk olağanüstü bir kemancı olup, aynı zamanda kendini işine adanmış bir jimnastikçidir (URL 2). 3 yaşından itibaren müzik eğitimine başlayan çocuk rahat bir şekilde artistik jimnastik yapmaya başlamış, 6 yaşına geldiğinde Konservatuarda kendini tamamen kemana adanmış ve keman öğrencisi olarak eğitimini sürdürmüştür. 7 yaşına geldiğinde ise eğlence düzeyinde ritmik jimnastik yapmaya başlayan bu öğrenci 1. ve 2. seviyeyi bitirerek altın sertifikasını almış ve çok hızlı bir şekilde akademik seviyeye yükselmiştir. Haftanın 6 günü (26 saat) antrenman yapmasını gerektiren, aynı zamanda ulusal ve uluslararası yarışmalara katılmasına izin veren bir akademik programa kaydolmuştur. Aynı zamanda olağanüstü bir kemancı olup, çeşitli ödüller kazanmıştır. İki yıl üst üste Müzik Yarışmasında 2.lik ödülünü kazanmıştır. Örneklendirilen çocuk her iki alanda sadece eğlence düzeyinde bir eğitim almamış, aynı zamanda kendini her iki alanda kanıtlamış ve üstün başarılarla ulaşmıştır. Aşağıdaki resimler (Görsel 5) bahsi geçen kız öğrenciye ait olup, onun hem jimnastik hem de keman üzerine elde ettiği başarıları söylenenleri bir daha kanıtlamaktadır.



Görsel 5: Kendini her iki alanda kanıtlamış öğrenci, Keman ve Jimnastik eğitimi üzerine örneklendirme

Okul öncesi eğitimde dikkat edilmesi gereken başka vacip öğeler de bulunmaktadır. Temel eğitimde amaç sadece erken yaşlardan başlanma olmamalıdır. Kemancılara yetenekleri doğrultusunda durumlarını geliştirecek ortamlar da sağlanmalıdır. Onlara etkinlik, sahne gibi aktivitelerde yer alma gibi yeteneklerini geliştirebilecekleri imkanlar verilmelidir. Keman öğrencilerinin birbirilerini dinlemek, derslere sınıf arkadaşlarını, misafirleri vb. davet etmek, değişik salonlarda prova yapmak, etkinliklere gitmek, canlı konserler izlemek gibi ortamlar oluşturulmalıdır. Aynı şekilde jimnastikçiler için salona sporcu izlemesi için arkadaş çevresini toplamak, değişik salonlarda antrenman yapmak, yüksek ses çıkarmak, jimnastikçiyi serisine odaklanması konusunda desteklemek gibi uygulamalar yapılmalıdır. Jimnastikçi bunu antrenmanlarda, kemancı ise provalarda çalışıp uyguladığı zaman etkinlik ve yarışmalarda hazırlıklı ve başarılı olacaktır. Müzikle bağlantısı olan ritmik jimnastik ve keman eğitimi arasındaki karşılaştırmaların çalışmada yapılması bu açıdan önemli olup, araştırma konusunu oluşturmaktadır. Bir taraftan her iki alanın çalışma prensipleri, hazırlık çalışmaları, egzersizleri,

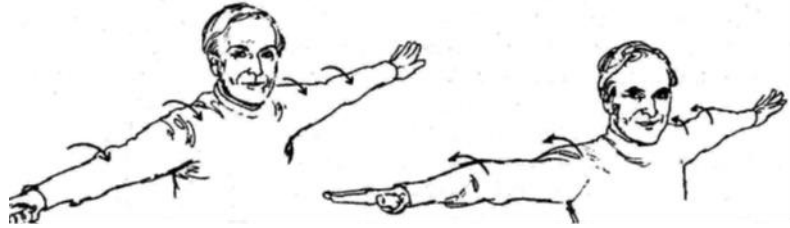
diğer taraftan yöntem ve öğretim teknikleri ortak noktaların olduğunu kanıtlayarak bu araştırmanın yapılmasına yol açmıştır.

Fiziksel Egzersizler

Başarılı deneyime dayalı kitabında ünlü kemancı virtüöz Yehudi Menuhin, tavsiye ve önerilerini sunmaktadır. Menuhin'in yaklaşımı birkaç aşamadan oluşmaktadır. İlk olarak, kemancı metotta parmakların ve ekstremitelerin her yöndeki eforunun analizinden ve egzersizlerinden, devamında esneme egzersizleri, temel ve hazırlık pozlarından bahsetmektedir. Bu pozlardan biri "Müslümanın secde hareketi" pozudur (Görsel 6a). Bu poz vücudun sıkıştırılmış bir yay gibi hareket etmeye hazır olduğunu gösteren egzersizdir (Menuhin; 2009, 16). Menuhin, tüm vücudun her bir kas grubunun içten dışa doğru gerildiğinin hissedildiğini yazmaktadır. Diğer egzersizde kemancı kolların yanlara doğru uzatıp, dirsek eklemlerinde döndürülmesini tavsiye etmektedir (Resim 6b). Menuhin, yoga üzerine çalışmalar yaptığı için kemancı tarafından geliştirilen ilkeler yogaya dayanmaktadır. Çalışmasında ayrıca kemancının birkaç yoga egzersizleri de yer almaktadır. Bu arada araştırmamızdaki görsellere Y. Menuhin'in "Скрипка Шесть Уроков с Иегуди Менухиным" (2009) kitabından ulaşılmıştır.

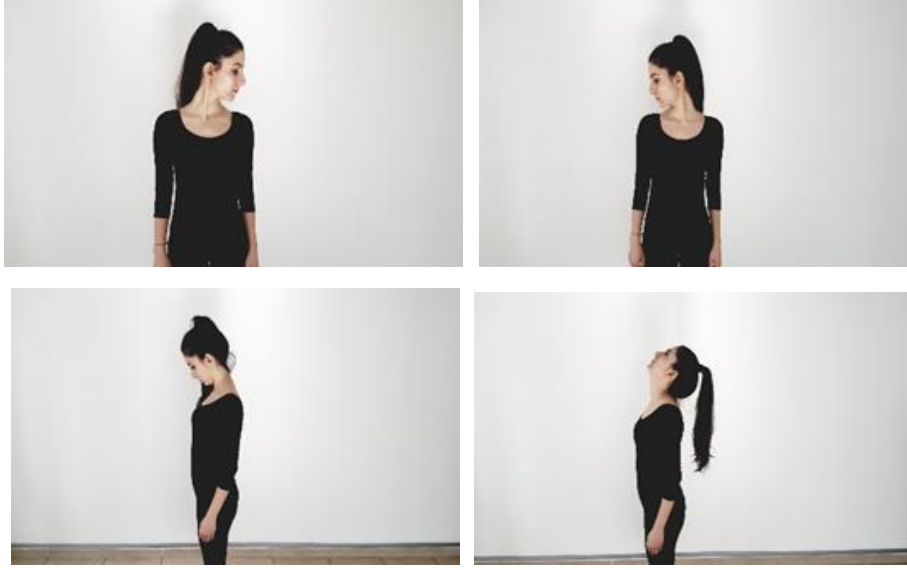


Görsel 6. a) Secde hareketi



Görsel 6. b) Kol hareketleri

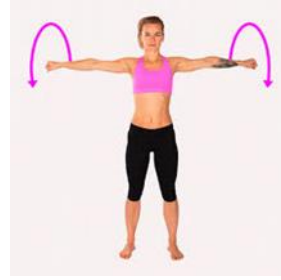
Fiziksel egzersizlerin uygulaması Stepacheva'nın çalışmasında da incelenmiştir. Fiziksel egzersizler kas kuvveti, dayanıklılığı ve esnekliği olumlu şekilde etkilemektedir. İlk derslerden itibaren çocuklarda kas özgürlüğü duygusu geliştirmek gerekmektedir. Stepacheva'ya göre, bunun için keman jimnastiği uygulanabilir. Kafa egzersizleri - "Evet", "Hayır" kafayı yukarı, aşağı, sola, sağa taraf çevir; omuzlar için egzersizler - "Şaşıрма" omuzları kulaklara kadar kaldır, geri al ve bırak, eller için egzersizler - sol ve sağ elleri kullanarak "Daireler" çiz vb. jimnastik hareketler yapılabilir (Степачёва; 2016, 11). Bu egzersizler rahatlama hareketleri olup, bunların mutlaka ders bitiminde çocuklara yaptırılması gerekmektedir.



Görsel 7. Kafa egzersizleri - “Evet”, “Hayır”, “Aşağı”, “Yukarı” vb.



Görsel 8. a) Omuz egzersizleri - “Şaşıрма”



Görsel 8. b) Kol çemberleri egzersizi

Keman jimnastiği keman eğitiminde her zaman gerekli olduğu kadar sporun bir dalı olan ritmik jimnastikte de antrenmanlar o kadar önemlidir. Bir jimnastikçinin fiziksel yapısını düzeltme, güçlendirme ve geliştirme amacıyla düzenli hareketlere çalışması mutlak şartlardandır. Aynı zamanda bir kemancının da duruşu, alet tutuşu, ellerin konumlandırılması için yapılan hazırlık çalışmaları ve alıştırmaların tümü onun gelecekte profesyonel bir kemancı olarak şekillendirilmesinde önem taşımaktadır. “Çocuğun cimnastik gibi temel beden gelişimini düzenleyen bir sporu yapması, ilerleyen yaşlarda diğer spor dallarına yönelmesi halinde de önemli faydalar sağlayacaktır. Cimnastikte şampiyon olmak, ödül kazanmış bir sanatçı olmak gibidir (Özer,1983: 47) ”.

Her İki Branş Eğitimindeki Ortak Yanlar

Tablo 1

Keman ve Jimnastik Eğitimdeki Ortak Noktalar

Keman Eğitimi	Jimnastik Eğitimi
Erken yaşta eğitime başlama	Okul öncesi küçük yaşta eğitime başlama
Sahne tecrübesi kazanımı	Yarışma tecrübesi kazanımı
Erken eğitime başlayarak yetişkin yaşlarda belli seviyeye ulaşım sağlanması	Erken eğitime başlayarak yetişkin yaşlarda belli seviyeye ulaşım sağlanması
Esneklik kazanma	Esneklik kazanma
6 ve üstü yaşlarda esnekliğin maksimum düzeyde geliştirilip üstün düzeye ulaştırılması	6–13 yaşları arasında maksimum düzeyde esneklik geliştirme, elit düzeye ulaşılma
Duyu organları gelişimi ve ritim duygusu kazanımı	Duyu organları gelişimi ve ritim duygusu kazanımı
Isınma hareketlerinin yapılması (kemande parmak açma çalışmaları, alıştırımlar, keman jimnastiği vb.)	Isınma hareketlerinin yapılması (gerdirme, koşu, yürüyüş, sıçrama, vücut egzersizleri vb.)
Rahatlama Hareketleri	Rahatlama Hareketleri
Psikomotor beceriler gelişimi	Motorik özellikler yönünden en iyi düzeyde gelişim
Dikkat, Koordinasyon gelişimi	Dikkat, Koordinasyon gelişimi
Disiplinli, düzenli ve planlı çalışma	Disiplinli, düzenli ve planlı çalışma
Sosyalleşme	Sosyalleşme
Vücut esnekliklerinin gelişimleri daha çabuk olacağından, profesyonel yorumcu olarak yetiştirilebilir, konser ve yarışmalarda başarılı olabilirler.	Vücut esnekliklerinin gelişimleri daha çabuk olacağından, profesyonel sporcu olarak yetiştirilebilir ve yarışmalarda başarılı olabilirler.

Yukarıdaki tabloda Keman ve Jimnastik eğitiminin çocuklara ne gibi avantajlar sağladığı dikkate sunulmuş ve sınıflandırılmıştır. Şimdi bu maddelerden bazılarını açıklayalım ve bazı önemli hususlara değinelim.

Psikomotor Beceriler

Her iki alanda eğitim sürecinde el hareketlerinin organizasyonu gerçekleşmekte, kemande çalgıya, jimnastikte aletlere uygun uyum becerileri oluşturulmakta, psikomotor beceriler geliştirilmektedir. Bilindiği üzere, psikomotor duyu organları, zihin ve kasların birlikte çalışması ile ortaya çıkmaktadır.

Isınma Hareketleri

Fiziksel ve zihinsel egzersizler yapılması gereken ısınma hareketleridir. Kemancının vücudunun derse ve provaya, jimnastikçinin vücudunun çalışmaya ve antrenmana bir bütün olarak hazırlanmasıdır. Isınma hareketlerinin yarışma veya etkinlik vb. öncesinde gereken performansı gerçekleştirebilmek için yapılması mutlaka gerekmektedir. Jimnastik antrenmanlarında ısınma yapılmasının büyük önemi vardır. Isınmanın kas ısısında artış meydana getirdiği ve sinir iletim hızını arttırdığı bilinmektedir. Bu durum sporcunun hareketi daha iyi yapabilmesini kolaylaştırmakta ve reaksiyon süresi içinde bulunan komponentlerde zamansal kısalma sağlamaktadır (Çoknaz; 2010). Bir keman öğrencisinin de mutlaka yapılması gereken “müzik antrenmanı” bulunmakta, bunlar parmak açma vb. ısınma hareketlerinden

oluşmaktadır. Bu hareketler ders, sınav, etkinlik vb. öncesi yapılması gereken çok önemli uygulamalar olup, öğrencinin başarısını da büyük ölçüde etkilemektedir.

Rahatlama Hareketleri

Jimnastik antrenmanının sonunda çalışma grubunun yapması gereken özel hususlar vardır. Çalışma sonunda (omurga ve eklemlerin rahatlama için) esnetmeler, örneğin, bara asılarak serbest sallantılar mutlaka yaptırılmalıdır. Aynı husus keman rahatlama hareketleri için de geçerlidir. Ders bitişinde mutlaka eklemlerin, bel kemiğinin rahatlatılması gerekmektedir. Bunun için bazı el, kol vb. hareketlerin gerçekleştirilmesi öğrencilerin yararına olacaktır. Eğer jimnastikte esnetmeler için koşu, sıçrama vb. hareketlerin yapılması gerekiyorsa, keman çalışmalarının sonunda da mutlaka yerinde zıplama, sıçrama, ellerle daireler çizme, omuz rahatlatma hareketleri vb. işlemlerin yapılması önem arz etmektedir.

Gelişim Seviyesinin Artırılabilirliği

Mülazımoğlu'na göre, okul öncesi dönem, hareket becerisine en olumlu ve kalıcı katkıların yapılabileceği bir dönemdir. Bu dönem tüm yaşama yön verebilecek gelişim aşamalarını kapsar. Duyarlı yaş devrelerinde uygun eğitim programlarının çocuğun gelişimini hızlandırdığı bilinmektedir (Mülazımoğlu; 2006). Genellikle, okul öncesi dönemde çocuklarla yapılan çalışmalar (aktiviteler), örneğin, satranç, matematik, müzik, spor, resim vb. aktiviteler bireyin beyin gelişiminde büyük rol oynamaktadır. Bu gelişimin sağlanması için de okul öncesi dönem temel alınmalıdır.

Bir spor dalı olarak kabul edilen satranç aslında bir sanat dalıdır. Satranç oyuncularına göre satranç, sanatsal bir yaratımdır, bir çeşit sanattır. Ünlü Rus satranççı Alekhine (Aleksandr Aleksandroviç Alekhine (1892–1946)); 1927–1935 ve 1937–1946 yılları arası Dünya satranç şampiyonu), satranç hakkında “Benim için satranç bir oyun değil, bir sanattır ve her üstün yetenekli satranç oyuncusu kendini bir sanatçı olarak görmelidir” demiştir (Майзелис; 1960, 352). Ünlü Rus bestecileri Shostakovich ve Prokofiev aynı zamanda çok yetenekli satranç oyuncularındı. Sadece bununla yetinmeyip Dünya satranç şampiyonlarıyla da yarışmışlardı. Bu yüzden onların müzikleri biçim doğruluğuna, yapısal orantılara sahiptir.

Biyoloji, sinirbilim ve psikodilbilim alanları uzmanı Rus bilim adamı Tatyana Chernigovskaya, dijital dünyadaki birey hakkında verdiği bir konferansta müzik çalmanın ne kadar önemli olduğunu hatırlatarak mühim açıklamalarda bulunmuştur; “Çok az insan biliyor, ama Albert Einstein kemanı çılgın bir inatla çalmıştır. Beyin yarım küreleri bir sinir lifi demeti ile - kabaca ifade etmek gerekirse *korpus kallozum* - bir köprü ile birbirine bağlı olmaktadır. Yani Einstein'ın köprüsü büyük olup, müziğin bu korpus kallozumun genişlemesine katkıda bulunduğu kabul edilmektedir (Кинтушева; 2019)”. Latince “sert cisim” anlamına gelen korpus kallosum, beyinde bulunan bir yapıdır. Serebral korteks loblarını, sol ve sağ yarıküreler olarak ikiye bölen, kalın bir sinir lifleri bantıdır; hatta tüm sinir sistemindeki en kalın banttır. Yani iki yarıküre arasında iletişimi sağlamak üzere, beynin sağ ve sol yanlarını bağlar. Korpus kallosum, hareketsel, duyuşsal ve bilişsel bilgiyi, yarıküreler arasında aktarır. Bu arada Einstein kemana altı yaşından itibaren başlamış, iyi bir kemancı olarak yetişmişti. Einstein, özellikle Mozart,

Beethoven sonatlarını icra etmekten zevk almıştır. Foster'e göre, hevesli ve yetenekli bir kemancı olarak müzik, Einstein'ın yaşam boyu süren tutkularından biri olmuştur. Müzik, Einstein için sadece bir rahatlama değil, aynı zamanda çalışmalarında da ona yardımcı olmuştur (Foster; 2005).

Keman ve jimnastik branşlarına çok erken, küçük yaşlarda başlaması bu yüzden önerilmektedir. Genellikle, çocukların 3-5 yaş itibarıyla jimnastik eğitimine başlaması gerekmektedir. Başlangıç derslerden itibaren yetenek ve performanslarına göre çocuklar artık profesyonel şekilde çalışmalarını devam ettirebilir. Üstün başarı gösteren çocuklar yarışmalara katılarak yüksek düzeye ulaşabilir. Bu yarışmalara çocuklar ferdi veya takım halinde katılabilir. Kemancılar da aynı şekilde çok küçük yaşlardan itibaren eğitime başlayıp, yetenek ve performanslarına göre çalışmalarını sürdürebilir. Yüksek performans sahipleri resital, festival ve keman yarışmalarında görev alabilir. Keman öğrencileri de ferdi veya küçük topluluklar, düolar, triolar ve orkestralar halinde katılarak performanslarını sergileyebilir.

Teknik Özelliklerin Kazanılmasına İlişkin Öğretim Metotları

Her iki alanda teknik hazırlıklar gerektiren öğretim metotlarının kullanılması mutlaka gerekmektedir. Haftalık yürütülen dersler boyunca gerek jimnastik için gerekse de keman için teknik özelliklerin kazanılmasına ilişkin öğretim metotları belirlenmeli ve buna göre çalışmalar yürütülmelidir. Jimnastikte çocukların üstün başarı gösterebilmesi için öncelikle okul öncesinden eğitime başlanmalı ve teknik özelliklerin kazanılmasına dair lokomotor ve nesne kontrol becerilerini geliştirici jimnastik metotları üzerinde çalışılmalıdır. Keman eğitiminde de kuvvet, maharet, hız gerektiren sol elde parmak hızlandırmaları, sağ elde yay tekniklerine ilişkin çalışmalar üzerinde durulmalıdır.

Çocuklara Faydaları

Her iki alanda esneklik kazanabilme, sosyalleşebilme, diğer çocuklarla kıyaslandığında daha aktif ve başarılı olabilme vb. faydalar görülmektedir. Her iki branş çocuklarda özellikle okul öncesi dönemde özgüven kazanmayı, erken yaşta olgunlaşmayı, paylaşmayı, araç ve gereç kullanımını öğrenmeği sağlamaktadır.

Çocuklar her iki branşta başarı gösterebilir. Bir alan diğerini hiçbir şekilde olumsuz etkilemez, aksine fiziksel, zihinsel, ruhsal gelişimlerini artırır, erken yaşta olgunlaşmayı sağlar, özgüven kazandırır, sosyalleşmeyi artırır, ayrıca diğer derslerde de başarılı olmalarını büyük ölçüde etkiler.

Özel Yetenek Sınavlarıyla Öğrenci Alımı

Her iki alanda özel yetenek şartı aranmakta olup, bu branşlar için Özel Yetenek Giriş Sınavları uygulanmaktadır. Müzikte Ses (tek, iki, üç, dört), Ezgi, Ritim, Performans, Sporda Dayanıklılık Testleri, Koordinasyon Parkuru, Motorsal Testler vb. üzerinden değerlendirilme yapılarak okullara sınavla öğrenci alınmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada müzik üzerine, özellikle keman eğitimi üzerine analiz yapılmış, spor alanıyla özellikle ritmik jimnastik branşı ile ortak yönlerinin olduğu kanaatine varılmıştır. Keman ve Jimnastik branşlarına dair öğeler araştırmada incelenmiş gerek eğitime başlama yaşı açısından, gerek çalışma prensipleri açısından, gerekse de gelişim seviyesinin artırılabilirliği ve çocuklara faydaları açısından ortak özellikler tespit edilmiştir. Araştırmada psikomotor beceriler, teknik özelliklerin kazanılmasına ilişkin öğretim metotları, ısınma ve rahatlama hareketleri, gelişim seviyesinin artırılabilirliği, çocuklara faydaları vb. hakkında açıklamalar verilmiş, yapılan analiz sonucu yeni fikirler ortaya konulmuştur.

Araştırma, iki alan üzerine bir analiz çalışması olarak, keman eğitimi ve jimnastik alanlarının yanı sıra bireylere sadece eğlence düzeyinde bir eğitim değil, ulusal ve uluslararası düzeyde yetiştirilmesi yönü ile de katkı sağlayıcı niteliktedir.

Çalışmada okul öncesi keman eğitimi ve ileri seviye keman eğitimi üzerine kişisel pedagojik deneyim kullanılmış, okul öncesi etkili olan, iyi sonuçlar getiren, her iki alanda özgüven kazanılmasını, erken yaşta olgunlaşmayı sağlayan birçok ortak noktaların olduğu tespit edilmiş ve öneriler sunulmuştur. Her iki branşın insan hayatında olumlu etkenler oluşturacağı kanaatine varılmış, bu alanların seçiminin yararlı olacağına yönelik tavsiyeler sunulmuştur.

Sonuç olarak, kendini spora veya sanata adanmış çocukların sorumluluk sahibi, disiplinli ve başarılı olduklarına inanmak gerekmektedir. Onların hayallerini gerçekleştirme için ne gerekiyorsa yapılmalı, velileri bu konuda bilgilendirmeli, okulların öğrencilerin tam potansiyellerine ulaşması için tam destek sağlaması gerekmektedir.

Çalışmada ilk defa keman ve jimnastik eğitimi üzerine ortak yönler ile ilgili görüşler açıklanmıştır. Yeni fikirlerin ortaya konulması gelecek araştırmalara ışık tutacağı, katkı sağlayacağı ve kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Eğitimci araştırmacılara bu konu üzerine yeni çalışmalar yapması önerilmektedir.

Kaynaklar

- Çelebi, E. (2000). Ritmik Cimnastikte Müzik. *Cimnastik Federasyonu Dergisi*, 14, 11.
- Çoknaz, H. İ, Veli, G. ve Türkođan, Ş. (2010). Erkek artistik jimnastikçilerde farklı ısınma sürelerinin akustik ve optik reaksiyon sürelerine etkisi. *Atatürk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 7(2), 1-8.
- Ələsgərli K. (2013). *Musiqili- Terminoloji İzahatlar*, Dərs Vəsaiti, Bakı, "Mütərcim"
- Foster B. (2005). *Einstein and his love of music*, Physics World.
- Hüseynova L. (2011). İlköğretim I. Kademe Öğrencilerinin Üniversite Öğrenci Oda Orkestra Eşliğinde Solo Keman, Piyano, Flüt, Bağlama Gibi Çalgıların Yer Aldığı Müzikal Bir Etkinliğin Hazırlanması, Coşkun, H. (Editör) *Tokat Örneğinde Günlük Ders Planları ve Eğitsel Oyunlar*. içinde 139–149 Ankara: Berlin: "Dağyeli Verlag Yayınevi".
- Hüseynova L. (2015). Keman Çalmada Temel Davranışlar, II. *Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri II. International Scientific Research Days on Fine Arts*, 8–10 Nisan / April 2015, 360–374.
- Hüseynova, L. (2015). İslam Dünyasının Büyük Müzik Bilgini Meragi, III. *International Turcic Arts, History and Folklore Gongress/Art Activities*, Delhi- Hindistan: Anka Basım Yayın Ltd. Şti. s. 45- 51.
- Hüseynova L. (2021). Ch. A. Beriot'un "Methode de Violon" Çalışmasına Yönelik Analiz, *Asya Studies Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar* 5(17), p. 175–189.
- Jacobsen M. (1960). *Violin Gymnastics - Physical Exercises for the Violinist*, Londra: Bosworth.
- Lavignac A. (1895). *La musique et les musiciens*, Paris, 495 p.
- Майзелис И.Л. (1960). *Шахматы Основы Теории*, Москва.

- Менухин Иегуди. (2009). *Скрипка Шесть Уроков с Иегуди Менухиным, Московская Консерватория, Москва.*
- Mülazımoğlu, Ö. (2006). *Bruninks-Oseretsky motor yeterlik testinin geçerlik, güvenilirlik çalışması ve beş-altı yaş grubu çocuklara uygulanan cimnastik eğitim programının motor gelişime etkisinin incelenmesi* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Nəvvab M.M. (1913). *Vüzh ul-ərqam, "Orucov Qardaşları" Mətbəə - Nəşriyyatı, Bakı.*
- Кинтушева Е. (2019). Зачем Эйнштейн играл на скрипке? Вперед, Номер 039 (15804) от 29.05.2019
- Özer M. K. (1983). *Aletli Cimnastik Temel Öğretim Yöntemleri.* s.7-16, Ajans Tic.Ltd.fiti., İstanbul, 72 s.
- Özer M. K. (1983). *Aletli Cimnastik Kuvvet Esneklik Dayanıklılık Taktik Antrenman,* İstanbul: İde Ajans Tic. Ltd. Şti. 96 s.
- Степачёва Ирина Грачиковна. (2016). Пути формирования и развития основных игровых приёмов и навыков начального обучения скрипача, Методическая разработка, Рославль.
- Zeren A. (1993). *Müzik Fiziği,* Pan Yayıncılık, 341 s.

İnternet Kaynakları

- URL1:<https://www.mehmetakif.edu.tr/duyuru/4049/iv-genc-yetenekler-klasik-muzik-festivali-ulusal-ve-yerelbasinda> Erişim tarihi: 01.11.2021
- URL2:<https://www.edarabia.com/meet-10-year-old-salma-remarkable-violin-player-dedicated-gymnast/> Erişim tarihi: 27.09.2021

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Jacobsen M. (1960). Violin Gymnastics - Physical Exercises for the Violinist
- Görsel 2a: Jacobsen M. (1960). Violin Gymnastics - Physical Exercises for the Violinist
- Görsel 2b: Jacobsen M. (1960). Violin Gymnastics - Physical Exercises for the Violinist
- Görsel 3a: Erken Keman Eğitime Dair Örneklendirme, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrenci Oda Orkestrası Eşliğinde "23 Nisan" Konseri, Tokat 2010.
- Görsel 3b: Erken Keman Eğitime Dair Örneklendirme, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrenci Oda Orkestrası Eşliğinde "23 Nisan" Konseri. Tokat 2010.
- Görsel 4: "IV. Genç Yetenekler Klasik Müzik Festivali", Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur, 2015.
- Görsel 5: Kendini her iki alanda kanıtlamış öğrenci, Keman ve Jimnastik eğitimi üzerine örneklendirme
- Görsel 6a: "Secde hareketi"
- Görsel 6b: "Kol hareketleri"
- Görsel 7: Kafa egzersizleri - "Evet", "Hayır", "Aşağı", "Yukarı" vb.
- Görsel 8a: Omuz egzersizleri - "Şaşıрма"
- Görsel 8b: Kol çemberleri egzersizi

EBEVEYNLERİN GELİŞİMİ DESTEKLEYEN GİYSİLERİ TERCİH ETME EĞİLİMLERİNİN BELİRLENMESİ*

DETERMINING THE TENDENCIES OF PARENTS TO PREFER DEVELOPMENTAL CLOTHING

Sümeyye KAYACAN, Neşe Yaşar ÇEĞİNDİR

Gönderim Tarihi: 15.09.2022

Kabul Tarihi: 26.10.2022

Öz Abstract

Bu çalışma; 18-24 ay aralığındaki bebeklerin bilişsel, dil, psikomotor ve sosyal-duygusal gelişimlerini destekleyen giysi (GDG) tasarımları oluşturmak ve bu tür giysilerin yeni pazar potansiyeline ilişkin ebeveynlerin satın alma/tercih etme durumlarını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın uzman ve çalışma grubunu; amaçlı örnekleme metoduyla seçilmiş 11 uzman ve kartopu örnekleme metoduyla Web tabanlı anket uygulaması üzerinden gönüllük esasıyla katılım sağlayan 18-24 ay aralığında bebeği olan 150 ebeveyn oluşturmaktadır. Karma araştırma yöntemini içeren çalışmada, GDG tasarım sürecinin oluşturulmasında nitel, yarı deneysel/uygulayıcı araştırma; ebeveyn görüşlerinin alınmasında nicel, tarama modelli araştırma tercih edilmiştir. Uzman verilerinin toplanmasında yarı yapılandırılmış görüşme formu, ebeveyn tercihlerinin belirlenmesinde yapılandırılmış anket formu kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, ebeveynlerin GDG hakkında %52'sinin bilgisinin olduğu, %58,7'sinin GDG hiç rastlamadığı ve %78,7'sinin bu tür giysileri hiç kullanmadığı bilgisine ulaşılmıştır. Ebeveynlerin GDG tercihleri incelendiğinde; estetik kavramından çok fonksiyonelliği tercih ettikleri aynı zamanda görsel, işitsel ve dokunsal uyaran içeren giysileri satın alma/beğenme hususunda belirleyici bir özellik olarak gördükleri belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Gelişimi destekleyen bebek giysileri, Oyun giysileri, Özel amaçlı bebek giysileri, Ebeveyn tercihleri.

This study was conducted to create clothing (GDG) designs that support the cognitive, language, psychomotor and social-emotional development of babies aged 18-24 months and to determine the purchase/preference status of parents regarding the new market potential of such clothes. The expert and working group of the research consists of 11 experts selected by purposeful sampling method and 150 parents with babies between 18-24 months who participated voluntarily through a Web-based survey application with the snowball sampling method. In the study, which includes the mixed research method, qualitative, quasi-experimental/applicative research was preferred in the creation of the GDG design process and quantitative screening model research was preferred in taking parental views. A semi-structured interview form was used to collect expert data, and a structured questionnaire was used to determine parental preferences. As a result of the research, it was found that 52% of the parents knew about GDG, 58.7% had never seen GDG and 78.7% never used such clothes. When the parents' GDG preferences are examined, it was found that they prefer functionality rather than the concept of aesthetics, and also they see them as a determining feature in purchasing/liking clothes containing visual, auditory and tactile stimuli.

Keywords: Baby clothes that support development, Play clothes, Special purpose baby clothes, Parent preferences.

* Bu çalışma Prof. Dr. Neşe Yaşar Çeğindir danışmanlığında Sümeyye Kayacan tarafından yürütülen aynı başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

• **Alıntılama:** Kayacan, S., Çeğindir, N.Y. (2022). Ebeveynlerin Gelişimi Destekleyen Giysileri Tercih Etme Eğilimlerinin Belirlenmesi. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 20-32.

• **Sorumlu Yazar:** Tasarımcı, Sümeyye Kayacan smyyzbk@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3098-7443.

Giriş

Yeni doğmuş bir bebek, ebeveynleri için en değerli varlıktır. Konforlu bir yaşam için bebeğin sağlıklı ve mutlu bir gelişim dönemi geçirmesi, hayati önem taşımaktadır. Özellikle 0-2 yaş arasındaki süreç, “bebeklerin bilişsel, dil, motor ve duyuşsal (sosyal-duygusal) gelişimlerinin en hızlı olduğu dönemdir” (Bıçakçı, 2019: 385). Çünkü gelişim; “insan organizmasının anne karnında başlayarak zihinsel, dil, duygusal, sosyal, motor yönünden olgunlaşma ve öğrenmenin etkileşimiyle ilerleme kaydetmesi” (Bıçakçı, 2019: 387) olarak tanımlanmaktadır.

Çocuk Hakları Evrensel Sözleşmesi’nde yer alan çocukların gelişim ve yaşama haklarını içeren 6. ve 27. maddeleri gereğince çocukların yaşama, gelişme haklarının olduğu, bunların anne-baba ve taraf devletlerce de korunması ve uygulanması gerekmektedir (UNICEF). TÜİK 2021 yılı nüfus dağılımı verilerine göre; Türkiye’de 1-2 yaş arası 2 302 775 bebek bulunmakta ve gelişimlerinin desteklenmesinin gelecek neslin korunması açısından kayda değer görülmektedir. 2015-2016 yıllarında yapılan araştırmalarda 0-3 yaş arası çocukların %20,9’unun, 0-6 yaş arasındaki çocukların %31.1’inin şüpheli/anormal gelişim gösterdiği belirlenmiştir (Doğan, Keskin ve Baykoç, 2015; Kahraman, Ceylan ve Korkmaz, 2016). Yaş aralığının ilerlemesiyle oranda da artış göze çarpmakta, veriler göz önüne alındığında gelişimsel gerilik (şüpheli/anormal) riskinin arttığı gözlenmektedir. Bu nedenle gelişimsel geriliklerin erken teşhis edilmesi ve tarama çalışmalarının yaygınlaştırılması önemlidir (Kahraman vd., 2016). Gelişimin erken teşhisinde çocuğun oyun oynarken benmerkezci davranarak kendini ortaya koyması, gelişimsel risklerin belirlenmesinde önemli bir araçtır (Koçyiğit, Tuğluk ve Kök, 2007). Ayrıca gelişimin her evresinde oyun ve oyuncakların önemli olduğu, tüm gelişim alanlarında oyunun fayda sağladığı incelenen araştırmalar sonucunda belirtilmiştir (Bekmezci ve Özkan, 2015).

Yapılan araştırmalar; oyunun çocuk gelişiminde olumlu bir etkisinin olduğunu, gelişimi desteklediğini ve ebeveyn-çocuk iletişimini kolaylaştırdığını ortaya koymaktadır (Kaytez, Durualp, 2014; Akaroglu, Dağ, Beserek, Selvi ve Altıparmak, 2019). Ebeveynin çocuğunu oyuna yönlendirerek gelişimine katkı sağlaması ve çevresel açıdan uyarıcı ortamlarda bulundurması gelişimini destekleyen davranışlardır (Dennis, 1960; akt. Durualp ve Aral, 2018: 254; Gallahue, Ozmun ve Goodway, 2014: 72).

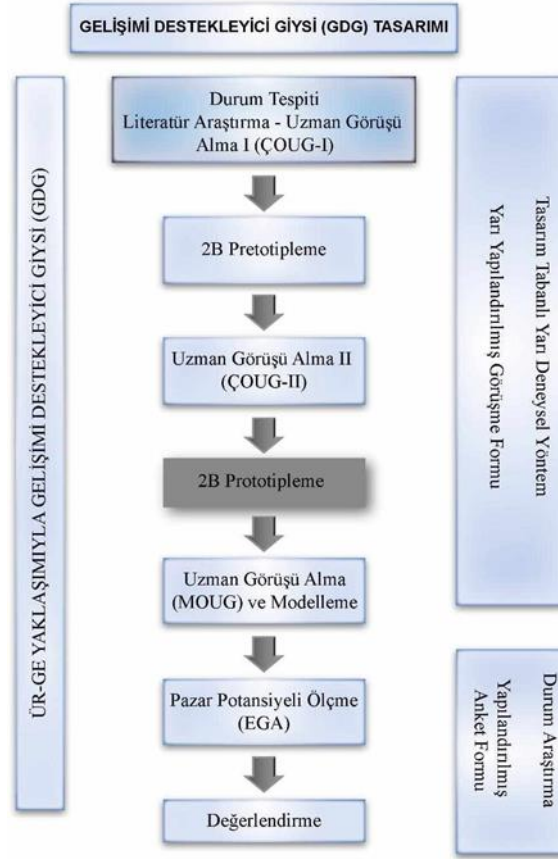
Giysi ve oyunun birleştirilmesi fikrinden ortaya çıkarılan gelişimi destekleyici giysi (GDG); dil, bilişsel, sosyal duygusal ve psikomotor gelişim alanlarını desteklemeye yönelik, gelişim düzeyine uygun olarak tasarlanmış birtakım uygulamaları içeren özel amaçlı bir giysidir. Bu araştırmayla, oyunun çocuk gelişimi üzerindeki olumlu etkisi dikkate alınarak, bebeklerin dil, bilişsel, sosyal duygusal ve psikomotor gelişimlerini ebeveyn gözetiminde giysi üzerinde oyun oynayarak kazandırılması hedeflenmiştir. Böylelikle ebeveyn rehberliği ve denetiminde bebeklerin gelişimlerini destekleyen giysi tasarımları hazırlanmış, bu giysilerin ebeveynler tarafından arzu edilebilirliği sorgulanmıştır. Böylece GDG kavramının yeni bir pazar potansiyeli oluşturma durumları incelenmiştir. Gelişimsel becerileri destekleyici giysi örnekleri, mağazalarda tekli ürün olarak satılmakla birlikte mevcut özellikleriyle gelişimsel becerileri karşılama/destekleme konusunda bazı kriterler açısından yapılan çevrimiçi taramalar

sonucunda tartışmalı bulunmuştur. Bu çalışmayla gelişimsel becerilerin kazandırılması ve desteklenmesi üzerinden çocuk gelişimi-okul öncesi eğitimi ve moda tasarımı alanında eğitim almış uzmanlar tarafından üç aşamalı görüşler alınarak giysiler oluşturulmuştur.

Gelişimi destekleyici giysinin ebeveynler tarafından değerlendirilmesine yönelik literatürde bir çalışmaya rastlanılmaması araştırmayı farklı kılmaktadır. Çalışma, bu alanda literatüre geçmiş ilk çalışmalardan birisi olması ve bundan sonraki çalışmalara öncülük etmesi; bebek giyim sektörünün geleceğe yönelik Ür-Ge çalışmalarını yönlendirmesi, tasarım-üretim ve pazarlama konularındaki birbirine bütünleşmiş “yeni ürün geliştirme ve pazarlama stratejilerine” bilimsel bir veri sağlaması açılarından önemli bulunmaktadır.

Yöntem

Birden çok yöntemin kullanıldığı araştırmada izlenen yol Şekil 1’ de verilmiştir.



Şekil 1. Araştırma Modeli.

Şekil 1’de görüldüğü üzere GDG tasarım süreci, çocuk gelişimi, okul öncesi eğitimi ve moda tasarım alanlarını kapsayan çok disiplinli tasarım tabanlı araştırma yaklaşımına sahiptir. Tasarım tabanlı araştırma; “döngüsel olarak yapılan analiz, tasarım, geliştirme ve uygulama süreçlerinin araştırmacılar ve katılımcılar ile işbirliği içinde ve gerçek uygulama ortamında yapıldığı, bağlama duyarlı tasarım ilkelerinin ve kuramlarının geliştirilmesi yönelik, eğitim uygulamalarını iyileştirme amacıyla yapılan sistematik ve esnek bir araştırma” olarak tanımlanmaktadır (Wang ve Hannafin, 2005; akt. Kuzu, Çankaya ve Mısırlı, 2011: 21). Süreç, döngüsel adımlarla uzman görüşü alma, prototip hazırlama, tekrar uzman görüşü alarak

prototipleme, tasarım uzmanlarının görüş ve onayı ile modelleme aşamalarından oluşmaktadır. Bu duruma ürün geliştirme (Ür-Ge) süreci denilmektedir. Karma araştırma yöntemini içeren çalışmada GDG tasarım süreci, nitel araştırma yöntemi yarı deneysel/uygulayıcı araştırma, ebeveyn görüşlerinin alınması nicel araştırma yöntemi tarama modeli araştırmadan oluşmaktadır.

Araştırma, GDG örnekleri oluşturulduktan sonra pazar potansiyeli ölçme adımıyla, ebeveynlerin mevcutta satılan ürünler ve araştırmada tasarlanan modeller hakkında görüşlerinin ortaya konması açısından olgu bilim, ebeveyn tercihlerinin derinlemesine incelenmesi bakımından durum “örnek olay” araştırması olarak gruplandırılabilir.

Örnek Olay/Durum Araştırması, bireylerin bir olguya ilişkin deneyimlerini, algılarını ve bunlara yüklediği anlamları ortaya çıkarmayı amaçlayan nitel araştırma desenlerinden biridir. Bir veya birkaç durumu, konunun belirlenmiş sınırları içerisinde bütüncül bir yaklaşım izlenerek incelenmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 75).

Çalışma Grubu ve Uzman Grubu

Araştırma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde iki aşamalı uzman görüşüne başvurulmuş ve bu uzmanlara ait bilgiler “Uzman grubu” başlığı altında detaylandırılmıştır. İkinci bölümde ise araştırmaya katılan ebeveynlere ait bilgiler “Çalışma grubu” başlığı altında yer almaktadır. Uzman grubunda yer alan katılımcılar ölçüt örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Ölçüt örnekleme, önceden hazırlanmış bir dizi ölçütleri karşılayan bütün durumların çalışılması olarak tanımlanmaktadır. Bahsedilen ölçüt ve ölçütler araştırmacı tarafından belirlenebilir veyahut önceden hazırlanmış ölçüt listesi kullanılabilir (Şimşek ve Yıldırım, 2021: 120).

Uzman Grubu; ÇOUG-1, ÇOUG-2 ve MOUG olarak belirlenmiştir. ÇOUG-1 (Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma); ölçüt örnekleme metoduyla Çocuk Gelişimi ve Okul Öncesi Eğitimi alanında en az lisans derecesi almış, aktif olarak çalışan yedi uzman belirlenmiştir. Uzmanlar, alanında öğretmenlik tecrübesi olan, akademisyen ve danışmanlık hizmeti veren kişilerden seçilmiştir. Bu çeşitlilik araştırmaya farklı bakış açılarından farklı bilgilere ulaşmayı amaçlamaktadır. Tablo 1.’de ÇOUG-1 uzmanlarına ait bilgiler yer almaktadır.

Tablo 1

ÇOUG-1 Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler.

Uzman No	ÇOUG-1 Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler
ÇGU1	Hacettepe Üniversitesi/Sağlık Bilimleri Fakültesi/Çocuk Gelişimi /Özel Gereksinimli Çocukların Gelişimi Anabilim Dalı/ Araştırma Görevlisi (YL)
ÇGU2	Adnan Menderes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Çocuk Gelişimi Bölümü Çocuk Gelişimi Anabilim Dalı/ Araştırma Görevlisi (YL)
ÇGU3	Ana Okulu Rehber Öğretmeni
ÇGU4	Çocuk Gelişim Uzmanı- Oyun Terapisti
ÇGU5	Çocuk Gelişimcisi ve Özel Eğitim Uzmanı- Oyun Terapisti
ÇGU6	Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi/Çocuk Gelişimi Bölümü /Araştırma Görevlisi(DR)
ÇGU7	Kırklareli Devlet Hastanesi / Çocuk Gelişimi Uzmanı

*ÇGU: Çocuk Gelişimi Uzmanı

ÇOUG-2 (Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma 2), ölçüt örnekleme metoduyla Çocuk Gelişimi, Okul Öncesi Eğitimi alanında doktora eğitimi almış ve aktif olarak çalışan iki akademisyen belirlenmiştir. Alanında eğitim veren, birçok akademik çalışması olan profesör ve doçent ünvanına sahip uzmanlar, alanında yetkin görülmüş bu ölçüt doğrultusunda seçilmiştir. ÇOUG-1'den farklı uzmanlara başvurulmasındaki amaç çalışmanın şeffaflığını ve güvenilirliğini artırmak, daha bilimsel bir bakış açısı sunmaktır. Tablo 2.'de ÇOUG-2 uzmanlarına ait bilgiler yer almaktadır.

Tablo 2

ÇOUG-2 Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler.

Uzman No	ÇOUG-2 Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler
ÇGU1	Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Okul Öncesi Anabilim Dalı/ Profesör
ÇGU2	Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Okul Öncesi Anabilim Dalı/ Doçent

MOUG (Moda Tasarımı Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma), amaçlı örnekleme metoduyla Moda Tasarımı alanında lisans ve lisansüstü eğitim almış biri bebek ve çocuk giyim tasarımcısı, diğeri akademisyen olmak üzere iki uzman seçilmiştir. Tablo 3.'de MOUG uzmanlarına ait bilgiler yer almaktadır.

Tablo 3

MOUG Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler.

Uzman No	MOUG Görüş Alınan Uzmanlara Ait Bilgiler
MTU1	Abant İzzet Baysal Üniversitesi Gerede Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü/ Öğretim Görevlisi
MTU2	Melcan Kids- Bubbly / Bebek ve Çocuk Giyim Tasarımcısı

*MTU: Moda Tasarımı Uzmanı

Çalışma Grubu, 18-24 ay arası bebeği olan ebeveynlerden oluşmaktadır. TÜİK 2021 nüfus verilerine göre Türkiye'de 1-2 yaş arası 2 302 775 bebek olduğu bilinmektedir. Çalışma grubunu, kartopu örnekleme metoduyla Web tabanlı anket uygulaması üzerinden gönüllük esasıyla katılım sağlayan 150 ebeveyn oluşturmaktadır. Çalışma grubunun demografik özellikleri frekans ve yüzdelik değerleri Tablo 4'de yer almaktadır.

Tablo 4

Çalışma Grubunun Demografik Özellikleri.

Demografik Özellikler		Frekans (f)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kadın	136	90,7
	Erkek	14	9,3
	Toplam	150	100
	İlkokul	10	6,7
	Ortaokul	3	2,0
	İlköğretim	1	0,7
	Ortaöğretim (Lise)	22	14,7

Katılımcının Eğitim Durumu	Ön Lisans	25	16,7
	Lisans	54	36,0
	Yüksek Lisans	26	17,3
	Doktora	9	6,0
	Toplam	150	100
Eşin Eğitim Durumu	İlkokul	5	3,3
	Ortaokul	9	6,0
	İlköğretim	2	1,3
	Ortaöğretim (Lise)	31	20,7
	Ön Lisans	15	10
	Lisans	62	41,3
	Yüksek Lisans	15	10
	Doktora	11	7,3
Toplam	150	100	
Toplam Aylık Gelir	2. 825 - 5. 999 TL	55	36,7
	6. 000 – 11. 999 TL	69	46,0
	12. 000 – 23. 999 TL	19	12,7
	24. 000 ve üzeri TL	7	4,7
	Toplam	150	100

Araştırmaya katılan çalışma grubunun demografik özellikleri incelendiğinde; ebeveynlerin % 90,7 sinin kadın, %36'sının lisans mezunu; eşlerin % 41,3'ünün lisans mezunu, % 46'lık payla toplam gelirlerinin 6.000-11.999 TL aralığında olduğu görülmektedir. Bu veriler, araştırma konusu üzerinde yorum yapma ve tasarımları değerlendirme açısından düşünüldüğünde pozitif bir alt yapı/özellik olarak görülmüştür.

Veri Toplama ve Analiz Teknikleri

Araştırmaya başlamadan önce çocuk gelişimi, bebeklik dönemine ait yazılı, basılı, çevrimiçi kitap ve veri tabanları taranmıştır. Bebeklerin gelişimsel beceri ve davranışlarının kazanımı hakkında uzman önerileriyle temel kaynaklar belirlenmiştir. Uzmanların önerdiği temel kaynaklar ise şunlardır;

1. MEB TEGM 0-36 Aylık Çocuklar İçin Eğitim Programı (2013),
2. 0-36 Aylık Gelişimi Risk Altındaki Çocuklar İçin Gelişimsel Destek Programı (Diken vd. 2018),
3. AGTE de yer alan, gelişimsel göstergeler ve kazanımlar (Güneri, 2016).

Bu kaynaklar Görüşme formunun hazırlanmasında, GDG tasarım sürecinde (Prototipleme ve Prototipleme aşamalarında) kullanılmıştır.

Araştırmada uzman görüşleri bilgisayar destekli kişisel görüşme tekniği (CAPI) yardımıyla Zoom programı üzerinden yarı yapılandırılmış görüşme formuyla gerçekleştirilmiştir (Arıkan, 2018: 100). Görüşme formu; araştırmacı tarafından önceden hazırlanmış konulara bağlı kalarak, mevcut soruları sormak, daha ayrıntılı bilgi almak amacıyla ek soru sorma opsiyonu içeren bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 132).

Aşağıda sırasıyla araştırma verilerinin toplanmasında izlenen süreç açıklanmıştır.

Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma 1 (ÇOUG-1)

İlk olarak Çocuk Gelişimi, Okul Öncesi Eğitimi ve Moda Tasarımı alanında, yerli-yabancı yazılı ve çevrimiçi kaynak taraması yapılmış, elde edilen veriler sayesinde ÇOUG-1 Görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşme formu, ilk iki uzmanla yapılan ön görüşmeler neticesinde yarı yapılandırılmış forma uyarlanmıştır. Araştırma problemin doğru tespiti amacıyla toplam yedi çocuk gelişimi uzmanıyla (ÇGU) Zoom uygulaması üzerinden kayıt alınarak görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmelerde çocuk gelişimi alanı uzmanlarına; bebeklerde gelişimin en hızlı ve en yoğun olduğu dönemler, bebeğin gelişimini desteklemek için giyside nasıl uygulamalar yapılması gerektiği, gelişimi destekleyici giysilerin tasarım ve üretim sürecinde beklenen özelliklere yönelik sorular sorulmuştur. Uzmanların en çok bahsettiği tasarım özellikleri belirlenmiş ve nitel analiz tekniğiyle irdelenmiştir.

Pretotipleme (Ön Tasarımların Oluşturulması)

Pretotip (ön tiplleme/ön numune); doğru ve nihai ürüne ulaşmak için daha kısa zamanda ve daha az maliyetle ürünü ortaya çıkarma, test etme, simüle etme işlemlerini içinde barındıran bir yöntemdir (Savoia, 2011: 21). Prototip oluşturmadan önce yapılan denemelerdir. Bu yöntem, araştırmada ürün tasarım sürecinde kullanılmıştır. ÇOUG-1 sonucunda katılımcılardan elde edilen bilgilerle bir tablo oluşturulmuş, tasarımda dikkat edilmesi gereken detaylar belirlenmiştir. Uzmanlar tarafından önerilen temel kaynaklarda yer alan 18- 24 ay bilişsel, dil, psikomotor, sosyal duygusal gelişim göstergeleri dikkate alınarak beş adet GDG pretotipi, Adobe Illustrator CC 2018 programında çizilmiştir.

Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma 2 (ÇOUG-2)

ÇOUG-1'den elde edilen veriler ve uzman önerileriyle belirlenen temel kaynaklarda yer alan gelişim göstergeleriyle oluşturulan ön tasarımların ne derece sentezlenip tasarımlara yansıtıldığı değerlendirilmesi için ikinci kez uzman görüşüne ihtiyaç duyulmuştur. Bu aşamada Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Okul Öncesi Eğitimi Bölümü Öğretim üyeleri arasından Çocuk Gelişimi ve Eğitimi alanında uzman bir profesör ve Okul Öncesi Eğitimi alanında uzman bir doçent ile görüşülmüştür. Uzmanlara, GDG'yi gelişim alanına ve düzeyine uygunluk, konfor (hareket, kullanım), güvenlik, estetik, özgünlük, sağlığı tehdit etmeyen malzeme kullanımı açısından değerlendirmeleri istenmiş ayrıca tasarımlar hakkında önerileri de sorulmuştur. Değerlendirme yarı yapılandırılmış görüşme formuyla Zoom üzerinden kayıt alınarak yapılmıştır. Uzman görüşmelerinden elde edilen veriler nitel analiz tekniğiyle analiz edilmiş ve bulgular kısmında yorumlanmıştır.

Prototipleme (Tasarımların Düzenlenmesi)

ÇOUG-2'den alınan veriler ve uzmanlar tarafından önerilen temel kaynaklarda yer alan 18-24 ay bilişsel, dil, psikomotor, sosyal duygusal gelişim göstergeleri dikkate alınarak tasarımlar üzerinde düzeltmeler yapılmıştır. GDG prototipleri (ilk örnek, numune) çizgisel olarak Adobe Illustrator CC 2018 programında çizilmiştir.

Moda Tasarımı Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma (MOUG) ve Modelleme:

Prototipleme sonrası hazırlanan modeller önce moda tasarımı alanında akademisyen ve işletmede bebek/çocuk giyim tasarımcısı olmak üzere toplamda iki uzman tarafından değerlendirilmiştir. Uzmanlara, GDG'yi kumaş yapısı, model kesimi (form), konfor (hareket, kullanım), estetik (renk uyum), özgünlük, güvenlik, sağlık, tekniklerin uygulanabilirliği/üretimi, bakımı, pazarlama ve maliyet açısından değerlendirmeleri istenmiş ayrıca tasarımlar hakkında önerileri sorulmuştur. Değerlendirme yarı yapılandırılmış görüşme formuyla Zoom üzerinden kayıt alınarak yapılmıştır. MOUG sonrası alınan görüş ve onaylara göre modelleme aşamasına geçilmiş, nihai modeller üretilmemiş sadece çizgisel olarak hazırlanmıştır. Mevcut kaynakları dikkate alarak bilinmeyen bir hedefi net, anlaşılabilir hale getirmek için yapılan işlemlerin tamamına Modelleme denilmektedir (URL 1).

Pazar Potansiyelini Ölçme (Ebeveyn Görüş Anketi)

MOUG sonrası alınan görüş ve onaylara göre nihai modeller hazırlanmış ve ebeveynlerin görüşleri almak için iki bölümden oluşan yapılandırılmış anket formu oluşturulmuştur. Birinci bölümde; ebeveynlerin demografik özelliklerini, GDG farkındalıklarını ve GDG kullanma ve satın alma durumlarını belirlemek üzere sorular sorulmuştur. İkinci bölümde ise; ebeveynlerin tercih etme eğilimlerini belirlemek için tasarımlarda yer alan özellikleri tercih etme sırasına göre en çoktan en aza doğru sıralamaları istenmiştir. Web tabanlı anket uygulamasıyla veriler toplanmış ve betimleyici istatistiksel analizle (Frekans ve yüzdellik testleri) çözümlenmiştir.

Bulgular

GDG Tasarım Sürecine Ait Bulgular

Bu bölümde “Gelişimi destekleyici giysi (GDG) nasıl olmalıdır?” sorusuna cevap aranmıştır.

Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma 1 (ÇOUG- 1)

Çocuk gelişimi eğitimi alanında uzman kişilere “gelişimin en hızlı ve yoğun olduğu dönem hangisidir? Bebeğin üçlü gelişimi (Bilişsel, Psikomotor, Sosyal Duygusal) için gelişimi destekleyici giyside (GDG) neler olmalıdır? Dikkat edilmesi gereken özellikler nelerdir?” soruları yöneltilmiştir. ÇOUG-1 sonrası elde edilen veriler aşağıda verilmiştir.

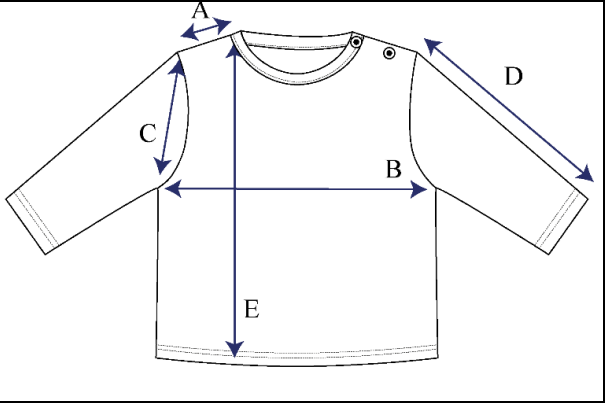
- 0-36 ay aralığının bebek/çocuk gelişimi için en hızlı ve en yoğun dönemdir.
- Giyside;
 - Bilişsel gelişim için kavramlar (renk, şekil, hayvanlar vs.) üzerinden öğrenmeye ve düşünmeye yönelik,
 - Sosyal-duygusal gelişim için dokunsal, işitsel ve görsel uyarınları içeren, (uyarınlara duygusal tepkiler vermesi),
 - Psikomotor gelişim için hareket etmeye, büyük ve küçük kas gelişimine yönelik açma-kapama, tutma-çekme, hoplama-zıplama gibi uygulamalar yapılabilir.
- Gelişimi destekleyici giyside olması ve dikkat edilmesi gereken özellikler; güvenlik/sağlık, konfor (kullanım-hareket-termal ısı), kullanılacak kumaşın yapısı, kolay temizlenebilmesi, ekonomik açıdan ulaşılabilirlik, giysinin kullanımına yönelik bilgilendirme, estetik/özgünlük ve gelişim düzeyine uygunluk olmalıdır.

Pretotipleme (Ön Tasarımların Oluşturulması)

ÇOUG-1'den elde edilen veriler ve veri toplama tekniklerinde belirtilen üç temel kaynaktan yer alan 18-24 ay bilişsel, dil, psikomotor ve sosyal-duygusal gelişim göstergeleri dikkate alınarak 5 adet gelişimi destekleyici giysi pretotipi hazırlanmıştır. Pretotipler, Tablo 5.'de yer alan 18-24 ay beden ölçüleri dikkate alınarak tasarlanmıştır.

Tablo 5
18-24 Ay Beden Ölçüleri.

ÖLÇÜLER		18-24 AY
A	Omuz Genişliği	8 cm
B	Ön Genişlik	30 cm
C	Kol Evi Yüksekliği	14 cm
D	Kol Boyu	25 cm
E	Model Boyu	38 cm



Çocuk Gelişimi Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma II (ÇOUG- 2)

Pretotipleme sonrasında oluşturulan tasarımların gelişimi destekleyici özelliklere uygun olup olmadığını değerlendirmek üzere ikinci kez uzman görüşüne başvurulmuştur. ÇOUG-2'den elde edilen ve pretotipler üzerinde yapılması önerilen düzenlemeler aşağıda verilmiştir:

- Şekil eşleştirme, desen/çizgi ekleme ve şekil değişikliği,
- Kullanılan aplikelerde
 - Boyut değişikliği,
 - Farklı renk ve farklı doku kullanımı,
- Model değişikliği ve
- Aksesuar değişikliğidir.

Moda Tasarımı Alanı Uzmanlarının Görüşünü Alma (MOUG) ve Modelleme

Prototipleme sonrası hazırlanan prototipler, moda tasarımı alanında akademisyen ve işletmede bebek/çocuk giyim tasarımcısı olmak üzere iki uzman tarafından değerlendirilmiştir. MOUG sonrası alınan görüş ve önerilere göre nihai modeller hazırlanmış, prototipler üzerinde yapılması önerilen düzenlemeler aşağıda verilmiştir.






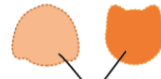


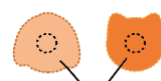
- Parça değişikliği
 - Paçalarda ribana kullanımı,
 - İki kademe düğmeli ayarlanabilir askı kullanımı,
- Kapamada daha büyük düğme veya içi boş (gömülü) çitçit kullanımı,

- Yer değişikliği (Kare şekilli aplikenin yerinin aşağıya indirilmesi),
- Renk belirginleştirme (Damlacık renklerinin belirginleştirilmesi).

Tablo 6'da örnek teşkil etmesi amacıyla GDG bir tasarımın pretotiplemeden nihai ürüne modelleme aşamaları verilmiştir.

Tablo 6

Örnek Bir GDG Tasarımının Modelleme Aşamaları.

Pretotipleme	 <p>Tişört</p>	<p>TASARIM ÖZELLİKLERİ</p> <ul style="list-style-type: none"> ⊙ → Paslanmaz çitçit ○ → Velkro (cırt) bant  Velkro cırt bant yardımıyla tişörtlere takıp çıkarılabilen köpek ve kedi sesi çıkaran, hayvan figürlü dolgulu şekiller  Biye ile muhafaza edilmiş, içeriden tutturulmuş küçük ziller
TASARIM 1	 <p>Tişört</p>	<p>TASARIM ÖZELLİKLERİ</p> <ul style="list-style-type: none"> ⊙ → Paslanmaz Çitçit ○ → Velkro (cırt) bant  Farklı dokulara, farklı şekillere, farklı seslere (köpek, kedi sesi) sahip dolgulu oyuncakları, velkro (cırt) bant yardımıyla takıp/çıkarma, hayvanları eşleştirme  Tişörtün üzerinde yer alan eşleştirme deseni
TASARIM 1	 <p>Tişört</p>	<p>TASARIM ÖZELLİKLERİ</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ → Velkro (cırt) bant ⊙ → Paslanmaz Çitçit  Doku (kumaş): İçi dolgulu Polar (köpek), içi dolgulu Peluş (kedi) Renk: Kahverengi, turuncu Şekil: Kedi/köpek şekli Ses: Kedi/köpek sesi Velkro (cırt) bantlarla hayvanları eşleştirme/takıp çıkarma  Tişörtün üzerinde yer alan eşleştirme deseni

Tasarım 1’de kedi/köpek sesine sahip hayvan figürlü dolgulu aplikeler, velkro bantlarla tişört üzerine tutturma/yerleştirme uygulaması yer almaktadır. Bu işlemi yaparken kollardaki zillerin harekete bağlı ses çıkarması beklenmektedir (Prototipleme).

ÇOUG-2 uzmanlar, kedi/köpek figürlü dolgulu aplikelerin dokulu kumaşla hazırlanmasını, boyutlarının büyütülmesini, eşleştirme desen/çizgisinin eklenmesini, tişörtün kollarındaki biye ve içerisindeki zillerin kaldırılmasını önermişlerdir. Böylece oluşturulan yeni prototipteki uygulamalar; dokunsal uyarılara verilen tepkiler açısından sosyal-duygusal gelişimini, hayvanları tanıma/yerleştirme/eşleştirme işlemi açısından bilişsel gelişimini, velkro bantlarla birbirine tutturma/ayırma işlemi açısından psikomotor gelişimini, ebeveyn liderliğinde oyun oynayarak dil gelişimini desteklemektedir (Prototipleme).

MOUG uzmanlar, tasarım unsurları açısından mevcut giysiyi onaylamışlar ve bu sebeple model üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır (Modelleme).

EGA (Ebeveyn Görüş Anketi) Bulguları

Bu bölümde Ebeveynlerin; “GDG hakkında farkındalıkları nedir? GDG tercih etme eğilimleri nedir?” sorusuna cevap aranmıştır.

Ebeveynlerin GDG farkındalıkları sorgulandığında; %52’si gelişimi destekleyici giysi hakkında bilgisi olduğunu, %48’i bilgisinin olmadığını; % 58,7’sinin gelişimi destekleyici giysilere hiç rastlamadığını; %78,7’si bu tür giysileri hiç kullanmadığını belirtmiştir. Bu verilere göre; ebeveynlerin GDG hakkında farkındalıklarının olduğunu, fakat yarısından fazlasının bu giysilere hiç rastlamadığını ve yüksek çoğunluğunun bu giysileri hiç kullanmadığı bilgisine ulaşılmıştır.

Ebeveynlerin GDG tercihleri sorgulandığında; tüm tasarımlarda;

- En çok tercih edilen tasarım özelliği “Doku-renk-şekil-ses tanıma”;
- En az tercih edilen tasarım özelliği ise “Estetik olması” seçilmiştir.

Bu veriler göz önüne alındığında ebeveynlerin tasarımlarda estetik kaygılarının olmadığını; en çok hoşlarına/beğenilerine hitap eden özelliğin, giysi üzerindeki doku, renk, şekil ve seslerin olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Ebeveynlerin GDG’leri, standart bir ürüne oranla daha fazla ücret ödeyerek satın alma durumu sorgulandığında; ebeveynlerin %88,7’si standart bir ürüne oranla gelişimi destekleyici giysileri daha fazla ücret ödeyerek satın alabileceğini belirtmiştir.

Sonuç ve Öneriler

GDG Tasarım Sürecine Ait Sonuçlar

- Gelişimin en hızlı ve en yoğun olduğu dönem 0-36 ay aralığıdır.
- Gelişimi destekleyici giyside; bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişim alan uygulamalarının çocuğun/bebeğin gelişim düzeyine uygun seçilmesi giyside olması gereken özelliklerdendir.
- Gelişimi destekleyici giyside; güvenlik/sağlık, konfor (kullanım, hareket, termal ısı), kumaş yapısı, kolay temizlenebilirlik, estetik (form, renk vs.), ekonomiklik/ulaşılabilirlik, kullanımına yönelik bilgilendirme, tasarımda özgünlük ve gelişimsel uygunluk dikkat edilmesi gereken özelliklerdendir.

ÇOUG-1, ÇOUG-2 ve MOUG uzmanlarından alınan görüşler sonucunda; gelişimi destekleyici giysinin; bebeğin bilişsel, duyuşsal, psikomotor ve bedensel (fiziksel) gelişimini pozitif anlamda destekleyen, gelişimsel göstergelerde yer alan davranışları uygulamalarla giysi üzerine aktarabilen, kullanımı rahat, pamuklu veya organik (ekolojik) malzemelerden yapılmış, bebeğin güvenliğini ve sağlığını tehdit etmeyen özelliklere sahip, hareket kabiliyetini sınırlamayan, mevcut çevre koşullarına ve sezona göre tasarlanmış, bedeni çok sarmayan, sıkmayan bir yapıda olması gerektiği saptanmıştır.

EGA (Ebeveyn Görüş Anketi) Sonuçları

Ebeveynlerin çoğunluğunun GDG hakkında bilgisinin olduğu fakat piyasada/mağazada çok fazla çeşit ve alternatife olmaması sebebiyle bu giysilere rastlayamadıkları, gelişimi destekleyici giysiye rastlayan ebeveynlerin ise bu giysiyi kullandıkları belirlenmiştir.

Ebeveynlerin GDG tasarımlarında çoğunlukla doku-renk-şekil ve ses tanıma özellikleri içeren tasarımları seçtiği, estetik kaygılarının olmadığı aksine tasarımlarda fonksiyonellik özelliğine önem ve öncelik verdikleri bilgisine ulaşılmıştır. GDG üzerindeki uygulamalar genel olarak sıralandığında; görsel, işitsel ve dokunsal uyaran içeren basit şekil ve eşleştirmelerden çok birkaç farklı şekilden oluşan eşleştirmeler ve farklı gelişimsel kazanımları barındıran tasarımların daha çok tercih edildiği sonucuna varılmıştır. Bu bilgiler ışığında ebeveynlerin gelişimi destekleyici giysilere olan ilgi, merak ve satın alma istekleri göz önüne alındığında, bu alanda ileride yapılacak Ür-Ge çalışmalarının yeni ürün geliştirme ve pazarlama gibi pazar potansiyeline olumlu anlamda etki bırakacağı görülmektedir.

GDG tasarımlarının ebeveynler tarafından tercih edilme durumlarının pazar potansiyeline olan olumlu etkisi göz önüne alındığında işletmelerde bulunan Ür-Ge bölümlerinin bu alandaki mevcut tasarımlarını, gelişimini desteklemeye yönelik uygulamalarla revize ederek çoğaltmaları veya bu formata uygun yeniden üretim yapmaları önerilmektedir.

Araştırma kapsamında 18-24 ay aralığındaki bebeklerin kullanımına yönelik hazırlanan GDG tasarımlarının farklı ay-yaş aralığındaki bebeklere/çocuklara yönelik de çeşitlendirilmesi de önerilebilir. Böylelikle alanda farklı gelişimsel davranışları geliştirmeye yönelik yenilikçi giysi tasarımları oluşturulmasına katkı sağlanabilir.

Çalışma, uzmanlar tarafından özgün, farklı, geliştirilmeye açık, yenilikçi ve çok fonksiyonlu olduğu, bebek/çocuk giysi tasarım sürecine farklı bir bakış açısı katabileceği konusunda öncü ve önemli bulunmuştur. İleride yapılacak çalışmalara umut verici ve zemin hazırlayıcı bir araştırma olduğu düşünülmektedir.

Not: Bu araştırmanın etik izinleri E.54941 numaralı Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonundan alınmıştır.

Teşekkür: Araştırmaya destek veren tüm ebeveynlere ve uzmanlara teşekkür ederiz.

Kaynaklar

Akaroğlu, G., Dağ, N., Besrek, S., Selvi, M. & Altıparmak, Ş. (2019). Ebeveyn çocuk iletişimde oyunun rolü. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3: 208-228.

- Arıkan, R. (2018). Anket yöntemi üzerinde bir değerlendirme. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 97-159. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/husbd/issue/39647/452737> sayfasından erişilmiştir.
- Bekmezci, H. & Özkan, H. (2015). Oyun ve oyuncağın çocuk sağlığına etkisi. *İzmir Dr. Behçet Uz Çocuk Hast. Dergisi*, 5(2), 81-87. https://jag.journalagent.com/behcetuz/pdfs/BUCHD_5_2_81_87.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Bıçakçı, M.Y. (2019). Gelişimin değerlendirilmesi. A. Köksal Akyol (Ed.). *Erken çocukluk döneminde gelişim I* (0-36 ay) içinde on dördüncü bölüm s.387 (2. Baskı). Ankara: Anı Yayınları. <https://www.turcademy.com/tr> sayfasından erişilmiştir.
- Diken, İ. H., Vuran, S., Yanardağ, M., Diken, Ö., Ülke Kürkcüoğlu, B., Aksoy, F., Ünlü, E., Çelik, S. & Tomris, G. (2018). *0-36 aylık gelişimi risk altındaki çocuklar için gelişimsel destek programı* (3. Baskı). T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları; No 3687 Engelliler Araştırma Enstitüsü Yayınları; No 9. <https://www.gedep.org/resources/assets/site/pdf/gedep.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Doğan Keskin, A. & Baykoç, N. (2015). Hastanede çocuk gelişimi birimine yönlendirilen çocukların değerlendirilmesi. *Hacettepe University Faculty of Health Sciences Journal*, Uluslararası Katılımlı 3. Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Kongre Kitabı. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/husbfd/issue/7893/103877> sayfasından erişilmiştir.
- Durualp, E. ve Aral, N. (2018). Çocukların ince ve kaba motor gelişimlerine oyun etkinliklerinin etkisinin incelenmesi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 243- 258. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akusosbil/issue/37951/435683> sayfasından erişilmiştir.
- Gallahue, D.L., Ozmun, J.C. & Goodway, J.D. (2014). *Motor gelişimi anlamak* (7.baskı). Nobel Yayın: Ankara.
- Güneri, E. (2016). *Gelişim testleri (Cilt 2)* (1.Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kahraman, Ö. G, Ceylan Ş, Korkmaz E. (2016). 0-3 yaş arası çocukların gelişimsel değerlendirmelerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi. *Mersin Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 9(2), 60 - 69.
- Kaytez, N. , Kaytez, N. & Durualp, E. (2014). Türkiye’de okul öncesinde oyun ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2014 (2), 110-122. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/goputeb/issue/7322/95830> sayfasından erişilmiştir.
- Koçyiğit, S., Tuğluk M.N. & Kök M. (2007). Çocuğun gelişim sürecinde eğitsel bir etkinlik olarak oyun. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16:325-42.
- Kuzu, A., Çankaya, S., ve Mısırlı, Z.A. (2011). Tasarım tabanlı araştırma ve öğrenme ortamlarının tasarımı ve geliştirilmesinde kullanımı. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, Temmuz 2011, 1(1), 19-35.
- Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Genel Müdürlüğü, (2013). *0-36 aylık çocuklar için eğitim programı*. Ankara, <http://tegm.meb.gov.tr/dosya/okuloncesi/0-36program.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Savoia, A. (2011). *Pretotype it* (2.edition). https://www.pretotyping.org/uploads/1/4/0/9/14099067/pretotype_it_2nd_pretotype_edition-2.pdf sayfasından erişilmiştir.
- TÜİK. (2021). İl, tek yaş ve cinsiyete göre nüfus. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Adrese-Dayali-Nufus-Kayit-Sistemi-Sonuclari-2021-45500> sayfasından erişilmiştir.
- UNİCEF Çocuk Hakları Evrensel Sözleşmesi. <https://www.unicef.org/turkey/%C3%A7ocuk-haklar%C4%B1n-dairs%C3%B6zle%C5%9Fme> sayfasından erişilmiştir.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınları.

İnternet Kaynakları

URL 1. Erişim adresi: <https://www.egitimdebilimtarihi.org>



GELENEKSEL TARAKLI EVLERİNDE BALKON TİPOLOJİ DENEMESİ

BALCONY TYPOLOGY STUDY IN TARAKLI TRADITIONAL HOUSES

Şennur FİÇİCİOĞLU, Hicran Hanım HALAÇ

Gönderim Tarihi: 31.07.2022

Kabul Tarihi: 03.11.2022

Öz Abstract

Geleneksel Türk evleri pek çok açıdan eşsiz ve ayırt edici özelliklere sahiptir. Çıkmalar, çevreyle kurdukları ilişkiler, mekan çözümleri gibi unsurlar geleneksel Türk evlerindeki önemli öğelerdendir. Balkon da bu öğelerden biridir. 19. Yy ile birlikte Türk evlerinde kendini göstermeye başlayan balkon, zamanla kendine ait tasarım kriterleriyle Türk evlerinde göze çarpan, estetik ve işlevsel bir öğe haline gelmiştir. Balkonların çevreyle, insanla, mekânsal organizasyonla kurduğu ilişkiler evden eve değişmekte ve farklı amaçlar gütmektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Taraklı geleneksel evlerindeki balkon tipolojilerinin araştırılması amaçlanmıştır. Balkon çevre ilişkisi, balkon cephe ilişkisi, balkon giriş ilişkisi, balkon çatı ilişkisi, balkon taşıyıcı sistemi, balkon süslemeleri başlıkları altında; çıkma durumları, malzemeler, dikmeler, balkon konumu, kat ilişkileri, payanda balkon ilişkileri geleneksel Türk evlerini yansıtan bozulmamış dokusuyla Taraklı evleri üzerinden irdelenerek tipoloji çalışması ortaya koymak istenmektedir. Taraklı Sakarya'ya bağlı bir ilçedir. Sit alanı içerisinde yer alan tescilli yapılar belirlenmiş, bu 90 adet yapıdan balkon içeren 42 tanesi belirlenen başlıklar altında analiz edilmiştir. Analiz sonucunda başlıklar eşleştirilerek tescilli evler envanter numaralarına göre tabloya girilmiş ve tipoloji denemesi olarak sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Balkon, Taraklı, Tipoloji, Geleneksel Türk evleri

Traditional Turkish houses have many unique and distinctive features. Elements such as overhangs, relations with the environment, spatial solutions are important components in traditional Turkish houses. Balcony is one of these items. The balcony, which started to show itself in Turkish houses in the 19th century, has become an aesthetic and functional element in Turkish houses with its own respective design criteria over time. The relations that the balconies establish with the environment, people and spatial organization vary from house to house and pursue different purposes. In this context, it is aimed to investigate the balcony typologies in Taraklı traditional houses within the scope of the study. Under the headings of balcony-environment relationship, balcony-facade relationship, balcony entrance relationship, balcony-roof relationship, balcony carrier system and balcony decorations; it is desired to present a typology study by examining the protrusions, materials, uprights, balcony location, floor relations, buttress-balcony relations through Taraklı houses with their unspoiled texture reflecting traditional Turkish houses. Taraklı is a district of Sakarya. Registered buildings within the protected area were determined, and 42 of these 90 buildings with balconies were analyzed under the specified headings. As a result of the analysis, the titles were matched and the registered houses were entered into the table according to their inventory numbers and presented as a typology test.

Keywords: Balcony, Taraklı, Traditional Turkish Houses, Typology.

- **Alıntılama:** Fiçicioğlu, Ş., Halaç, H. H. (2022). Geleneksel Taraklı Evlerinde Balkon Tipoloji Denemesi. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 33-47.
- **Sorumlu Yazar:** Şennur Fiçicioğlu, Eskişehir Teknik Üniversitesi, sennurfiçicioglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0218-4344.

Giriş

Taraklı, Sakarya iline bağlı bir ilçedir. Yapılar eğimli bir arazi üzerine yerleşmiştir. Bölge geleneksel ve tarihi dokusunu korumuştur (Kan, 2009:49). Bu dokunun korunabilmesinin en önemli sebeplerinden biri bölgenin şehir merkezine uzak ve göç almamasıdır. Bu nedenle doku zarar görmeden günümüze ulaşabilmiştir. İlçede 90 adet tescilli yapı vardır. Geleneksel Türk evini yansıtan tescilli yapılar genellikle 2 katlı, ahşap çatkı sistemlidir (Okutan, 2007). Osmanlı kenti örneği oluşturan doku içerisinde konutlar, camiler, eğitim yapıları, hamam, çeşme, han ve kamu yapıları bulunmaktadır. İlçe birinci derece sit alanıdır. 97 konut, 5 camii, bir kültür evi, bir hamam, 2 çeşme ve 2 çınar olmak üzere 108 anıtsal değerli eser bulunmaktadır (Kan, 2009:62).

Taraklı geleneksel evlerine bakıldığında dikkat çeken unsurlardan biri balkonlardır. Genellikle her evde, farklı konum ve açıklıklarda, farklı malzeme ve süslemelerle, farklı çatı birleşimleriyle dokuya zenginlik kazandırdığı görülmektedir. Balkon, 'gibbo' kelimesinden gelir. Gibbo ise çıkıntı, kambur anlamlarına gelmektedir (Şenyurt, 2016:88). Arseven balkonu, 'pencere önündeki korkuluklu veya parmaklıklı çıkma teras' olarak tanımlamaktadır (Arseven, 2017:43). Hasol ise yapıda üst katlarda çıkma yapan çevresi korkuluklu yer olarak tanımlamıştır (Hasol, 2010:67). Balkonun 'çıkma' unsuruyla birlikte tanımlandığı görülmektedir. Çıkma ise Türk evlerinde zamanla hane nüfusunun artması, yeni mekan ihtiyaçları gibi sebeplerle evin dışına uzanan eklerdir. Türk evi dokusunun bilinen dar ve samimi sokak görüntüsünü tamamlayan unsurlardan biridir (Özel, 2019:5). Çıkmalar mekanın daha çok ışık almasını, üst kat planının genişlemesini ve alan kazanılmasını, iç-dış ilişkisini ve buna bağlı olarak manzara seyrini sağlamaktadır (Burkut, 2019:35). Kimi zaman balkon ve cumba terimleri birbirinin yerine kullanılmaktadır. Cumba, çıkmanın etrafı örülü ve üç tarafı pencereli halidir. Boyutları küçüldükçe 'şahnişin' olarak da isimlendirilmektedirler (Çetin, 2006:19).

19. yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı konut mimarisinde balkonların cumbaların yerini almaya başladığı görülmektedir. İç ve dış arasında geçiş mekanı olan fakat kapalı mekan olmaya devam eden cumbalar yerine hem içeride hem dışarıda olmayı açık alanla sağlayan balkonlar tercih edilmeye başlamıştır (Kolay, 2021:1065).

Bu bağlamda geleneksel evlerde karşılaşılan balkonlar, çalışma boyunca Taraklı geleneksel evler örneklemini üzerinden incelenmiştir. Taraklıda yer alan tescilli 90 konut üzerinden balkon içeren 42 tanesi belirlenmiştir. Bu konutlardaki balkonların çevreyle ilişkisi, balkonun bulunduğu kat, balkonun cephedeki konumu, girişle ilişkisi, balkonun çıkma durumu, çatı ilişkisi, taşıyıcı özellikleri ve malzemesi alan çalışması yapılarak analiz edilmiştir. Analizler sonucunda belirlenen başlıklar eşleştirilerek Taraklı Geleneksel evlerinde balkon tipolojisi elde edilmesi amaçlanmıştır.

Geleneksel Taraklı Evleri Mimari Özellikleri

Taraklı, bulunduğu Sakarya ilinin merkezine uzak bir konumdadır. Yapıların engebeli ve eğimli bir alana kurulduğu görülmektedir. Topografik şartlardan dolayı yapılar eğime uygun ve kademeli şekilde yerleşim tercih edildiği görülmektedir (Özkan, 2008:2). Coğrafi şartlardan

dolayı ise sık yapılanma ve geniş saçaklar karşımıza çıkmaktadır. Yapıların ahşap, taş veya ahşap karkas arası kerpiç dolgu ile üretildiği görülmektedir (Çetin,2015:146).

Taraklı merkezinde çarşı ve Yunus Paşa Cami bulunmaktadır. Bu yapılar çevresinde konut yerleşimleri ve dükkanlar yoğunlaşmıştır. (Özkan, 2008:17).

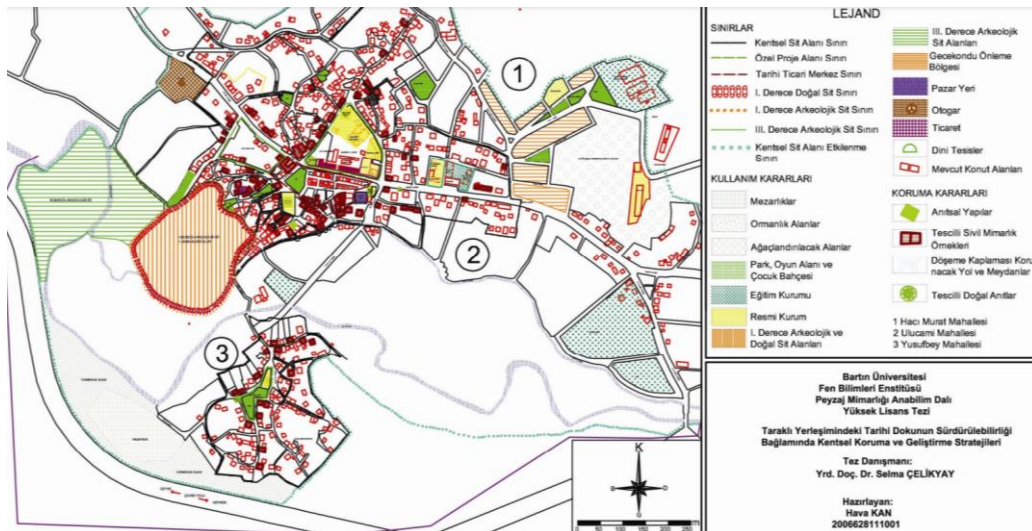


Görsel 1. Taraklı Genel Görünüm, 2009



Görsel 2. Taraklı Genel Görünüm, 2022

Kentsel sit alanı içerisinde 90 adet tescilli yapı bulunmaktadır (Görsel 3). Bu yapılardan birçoğu restore edilmiş olsa da bir kısmı atıl halde beklemektedir (Özkan, 2008:45).



Görsel 3. Taraklı Koruma Amaçlı İmar Planı Üzerinde İşaretili Tescilli Yapılar (Hava Kan'ın tezinden alınmıştır).

Yapıların geleneksel Türk evlerindeki gibi genellikle 2 katlı olduğu görülmektedir. Giriş katı hizmet katı olarak kullanılmakta, üst katlar yaşam katı olarak değerlendirilmektedir. Giriş katı sofaya açılmaktadır. Odalar üst katlara yerleştirilmiş ve genellikle hayatla birleştirilerek ortak mekan oluşturmaya çalışılmıştır (Özkan, 2008:46).



Görsel 4. Taraklı Geleneksel evleri.

Evlerin temel plan unsurları taşlık/bahçe/avlu, merdivenler, odalar ve sofa olarak tanımlanabilir. Mekan içinde sabit mobilyalar bulunmaktadır. Bunlar sedir, yüklük, dolap gibi elemanlardır (Pamir ve Yücel, 2004:72).



Tipik bir geleneksel Türk evi özelliklerini yansıtan taraklı evlerinin mimari özellikleri topoğrafya ve iklim koşullarının da etkisiyle anlatıldığı gibi şekillenmiştir. Eğime uygun yerleşim, mahremiyet ve manzara gözetilerek bırakılan açıklıklar, çıkmalar ve saçaklar tüm bu anlatılanlara örnek unsurlardandır. Bu bağlamda balkonlar genel mimari unsurlar üzerinden tanımlanmaya ve analiz edilmeye çalışılmıştır.

Geleneksel Taraklı Evlerinde Balkon

Balkon Bulunan Yapıların Özellikleri

Taraklı ilçesinde balkon içeren 42 adet tescilli yapı bulunmaktadır. Bu yapıların çevreyle kurduğu ilişki analiz edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1
Balkon Çevre İlişkisi

Çevre İlişkileri	
Avlu Sokak Ara Kesitinde	Sokakta
	
24 (%57.1)	18 (%42.9)
Toplam : 42 (%100)	

Yapılar iki tipte ilişki kurmaktadır. Birinci durum avlu sokak ara kesitinde bulunma durumudur (Görsel 5, soldaki fotoğraf). İkinci durum ise yapının direkt sokakla ilişki kurduğu, geçiş alanının olmadığı ilişki biçimidir (Görsel 5, sağdaki fotoğraf). Genelde balkon içeren yapıların %57.1 oranla avlu sokak ara kesitinde yer aldığı, direkt sokakla birebir ilişki kurmadığı görülmektedir.



Görsel 5. Taraklı Geleneksel evleri bahçe ve sokak ilişkisi örneği.

Balkon içeren 42 yapının kat sayılarına bakıldığında zemin ve bir kat içeren 16 yapı, zemin ve 2 kat içeren 11 yapı, bodrum zemin ve 1 kat içeren 15 yapı olduğu görülmektedir (Tablo 2).

Tablo 2

Balkon İçeren Yapılarda Kat Sayısı Dağılımı

Yapı Kat Sayıları			
Z+1	B+Z+1	Z+2	
16 (%38.1)	15 (%35.7)	11 (%26.2)	TOPLAM: 42 (%100)

Balkonların bulunduğu kat analiz edildiğinde balkonun genellikle 1. Katta konumlandırıldığı görülmektedir (Tablo 3). Yalnızca 3 yapıda balkonun her iki katta da devam ettiği durum vardır (Görsel 6).

Tablo 3

Balkonun Yapıda Bulunduğu Kat

Balkonun Bulunduğu Kat			
1.kat	2.kat	Zemin ve 1. Kat birlikte	
31 (%73.8)	8 (%19.1)	3 (%7.1)	Toplam: 42 (%100)



Görsel 6. Balkonun her iki katta da devam etme durumu

Balkon bulunduran 42 yapının mimari özellikleri değerlendirildiğinde çoğunlukla sokakla birebir ilişki kurmayan, tek katlı yapılar olduğunu söylemek mümkündür. Bu yapılarda balkon genellikle 1. Katta konumlandırılmıştır.

Balkonun Cephedeki Yeri

Balkonun cephedeki konumuna bakıldığında yalnızca tek katta balkon bulunduran 39 yapı vardır. İki katta balkonun devam ettiği yalnızca 3 örnek bulunmaktadır (Tablo 4).

Tablo 4

Balkonun Yapıdaki Konumu

Balkonun Konumu	
Tek katta balkon	Üst katta balkon
39 (%92.9)	3 (%7.1)
Toplam: 42 (%100)	

Balkonun cephedeki konumuna bakıldığında 41 tanesinin merkez aksında konumlandığı görülmektedir (Tablo 5). Yalnızca 1 yapının balkonu köşesinde konumlanmaktadır (Görsel 7).

Tablo 5

Balkonun Cephedeki Yeri

Cephedeki Yeri	
Köşesinde	Merkez Aksında
1 (%2.4)	41 (%97.6)
Toplam: 42 (%100)	



Görsel 7. Balkonun yapının köşesinde konumlanması örneği



Görsel 8. Balkonun merkez aksında konumlanması örneği

Balkonun Giriş İlişkisi

Balkon giriş ilişkisi analiz edildiğinde balkonun kapı üzerinde bulunduğu 9 yapı örneği bulunmuştur. Yapıların büyük çoğunluğunda balkonun kapı üzerinde ve merkez aksında yer aldığı görülmektedir (Tablo 6).

Tablo 6

Balkon - Giriş İlişkisi

Balkon ile Giriş Kapısı İlişkisi		
Kapı Üzerinde Olan	Kapı Üzerinde Olmayan	
33 (%78.6)	9 (%21.4)	Toplam: 42 (%100)



Görsel 9. Balkonun kapı üstünde konumlanması örneği



Görsel 10. Balkonun kapı üstünde konumlanmaması örneği

Balkon Çıkma Kurguları

Balkon bulunduran 42 tescilli yapıda balkon çıkma ilişkileri 2 başlıkta incelenmiştir. İlk olarak yapının balkon bulunduran cephesinde çıkma durumu analiz edildiğinde yapıların çoğunda sadece balkonun çıkma yaptığı görülmektedir (Tablo 7). Yalnızca 9 yapıda balkon bulunan katta farklı mekanların da çıkmalar yaptığı görülmektedir. Balkon bulunan katın tamamen çıkma olduğu yalnızca 2 durum vardır (Görsel 11).

Tablo 7

Balkon Yapı İlişkisi (Çıkma Durumları)

	Çıkma Durumları		
	Sadece balkon çıkma yapmış	Balkon bulunan katta bazı mekanlar çıkma yapmış	Balkon bulunan katta tüm mekanlar çıkma yapmış
	31 (%73.8)	9 (%21.4)	2 (%4.8)
	Toplam: 42 (%100)		



GörSEL 11. Balkon bulunan katın tamamının çıkma olması örneği

İkinci başlık olarak balkonun çıkma durumu incelenmiş ve 3 farklı durum olduğu tespit edilmiştir (Tablo 8). İncelenen yapılarda balkonların 26'sı %61.9 oranla yarı çıkma yarı gömme şeklindedir. Balkonun tamamen çıkma şeklinde olduğu 12, gömme olduğu ise 4 yapı bulunmaktadır (GörSEL 12,13,14).

Tablo 8

Balkon Çıkma Durumları

Balkonun Çıkma Durumları			
Çıkma Balkon	Yarı Çıkma Yarı Gömme Balkon	Gömme Balkon	
12 (%28.5)	26 (%61.9)	4 (%9.6)	Toplam: 42 (%100)



GörSEL 12. Çıkma balkon örneği



GörSEL 13. Gömme balkon örneği



GörSEL 14. Yarı çıkma yarı gömme balkon örneği

Balkon Çatı İlişkisi

Balkon çatı ilişkisi incelendiğinde 4 farklı durum tespit edilmiştir (Tablo 9). Yapıların 3'ünde balkonlar çatıyla ilişki kurmamakta ve çatıya etki etmemektedir (GörSEL 15). Yapıların 9'u sadece saçak ile balkonla ilişki kurmakta ve balkona gölgelik oluşturmaktadır (GörSEL 16). Yapıların çoğunda %52.4 oranla balkon üstü alınlıklı çatı ile birleşmektedir (GörSEL 17). Son olarak 8 yapının balkonu çatı ile birleşmiş ve cihannüma olarak vurgulanmıştır.

Tablo 9
Balkon Çatı İlişkisi

Çatıya etki etmeyenler	Balkon Çatı İlişkisi			Cihannüma ile Vurgulananlar	Toplam: 42 (%100)
	Sadece Saçakla etki edenler	Alınlıklı Çatı Şekillenışıyle Etki Edenler			
3 (%7.1)	9 (%21.4)	22 (%52.4)	8 (%19.1)		



Görsel 15. Çatı balkon ilişkisinin olmadığı duruma örnek



Görsel 16. Saçak-balkon ilişkisi örneği



Görsel 17. Alınlıklı çatı-balkon ilişkisi örneği

Balkon Taşıyıcı Sistem İlişkisi

Balkon taşıyıcı sistemleri incelendiğinde yapıların çoğunluğunda balkonun iki dikmeli kurgulandığı görülmektedir (Tablo 10). Yalnızca 1 örnekte 4 dikme bulunmakta, dikmesiz ve 3 dikmeli örnekler de nadiren rastlanmaktadır. (Şekil 17,18).

Tablo 10

Balkon Taşıyıcı Sistem Analizi

		Balkon Dikme Sayıları			
dikmesiz	2 dikmeli	3 dikmeli	4 dikmeli		
4 (%9.5)	34 (%81)	3 (%7.1)	1 (%2.4)	Toplam: 42	(%100)



Görsel 17. 4 dikmeli balkon örneği



Görsel 18. 2 dikmeli balkon örneği

Balkon Süslemeleri

Payandalar ve balkon ilişkileri incelendiğinde çıkma altı payandası içeren 26 balkon bulunduğu görülmektedir. Balkon üstü payandası içeren 40 yapıda 3 farklı durum bulunmaktadır (Tablo 11). Payandanın alınlıktan kopuk olduğu yalnızca 1 örnek tespit edilmiştir. Payandanın alınlıksız olduğu 6 durum varken (Şekil 20), payandanın alınlıkla bütünleştiği (Şekil 21) 33 örnek bulunmaktadır.

Tablo 11

Balkon payanda ilişkileri

Balkon payanda ilişkisi			
Çıkma altı payandası	balkon üstü payandası alınlıkla bütünleşmiş	Balkon üstü payandası alınlıktan kopuk	Balkon üstü payandası alınlıksız
26	33	1	6



GörSEL 20. Balkon üstü payandası alınlıksız olan yapı örneği



GörSEL 21. Balkon üstü payandası alınlıkla bütünleşmiş yapı örneği

Balkon Yapı Malzemeleri

Balkon yapı malzemesine bakıldığında tamamının ahşap malzeme ile yapıldığı görülmektedir. Balkon korkuluk malzemesi incelendiğinde %85.7 oranla ahşap malzeme kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 12

Balkon malzemeleri

Balkon Yapı Malzemeleri			
Malzeme		Korkuluk Malzemesi	
Ahşap	Demir	Ferforje	Ahşap
42 (%100)	0	6 (%14.3)	36 (%85.7)

Geleneksel Taraklı Evleri Balkon Tipoloji Denemesi

	Balkon ile Giriş Kapısı İlişkisi			Balkon Çatı İlişkisi			Süsleme			balkonun yapı malzemesi	
	Kapı Üzerinde	Sadece Saçakla Etki Edenler	Ailinikli Çatı Şekillenmiş Etki Edenler	Cihannüm a ile vurgulananlar	çıkma altı payandası	balkon üstü alınlıkla bütünlüştürmüş	balkon üstü payandası alınlıksız	ferforje	ahşap		
z+1	87, 234, 533, 684, 824, 146,174,55,58,321,111	55,686	87, 234, 533, 684, 824, 85,146,174,58,321,111,634	737,174, 686,736	533,684, 85,174,321,736,6,634	87, 234, 533, 684, 737, 824, 85, 146,174,55, 58,321,111,634	686,736	146,55	87, 234, 533,684, 824, 85,174,58 686,321,736, 111,634		
b+z+1	216,681,576,621,73,120,685,261,324,326,408,875,870,871	216,73,120,685,408	681,576,621,54,1,261,324,875,870,871	73,120,685,261,5,261	120,541,685,261,324,326,408,875,870,871	216,681,576,621,120,541,261,324,875,870,871	326,408	576, 120	216,681,621,73,541,685,261,324,326,408,875,870,871		
z+2	542,726,298,659,24,212,59	726,298	542,673,625,65,9,683,725,224,2,12,59		542,673,625,298,659,224,21,2,59	542,673,625,659,683,725,224,212,59	726,298	726,659	542,673,625,298,683,725,224,212,59		
Yapı ile Balkon ilişkisi (Çıkma Durumu)	234, 533, 684, 824,146,174,55,58,321,111,216,681,576,621,73,120,685,261,324,326,408,875,870,224,212,59	55,216,73,120,685,408	234, 533, 684, 824,146,174,58,321,111,681,576,621,261,32,4,875,870,625,7,25,224,212,59	737,174, 736,73,685,261,120	684,533,174,321,736,120,685,261,324,326,408,875,870,9	234, 533, 684, 737,824, 146,174,55,58,321,111,216,681,576,621,1,111,216,681,576,621,120,261,324,875,870,625,725,212,59			234, 533, 684, 824,174,58,321,736,111,216,681,621,73,685,261,326,408,875,870,625,725,224,212,59,9,324		
Balkon Bulunan Katta Bazı Mekanlar Çıkma Yapmış	871,542,726	686,726	85,541,871,542,673,683,634	686	85,871,542,673,683,634	85,541,871,542,673,683,634	686,726	726	85,686,541,871,542,673,683,634		
çıkma	234,146,174,58,321,216,576,261,324,542,726	216,726	234,146,174,58,321,576,261,324,542,625	174,261	174,261,324,542,625,321	234,146,174,58,321,216,576,261,324,542,625	726	146,576,726	234,174,58,321,216,261,542,625,324		
balkonun çıkma durumu	87, 533, 694, 824, 111,73,120,685,326,408,875,870,871,298,659,224,212,59	686,73,120,685,408,298	87, 533, 684, 824, 85,111,541,875,870,871,673,65,9,683,725,224,2,12,59,634	686,736,73,685,120	684,533, 85,736,120,686,736,73,685,120,870,871,673,65,298,659,224,2,12,59,541,634	87, 533, 684, 824, 85,111,541,875,870,871,673,65,298,659,224,2,12,59,634	686,736,326,408,298	120,659	87, 533, 684, 824, 85,686,736,111,73,541,685,326,408,875,870,871,673,298,688,725,224,4,212,59,634		

Sonuç

Geleneksel taraklı evleri merkeze uzak olması, mevcut halkın yaşantısı, göç almaması gibi sebeplerle günümüze kadar tarihi ve mimari dokusunu bozmadan gelebilmiştir. Bu bağlamda dönem özelliklerini iyi yansıtan tipik bir Osmanlı kenti örneklemini oluşturmaktadır. Osmanlı kentlerinde 19. Yüzyıldan itibaren dikkat çeken unsurlardan biri balkonlardır. Dolayısıyla balkon, Taraklı geleneksel evleri için de önemli bir öğedir. Birçok yapıda bulunan balkonlar mimari unsurlarla ilişki biçimlerine göre farklılaşmakta ve bir tipoloji oluşturmaktadırlar.

Çalışma boyunca incelenen balkon içeren 42 tescilli yapı, öncelikle balkon ve çevre ilişkisine göre değerlendirilmiştir. Balkon bulunduran yapıların çoğunda yapı sokakla birebir ilişki kurmamaktadır. Bu bağlamda balkon ihtiyacı doğduğu ve çevreyle ilişkiyi kuvvetlendiren bir öğe olarak balkon tercih edildiği söylenebilir.

Balkon bulunduran yapılarda, balkon yapıların genellikle 1. Katında bulunmaktadır. Zemin kat çıkmalarının sokak ilişkisi mahremiyeti zedeleyeceği gibi sokaktaki kullanıcıların da yer hakkını alacaktır. 1. Kat ve üstü durumlar ise sokakla ilişki kurmakta zayıflayacağı için 1. Katın tercih edildiği gözlemlenmektedir. Balkonlar genellikle yalnızca bir katta ve merkez aksında bulunmaktadır. Giriş genellikle merkez aksında yer aldığı için balkonlar da genellikle giriş ve kapı üstünde konumlanmaktadır.

Balkon içeren 42 tescilli yapıda %73.8 oranla çoğunlukla sadece balkon çıkma yapmıştır. Balkonun kendisi ise %61 oranla yarı çıkma yarı gömme şeklinde konumlanmıştır. Balkon çatı ilişkisine bakıldığında en sık rastlanılan durum balkonun alınlık ile çatıyla birleşmesi durumudur. Yalnızca %7'si çatıya herhangi bir şekilde etki etmemektedir.

Balkon taşıyıcı sistemine bakıldığında genellikle 2 dikmeli olduğu görülmektedir. 4 dikmeli olan yalnızca 1 yapı bulunmaktadır. Balkon payandalarına bakıldığında ise balkon altı payandası bulunan 26 yapı vardır. Balkon üstü payandaları kendi içlerinde alınlıktan kopuk, alınlıksız ve alınlıkla bütünleşmiş olmak üzere gruplandırılmıştır.

Balkon yapı malzemelerine bakıldığında tüm yapılarda balkonun ahşap olduğu görülmektedir. Yalnızca balkonun korkuluk malzemesi değişmektedir. %85 oranla korkuluk malzemesi ahşap kullanılmıştır.

Taraklıda bulunan 90 tescilli yapıdan balkon bulunduran 42 yapı tespit edilmiş ve detaylı analiz edilmiştir. Bu bağlamda taraklı geleneksel evlerinin balkon tipolojisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Taraklı geleneksel evlerinde yer alan balkon tipolojisinin 1. Katta, merkez aksında, giriş üstünde, sadece balkon çıkma yapacak şekilde yarı çıkma yarı gömme durumunda, alınlık ile çatıya birleşen, 2 dikmeli, ahşap malzemeli olduğu ortaya konmuştur.

Kaynaklar

- Arseven, C. (2017). Osmanlı Dönemi Mimarlık Sözlüğü İstılâhât-ı Mi'mâriyye. (çev. Şeyda Alpay). İstanbul:Kaknüs.
- Battalgazi Pamir, A., Yücel, A. (2005). Osmaneli'nde Sosyo-Ekonomik Değişimlerin Konut Tipolojisine Etkileri. *İtüdergisij/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*. 4(2), 70-78.
- Burkut, E. B. (2019). Türk Evinin Mimari Özellikleri. *Kültürel, Mimari ve Sosyal Hayatımızın Tanıkları: Türk Evleri*, 24-45.

- Çetin, Y. (2006). Geleneksel Türk Evinde Cumba. *Sanat Tarihi Dergisi*, 15 (2), 18-27.
- Çetin, Y. (2015). Geleneksel Sakarya Evlerinde Bezeme. *Karadeniz Araştırmaları*, 48, 143-164.
- Hasol, D. (2010). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Kan, H. (2009). *Taraklı Yerleşimindeki Tarihi Dokunun Sürdürülebilirliği Bağlamında Kentsel Koruma ve Geliştirme Stratejileri* (Yüksek Lisans Tezi). Bartın Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bartın.
- Kolay, E. (2021). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığında Bir İktidar İmgesi: Balkon. *Mimarlık ve Yaşam*, 6 (3), 1063-1080.
- Okutan (2007). *Alternatif Turizmin Yeni Adresi Sakarya*. Sakarya: Sakarya Valiliği, Seçil Ofset Matbaası.
- Özel, Y. (2019). Türk Evinde Sokağa Uzanan İç Mekânlar: Çıkmalar. *International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 3(1), 143-160
- Özkan, S. (2008). *Taraklı'nın Fiziksel ve Tarihsel Dokusu, Sivil ve Anıtsal Mimarlık Örnekleri Hacı Rifatlar Konağı Restorasyonu* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şenyurt, O. (2016). İnşa Kuralları, Mimari Algı ve Mekan Kullanımı Bağlamında Osmanlı Toplumunda "Cumba"/ "Şahnişin". *Mimarlık ve Yaşam*, 1 (1), 87-103.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 2. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 3. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 4. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 5. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 6. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 7. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 8. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 9. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 10. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 11. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 12. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 13. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 14. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 15. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 16. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 17. Hava Kan Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Görsel 18. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 19. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 20. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.
- Görsel 21. Şennur Fıçıoğlu Arşivi, 2022.



YOUTUBE TASARIM KANALLARININ BİLGİSAYAR DESTEKLİ GRAFİK TASARIM DERSLERİNE ETKİSİ: DESIGNUS ÖRNEĞİ

THE EFFECT OF YOUTUBE DESIGN CHANNELS ON COMPUTER AIDED GRAPHIC DESIGN COURSES: THE DESIGNUS EXAMPLE

Yasin AVCI, Cahit ÜSTÜN

Gönderim Tarihi: 17.08.2022

Kabul Tarihi: 07.11.2022

Öz Abstract

Bu çalışmada sosyal medya platformlarının gündelik yaşamımızın her alanında var olmasından hareketle YouTube'da paylaşılan tasarım dersi içeriklerinin, bilgisayar destekli grafik tasarım derslerine etkisi "Designus" kanalı örneği üzerinde incelenmiştir. Araştırma nitel bir yöntem olan gözlem ve röportaja dayalı olarak kurgulanmıştır. Araştırmanın ilk bölümlerinde yeni medya, sosyal medya ve YouTube ile ilgili tanımlamalar yapılmıştır. Ardından genel olarak grafik tasarımı ve bilgisayar destekli grafik tasarım dersi içinde gösterilen program ve müfredat konularında bilgiler verilmiştir. Bu veriler doğrultusunda YouTube tasarım kanallarının, bilgisayar destekli grafik tasarım dersi veren akademisyenler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bulgulara göre YouTube tasarım kanallarında gösterilen grafik tasarım programları, bu programların eğitimini veren akademisyenler tarafından da zaman zaman takip edilmektedir. Tasarım programlarında her yıl yapılan güncellemelerin takibinin zor olması ve yeni trendlerin yakalanabilmesi açısından bu kanalların olumlu etkisi olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Yeni Medya, Sosyal Medya, YouTube, Grafik Tasarımı, Grafik Tasarım Programları, Designus

In this study, the effect of the design contents created on YouTube on the computer-aided graphic design course, based on the existence of new media in every aspect of our daily life, was tried to be examined on the "Designus" channel example. The research method was designed based on observation and interview, which is a qualitative method. In the first parts of the research, definitions were made about new media and YouTube. Then, information was given on graphic design and the program and curriculum of the computer-aided graphic design course related to this course. In line with these data, the effects of YouTube design channels on academicians who teach computer-aided graphic design were examined. According to the findings, graphic design programs shown on YouTube design channels are sometimes followed by the academicians who teach these programs. These channels are thought to have a positive effect regarding the difficulty of following the updates made every year in design programs and catching new trends.

Keywords: New Media, Social Media, YouTube, Graphic Design, Design Programs, Designus

- **Alıntılama:** Avcı, Y., Üstün, C. (2022). Youtube Tasarım Kanallarının Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Derslerine Etkisi: Designus Örneği. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 48-64.
- **Sorumlu Yazar:** Öğretim Görevlisi, Yasin Avcı, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımı Programı, yavci@bandirma.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0589-6921.

Giriş

Kişisel bilgisayar kullanımının artması ve internet kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte bireyler için yeni mecralar ortaya çıkmıştır. Türkiye’de internet üzerine ilk çalışma deneysel bir bağlantı yapılarak 12 Nisan 1993’de 64 Kbps kiralanan bir hat ile ODTÜ’de gerçekleştirilmiştir (Saka, 2019:11). İnternette yayınlanan ilk web siteleri ise ODTÜ ve Bilkent Üniversitesinin web sayfaları olmuştur (Url-1). İnternette web teknolojisinin ilk dönemleri web 1,0 olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem içerisinde kullanıcılar tek yönlü olarak bilgisayarlarla iletişim kurabilme imkânına sahiptir. Kullanıcılar genellikle bağlantı yapmak istedikleri sayfalara ulaşabilmekte, sunulan bilgileri almakta ve ardından internet sayfasından ayrılmaktadır. Web siteleri görsel ve yazılımsal nedenlerden dolayı çok dinamik bir yapıya sahip değildir. Bundan dolayı web siteleri içerisinde karşılıklı iletişim kurulamamakta ve bilgi alışverişi yapılamamaktadır. Siteye katkıda bulunma ya da içerik üretme konularında kullanıcıların bir yetkisi yoktur.

Web 2.0 teknolojisinin ortaya çıkışını bir bakıma da bu eksiklikler oluşturmuştur. Bu teknoloji, kullanıcıları bir araya getiren bilindik görsel tasarım standartlarına yeni bir boyut kazandıran ve tamamen kullanıcı odaklı bir konsept olarak karşımıza çıkmaktadır (Mestçi, 2009:590). 2004 yılı itibariyle hayatımıza giren web 2.0 teknolojisi kavramını ilk olarak Tim O’Rilly kullanmış ve internet teknolojisini kullanıcıların aktif olarak kullanabileceği bir yapı doğrultusunda geliştirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. İnternet dünyası için bir çağ kapatıp yeni bir çağ açan web 2.0 teknolojisi, kullanıcıları tek yönlü iletişimden çift yönlü iletişime geçirmiştir. Bu sayede kullanıcılar, izleyici durumundan çıkıp katılımcı ve içerik üreticisi konumuna gelebilmişlerdir.

Bilginin paylaşımı karşılıklı, anlık ve geniş kitlelerin katılımlarıyla birlikte gerçekleşmektedir. Web ortamında tek taraflı iletişimden çift taraflı iletişime geçişin gerçekleşmesiyle birlikte yeni medya düzeni oluşmaya başlamıştır. Geleneksel medyadan farklı olarak yeni medya içerisinde bulunan iletişim platformları tamamen dijital bir yapıda sunulmaktadır. Yeni medyanın geleneksel medyadan temel olarak farklılık gösteren en önemli özelliği kullanıcıların birbirleriyle etkileşim içinde bulunabilmeleri ve multimedya bir ortama sahip olabilmeleridir (Binark, 2007:22). Dijital ortamlar aracılığıyla üretilen tüm içeriklerin yeni medya sahası içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Örnek olarak sosyal paylaşım siteleri (uygulamaları), web siteleri, online oyunlar ve YouTube videolarının tümü yeni medya içeriği olarak kabul edilmektedir.

Yeni medya içinde konumlandırılmış en önemli sosyal ağlar; YouTube, Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn, WhatsApp ve Blog sayfalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ağlar; kullanıcıların yükledikleri resim, video ve içeriklerle milyonlarca internet kullanıcılarına ulaşabilmektedir. Bu özellikleri sayesinde çok kısa bir sürede büyümüşler ve etkileşim sayılarını arttırmışlardır. Bilgisayar ve akıllı cep telefonu aracılığıyla bu uygulamaların kullanımının hızlı ve basit olması kullanıcıların bu ağlara olan ilgisinin artmasının sağlamıştır.

Yeni medya, hemen hemen her alanda her konu ile alakalı bilgi ve içeriğin bulunduğu büyük bir derya olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun neticesi olarak ne bir sanal ortamdan ne de ayrı bir gerçeklikten bahsedebiliriz. Bu mecra toplumun “gerçek” mekânlarından biridir.

(Uğur, 2013:10) Bu mekânların en önemlilerinden birisi olan YouTube'a yüklenen videolar milyonlarca kişi tarafından izlenmektedir. YouTube, kullanıcılarına hem video izleme hem de kendi videolarını yayınlama olanağı sağlayan sosyal bir ağ olarak tanımlanabilir. Genel manasıyla video odaklı sosyal paylaşım sitesi olarak da adlandırılabilir. Yaşamın her alanı ile ilgili içerikler bu ortamda paylaşılabilir.

Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Tasarımcı, genel olarak bir sorunu çözümlenmeye yönelik yollar üretmek ve verilmek istenen mesajı en sade dille en çarpıcı şekilde hedef kitesine iletmekten sorumludur. Anlatılmak istenen konunun görsel dile dönüştürülmesi sürecinde görsel tasarım ilkelerine bağlı kalınması üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Bundan dolayı grafik tasarımcı, bu mecranın hem görsel diline hem de yapısal özelliklerine hâkim olabilecek bir düzeyde olmalıdır (Kaptan ve Sayın, 2020:809-810). Yeni ve sosyal medya içeriklerinin kullanıcılar arasında karşılıklı etkileşim sağlaması nedeniyle dinamik bir görsel üsluba sahip olması gerekmektedir.

Tasarımcının, oluşturduğu fikirleri bilgisayar ortamına kusursuz bir şekilde aktarabilmesi için tasarım programlarına hâkim olması gerekir. Akademik ortamda multimedya programlar, grafik tasarım öğrencilerine belli bir müfredat doğrultusunda öğretilmektedir. Grafik tasarım programları, YouTube'da her geçen gün sayısı artan, tasarım içerikli kanallarda çeşitli video ve içeriklerle gösterilmektedir. Her programın kendi içinde onlarca özelliğinin olması ve farklı kabiliyete sahip olmaları YouTube 'da videoların çeşitliliğinin artmasına da sebep olmuştur. Her özelliğin ayrı ayrı videolarda anlatılması konunun daha net bir şekilde anlaşılmasını da sağlayabilmektedir. Burada önemli olan karşımıza çıkan "YouTuber"ın bu konuda doğru ve gerçek bilgi birikimine sahip olup olmadığıdır. Burada herhangi bir kontrol mekanizması olmadığı için kullanıcıların izledikleri videolarda doğru bilgiye ulaşımama konularında kendilerine ait bir filtreleme sistemi oluşturmaktadır.

Bu çalışmada yeni ve sosyal medyanın gündelik yaşamımızın her alanına giderek ve artan yoğunlukta dâhil olmasından hareketle YouTube 'da paylaşılan tasarım temalı içeriklerin, Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım dersine etkisi "Designus" kanalı örneği üzerinde incelenecektir. Akademik ortamda verilen grafik tasarım eğitiminin yeni medya düzeni içinde gösterilen YouTube eğitim videoları ile desteklendiği düşünülmektedir. Araştırma yöntemi olarak nitel yaklaşım üzerinden bir çalışma uygun görülmüştür. Nitel araştırma, insanın kendi kabiliyetini anlaması, sınırlarını ve derinliklerini ortaya çıkarmak için geliştirdiği bir sistemdir (Baltacı, 2019:370).

Çalışmanın örneğini, grafik tasarım bölümünde Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım dersi veren 10 akademisyen oluşturmaktadır. Akademisyenler Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesi bünyesinde çalışmaktadırlar. Bu iki üniversitenin seçilmesindeki sebep hem bir vakıf üniversitesi hem de devlet üniversitesinin çalışma sahası olarak kullanılmak istenmesidir. Bir diğer sebepse, örneklem olarak seçilen üniversitelerin birinin İstanbul'da diğerinin Anadolu'da olmasıdır. Farklı bölgelerde çalışan akademisyenlerin konuya yaklaşımı, içeriği zenginleştirme açısından da önem taşımaktadır.

Çalışmanın hipotezleri ise;

Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Dersi veren akademisyenlerin YouTube tasarım kanallarındaki videolardan olumlu olarak etkilendiği düşünülmektedir.

YouTube tasarım videolarını izleyerek bu programları kullanabilen insanların olduğu bilinmektedir.

Profesyonel olarak grafik tasarım ile ilgilenmeyen insanlar, bu videoları izleyerek temel düzeyde bilgiye sahip olabilmektedirler.

Araştırmanın kapsamı, YouTube tasarım içeriklerinin bilgisayar destekli grafik tasarım dersi veren akademisyenler üzerindeki etkileri olarak kurgulanmıştır. Röportaj ve gözleme dayalı yapılan araştırmanın sınırlılıkları ders veren akademisyenler ve onlara yöneltilen 10 soru üzerinden oluşturulmuştur.

Yeni Medya

Yeni medya terimi birçok farklı şekilde kullanılmaktadır. Yeni medya iletişim ve uygulamalarına, teknolojiye ve kullanıldığı sosyal bağlama odaklanır. Yeni medyanın bu üç yönü: iş birliği, dijitalleştirme, telekomünikasyon gibi diğer daha spesifik teknolojiler ve uygulamalarla birlikte dijital ortamlarda karşımıza çıkmaktadır. Manovich, yeni medyayı dağıtım ve sergileme için dijital bilgisayar teknolojisi kullanan kültürel nesnelere olarak tanımlamıştır (Manovich, 2002:3). Teknolojik gelişmelerle birlikte yeni medya tanımının sürekli olarak değişmesi, yeni medya kavramını tanımlamayı daha da karmaşık hale getirmektedir.

Yeni medya, dijital olarak sunulan gazete makaleleri ve bloglardan, müzik ve podcastlere kadar her türlü içeriği kapsamaktadır. Bir web sitesinden veya e-postadan cep telefonlarına ve akış uygulamalarına kadar, internet ile ilgili her türlü iletişim biçimi yeni medya olarak kabul edilebilir. Yeni medya; yazma ve sözlü iletişimden kodlamaya, grafik tasarıma ve daha fazlasına kadar çeşitli becerilerden yararlanan onlarca iş rolünü kapsayan geniş bir sektör olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni medya çağı olarak anılan 2000'li yılların en önemli özelliği teknolojik gelişmelere yön veriyor olmasıdır. Dünyada etkisi ve ölçeği büyük olan şirketlerin güç kazanmasının ardında bu çağın olduğunu görmekteyiz (Baudrillard, 2004). Teknoloji geliştikçe ve kullanıcılar bu durumu benimsedikçe bireyin hayatına giren şeylerin hızla eskidiği, yerine yenilerinin geldiği görülmektedir. Bu hızlı değişime örnek olarak; bir zamanlar kullandığımız DVD ve CD'lerin film ve müzik dinleme olanağı olarak yerini alan Netflix ve Spotify gibi yeni medya araçları örnek verilebilir.

Bir fenomeni ifade etmenin en iyi yolu ne olmadığını anlatmaktan geçmektedir. Yeni medya ve bunlarla ilişkili teknolojileri geleneksel medya ile karşılaştırmak da bir tanımlama şeklidir. Geleneksel medya; gazete, dergi, radyo, televizyon gibi tek yönlü iletişim sistemleri barındıran mecralardır. Yeni medya ise Web 2.0 ile birlikte ortaya çıkmış ve teknolojik gelişmelerin getirmiş olduğu fırsatlarla iletişimi iki yönlü hale getirmiştir. Bu mecra metinsel ve görsel içerikleri bir araya getirmiş ve yeni bir kullanıcı kitlesi geliştirmiş medya araçlarına verilen genel

bir isim olarak açıklanmaktadır (Cardoso, 2006:25). Bu sayede pasif konumda ve sadece alıcı olarak yer bulabilen birey, üreten ve ürettiği içeriklerle birlikte veren proaktif bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni medya kişiler ve kitleler arası iletişimi son derece hızlandırmış, yeni bir dünya düzeni oluşturmuştur.

Bir Sosyal Medya Mecrası Olarak Youtube

YouTube, çevrimiçi videoları izlemeyi kolaylaştıran ücretsiz bir video paylaşım sitesidir. Kullanıcılarına aralarında etkileşim kurabilmeleri; bilgi paylaşımı, içerik üretimi özelliği sunan üstelik büyük ve küçük ölçekli kullanıcılarına reklam verme olanağı sağlayan Google'a ait bir şirkettir (Jones, 2008). En genel tanımıyla video barındırma, video yükleme ve yüklenmiş videolara erişim olanağı sağlayan bir sosyal medya mecrası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyal medya uygulamaları arasında Youtube, "video" merkezli bir sosyal ağ olarak tanımlanmaktadır. Marka isminde bulunan "Tube" sözcüğü ile kendisini televizyon ile ilişkilendiren Youtube bir video deposu olarak düşünülse de, kullanıcıların etkileşimleri ile zenginleştirilmiş ve birçok farklı ortama olanak sağlayan bir sosyal ağ haline gelmiştir (Çomu, 2012:73). Kategorilere ayrılmış konu başlıklarına sahip olmakla birlikte Youtube'da, içerik oluşturulması hususunda herhangi bir kısıtlama bulunmamaktadır. Merkezi Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Kaliforniya kentinde bulunan Youtube, 2005 yılında 3 Paypal çalışanı (Chad Hurley, Steve Chen ve Jawed Karim) tarafından kurulmuş ve ardından 2006'da Google tarafından 1.65 milyar dolara satın alınmıştır. Youtube'da paylaşılan ilk video ise kurucularından olan Jawed Karim'in San Diego Hayvanat Bahçesi'nde çekmiş olduğu video olarak kayıtlara geçmiştir.

YouTube video formatı olarak Flash Video Formatı kullanmaktadır. Web sitesinde izlenen videolar Flash Video olarak izlenebilmekte bilgisayara bir video biçimi olarak *.flv formatında dosya olarak indirilebilmektedir. Sisteme yüklenen videolar Youtube tarafından 320x240 pixel'e küçültülmektedir. 2008 yılının Mart ayı itibarıyla 480x360 çözünürlüğünde yüksek kalitede video izleme özelliği eklenmiştir. Günümüzde 720p, 1080p ve 4K seçenekleri bulunmaktadır. AVI, MPEG ve Quicktime gibi video formatları en fazla 1GB olacak şekilde yüklenebilmektedir Burada toplanan videolar, çevrimiçi olarak kullanıcılar tarafından etkileşim içine girmektedir. Birçok sosyal medya platformlarında kolaylıkla Youtube video linkleri paylaşılabilir. "Sponsorlu video özelliği" ile 2009 yılında işletmeler açısından önem arz eden bir gelişme olmuştur ve bu özelliğin devreye girmesi Youtube'a radyo ve televizyon yayınında mükemmellik için kurulmuş yıllık uluslararası olarak düzenlenen "The Peadbody Ödülü"nü kazandırmış ve Youtube için yükseliş trendi başlamıştır (Url 2).

Youtube özellikle işletme ve Youtuberların videolarını, ilgi duyabilecek nitelikte kullanıcılara önerme hedefindedir. Bu bağlamda devamlı eğitim videoları izleyen birisine, o alanda eğitim veren kursların reklamları veya videoları çıkmaktadır. Youtube'a reklam veren şirketler izlendikleri reklam sayısı ve süresi kadar ödeme yapmaktadırlar. Reklam verenler sitede hangi kategorilerde reklamlarının görülmelerini istiyorlarsa ona göre konumlandırma yapabilmektedirler.

Günümüzde büyük bir kullanıcı kitlesine sahip olan Youtube, kendi dil ve jargonunu oluşturmuştur. Youtube üzerine yapılan tüm çalışmalar gibi bizim çalışmamız için de önem arz eden bazı kavramları tanımlayacak olursak;

Youtuber: Youtube için içerik üreten kişilere verilen isimdir.

İzlenme: Hazırlanan videoların kaç kez oynatıldığı bilgisidir.

Beğeni: Yüklenen içeriklerin kaç kişi tarafından beğenildiğini gösteren veridir.

Aboneler: Youtube içinde oluşturulan kanalları takibe alan kişilerdir.

Influencer: Sosyal etkiye sahip oldukları kanalları aracılığıyla herhangi bir ürün hakkındaki deneyimlerini aktaran kişiler olarak tanımlanabilir.

Vlogger (Video Logger): İçeriklerini video ortamında üretip paylaşan kişilere denir.

Kanalıma hoş geldiniz: Kanal içerik üreticilerinin henüz video başındaki selamlama şeklidir.

Challenge: İngilizce’de meydan okuma anlamına gelmektedir. Youtube’da daha çok etkileşim alabilmek adına yapılan yarışmalardır.

Let’s Play: Youtube içerik üreticilerinin oynadıkları oyunların videosunu kanallarından paylaşmalarıdır.

Dislike (Dis atmak): Üretilen içeriğin izleyici tarafından olumsuz değerlendirilmesi anlamına gelmektedir.

Clickbait (Tık tuzağı): İzleyicide merak uyandırması için özellikle videolara verilen isimdir. Video kapak görselleri de bu kategorinin içinde yer almaktadır.

Trend’e girmek: En çok izlenen videoların listesine girmektir.

Çan’a tıkla: Kanala yüklenen videodan haberdar olmak isteyenler için bir bildirim ikonudur.

Oynatma listesi: İzleyicilerin ya da kanal sahibinin birden fazla videoyu bir araya getirip daha sonra izlemesini sağlayan bir listedir.

2019 yılında Branding Türkiye’nin yapmış olduğu Youtube istatistiklerine göre; 1,9 Milyar kişi her ay siteyi ziyaret etmektedir. Siteyi kullanan günlük aktif kullanıcı sayısı 30 milyon civarında, günlük izlenen video rakamları ise yaklaşık 5 milyardır. Akıllı cep telefonu kullanıcı sayısının artması ile birlikte mobil kullanım oranı %70 olmakla birlikte sürekli artan bir ivme halindedir. İnsanlar her gün en az 40 dakika Youtube’da vakit geçirmekte ve 18 yaş civarındaki kullanıcıların %70’i yeni bir şeyler öğrenmek için siteyi ziyaret etmektedir. 2019 yılı içinde en çok takipçiye sahip YouTuber bu siteden yaklaşık 180 milyon dolar kazanmıştır. En popüler kategoriler ise “Nasıl yapılır, müzik ve eğlence” içerikleri sağlayan konulardır (Url-3). Bu veriler her geçen gün doğal olarak bir değişim göstermekle birlikte, Youtube geleneksel medyanın ciddi bir alternatifi olma konumunu pekiştirmektedir. Öyle ki pek çok televizyon kanalı Youtube üzerinden de canlı yayınlarını sürdürmektedir.

Youtube'un Eğitim-Öğretim faaliyetlerine Katkısı

Farklı konularda milyonlarca video içeriğini bünyesinde barındıran Youtube, birçok açıdan tüm kullanıcılarının ihtiyaçlarını görebilecek altyapıya sahip bulunmaktadır. Bu videolar kullanıcıların erişimine açık bir şekilde yaş, cinsiyet ve meslek ayrımı yapmaksızın oluşturulan kanallar aracılığı ile aktarılmaktadır. Bu ortamda genellikle kullanıcılar mesleki alanlarına göre hatta sahip oldukları hobilerine göre arama yaparak istedikleri videolara ulaşabilmektedir. Kullanıcıların bir kısmı video arama, müzik dinleme ya da günlük yaşam içinde karşılaştığı problemleri deneyimleyen video içerikleriyle çözüm arayışı içerisine girerken diğer bir kısımda bu ortamda daha çok mesleki alanlarına yönelik eğitim videolarıyla zaman geçirebilmektedir. Bu eğitimlerin arasında yabancı dil eğitiminden başlayarak birçok alanlarda eğitim alabilir, konferanslar izleyebilir ya da seçtiği bir konuda uzmanlığını pekiştirebilecek bilgi dolu içeriklere erişebilmektedir.

Youtube istatistiklerine göre en çok izlenen video türleri; "Nasıl Yapılır?", "Kendin Yap", "Röportaj", "Soru ve Cevap", "Eğitim Videoları", "Ürün İnceleme", "Sosyal Deney" ve Kutu açılım videoları olarak sıralanmıştır (Url-4). Bu sıralamaya göre eğitim videolarının, Youtube'un kullanımı göz önünde bulundurulduğunda önemli bir paya sahip olduğunu göstermektedir. Günümüz teknolojik araç ve gereçlerin kullanımının yaygınlaşması teknik konularda gerekli bilgilerin verilmemesi kullanıcıların bu ortamlarda ihtiyaçlarının giderilmesi noktasında bir arayış içerisine götürmektedir. Bununla birlikte videoların farklı konulardaki uzmanlar tarafından hazırlanıp yayınlanması ile bu ortamdaki kanallar takibe alınarak düzenli bir eğitim alabilme durumu gerçekleşmektedir.

2019 yılı mart ayı itibariyle küresel çapta etkili olan Covid-19 salgını eğitim öğretim faaliyetlerini de etkileyerek uzatan eğitim sistemini gündeme getirmiş ve bu sistemin salgın dönemi boyunca kullanılmasını sağlamıştır. Bu durumla birlikte eğitim, internet üzerinden aracı programlar kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Uzaktan eğitim özellikle uygulamalı bazı derslerde yetersiz kalabilmektedir. Bu tarz durumlarda konunun uzmanlarınca hazırlanan video içeriklerine Youtube üzerinden erişilerek konu hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Youtube ortamında hem izleyicinin hem yayıncının eğitim öğretim açısından daha geniş çevrelere ulaşabilmesi sağlanmaktadır.

And Michael, akademisyenlerin hazırladıkları eğitim içerikli videoları iki farklı açıdan değerlendirmiş; ilk olarak akademik hazırlanan makalelerin çok sınırlı sayıda kişiye ulaşırken aynı makalenin Youtube ortamında daha fazla kişiye ulaştığını ifade etmektedir. Bu durum akademisyenlerin eğitim ve araştırma içerikli videolarını farklı çevrelere ulaştırabilme fırsatı sunmaktadır. Diğer bir açıdan bakıldığında ise bir düşüncüyü yazıya dökebilmek çok uzun zaman aralıkları gerektirebilirken, görsel bir şekilde oluşturup ifade etmek ise daha farklı düşünce yapıları gerektirmektedir. Bu bakış açıları akademisyenlere farklı biçimlerde düşünme ve ifade etme yetisi kazandırmaktadır (Young, 2008, s. 19). Diğer taraftan işin öğrenme tarafında olan kullanıcılar için yüzlerce konu havuzundan yararlanabilme imkânı ile videolar tekrar izlenebilmekte ve yerine göre duraksatılabilmektedir. Bu durum sözlü anlatım ile yakalanamayan ya da diğer bir tabirle anlaşılamayan bir konunun YouTube ortamındaki eğitim

videolarında dilediği kadar tekrar izleyebilme özelliği sayesinde pekiştirme imkânı bulabilmektedir. Özellikle teknik bir konuda adım adım yapılarak öğrenilmesi gereken uygulamalar için büyük bir kolaylık sağlamaktadır.

Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım

Grafik tasarımın tarihi başlangıcı 1920'lerde terminolojiye girmiş, tanımı tam olarak algılanana kadar bir disiplin olarak görülmuş üstelik bu alanda profesyonel tasarımcıların yetişmesi de uzun bir zaman almıştır. Gerçek manada grafik tasarım kavramının kabul görmesi II. Dünya Savaşı sonrası toparlanma ile beraber sağlanmıştır. Bundan dolayıdır ki tasarım ile yazı kompozisyonunu birlikte oluşturan ilk uygulayıcıların matbaacılar tarafından gerçekleştirilmesi ve yakın tarih açısından ilk grafik tasarımcıların baskı endüstrisinde çalışan insanlar olduğu söylenmektedir (Durmaz, 2016:3).

Grafik tasarım, ifadeleri yalın ve sade bir dille ile ortaya koyan iletişim biçimi olarak tanımlanabilir. Hayatın birçok safhasında karşılaştığımız tasarım; fikir üretmek ya da bir fikrin üzerindeki olumsuz davranışları tersine çevirmek, gündelik yaşantıyı daha pratik bir duruma getirmek üzere sadeleştirmek, çeşitli yönlendirmeler ile hayatı kolaylaştırmak ve alışverişlerde ne tür alım-satım yapılması gerektiği hususuna kadar birçok konuda önemli katkıları bulunmaktadır. II. Dünya Savaşı süresince ve sonrasında özellikle Avrupa ve Amerika'da insanlar için reklam yapma, askerler için kamuflaj tasarımı ve bilgilendirme amacıyla kullanılmıştır (Twemlow, 2008). Sanayileşme ve modern yaşama geçişte ise asıl çıkış noktası olarak gözlenmektedir.

Resim sanatının farklı bir yön doğrultusunda ilerlemesi grafik sanatının kendi içinde bir üslup oluşturmasını sağlamış; afiş, katalog posterler gibi ürünleri ön plana çıkarmıştır. İlk grafik tasarımlarda gravür baskılarının görülmesi bu işlerin grafik tasarımcılar tarafından değil ressamlar tarafından yapıldığının göstergesi olarak kabul edilmektedir. Çalışmalarda genellikle resimler ön planda yazılar ise arka planda kalmaktadır. Baskı tekniklerinin ilerlemesi, tipografinin kullanımının artması, fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte grafik tasarımı belirgin bir şekilde kendi ilkelerini oluşturmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrası sanat akımlarına tepki olarak yeni fikirler üretilmeye başlanmıştır. Sanat eğitimi tümüyle etkisi altına almayı başaran Bauhaus, endüstrileşme ile birlikte meydana gelen sanatsal çalışmaların teknik ve üretimini yeniden planlama noktasında 1919 yılında Almanya'da kurulmuştur (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014:105). Okulun kurulmasındaki sebep; sanatçıyı içinde bulunduğu toplum ile birlikte sosyal konular üzerinde bilgi sahibi olmasını sağlamak aynı zamanda da toplumun sorunlarını dile getirmesini ve bunlara çözüm üretmesini sağlamaktır (Erkmen, 2009:18). Grafik sanatı geçmişten günümüze kadar birçok sanat akımından etkilenmiş ve birbirinden farklı üslup ve tekniklerle karşımıza çıkmıştır. Yaşadığı dönemin sanatını ve toplumun kültürel yapısını tasarımcılar, genellikle ürettikleri yapıtlarda göstermişlerdir (Becer, 2011:83).

Grafik tasarımdaki süreç üretkenlik ve özgün düşünce ile gerçekleşmektedir. Çalışmalar genellikle sade, yalın ve etkileyici olmalıdır. Grafik eserin etkileyici bir içeriğe sahip olabilmesi

için, konusu ile bütünlük içinde ve olabildiğince karmaşık bir yapıdan uzak olması gerekmektedir. Grafik tasarım görsel algılar sonucu ortaya çıkan bir kavramdır. İletişim ise insanlar arasında edinilen bilgilerin etkileşimi sonucu ortaya çıkmıştır. Örneğin yolda yürürken uyarı işaretlerini algıladığımızda etrafımız ile iletişime geçmekteyiz. Dolayısıyla tipografik işaretler, resim ve fotoğrafları grafik iletişim aracı olarak kabul edebilmekteyiz. Bu sebeple oluşturulacak her tasarım, iletişimin etkisini olumlu yönde artıracak şekilde oluşturulmalıdır (Tunçgan, 2012:148).

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte artan bilgisayar ve bilgisayar sistemlerine ulaşmak kolaylaşmıştır. Buna karşın bilgisayar desteğiyle grafik tasarım üretmek farklı bir düşünsel çabanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Eğer özgünlük ve üretkenlik yoksa bilgisayar ile üretilen tasarımlar, hazır görüntülerin yan yana getirilmesiyle oluşturulan ve herhangi bir etki gücüne sahip olmayan tasarımlar olarak görülmektedir. Bilgisayar destekli tasarımlar, birçok farklı yazılım ortamında ortaya çıkarılmış programlar sayesinde farklı platformlarda üretilebilmektedir. Tasarımların bir programdan çıkıp tekdüzelikten uzak durabilmesi ancak özgün ve etkili tasarımların üretilmesiyle bağlantılıdır (Ertosun, 2006:75). Dolayısıyla bilgisayarda üretilen tasarımlar ancak grafik tasarımcısının anlamlandırdığı görsel içeriklerle anlam bulmaktadır.

Bilgisayar Destekli Grafik Tasarımı veya bu minvalde aynı içeriğe farklı isimlerde sahip olan derslerde; öğrenciler için tasarımlarda kullanabileceği, akademi sonrası piyasa şartlarında kullanılmakta olan tasarım programlarını nasıl ve ne şekilde uygulayabileceği konusunda eğitim verilmektedir (Türker, 2004:152). Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım derslerinde, öğrencilerin teknik olarak kullanılan programların mantığını kavrayabilmesi ve neticesinde üreteceği tasarım için bir araç olarak görmesi beklenmektedir. Bu sebeple kullanılan programlarla ilgili gerekli detaylı bilgiler verilmektedir.

Üniversitelerin ön lisans ve lisans düzeyinde verilen Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım derslerinin müfredatında multimedya tasarım programları genellikle Adobe Creative Cloud paketi ile gösterilmektedir. Adobe CC 2020 yılı içinde kurumsal web sitesi üzerinden 23 farklı tasarım programı yayınlamıştır. Bu programlar kendi içlerinde farklı alanların ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilmiştir. Örneğin İllüstratör, programı vektörel çalışmaları barındıran işleri kapsarken; Photoshop, pixel tabanlı bir program olduğu için daha çok fotoğraf editör programıdır. InDesign programı ise çoklu sayfaların tasarımlarının kolaylıkla yapabileceği bir program olarak karşımıza çıkmaktadır. Web site ve mobil uygulama tasarımları için üretilen XD programı da bu paket içinde yer almaktadır.

Designus Youtube Kanalının Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Dersine Etkisi

Birçok kategoride olduğu gibi grafik tasarım alanıyla ilgili olarak da Youtube'da yüzlerce kanal bulunmaktadır. Bu kanallarda genellikle bilgisayar desteği ile yapılan tasarımlarda kullanılan programların teknik olarak nasıl kullanıldığını anlatan içerikler yer almaktadır. Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım derslerinde anlatılan tasarım programları Youtube kanallarında genellikle parça parça oluşturulan videolarla aktarılmaktadır. Bu videolar genellikle tasarım

programının bir özelliğinin ya da bir efekt/hareketin nasıl yapılması gerektiğini anlatan videolar tarzındadır.

Bu tasarım kanallarından biri olan Designus (Url-5) kanalı grafik tasarım programlarının anlatıldığı ve aynı anda uygulamasının da yapıldığı Youtube'da görsel iletişim tasarımına yönelik bir eğitim kanalıdır. Kanal 17 Eylül 2013 yılında Ali Yıldırım tarafından Türkiye'de kurulmuştur. Kanalin 2022 yılı başı itibariyle abone sayısı 71,2 bin, toplam yayınladığı video sayısı ise 200 ve görüntülenme sayısı ise 5.649.537'dir. Kanalda genellikle en çok kullanılan tasarım programlarından olan; Photoshop, İllüstratör, InDesign, XD, After Efekt ve Premiere gibi grafik tasarım programlarının anlatıldığı görülmektedir. Videolarda anlatılanlar, programın belli başlı özellikleriyle neler yapılabildiği ile inilti uygulamalardır. Bu uygulamalarla izleyici sadece hedef olarak seçilen özelliğin çalışma ve uygulama prensiplerini izleme olanağı bulmaktadır. Bu videolar genellikle 8-10 dakikalık videolar olarak göze çarpmaktadır. Designus kanalı içerisinde yer yer Youtube'un canlı yayın özelliği de kullanılarak etkileşimli içerik üretimi de sağlanmış olduğu görülmektedir. Bu uygulama sayesinde izleyici anlık olarak tasarlanan çalışmaya müdahil olabilmektedir.

Çalışmamız doğrultusunda; İstanbul Aydın Üniversitesi ve Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesinde Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım dersleri veren akademisyenler seçilerek röportaj/görüşme yöntemi ile bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada toplam 5 akademisyen (M. Akman, L. Üstündağ, R. Yalur, M. Yalçın, M. Yener Tanrıverdi) ile görüşülmüş ve toplam 10 soru yöneltilmiştir.

Yapılan röportajda akademisyenlere yöneltilen ilk soru;

Yeni medyayı nasıl tanımlarsınız? Yeni medya ve sosyal medya kavramları arasındaki farklar nelerdir?

M. Akman'a göre; *"Yeni medya dendiğinde direk eskiye gönderme yapıyor bende. Geleneksel medya dediğimiz şeylere bu televizyondur, gazetedir, dergidir bu tür şeylere yeni medya dediğimde de bunun biraz dijitalleşmiş hali geliyor aklıma. Sosyal medya kavramı dediğimizde de daha çok WhatsApp, Twitter gibi interaktif kanallar aklıma geliyor. Yeni medya ile geleneksel medya arasındaki en önemli farkın, bir editör denetim mekanizmasının olduğunu görüyorum. Sosyal medyada böyle bir şey yok yani ucu açık her şey doğru mu yanlış mı bundan emin olamayabiliriz. Ama burada şunu da sorabilirsiniz iyi de hocam o zaman yeni medyadaki her şeyin doğruluğu test ediliyor mu? Orası da ayrı bir soru işareti."*

L. Üstündağ'a göre; *"Medya Marshall McLuhan'ın tabiri ile ortam demektir. Burada kastedilen tabi iletişim ortamıdır. Konuyu bu anlamda ele aldığımızda kitle iletişim araçları tarihinde her yeni buluş şüphesiz kendinden öncekine göre yenidir. Burada yeni neye göre diye sorgulduğunda internet ile hiç tanışmamış bir Afrika ülkesi için internet yenidir. Yeni olarak bahsettiğim medya ortamı toplumun sosyolojik ve ekonomik durumuna ve teknolojinin o toplumdaki yaygınlığına göre de değişmektedir. İçinde bulunduğumuz çağda yeni medya terimi ile ilgili tartışmalı görüşlerde vardır. Medya; bir görüşe göre geleneksel medyalar radyo,*

televizyondan farklı olarak, etkileşimsel medyayı, internet ağları ve sosyal iletişim medyalarını nitelemek için kullanılmaktadır.”

R. Yalur’a göre; *“İnternet, web siteleri, video oyunları, DVD’ler gibi örnekler ‘Yeni Medya’ olarak gösterilebilir. Yeni medyayı anlamak için. Dünü bilmek gerekir. Öncesinde gazete, dergi, telgraf, daktilo vardı. Gazetede haberleri insanlar belli bir süre sonra görebiliyordu. Hatta bunların taşra baskısı olurdu bir gün gecikmeli... Günümüzde gazeteyi bayiden alıp okuma oranının dün ile bugünkü tirajı muhtemelen aynı değildir. Çünkü artık bilgiler yeni medya aracılığı ile sürdürülüyor. İnternette istediğiniz gazeteyi okuyabilirsiniz ve yeni bir haber olduğunda yarınki baskıyı beklemezsiniz saniyeler içinde haberdar oluruz. Başka bir örnek verirsek önceden postane vardı. Hatta okulda hocamız bize mini kurumsal verdiğinde zarfın sağ tarafına logo ve benzeri unsurları giremezdik, çünkü orası postalanırken dolduruluyordu. Postane ile iletişim sağlanıyordu. Bu işlem; yazması, zarflaması ve postaneye gidip gönderilmesi günümüze göre oldukça fazla işlemden geçiyor. Günümüzde mesajı yazdıktan sonra sadece ‘Enter’ deriz saniyeler içinde gönderilmiş olur. Yeni medya yenilik demektir. Bizler yeniliklere açık olmalıyız. Sosyal Medya; çoklu ve eş zamanlı bilgi paylaşımına ulaşılmasını sağlayan medya sistemidir diyebiliriz. Bunlar; Instagram, Twitter, Facebook, WhatsApp gibi sosyal ağlardır. Aralarında pek fark olduğunu düşünmüyorum.”*

M. Yalçın’a göre; *“Yeni Medya nedir? Yeni mi dendiğinde sonuçta yayın alanı ya da bir iletişim alanı kanalı diye düşünürsek bu konunun daha çok sosyal medya ile ön plana çıktığı görülüyor. Sosyal medya bunun tabii lokomotif olur tabii en çok göze batan kısmı olabilir bugün böyle algılanmasına sebep olabilir. Multimedya mecrası ile meydana çıkıyor biraz.”*

M. Yener Tanrıverdi’ye göre; *“Yeni medya aslında medyanın internete uyarlanmış halidir. Medyadan ayrı düşünemeyiz. Medya ile yan yana düşünebiliriz aslında. Tabii ki teknolojinin gelişmesi ile internetin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan yeni bir medya kavramı adı üzerinde. Yeni bir medya kavramı geleneksel medyayı da teknolojiyi de içerisinde barındıran bir kavram. Sosyal medya ile arasındaki fark sosyal ağlar diyebilirim ben buna. Medyada tabii ki kontrollü bir bilgi paylaşımı var ama sosyal medyada böyle bir kontrollü bir bilgi paylaşımı yok. Editörlük dediğimiz kavram sosyal medyada kişilerin kendisi, kullanıcıların kendisi dolayısıyla biraz zaten kontrolsüz. Tabii burada yeni medya ve sosyal medya arasında kullanıcı ve bilgi paylaşımı konusunda bir kontrolsüzlük var diye düşünüyorum.”*

Hangi sosyal medya uygulamalarını, ne sıklıkla kullanıyorsunuz? Alanınızla ilgili en etkili olduğunu düşündüğünüz sosyal medya uygulaması hangisidir? Neden etkili olduğunu düşünmektensiniz?

M. Akman; WhatsApp uygulamasını haberleşme aracı olarak kullandığını, Twitter ve Facebook’a mesafeli olduğunu, alanı ile ilgili olarak ise Behance ve Youtube’da 2-3 tane takip ettiği kanalın olduğunu ifade etmiştir. L. Üstündağ; Yakın bir zamandan itibaren sosyal medyayı zaman ayırdığı vakitlerde kullandığını, görsel ve işitsel duylara hitap ettiği için Instagram ve video kanallarını takip ettiğini söylemiştir. R. Yalur; WhatsApp kullandığını ve çok nadir de olsa Facebook’a baktığını, beğendiği sanatçıları bu platformlardan takip edebileceğini ifade

etmiştir. M. Yalçın; birçok sosyal medya hesabının olduğunu ve çoğunu aktif olarak kullanmadığını, haber takip etmek adına Twitter kullandığını, söylemiştir. M. Yener Tanrıverdi; Sosyal medya hesaplarını hemen hemen her gün takip ettiğini; sıklıkla Youtube, Pinterest gibi platformlarda tasarım ile ilgili çalışmalarını incelediğini ifade etmiştir. Alanında en etkili sosyal medya mecrası olduğunu düşünmekte ve öğrencilerine de bunu tavsiye etmektedir.

Youtube’da grafik tasarımı alanında içerik paylaşan kanalları takip ediyor musunuz? Takip ettiğiniz kanalların isimlerini paylaşır mısınız?

M. Akman; Youtube’da belli başlı kanalları takip ettiğini hatta bunları Türkçe ve İngilizce olarak ikiye ayırdığını söylemiş. Türkçe olarak takip ettiği kaynaklar; Ozan Karakoç, Hakan Ertan, doğrudan grafik tasarımıyla ilişkisi olmasa da Barış Özcan’ı, yabancı olarak “Future” adında grafik tasarım kanalını, eski adıyla American Institute of Graphic Arts (AIGA) takip ettiğini söylemiştir. L. Üstündağ; Genellikle Google arama motorunu daha yoğun kullandığını özellikle takip ettiği bir kanal olmadığını belirtmiştir. R. Yalur; Özellikle bir kanal takip etmediğini fakat işine yaracak bir video denk geldiğinde istifade edebileceğini söylemiştir. M. Yalçın; Özellikle aklında kalan bir isim olmadığını anlık olarak iyi bulduğu içerikleri sık kullanılanlara eklediğini ifade etmiştir. M. Yener Tanrıverdi; Yakın kampüs kanalı ve Designus kanalını takip ettiğini bunların dışında ismini hatırlayamadığı kanallar olduğunu belirtmiştir.

Bu kanallarda paylaşılan, grafik tasarım programlarının özelliklerini ve kullanımını anlatan videoları içerik ve anlatım açısından nasıl değerlendirirsiniz?

Bu konuda akademisyenler genel olarak videoları faydalı bulduklarını ancak bu videoların yaratıcı bir bakış açısı vermediğini, sadece programı öğrenmeleri açısından bir katkı sağladığını vurgulamışlardır.

Bu videolarda anlatılanlar ders içeriğinizle benzer özellikler taşımakta mıdır? Derslerinizde bu videolardan yararlanmakta mısınız?

Hocaların bir kısmının derslerinde anlattığı teknik konuların bu video içerikleriyle benzer nitelikte olduğunu, diğer bir kısmının ise kendi oluşturduğu müfredatı doğrultusunda yaptığını ifade etmişlerdir. Ancak bu videoların entelektüel bakış açısı vermediği sadece programların öğrenilmesine katkı sağladığı ortak görüşüne varılmıştır.

Grafik tasarımının ve programlarının Youtube kanalları üzerinden öğrenilmesi mümkün müdür? Öğrencilerinize ve grafik tasarımıyla ilgilenenlere bu kanalları önerir misiniz?

M. Akman; *“Hem evet hem hayır diyebilirim. Evet, kısmı şöyle: Bu teknik altyapıyı geliştirebilmek için çok faydalı buluyorum. Daha hızlı bir şekilde öğrenilebiliyor. Ama bu şu tehlikeyi getirmemeli: Sizin bir programı müthiş derecede kullanıyor olabilmemiz, programa çok iyi bir şekilde hâkim olmanız, tasarımcı ya da grafik tasarım dersi görsel iletişim tasarımcısı olduğunuz anlamına gelmiyor. Bu sadece bunun bir ön koşulu. Ben öyle görüyorum. Bu ön koşulu sağlıyorsunuz. Bir de bunun entelektüel derinliğinin olması gerekiyor. Yani tasarım ilke ve öğelerini bilmek gerekiyor. İkisini birleştirmek lazım... Her ikisine de hâkim olunduğu takdirde daha başarılı bir tasarımcı olunur. Evet dediğim kısım teknik mi diyeyim artık*

programları öğrenme hızlı bir şekilde kendini bu konularda alanlarda geliştirebilme konusunda buna evet diyorum.” L. Üstündağ; “Programları öğrenmek günümüzde kolay çünkü bilgi çağında yaşıyoruz buna video öğretileri de dâhil. Kanal önermekten ziyade öğrencilerime derste öğrendikleri ile yetinmemeleri gerektiğini söylüyorum.” R. Yalur; “Grafik tasarımının değil, fakat programları bu kanallarla da destekleyebilirler. Zaten birinci sınıfta program dersleri temel sanat eğitimi doğrultusunda veriliyor. İnternette faydalanabilirsiniz derim. Ama hangi kanal onu bilemem. Onları da içeriğe uygun aratıldığında bulabilir. Program öğrenebilir fakat tasarım için emin değilim.” M. Yalçın; “Şöyle bir şey önermek mümkün tabii teorik olarak evet öğrenebilir. Çünkü orada her türlü bilgi var hani biz YouTube ‘da ya da her türlü internette bir yerden görebiliriz. Ama asıl önemli olan doğru bilgileri toplayabilmektir. Bunu yapabileceğimize elbette ki öğrenir ama onu yapabilecek yeteneği de ancak derse girerek sahip olabilir ya da bir işin olduğu zaman da alaylıların yetiştiği gibi matbaada bir yayın kuruluşunda bir yerde reklam ya da grafik departmanda çalışarak öğrenebilir.” M. Yener Tanrıverdi; “Tamamen aslında YouTube üzerinden grafik tasarımı öğrenmek mümkün olmayabilir açıkçası. Şimdi teknik bilgi alabiliriz bilgisayarla ilgili, program kullanımı ile ilgili teknik bilgiyi kullanabiliriz. Buradan alabiliriz ama uygulama yapılması şart. Bir de tabii grafik tasarım sadece program kullanmaktan ibaret değil. Oluşturan başka bir sürü parçalar var. Rengi kullanmak, tasarım yapmayı bilmek, kuralları bilmek, ilkeleri bilmek dolayısıyla bu bilgileri tek tek YouTube gibi bir geniş alanda toplamak özellikle bilmiyorsanız yeni öğreniyorsanız çok zor. Bunu bilen birisi ile önerilen sayfalar üzerinden gitmekte fayda var diye düşünüyorum yani tek başına kullanıcının tamamen girmesi, öğrenmesi yeterli midir? Hayır, yeterli değildir.”

“Designus” Youtube Kanalı hakkında bilginiz var mı? Kanalı ve içeriklerini inceledikten sonra nasıl değerlendirirsiniz?

Akademisyenler genellikle ya bildiklerini ya da dolaylı bir şekilde incelediklerini ifade etmişler, kanalın program öğrenmeye dayalı bir içerikte olduğunu ve teknik açıdan olumlu baktıklarını ifade etmişlerdir.

Kanal içeriklerini dersinizde kullanıyor musunuz ya da kullanır mısınız? Nedenlerini açıklar mısınız?

Hocalar genellikle ilgili gördükleri teknik yerlerde kullanabileceklerini ifade etmişlerdir. Ancak M. Yalçın, bunun bazen bir zaman kaybı olabileceğini ifade etmiştir. Bu kanallarda anlatılanlar genellikle projeye dayalı değil, parçalı anlatımlar olduğundan dolayı çok faydalı bulmadığını söylemiştir.

Kanalı öğrencilerinize veya grafik tasarımını öğrenmek isteyenlere önerir misiniz? Sizce kanalın öğrencilerinize ve grafik tasarım derslerine olumlu ve olumsuz etkileri nelerdir?

Bu soruya genellikle kanalın önerilebileceği üzerinde durulmuş fakat tek bir kaynağın yeterli olmayacağı üzerinde tartışılmıştır.

Genel olarak Youtube grafik tasarım kanallarının grafik tasarımı eğitimi, grafik tasarım öğrencileri ve grafik tasarımı eğitimi veren akademisyenler üzerinde ne gibi etkileri olduğunu ve gelecekte ne gibi etkileri olacağını değerlendirir misiniz?

M. Akman; "Gelecekte dijitalleşme daha fazla olacak acaba teknik bilginin yanında bu kavramsal bilgileri de nasıl etkili bir şekilde dijital sosyal bilgiler puanlar üzerinden daha etkili nasıl aktarılabilir üzerine biraz daha kafa yormaya çalışabiliriz. Öyle diyebilirim. Günün sonunda bu tür kanalları ben faydalı görüyorum özellikle programları öğrenme, kendilerini bu alanlarda geliştirme ve yeni şeylere kapı açtığı için ama bununla da yetinmemek lazım bunun ötesinde tasarımcı problemleri çözme odaklı düşünce yapısı olduğu için bunun da ötesine geçmeye çalışmak lazım." L. Üstündağ; Bu tasarım kanallarının avantajları olduğu gibi dezavantajları da olabilir. Sanat ve tasarım gibi alanları öğrenmek usta çırak ilişkisi gibi bir eğitim kültürünü de gerektirdiğini düşünüyorum. Atmosfer bir cismin etrafını saran tabakadır. Sanatta atmosfer gibidir. Tasarımın etrafını sarar. Sanal ortamda yetişen grafik tasarımcılar, bu atmosfer olmadan yetişmiş olacaklar. Destekleyici unsur olarak şu an kullanıldığında yararlı gibi gözüküyor. Ama bu atmosferden çıkıldığında sadece dijitalliğin sanat ve tasarım adına fazla yarar sağlayacağını düşünmüyorum. R. Yalur; "Öğrenciler için ek bilgi içerikleriyle ilgili avantajları olabilir. Fakat Eğitimciler için aynı avantajı sağlayacağını düşünmüyorum. Gelecekte Youtube'un bu kadar etkili olacağını düşünmüyorum." M. Yalçın; "Çok kötüler gibi oldum ama öğrenciler bundan çok faydalaniyor. Yönlendiriyorum da biraz hani oradan görüp gelip bana da sorduklarında proje ile bağdaştırdıkları zaman bir faydası da oluyor. Bir şey çözememiş çocuk hani menüden bir yeri bulamamış gitmiş YouTube'dan yazmış. Pat diye karşısına çıkıyor. İşte ne bileyim Indesign da otomatik sayfa numarası verecek. Ben onun kısa yolunu ders notu olarak atıyorum. Mesela Indesign'ın işte diyelim ki pdf yaparken hedef sürecini oradan bakın diyorum ama o bile yetersiz. Çünkü oradan konuyu anlatamazsın parça parça bilgi alabilirsiniz. İnternette yani siteler olsun ya da YouTube olsun, sosyal medya olsun, yeni medya olsun, nereden olursa olsun aldığınız bilgiler teyide muhtaç. Ve bir süzgeçten geçmek zorunda ve o süzgeci yaratabilecek yerse bence bugün üniversiteler olmalı. Üniversiteler bunu yapabilmeli sektörün umurunda değil çünkü. Sektör buna zaten ulaşıyor; istediği zaman, istediği yerden ulaşıyor. Umurunda da değil. Bu ülkede grafik tasarım eğitiminin şu aşamaya gelmesi gerekirdi diye düşünen bir matbaa, bir ajans, bir yayınevi görmedim ben." M. Yener Tanrıverdi; "Tabii işimizi çok kolaylaştırıyor bu kanallar, hem akademisyen açısından veya eğitim veren eğitimci açısından hem de eğitim alan öğrenci veya öğrenmek isteyen kişi açısından olumlu etkileri var tabii ki. Çünkü İstanbul gibi bir yerde zaman bizim için çok değerli biliyorsunuz. Derslerimizin ders sürelerimizin yeterli olmadığı yerlerde bu kanallar bize de çok güzel destek veriyor. Öğrenci ders faaliyetlerinde ya da kullanıcı ders dışı faaliyetlerinde bu YouTube kanallarını kullanarak gerekirse geriye giderek ya da duraksatıp aynı anda uygulayarak öğrenmeyi devam ettirebiliyor açıkçası. Dolayısıyla bize eğitimi alanında çok ciddi bir desteği var diyebilirim."

Çalışmamız kapsamında bu alanda ders veren akademisyenlerle gerçekleştirilen röportaj bu soruyla ile tamamlanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel medyanın tek taraflı iletişimine karşı yeni medya ve sosyal medya farklı bir iletişim ortamı geliştirmiştir. Bu ortam içinde bir platform olan Youtube 'ta kullanıcılar hem izleyici

hem de yayıncı konumunda bulunmaktadır. Bu nitelik sayesinde hem hedeflenen konu hakkında bilgi alabilme, kanal açarak bilgi verebilme, bu durumdan kazanç ve gelir sağlanabilmektedir. Tasarım programlarının sayılarının artması ve her yıl güncellenmesi, yeni eklentiler ve yeni özellikler gelmesi sebebiyle kullanıcıları tarafından takibi zorlaşmaktadır. Bu durum özellikle eğitimciler için bazı özelliklerin gözden kaçmasına sebep olabilmektedir.

Bulgulara göre, akademisyenler alanlarına yönelik yeni medya ortamlarını takip etmektedir. Genel olarak Youtube, Behance ve Google arama motoru araçlarını kullanarak grafik tasarım içeriklerine ulaşılmaktadır. Bununla birlikte YouTube 'ta bulunan grafik tasarım programları videolarını faydalı bulduklarını ancak bunun yaratıcı bir bakış açısı geliştirme noktasında yetersiz kaldığı sadece bu programların teknik olarak öğrenilmesine katkı sağladığı ortak kanaat ile ifade edilmiştir. Akademisyenlerin bir kısmı, grafik tasarım içeriğine sahip videolarda anlatılan konuların derslerinde anlattığı içeriklerle benzer özellikler taşıdığını ifade etmektedir. Diğer bir kısmı da kendi özel müfredatı üzerinden derslerini sürdürdüğünü ifade etmişlerdir. Akademisyenler, bu tür kanalların tasarım yapabilme kabiliyetine değil ancak bu işin teknik boyutuna katkı sağladığı hususunda hemfikir olduklarını ifade etmişlerdir. Grafik Tasarımın ve bu alanda kullanılan programların Youtube üzerinden öğrenilmesi hususunda teknik açıdan mümkün olabileceği ön görülmektedir. Ancak grafik tasarım ilke ve öğeleri konusunda bilgi sahibi olmadan sadece program bilgisi ile tasarım açısından başarılı bir sonuç elde edilemeyeceği düşünülmektedir. Hem tasarıma hem de programlara hâkimiyet ile başarılı bir tasarımcı olunabileceği ifade edilmiştir. Grafik tasarımın sadece program kullanmaktan ibaret olamadığı da belirtilmiştir. Akademisyenler grafik tasarım programları ile dolu bir içeriğe sahip Designus Youtube kanalı ile bir şekilde karşılaştıklarını ya da dolaylı olarak incelediklerini ifade etmektedir. Kanalin içerik açısından teknik konularda donanımlı olduğu hususuna olumlu yönde bakılmaktadır. Bununla birlikte ilgili görülen yerlerin genel olarak derslerde kullanılabileceği ifade edilirken M. Yalçın, buradaki anlatımların parçalı olmasından dolayı bir zaman kaybı olduğuna işaret etmektedir. Designus YouTube tasarım kanalının öğrencilere önerilebileceği üzerinde durulmuş fakat tek bir kaynağın yeterli olmadığı konusunda hemfikir olunmuştur. YouTube 'un grafik tasarım kanallarının öğrenciler ve akademisyenler üzerindeki etkileri ve gelecekte ne gibi etkilerinin olacağı üzerine yapılan yorumlarda birbirinden farklı sonuçlar elde edilmiştir. M. Akman; Geleceğin dijitalleşme üzerine kurulacağını ifade ederken kavramsal bilgilerin önemine dikkat çekerek teknik ile birlikte yorumlanması kanaatindedir. Designus gibi kanalları teknik kullanım açısından faydalı bulmaktadır. L. Üstündağ ise bu tarz kanalların avantaj ve dezavantajlarının bulunduğunu ifade ederek tasarım öğrenmede usta çırak ilişkisi gibi bir eğitimin daha verimli olabileceğini ifade etmiştir. Sanal ortamda sanat desteği olmadan yapılan tasarımın sanat ve tasarım adına bir katkı sağlayacağını düşünmemektedir. R. Yalur; öğrenciler için gelecekte bir katma değere sahip olabilir ancak eğitimciler için aynı şeyi düşünmemektedir. M. Yalçın; özellikle öğrencilerin bu ortamdan faydalandığını düşünmektedir. Ancak bu ortamda verilen bilgilerin teyide muhtaç olduğunu belirterek, herhangi bir süzgecin bulunmaması sebebiyle sağlıklı bulmamaktadır. Bunun yanında M. Yener Tanrıverdi, bu tür YouTube tasarım kanallarının hem eğitimci hem de öğrenci açısından olumlu etkilerinin üzerinde durmuş, ders sürelerinin yeterli olmadığı anlarda iyi bir

destek aracı olduğunu ifade etmiştir. Teknik açıdan videoların duraksatılıp aynı zamanda uygulamasını yaparak öğrenme işlevini devam ettirerek ciddi bir desteği olduğu kanaatinde.

Bilgisayar destekli grafik tasarım derslerinde gösterilen tasarım programlarının Youtube'da açılan kanallar aracılığıyla öğrenilebilmesi, Designus kanalı örneğinde yapılan araştırma sonuçlarına göre, belli oranda mümkün olabilmektedir. Designus kanalının bu dersi veren akademisyenler tarafında bilindiği, incelendiği ve kısmen önerildiği görülmektedir. Kanalda tasarım programları genellikle baştan sona akıcı bir şekilde değil, parça parça program özelliklerinin anlatılmasıyla kompoze edilmiştir. Hedeflenen konu ile alakalı videolar sayesinde istenilen bilgilere ulaşılabilir. Buradaki içeriklerin tasarımı öğrenmeye değil, tasarım yaparken kullanılan programların özelliklerine yönelik kısa videolar olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarz videoların grafik tasarım dersi veren akademisyenler tarafından da değerlendirildiği görülmektedir. Genellikle tasarım yaparken kullanılan ara programlar ile bu videoları izleyerek kısmen bir noktaya kadar programa hâkim olunabileceği ön görülmektedir. Ancak bu durum, bu programların tam olarak kullanılabilmesi ve tasarım üretilebilmesi anlamına gelmemektedir. Tasarım kanallarındaki videolar ile derslerde gözden kaçabilecek teknik uygulamalar, YouTube 'da izlenen videolarla çok kolay bir şekilde sonuca ulaşılabilir. Videoların durdurulup tekrar başlatılabilmesi özelliği, aynı anda uygulama yaparken de kolaylık sağlamaktadır.

Youtube üzerinde yerli ve yabancı pek çok tasarım kanalı bulunmaktadır. Doğru bilgiye ulaşılması adına bu tarz yayın yapan tasarım kanallarının iyi incelenmesi, iyi bir filtreden geçirilmesi ve daha sonra öğrencilere önerilmesi gerekmektedir. Tasarım süreci entelektüel bir birikim gerektirmekte ve bu tasarım programlarının sadece tasarımın üretilmesi noktasında da bir araç olduğu belirginleştirilmelidir. Tasarım programlarının iyi bir şekilde kullanılabilmesi ve hedeflenen konunun daha iyi idrak edilebilmesi açısından videoların faydalı olduğu düşünülebilir. Tasarım konusunda herhangi bir bilgi birikimine sahip olmayan kullanıcıların bile bu kanallardan videoları izleyerek, kısmi sonuçlara ulaşabilecek bilgiler edinebilir. Bu ortamda hazırlanan videolar için konusunda uzman olma ya da bir diplomaya sahip olma şartı aranmamaktadır. Dolayısıyla kişisel kullanıcı hesabı açan herkes istediği bir konu hakkında video içeriği yapabilmektedir. Bu durum YouTube 'un eğitim açısından çok nitelikli ve güvenilir bir ortam olma şansını zora sokabilir. Özellikle eğitim ve öğretim faaliyetleri ihtiyaçları için bu ortamdan faydalanma gayreti içinde olan kullanıcıların takip ettikleri kanal ya da video içerik üreticisi hakkında bilgi sahibi olmaları gerekebilir. En önemli hususlardan birisi de YouTube ortamında bu işin gelişi güzel bir şekilde çoğalması, gelecekte grafik tasarım eğitimine zarar verebilir. Bununla birlikte bu ortamların işin uzmanları tarafından denetime tabi olmaması belli bir filtreleme yöntemi içermemesi bu sıkıntıları çözemeyebilir ve kronik bir probleme dönüşebilir. Gerçek ilke ve yöntemlerden uzak çalışmalarla karşı karşıya kalınabilir. Çünkü programlar anlatılırken kurallı örnekler ile anlatılmakta ve bu örneklerde tasarımın kendisi ikinci plandadır. Ön planda ise anlatılan program özelliği görselleştirilmektedir. Diğer taraftan bu işin uzmanları ile içeriklerin üretilmesi eğitim öğretim faaliyetlerine büyük katkılar sunabilir gerçeği de unutulmamalıdır. Günümüz şartları yeni medyalar tarafından kuşatılmıştır. Bu

ortamları görmezden gelmek mümkün değildir. Tasarım için gerekli bir program özelliği doğru yönlendirme ile Youtube ortamında öğrenilerek derslerde yaşanacak zaman kaybını engelleyebilir. Bu durum tasarımın “kendisini” öğrenmeye daha fazla zaman aralığı açabilir.

Kaynaklar

- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Binark, M. (2007). *Yeni Medya Çalışmalarında Yeni Sorular ve Yöntem Sorunu*. Ankara: Mattek Matbaacılık.
- Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 105-120.
- Cardoso, G. (2006). *"The Media in the Network Society, Browsing, News, Filters and Citizenship"*. Lizbon: CIES.
- Çomu, T. (2012). *Video Paylaşım Ağlarında Nefret Söylemi: Youtube Örneği*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Durmaz, Ö. (2016). Edebiyat ve Sanatta Tarih Dışında Bırakılanlar. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, *DEKAUM I. Kadın Araştırmaları Sempozyumu*.
- Erkmen, N. (2009). *"Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi"*. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Ertosun, A. (2006). *Türkiyedeki Grafik Sanat Eğitimi ile Amerika'daki Grafik Sanat Eğitiminin Karşılaştırılması*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Jones, K. B. (2008). *Search Engine Optimization*. Willey Publishing, Inc.
- Kaptan, S., ve Sayın, Z. (2020). Grafik Tasarım Bağlamında İletinin Görsel Tasarımlara Dönüştürülmesi Süreçleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(69), 805-820.
- Manovich, L. (2002). "New Media from Borges to HTML. *The New Media Reader*. 1(2), 13-25.
- Mestçi, A. (2009). Web 2.0 Teknolojisi & İnteraktif Pazarlama ve Reklam Modelleri. *Akademik Bilişim'09 - XI. Akademik Bilişim Konferansı*. Şanlıurfa.
- Saka, E. (2019). Türkiye İnternet Tarihi. E. Saka içinde, *Yeni Medya Çalışmaları Ve Türkiye İnternet Tarihi* (s. 11). İstanbul: Alternatif Bilişim.
- Tunçgan, E. (2012). Grafik Sanatı ve İletişimdeki Önemi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 16, 148-150.
- Türker, İ. H. (2004). "Bilgisayar Destekli Tasarım Dersinin Gerekliliği". Sakarya: Sakarya Üniversitesi, *IV. Uluslararası Eğitim Teknolojileri Sempozyumu*.
- Twemlow, A. (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir*. (D. Özgen, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Uğur, A. (2013). Cehennem Vaadi: Yeni Medya. *Yeni Medya Çalışmaları: Kuram, Yöntem, Uygulama ve Siyasa I. Ulusal Kongresi*. Kocaeli: Alternatif Bilişim Derneği.
- Young, J. R. (2008). YouTube Professors: Scholars as Online Video Stars. *The Chronicle of Higher Education*.

İnternet Kaynakları

- Url-1: <https://www.bilgiustam.com/turkiyeye-internetin-gelisi-ve-gelisimi/> Erişim Tarihi: 23.12.2021.
- Url-2: <https://www.brandingturkiye.com/youtube-nedir-youtube-nasil-kullanilir-youtubun-ozellikleri-nelerdir/> Erişim Tarihi: 20.12.2021.
- Url-3: <https://www.brandingturkiye.com/youtube-istatistikleri-guncel/> Erişim Tarihi: 2022.
- Url-4: <https://www.ticimax.com/blog/youtubeda-en-cok-izlenen-video-turleri> Erişim Tarihi: 2022.
- Url-5: <https://www.youtube.com/c/designusnet> Erişim Tarihi: 2022.



SERAMİK DUVAR PANOSU YAPIMINDA YIĞMA TEKNİĞİNİN KULLANIMINA DAİR BİR UYGULAMA

AN APPLICATION ON THE USE OF STACKING TECHNIQUE IN THE PRODUCTION OF CERAMIC
WALL PANELS

Mutlu KÖPÜKLÜ

Gönderim Tarihi: 26.02.2022

Kabul Tarihi: 08.11.2022

Öz Abstract

Seramik eserler içerisinde, farklı uygulama teknikleri ve görünümleri ile en etkili çalışma alanlarından biri de seramik panolardır. Büyük ebatları, çok sayıda parçadan oluşan modüler yapıları ve uygulama zorlukları gibi nedenler seramik duvar panolarını seramik çalışmaları içerisinde ayrı yere koymaktadır. Onları özel kılan bir diğer husus da, bu panoların sadece kendi başlarına bir eser olması değil aynı zamanda uygulandığı mimari yapıyla da bütünlük sağlaması ve ona özel bir anlam katmasıdır. Dolayısıyla uygulandığı mimari yapının işlevine uygun tatbik edilen panolar hem uygulandıkları cepheye, dolayısıyla da binaya özel bir değer katmaktadır. Bu aynı zamanda uygulandıkları alana zenginlik ve görsellik kazandırmak ve o yapıyı daha estetik bir hale getirmek adına da önemlidir. Bu panoların yapımında kişisel olarak farklı teknikler uygulanabilir. Bu tekniklerden biri de "yığma tekniği" olarak bilinen ve üst üste veya yan yana yığılan çamur toplarının, uygulandıkları yüzeye eşit şekilde yayılması ile oluşturulan ana pano plakası ile oluşturulan seramik panolardır. Bu çalışmada yığma tekniği ile hazırlanan seramik duvar panosunun yapım ve uygulama süreci aktarılmış, uygulama esnasında ortaya çıkan sorunlar ve çözüm önerilerine sistemli olarak değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Yığma Tekniği, Duvar, Pano

Among the ceramic works, one of the most effective working areas with different application techniques and appearances is ceramic wall panels. Reasons such as their large sizes, modular structures consisting of numerous parts and application difficulties put ceramic wall boards separately within ceramic works. Another thing that makes them special is that these panels are not only a work in their own right, but also provide integrity with the architectural structure to which they are applied and add a special meaning to it. Therefore, the panels applied in accordance with the function of the architectural structure to which they are applied add a special value to both the facade and the building. This also means adding richness and visibility to the area in which they are applied and making that structure more aesthetic. Different techniques can be employed personally in the construction of these ceramic wall panels. One of these techniques, known as the "stacking technique", is the creation of ceramic panels with the main panel plate, which is formed by spreading the mud balls stacked on top of each other or side by side evenly on the surface on which they are applied. In this study, the construction and adaptation process of the ceramic wall panels prepared with the stacking technique was conveyed and the problems and solution proposals that emerged during the application were systematically addressed.

Keywords: Ceramic, Clay Stacking Technique, Wall, Panel

- **Alıntılama:** Köpüklü M. (2022). Seramik Duvar Panosu Yapımında Yığma Tekniğinin Kullanımına Dair Bir Uygulama. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 65-77.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi TBMYO, El Sanatları Bölümü. ORCID ID: 0000-0001-6184-677X.

Giriş

Mimari yapılardaki ana unsurlardan biri olan duvarlar, yapının olmazsa olmazı olan ve yaşam alanlarını bölen kısımlardır. Ana yapının en temel unsurlarında biri olan bu kısımlar aynı zamanda binanın sanatsal ve görsel açıdan zenginleştirilebilecek en uygun alanlarıdır. Bu anlamda duvar giydirmesi veya duvar kaplaması olarak uygulanan sanatsal uygulamalardan biri de hiç şüphesiz seramik duvar panolarıdır. Bu panoların uygulandıkları cepheye ve dolayısıyla buldukları alana görsel açıdan zenginlik ve estetik katarak, uygulandıkları cepheleri birer sanat eserine dönüştüren uygulamalar olduklarını söylemek mümkündür.

Seramik duvar panoları, farklı kil yapılarına sahip çamurlar ve farklı tekniklerle mimari yapıların iç ve dış cephe duvarlarına uygulanan seramik eserlerdir. Güleç (2006:3), seramik panoları hammaddesi kil olup çeşitli üretim teknikleri kullanılarak işlevsel, dekoratif ya da sanat içerikli mimariye bağlı pişmiş toprak ürünler olarak tanımlamıştır.

Kil kullanılarak yapılan duvar panolarının tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. "Seramiğin mimari yapılardaki kullanım alanlarından biri olan seramik panolar, ilk olarak Mısır ve Mezopotamya'da yapıların yüzeylerini dış etkilerden korumak ve süslemek amacıyla kullanılmıştır" (Mutlu, 2016). Renkli tuğlalar bu anlamda ilk seramik pano örnekleri olarak kabul edilebilir. Kılıç (1998:6), Anadolu'da ilk pano uygulamalarının ise Selçuklu ve Osmanlı Dönemi yapılarında yaygın olarak kullanılan çini duvar kaplamaları şeklinde görüldüğünü ifade etmiştir.

Günümüzde ise seramik ürünlerin duvar kaplaması olarak kullanımı endüstriyel ölçekte üretilen çini karolar ve endüstriyel karo uygulamaları şeklinde sürmektedir. Bunun yanında sanatsal nitelikli çalışmalar olan seramik panoların da mekânların ve mimari yapıların iç ve dış cephelerinde uygulamaları devam etmektedir. Sanatsal nitelikli panoların mimari yapılardaki uygulama esasları; eser niteliğindeki bir seramik uygulamanın, mimari yapıya uyumlu bir şekilde tatbik edilerek ona belirli bir temaya uygun farkındalık ve estetik katması, onu zenginleştirilmesi ve uygulandığı mimari yapının bir parçası olarak onunla bir bütün oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Bu anlamda seramik panoların sadece bir eser niteliği taşımakla kalmadığını, aynı zamanda içinde sergilendiği mekânda mimariyi tamamlayıcı bir eleman olarak bütünleyici bir unsur teşkil ettiğini de söylemek yanlış olmayacaktır. Bu gibi nedenlerle mimarinin doğrudan ilişkili olduğu başlıca sanat dallarından birinin de seramik sanatı olduğu söylenebilir. Mimarinin diğer sanat dalları ile olan ilişkisine Esen (2012) ; "Mimarlıkla öteki sanatların değişik ilişkileri bulunur. Öncelikle mimarlık, sanat ürünlerinin taşıyıcılığını üstlenecek mekânları, yüzeyleri, fonları ve ortamları üretir, sanatı toplumla buluşturup sanatsal iletişimin sürdürülebilmesine de kaynaklık eder. Kendisi başlı başına estetik bir bütün olabilir. Mimarlıkla başka sanatsal ürünlerin nasıl ve hangi dozlarda bir arada kullanılması gerektiği hem işlevsel, hem anlamsal, hem de çevre estetiğinin dengeleri açısından önem taşır" şeklinde değinmiştir.

20. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren Avrupa'da önemli ressamlar seramik çalışmışlar, özgün seramik panolar ve panolara göre daha küçük ebatlarda üretilen seramik panel uygulamaları

yapmışlardır. H.S. Mutlu'nun da (2016:12) işaret ettiği gibi, Türkiye'de ise 1950'lerden sonra ilk seramik pano çalışmalarının Füreya Koral, Atilla Galatalı, Sadi Diren, Jale Yılmazbaşar, Beril Anılanmert, Mustafa Tunçalp (Görsel 1), Hamiye Çolakoğlu (Görsel 2) ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi isimler tarafından uygulanması sayesinde bu alanda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Sonrasında Türkiye'de seramik eğitimi veren kurumların artması ve özel atölyelerin çoğalmasıyla ülkemizdeki mimari yapılarıdaki seramik uygulamalar zamanla artış göstermiş, birçok kurum ve kuruluşa çok çeşitli ve özgün seramik duvar uygulamaları tatbik edilmiştir. Bugün de birçok seramik sanatçımız tarafından uygulanan bu panolar mimari yapıları zenginleştirmeye devam etmektedirler.



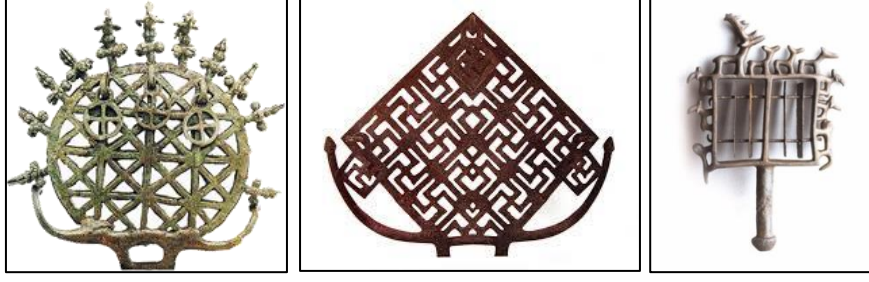
Görsel 1. Seramik Pano. Simgeler, Nusret Algan (1997). Seramik Pano. Mustafa TUNÇALP. Selçuk Metro İstasyonu. İzmir.



Görsel 2. Seramik Pano. Hüseyin Özçelik. Seramik Panel. Hamiye Çolakoğlu. Plaka ile şekillendirme. (30x60x5)

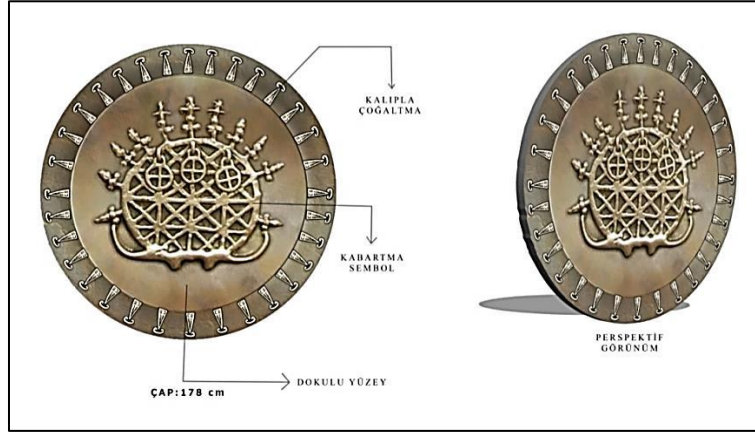
Kişisel uygulama

Pano uygulamasının ilk aşaması hemen her çalışmada olduğu gibi eskiz aşamasıdır. Belirlenen konu üzerinde yeterli fikir üretimi ve araştırmadan sonra kâğıt üzerinde eksizlere başlanmasıdır. Konu olarak; Anadolu'nun köklü medeniyetlerinden birini kurarak Anadolu'da ilk merkezi otoriteyi tesis eden Hititlere ait temel sembollerden biri olan "*Hitit Güneş Kursu*" belirlenmiştir. Aslında bir sistrum olan bu ritüel nesnelere; Antik Çağ toplumları tarafından tören ve ayinlerde sopaların ucuna takılarak kullanılan, sallandığında üzerindeki metal, zil, çan vb. parçalar yardımıyla ses çıkaran, bu sayede tören temposunu belirlemede kullanılan tören müzik aletleridir (Bkz. Görsel 3. Sallamalı İdyofon (Url-1)).



Görsel 3. Tunç Törenselle semboller. (Hitit Güneş Kursları)

Konuyla ilgili eskizler doğrudan kâğıt üzerinde netleştirebileceği gibi bilgisayar ortamında da modellenmesi yapılabilir. Bu çalışmada kâğıt üstündeki eskiz çalışmalarının ardından netleştirilen tasarım, bilgisayar ortamına aktarılmış ve modellenmesi yapılmıştır. Bu şekilde tasarımın nasıl üretileceği, nasıl uygulanacağı, ölçülendirilmesi ve 3 boyutlu olarak nasıl görüneceği hakkında fikir sahibi olunabilir (Bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Pano tasarımının bilgisayar ortamında modellenmiş görüntüsü.

Yığma Yöntemi İle Ana Pano Plakası Hazırlanması

Pano yapımı aşamasında ilk adım panonun işleneceği ana levhanın açılmasıdır. Bu işlem farklı tekniklerle yapılabilir. Belirli ölçülerde hazırlanmış ahşap çerçevelere (Ör.50x50cm) belirli kalınlıkta çamur basılması ve bu plakaların birbirine eklenmesi ile ana pano plakası oluşturulabilir. Ana pano levhasının yapımında başvurulabilecek bir diğer yöntem ise yığma yöntemidir. Bu yöntemin diğer yöntemlere göre, daha geniş ölçülerde ve yekpare ana pano plakası açmak açısından daha pratik olduğu söylenebilir. Yığma yapılacak çamurun plastik kıvamında, plaka açılmasına elverişli olması tercih edilebilir. Bu sayede plaka açılacak yüzeye daha rahat yayılabilir ve havasını daha iyi atabilir. Bu yöntem uygun büyüklükte masa olması durumunda masa üstünde veya duvar yüzeyine yerleştirilmiş ve üzeri naylon kaplanmış bir sunta levha üzerinde de uygulanabilir. Bu çalışma kapsamında pano çalışması yerde yapılmıştır.

Uygulama aşamasında ilk işlem olarak, panonun çapından/alanından daha büyük ölçülerde yere naylon ya da bir bez parçası serilir ve böylelikle çamurun zemine yapışması engellendiği gibi kurutma aşamasında da çamurun rahat hareket etmesi sağlanır. Daha sonra plaka açılacak çamur topları sertçe naylon üzerine, birbirine yakın aralıklarla vurulmuştur (Bkz. Görsel 5).

Sertçe vurulmasından amaç, çamurun vurulduğu yüzeye daha iyi bir şekilde yayılabilmesini ve çamurun içindeki havasının daha iyi dışarı atılmasını sağlamaktır.

Yığınlar arasındaki boşluklar daha sonra doldurularak çamurun birbiri ile kaynaşması sağlanmalıdır. Büyük ebatlı çalışmalarda genellikle şamotlu killer tercih edilir. Bünyesinde şamot (pişmiş seramik parçaları) barındıran killerin çatlama, kavlama ve kırılmalara karşı toplam dayanımları yüksek, küçülme oranları ise düşüktür. Bu çalışmada bünyesinde ~%40 oranında şamot barındıran yerli sarımtırak kil tercih edilmiştir.



Görsel 5. Yere vurulmaya hazırlanmış şamotlu çamur topları.



Görsel 6. Yere vurulmuş kil topları ve toplar yere vurulduktan sonra aralardaki boşlukların birbirine kaynaştırılarak doldurulması.

Ana pano açımında, çamur toplarının yere birbirlerine yakın şekilde vurulmalarının ardından aralardaki boşlukların doldurulmasıyla yüzeyin kaba tesviyesi yapılmıştır. Bu işlem, yüksekte kalan yerlerden çamurun kazınarak/sıyırılarak alınıp alçak kısımlara eklenmesi suretiyle yapılmış (Bkz. Görsel 6), sonrasında sistire ve master yardımıyla yüzeyin düz ve her noktada eşit seviyeye getirilmesi sağlanmıştır (Bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Yüzeyin sistre yardımıyla düzeltilmesinin yapılması.



Görsel 8. Ana pano plakasının son haline getirilmesi, yüzey düzeltilmesi ve tamamlanmış pano çapının çizilmesi.

Ana pano plakası tamamlandıktan sonra tasarıma uygun ölçülerde panonun dış ve iç konturları (daireler) çizilmiş, böylece panonun ana hatları ve desenin yerleştirileceği bölümler belirlenmiştir. Sonrasında desenin yapımına uygun olarak, ince şerit plakalar hazırlanmış ve bu parçalar balçık kullanılarak sırasıyla belirlenen yerlerine yapıştırılmıştır (Bkz. Görsel 9). Böylece parça parça eklenerek ana kabartma desenin oluşturulması tamamlanmıştır. Çalışma esnasında erişilemeyen noktalarda rahat çalışabilmek için bir iskele üzerinde çalışılması tercih edilebilir.



Görsel 9. Şerit plaka ve parçalarının yüzeye eklenerek ana kabartma deseninin oluşturulması ve yapıştırma işleminde kullanılan balçık.

Her bir parça yüzeye eklenirken paçaların yüzeye daha iyi yapışabilmesi için, yapışacakları yüzeylere bünye ile aynı kilden hazırlanan balçık sürülmüştür. Tam uyum sağlanması açısından balçığın pano yapılan kilden hazırlanması faydalı olacaktır. Merkezdeki desenin tamamlanmasının ardından, tasarıma uygun olarak dış yüzeyin çevresine sucuk tekniği ile hazırlanmış rulolar kullanılarak kabartma bir hat oluşturulmuştur.



Görsel 10. Panonun iç merkez deseninin tamamlanmış hali ve dış çepere oluşturan birimlerin panoya eklenmesi.

Dış sınırı oluşturan parçaların yerleştirilmesine geçildiğinde, önceden hazırlanmış olan modelden alınmış alçı kalıp içerisine, kalıba basma tekniği uygulanarak hazırlanmış 20 adet sembol birim (Hitit Kral Mührü Detayı) eşit aralıklarla dış çepere yerleştirilmiştir (Bkz. Görsel 10). Aynı şekilde her parça yapıştırılmadan önce yüzeye bir miktar balçık sürülmüştür. Dış kısmın tamamlanmasından sonra rötuş yapılmış ve böylece panonun şekillendirme aşaması tamamlanmıştır. Bir sonraki aşama önceden yapılmış 'pano kesim planına' göre panonun dış fazlalıklarının alınması ve panonun kesilmesi işlemidir.



Görsel 11. Şekillendirme işlemi tamamlanmış pano.

Panonun kesim işlemi oldukça önemli bir aşamadır. Pano bu şekilde fırınlanamayacağı için parçalara ayrılması gerekmektedir. Kesme işlemi panonun bütünlüğü bozmayacak, ana desene zarar vermeyecek ve montaj esnasında zorluk çıkarmayacak şekilde yapılmalı ve keserken dikkatli olunmalıdır. Sert çelikten üretilen keskin bir bıçak yardımı ile yavaş bir şekilde kesmek ve keserken bıçağı dik tutmak faydalı olacaktır (Bkz. Görsel 12). Keserken bıçağın tam dik tutulmaması, açılı kesim yapılmasına ve parça kesim yüzeylerinde zedelenmelere, çapak ve pürüzler kalmasına neden olabilir. Bu durum da montaj esnasında pano parçalarının birbirine tam oturması açısından sıkıntı çıkarabilir.



Görsel 12. Kesme işlemi, tamamlanarak 16 parçaya ayrılmış pano ve montaj planına göre numaralandırma işleminin ardından, kesim sonrası detaylarda son rötuş işlemlerinin yapılması.

Pano parçalara ayrılırken parçaların ne çok büyük ne de çok küçük olmayacak şekilde kesim esnasında ayarlanması gerekir. Çok büyük parçalar, yerden kaldırmada ve fırınlamada zorluk çıkarabilir. Bu nedenle mümkün olduğunca taşınabilecek boyutta ve fırın ölçülerine göre kesim yapmak gerekir. Bu çalışmada mevcut fırın (60x60x70cm) en fazla 55 cm genişliğinde parçalara elverişli olduğu için parçaların boyutu bu şekilde sınırlandırılmıştır. Sonrasında montaj işleminde kolaylık sağlaması için pano parçaları numaralandırılmış ve her parçanın görünmeyen bir kısmına kazınmıştır. Numaralandırmada montaj işlemi merkezden dışa doğru planlandığı için merkez kısmı 1 numara ile başlatılmıştır (Bkz. Görsel 12).

Kesim ve son rötuş işlemlerinin ardından pano kurumaya bırakılmıştır. Ortam sıcaklığında yavaş yavaş kuruması, panonun çatlak ve kırılma yapmaması açısından önemlidir. Pano tamamen kuruduktan sonra yerden kaldırılmış ve her parçanın arka yüzeyine kanallar açılmıştır. Bu kanallar ortalama 1 - 1,5 cm genişliğinde ve 1 cm derinliğinde açılan ters açılı

oyuklardır (Bkz. Görsel 13). Kanallara ters aç, kanallara dolan yapıştırma malzemesinin atmaması içindir. Montaj esnasında yapıştırma işleminde piyasada satılan flexi türü seramik yapıştırma harcı kullanılmıştır.



Görsel 13. Pano kurduktan sonra parçaların arka yüzeylerine kanallar açılması ve bisküvi pişirimi için fırına yerleştirilmiş pano parçaları.

Kanalların açılmasının ardından pişirme işlemine geçilmiş, fırın ölçülerine göre kesilen parçalar fırında uygun şekilde üst üste konularak pişirilmiştir. İlk pişirimde parçaların sırlı ya da astarlı olmadıkları için üst üste konmalarında bir sakınca yoktur, ancak çok fazla istif yapmaktan kaçınılmalıdır. Fazla yükleme, fazla ağırlığa o da alttaki parçanın kuru dayanımını azaltacağı için kırılmalara neden olabilir. İlk pişirim kullanılan çamurun özelliklerine göre genelde 800-950 °C arasında bir sıcaklıkta yapılabilir. Uygulamada kullanılan çamura göre pişirim 950 °C de yapılmıştır.



Görsel 14. Panonun bisküvi pişirimi yapıldıktan sonraki görünümü ve renklendirme işlemi tamamlanarak montaja hazır hale getirilmiş pano.

Fırınlama işleminin ardından parçalar fırından alınmış ve yerde tekrar birleştirilmiştir. Sonrasında renklendirme (astar boyama) işlemi fırça yardımı ile yapılmış ve panonun üretim süreci tamamlanmıştır. Astar pişirimi, yine renklendirmede kullanılan malzemelerin özelliklerine göre 1000 - 1150 °C arasında yapılabilir. Kişisel tercih olarak astar hazırlamada, kil + pigment + sodyum silikat (cam suyu) karışımı tercih edilmektedir.

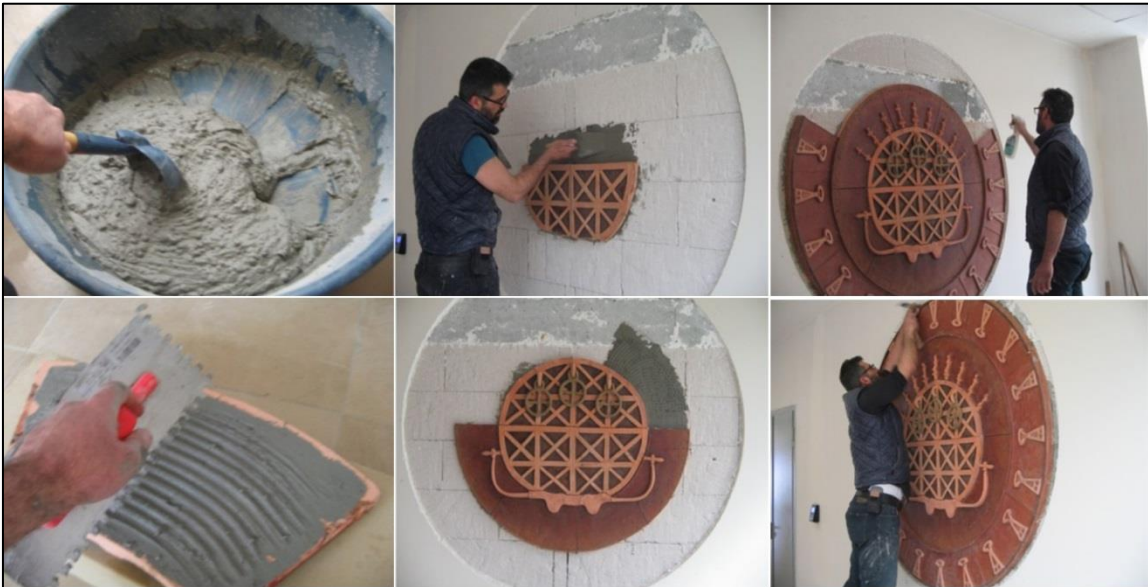
Montaj İşlemi

Montaj işlemi pano uygulamalarının en önemli aşamalarından biridir. Ne kadar iyi şekillendirilirse şekillendirilsin duvara montajı sağlam yapılamayan pano başarılı bir sonuç vermeyecektir. Öncelikle montaj yapılacak cephenin sıvası kontrol edilmelidir. Duvar yüzeyi alçı sıva ile kaplı ise, alçı sıvanın panonun ağırlığını kaldıramayarak kavlama riskine karşın (özellikle şilte kullanılmamış sıvalarda) sıvanın kaldırılması tercih edilebilir. Beton sıvalarda bu işleme gerek yoktur.

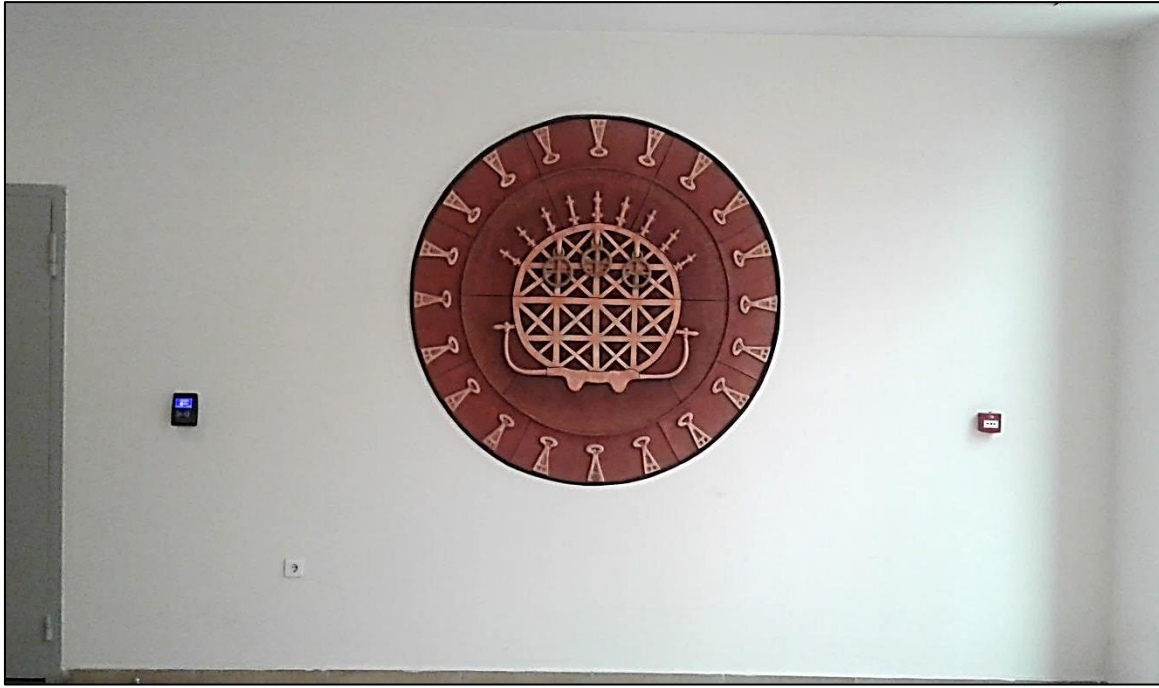
Montaj önceden hazırlanmış yerleştirme planına göre yapılmalıdır. Dairesel yapıdaki panolarda merkezden dışarı doğru yerleştirme işleminin yapılmasında fayda vardır (Bkz. Görsel 15). Çünkü dıştan içe doğru yapılan montajlarda kullanılan yapıştırma ve dolgu malzemesinin de etkisiyle merkezde bulunan parçaların oturması sırasında sıkışma olabilir.

Montaj yaparken parçaların duvara yapıştırıldıktan sonra düşmelerini engellemek için parçaların alt kısımlarına çivi çakılabilir. Yapıştırıcı harç kuruduktan sonra bu çiviler alınır. Ayrıca harcın nemini çekip malzemeyi çabuk kurutmaması için duvar yüzeyinin harç sürülmeden önce ıslatılmasında fayda vardır (Bkz. Görsel 15).

Yapıştırma esnasında, yapıştırma harcının hem paçanın arka yüzeyine hem de duvar yüzeyine sürülmesine dikkat edilmiştir. Teknik olarak, yapıştırma işlemi ne olursa olsun yapışacak yüzeylerin her ikisine de yapıştırıcı sürmek her zaman daha iyi sonuç veren bir yöntemdir. Ayrıca yapıştırma harcı uygun kıvamda hazırlanmalıdır. Fazla su katılarak aşırı sulu kıvamda hazırlanan harç, duvarda tutunamayarak akacaktır. Bu da ciddi bir iş kaybına ve kirliliğe neden olur. Bu nedenle mümkün olduğu kadar yoğun kıvamlı harç hazırlamak çalışma esnasında kolaylık sağlayacaktır. Panonun tüm parçaları duvar yüzeyine yerleştirildikten sonra, son olarak pano kenarlarında kalan boşlukların alçı ile doldurulup, zımpara işleminin ardından, doldurulan kısımların son kat duvar boyası ile boyanması ile proje tamamlanmış olacaktır.



Görsel 15. Montaj aşamasından kareler.



Görsel 16. Montajı yapılarak tamamlanmış pano.

Sonuç ve Öneriler

Seramik çamurunun eşsiz plastik ve dokusal özellikleri onun günümüz ortamında çok çeşitli alanlarda ve çok farklı tekniklerle uygulanabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu alanlardan biri de hiç şüphesiz mimari yapıları zenginleştiren ve uygulandığı mekânlara estetik bir değer katarak onları güzelleştiren seramik duvar panolarıdır.

Seramik panoların uygulanmasının amacı sadece bir mekânı veya cepheyi estetik ve tematik açıdan vurgulamak değil aynı zamanda onu özgün bir alana, dolayısıyla da yapıyı özgün bir çehreye kavuşturmadır. Uygulandığı binaya veya alana tam uyum sağlayan başarılı bir pano uygulamasının, taşıdığı tema ve anlatım diliyle, o cepheyi herhangi bir duvar olmaktan çıkararak onu okunabilecek bir görsel haline getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu aynı zamanda uygulandığı cephe, bina veya alan dışında bulunduğu şehir kimliğine de bir katkı sağlamaktır.

Bu çalışmada, seramik duvar panosu yapımında kullanılan tekniklerden biri olan yığma yöntemi ile; yaklaşık 2 metre çapında, dairesel yapıda, Anadolu Medeniyetlerinden biri olan Hititlere ait unsurlar içeren bir seramik duvar panosunun yapımı ele alınmış ve uygulama planlandığı şekilde gerçekleştirilmiştir. Çalışma, Hitit Devleti'nin başkentinin (Hattuşa) yer aldığı Çorum ilinde kamusal bir binaya tatbik edilmiş böyle kent kimliğine uygun bir çalışma olması da amaçlanmıştır.

Baştan sona tek kişilik bir çalışmayla tamamlanan panonun et kalınlığı 3 cm olarak sınırlandırılmış ve uygulamada yaklaşık 250 kg şamotlu kil kullanılmıştır. Daha kalın et kalınlığı bırakmak, hem daha fazla ağırlığa hem daha fazla iş gücüne sebep olacağından et kalınlığının 3 cm'yi geçmemesine dikkat edilmiştir.

Kesim işleminde, önceden hazırlanan kesim planına göre 16 parçaya ayrılan pano, piyasada kullanılan flexi özellikli seramik yapıştırma harcı kullanılarak uygulama, duvar yüzeyine merkezlenmiş ve tavandan 50 cm pay bırakılarak uygulaması yapılmıştır.

Çalışmaya konu olan ve çalışma süresince yerde uygulanan yığma yönteminin, masa üstünde çalışmaya nazaran daha zahmetli olduğunu söylemek mümkündür. Sürekli yerde çalışmak bu anlamda bazı bel rahatsızlıklarına neden olabilmektedir. Bu nedenle mdf veya sunta bir plaka üzerinde çalışma yapılması ve ardından plakanın kaldırılarak dikey pozisyonda şekillendirme ve detaylandırma işlemlerinin yapılması kolaylık sağlayacaktır. Bununla birlikte doğrudan duvara sabitlenmiş bir mdf/sunta plaka üzerinde ilgili tekniği uygulamak çok daha pratik bir yöntemdir.

Yığma tekniğinin, küçük boyutlu veya ölçekli çok sayıda plakanın birleştirilmesi ile oluşturulan ana plaka hazırlanması yöntemine nazaran, tek seferde, yekpare, daha geniş bir plaka alanı elde etmek ve ana pano plakasının bütününe görebilmek açısından avantajlı olduğu söylenebilir. Ayrıca tek başına çalışabilme olanağı da sağlamaktadır.

Ülkemizde, sanatsal nitelikli seramik duvar panoları ve panelleri hakkında biçim, içerik ve tarihsel anlamda bilgi veren yazılar bulmak mümkündür. Ancak teknik anlamda bir panonun yapım ve uygulama aşamalarına ayrıntılı bir biçimde değinen çalışma sayısının oldukça az olması bu çalışmaya yönelmenin nedenlerinden biridir. Böylece bu alanda çalışma yapmak isteyenler için de bir kaynak teşkil etmesi amaçlanmıştır.

Kaynaklar

- Anadolu Medeniyetleri Müzesi Rehberi (2010). Ankara: Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları.
- Algan, N. (2017) "İzmir Konak İş Sitesi Dış Yüzey Artistik Seramik Panolarının Monografik Değerlendirmesi. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 100-105.
- Esen, O. (2013). *Mimarlığa Yolculuk*. Efil Yayın Evi, Ankara.
- Güleç Hoşnut, R. (2006). *Üretim tekniklerine göre seramik pano uygulamaları, Türkiye'deki örnekler ve bir sergi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Kılıç, A. C. (1998). *Eski Anadolu Kültürlerinden Yararlanılarak Çağdaş Bir Yapıda Seramik Pano Uygulaması*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mutlu, H. S. (2016). "Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması." *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* (6), 1-12.

İnternet Kaynakları

- URL 1. <https://www.turkcebilgi.com/sistrum#post> (Erişim:16.12.2021).
- URL 2. hurriyet.com.tr/eg/selcuk-istasyonuna-tarihi-dokunu (Erişim: 06.01.2022).
- URL 3. <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=panels#flash> (Erişim: 06.01.2022).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Seramik Pano. Simgeler, Nusret Algan (1997). (Algan N, 2017, s.103) Seramik Pano. Mustafa TUNÇALP. Selçuk Metro İstasyonu. İzmir. (hurriyet.com.tr/eg/selcuk-istasyonuna-tarihi-dokunu Erişim: 06.01.2022).
- Görsel 2. Seramik Pano. Hüseyin ÖZÇELİK. Seramik Türkiye Dergisi (2016). Türkiye Seramik federasyonu. Özgün Ofset. İstanbul. Sayı 49. Ağustos. S.87. Seramik Panel. (30x60x5) Plaka ile şekillendirme. Hamiye Çolakoglu (hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=panels#flash Erişim: 06.01.2022).
- Görsel 3. Tunç Törensel semboller. (Hitit Güneş Kursları) Anadolu Medeniyetleri Müzesi Rehberi, (2010) s.70, 72, 73.
- Görsel 4. Pano tasarımının bilgisayar ortamında modellenmiş görüntüsü (Kişisel Arşiv).

- Görsel 5. Yere vurulmaya hazırlanmış şamotlu kil topları (Kişisel Arşiv).
- Görsel 6. Yere vurulmuş kil topları ve toplar yere vurulduktan sonra aralardaki boşlukların birbirine yedirilerek doldurulması (Kişisel Arşiv).
- Görsel 7. Yüzeyin elle düzeltilmesi ve sistre yardımıyla yüzeyin tam tesviyesinin yapılması (Kişisel Arşiv).
- Görsel 8. Ana pano plakasının son haline getirilmesi, yüzey tesviyesi ve tamamlanmış pano çapının çizilmesi. (Kişisel Arşiv).
- Görsel 9. Şerit plaka ve parçalarının yüzeye eklenerek ana kabartma deseninin oluşturulması ve yapıştırma işleminde kullanılan balçık (Kişisel Arşiv).
- Görsel 10. Üstte: Panonun iç göbek deseninin tamamlanmış hali. Altta: Dış çerpe oluşturulan birimlerin panoya eklenmesi (Kişisel Arşiv).
- Görsel 11. Şekillendirme işlemi tamamlanmış pano (Kişisel Arşiv).
- Görsel 12. Kesme işlemi ve tamamlanarak 16 parçaya ayrılmış pano. Panonun montaj planına göre numaralandırma işleminin yapılması ve kesim sonrası detaylarda son rötuş işleminin yapılması (Kişisel Arşiv).
- Görsel 13. Pano kurduktan sonra parçaların arka yüzeylerine kanallar açılması ve bisküvi pişirim için fırına yerleştirilmiş pano parçaları (Kişisel Arşiv).
- Görsel 14. Panonun bisküvi pişirimi yapıldıktan sonraki görünümü. Renklendirme işlemi tamamlanarak montaja hazır hale getirilmiş pano (Kişisel Arşiv).
- Görsel 15. Montaj aşamasından kareler (Kişisel Arşiv).
- Görsel 16. Montajı yapılarak tamamlanmış pano (Kişisel Arşiv).



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

DADAİZM'DEN SÜRREALİZM'E: AYKIRI BİR GÖRÜŞÜ ÜRETİME DÖNÜŞTÜREN SÜRREALİZM AKIMININ İNCELENMESİ

FROM DADAISM TO SURREALISM:
AN EXAMINATION OF THE SURREALISM MOVEMENT THAT CONVERTS A CONTRADICTIONARY
VISION INTO PRODUCTION

Atalay MANSUROĞLU

Gönderim Tarihi: 20.07.2022

Kabul Tarihi: 30.11.2022

Öz Abstract

Sürrealizm akımını araştıran bu makalede öncelikle Sürrealizm akımının oluşmasında önemli bir yer tutan Dadaizm akımı üzerinde durulmaktadır. Dadaizm akımının nasıl ortaya çıktığı, Dadaist sanatçıların eserleri ve bu akımın ortaya çıkışındaki nedensellik araştırılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte Dadaizm ve Sürrealizm akımları birlikte değerlendirilmeye çalışılmış, her iki sanat akımının benzer özellikleri ve birbirinden farklı yönleri ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler ışığında Sürrealizm akımı ele alınmış, sanat tarihinde önemli yer tutan, söz konusu sanat akımının özellikleri, düşünsel altyapısı, bilinçaltının dış ortamı nasıl algıladığı ve bunun sanat eserleri aracılığıyla nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuştur. Ayrıca Sürrealizm akımının en önemli sanatçılarından Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Rene Magritte ve Salvador Dalí'nin eserleri üzerinden gözleme dayalı betimsel ve dokümanlara dayalı değerlendirmeler yapılarak bu önemli akım ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dadaizm, Sürrealizm, Bilinçaltı, Rüya.

In this article that investigates the Surrealism movement, the Dadaism movement, which has an important place in the formation of the Surrealism movement, is emphasized first. How the Dadaism movement emerged, the works of Dadaist artists and the causality in the emergence of this movement were tried to be investigated. However, Dadaism and Surrealism movements were tried to be evaluated together, and the similar features and different aspects of both art movements were discussed. In light of these evaluations, the surrealism movement was discussed and the characteristics of the art movement, which has an important place in art history, its intellectual infrastructure, how the subconscious perceives the external environment and how this is reflected through works of art are emphasized. In addition, observational descriptive and document-based evaluations were made through the works of Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Rene Magritte and Salvador Dali, the most important artists of the Surrealism movement, and this important movement was tried to be addressed.

Keywords: Dadaism, Surrealism, Sub-consciousness, Dream.

- **Alıntılama:** Mansuroğlu A. (2022). Dadaizm'den Sürrealizm'e: Aykırı Bir Görüşü Üretime Dönüştüren Sürrealizm Akımının İncelenmesi. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 78-92.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi, Atalay Mansuroğlu, Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, amansuroglu@dogus.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7152-0711.

Giriş

Birinci Dünya Savaşı toplumları ekonomik, sosyal, yönetsel açılardan etkilediği gibi sanat düşüncesi, çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkışı ve gelişmesi açılardan da etkilemiştir. Savaşın neden olduğu korkunç yıkım karşısında dönemin sanatçıları bu travmatik olaylara neden olan her şeyi sorgulamaya başlamışlardır. Bu bağlamda henüz savaş sırasında Dadaizm akımı ortaya çıkmıştır. 1920'lerin ortalarına doğru etkinliğini kaybetmeye başlayan bu akım yerini kendisinin kaynaklık etmiş olduğu Sürrealizm akımına bırakmıştır.

Sürrealizm de Dadaizm gibi yerleşik toplumsal değerleri ve sanat anlayışını değiştirmek isteyen radikal bir sanat akımıdır. Çalışmanın amacı Sürrealizm'in meydana geldiği düşünce ve sanat ortamını ve söz konusu sanat akımının yol açtığı sanat anlayışını ortaya koymaktır. Farklı özgün denemeler, bilinçaltının etkisi, fantastik betimlemeler gibi değişik konuları gündeme taşıyan Sürrealizm'in temsilcileri ve eserleri üzerindeki etkileri de bu çalışmanın bulguları arasında yer almaktadır. Diğer taraftan Sürrealizm yalnızca bir sanat akımı olarak değil aynı zamanda beslenmiş olduğu felsefi yaklaşımların sanatseverlere yansıtılması açısından da bir tür köprü işlevi görmektedir.

Sanatçıların oldukça çarpıcı eserler verdiği Sürrealizm akımı, sanatsal anlamda konu ve kompozisyonlarına anlatım ve teknik açıdan gerçekçi form ve figürlerle başlasa da, gerçeküstü anlatım ve yöntemler bağlamında, iç deneyimler ve bilinçaltı tecrübeleriyle arama ve ortaya çıkarma çabasında olmuştur. Her ne kadar ilk başlangıçtaki etkinliği geçen yüzyılın ortalarına doğru azalan bir ivme gösterse de sanata getirmiş olduğu perspektif ve anlatım gücü nedeniyle ilgi çekici olmaya devam edecektir.

Yöntem

Makalenin oluşturulmasında literatür taraması yöntemi üzerinden edinilen kaynak ve dokümanlarla birlikte, betimsel analiz yöntemi kullanılarak Sürrealizm akımının en önemli sanatçılarından 5 sanatçı ve eserleri incelenmiş; bunun sonucunda bu akımının içeriği hakkında daha aydınlatıcı bilgiler sunulmaya çalışılmıştır.

Dadaizm

Dadaizm, dada kelimesinden türetilmiş olup uluslararası bir karakter göstermiştir. Zürih başta olmak üzere özellikle Paris, Berlin ve New York gibi önemli merkezlerde etkin olmuştur. Dada sözcüğü herhangi bir anlamı bulunmamasına karşın tüm dillerde kolaylıkla söylenebildiği için tercih edilmiştir (Gombrich, 2013: 601). Bu kelimeyle vurgulanmak istenen husus Dadaist sanatçıların anlamsızlığa dayanan bir başkaldırıyla herkese ulaşabilecek yeni bir bakış açısı meydana getirmiş olmalarıdır. I. Dünya Savaşı'nda oluşan ve tüm dünyada etkin olan yoğun bir mutsuzluk durumunu Dadaist sanatçılar dışavurumcu bir tarzda ifade etmişlerdir. Dadaistlerin hedefi değerleri, daha insani değerler bağlamında, tamamen ortadan kaldırmaktır. 1918'de Zürih'te Tristan Tzara tarafından yazılan Dada Manifestosunda "mutsuzluk" ve "kökünden kazıma" konseptleri Dadaizm'in temelindeki en önemli argümanlardır (Tzara, 2004: 17-18).

Dadaistler, farklı ülkelerde yer alan şehirlerarasında bağlantılar kurmaya çalışan enternasyonalist bir özelliğe sahiptirler. Bu özellikleri, ulusalcılığa karşı duruşlarını da yansıtmaktadır. Diğer taraftan Dadaistler, tüm şekilsel egemenliğe karşı çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle, devamlı bir karşı duruş içindedirler. Ayrıca, hiçliğin dışı vurulması, Dadaizm'in en belirgin yönlerindedir. Söz konusu özellikler, Dadaizm'in uluslararası bir sanat akımı olmasına yardım etmiştir (Puchner, 2012: 247-49).

Dadaistler karşı karşıya buldukları gerçeklik karşısında bir "protesto dili" meydana getirmişlerdir. Mevcut olan sanat anlayışını yıkma çabasına girişmişlerdir. Bu bağlamda, "Dadaist sanatçılar sanata karşı onu tanımlayan her türlü akla onu kurumsallaştıran her şeye –müze, sanat piyasası vb.- ve bunların arkasında yer alan toplumlara ve siyasi rejimlere de karşı çıkmışlardır" (Artun ve Altınyıldız, 2018: 24). Bu durum, milliyetçilik kaynaklı dünya savaşına yönelik enternasyonalist bir protestoyu yansıtmaktadır. Yaygın bir çılgınlık sonucunda bu büyük savaş ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, dil ve sanat bu akıldışı durumla herhangi bir bağlantı içinde olmamalıdır. Dadaistlerin eski sanatsal formları reddetmelerinde de bu husus yer almaktadır. Ayrıca, bağımsız düşünce yapısı sanatın temelinde bulunmalıdır. Bu bağlamda, sanatın "aptallaştıran sanat" fonksiyonundan kurtarılması gereklidir (Artun, 2011: 116-17).

Büyük toplumsal hareketliliğin sanatı ve dolayısıyla sanatçıları etkilediği söylenebilir. 1789 Fransız ihtilali sonucunda Romantizm akımının ortaya çıkmasında etkili olduğu gibi, 20. Yüzyılın başlarında çıkan savaşların da sanatı etkilediği sonucu çıkarılabilir. Bununla birlikte yeni sanat anlayışlarının da birbirlerinden etkilendiği düşünülebilir. Bu bağlamda Dadaizm akımının önceki akımlarla etkileşimi söz konusudur. Dadaizm'in temellerinde Romantizm yer alır. Aydınlanmanın karşısında bulunan Romantizm'in toplumsal gelenek ve burjuva değerlerine bir isyan durumu vardır (Artun ve Altınyıldız, 2018: 22). Diğer taraftan Dadaizm, Nihilist düşünceyle özdeşleşme içinde bulunmuş ve akıl dışılık, saçmalık ve tesadüfün varlıkların özünde yer aldıklarını iddia etmiştir. Bu bağlamda, Batı metafiziğinin ve idealizminin karşısında konumlanmıştır. Dadaistlerin kökünü kazımak istedikleri ahlaki değerler ile burjuva değerleridir ve felsefi alandaki temel hususlarda Nihilist filozoflardan etkilenmişlerdir (Dilata, 2020: 36). Ortaya çıkışlarında her iki akımın da temelinde otoriteye ve oluşturduğu değerlere karşı duruş söz konusudur.

Dadaistler sanatta bir devrim yapma hedefi taşımışlardır. Mevcut sanatın yönünü değiştirerek her sanat alanını temelden oluşturmayı amaçlamışlardır. Sanattaki toplumsal formları tamamen ortadan kaldırıp yaratıcı nitelikte yeni bir sanat anlayışının hâkim duruma gelmesi hususunda düşünce birliğine varmışlardır. Sanat kurumları da değiştirmek istedikleri alanlar içinde yer almıştır. Bunlara karşın sarkastik bir tavır alan Dadaistler, söz konusu kurumların burjuva değerlerini temsil ettiklerini iddia etmelerinden dolayı sanat eleştirmenleriyle de çatışmaya dayalı bir ilişki içinde olmuşlardır. Güzellik normları da Dadaistlerin hedefleri arasındadır. Bunun nedeni ise, belirli bir biçimde bulunan estetik yaklaşımın ve güzellik normunun sanat kurumlarının bütünü tarafından dayatılması olmuştur (Dachy, 2014: 10-12).

Dadaizm ve Sürrealizm

1916'da ortaya çıkan Dadaizm sanat akımı 1923'te sona ererken aynı zamanda 1924 yılında sahneye çıkacak olan Sürrealizm sanat akımına da öncülük eder. Her iki sanat akımı da I. Dünya Savaşı nedeniyle meydana gelen korkunç toplumsal yıkım karşısında sosyal düzeni temelden değiştirmeyi amaçlamış ve özgür bir düşünce sistemi içerisinde bunu sağlamak için çabalamıştır. Gerek Dadaizm gerekse Sürrealizm burjuva değer ve geleneklerine başkaldırarak temel anlamda benzerlik içinde bulunmaktadır. Ayrıca, söz konusu akımlarda zihinsel araştırmalar oldukça önemli bir role sahiptir (Özer, 2018: 7-8).

Her iki akımın da en açık ortak özellikleri saf rasyonalizme, geçmişe, burjuva zevk ve değerlerinin sanatta yer alan egemenliğine ve kısaca insanlığa etki eden değer sistemlerinin bütününe karşı çıkmalarıdır. I. Dünya Savaşı'nın etkileri bu iki akımda da kendisini göstermektedir. Toplumlar da olağanüstü çöküşlere neden olan savaşı ortaya çıkaran ve besleyen değer ve unsurlara yönelik olumsuz tutum ve tavır her iki sanat akımına da özgü bir durumdur. Buna karşı gelişen isyan duygusu yalnızca toplumla ilgili olmakla kalmamış, aynı zamanda sanatçının eser meydana getirme ve hayal gücünün sınır tanımaması gibi bir yaklaşımı da içine almaktadır. Bununla birlikte, Dadaizm sanata bağımsızlık yaklaşımına olan etkilerine karşın, bunun sağlanması ve realize edilmesine "düzenli ve tutarlı bir fikir bütünlüğü" içinde katkıda bulunamamış ve akımla özdeşleşen söz konusu düzensizlik bu akımın kısa bir süre içerisinde sona ermesine yol açmıştır (Biber Vangölü, 2016: 874).

Diğer taraftan, organizatörlüğünü yapmış olduğu 1924 tarihli Paris Kongresi'nde modernizm ve ön planda yer alan değişik sanat akımlarını değerlendiren ve Dadaizm'in ömrünün sonuna yaklaştığına dair söylemde bulunan Andre Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard ve Louis Aragon gibi yazar grubuyla birlikte söz konusu bağımsızlık projesini uygulamak amacıyla "hayal gücü, bilinçaltı ve dil odaklı belli başlı görevler" tespit etmiştir (Biber Vangölü, 2016: 874). Dadaizm'in Paris kolunu oluşturan bu grup Dadaizm'den ayrılıp Sürrealizm'e yelken açmaları da bu kongrede resmîyete kavuşmuştur. Önde gelen Alman Dadaistlerden olan Richard Huelsenbeck'in belirttiği gibi "gerçeküstücülük bir sanat akımı yoluyla dadacılığın ruhsal amaçlarını gerçekleştirme görevini üstlenmiştir" (Hausmann, 1958: 72). Dadaist sanat anlayışı modern toplumun deneyimlediği kaos ve bölünmüşlüğü taklitle buradan bir çeşit eğlence meydana getirirken "gerçeküstücülük yeni bir mitoloji yaratma ve modern adam ve kadını yeniden bilinçaltının güçleriyle iletişime sokma çabasıyla daha onarıcı bir misyon edinmiştir" (Hopkins, 2004: xv). Başka bir ifadeyle, Dadaizm her durumda zıtlığı prensip edinen ve hiçbir kısıtlama altına girmeyen isyan ruhu Sürrealizm'le entelektüel bir formasyonda yansıtılmaktadır.

Hopkins'e (2004: 19) göre, Dadaizm ve Sürrealizm sosyal ve siyasi radikalizmin sanata dayalı bir yenilikle kısıtlanması gerektiğini ifade eden avangart yaklaşımı paylaşmaktadır. Ona göre sanatçı estetik zevkin öte tarafına geçmeli ve insanların hayatlarına etki etmek ve onların objeleri değişik biçimlerde görmelerini ve tecrübe etmelerine yol açmalıdır. Bu bağlamda Sürrealizm, Fransız şair Arthur Rimbaud'un hayatı değiştirmek olarak ifade ettiği durumdan daha azını hedeflememektedir.

İki sanat akımı arasındaki en belirgin farklılıklardan biri de uyguladıkları yöntemlerdeki karşıtlıktır. Dadaistler, negatifliği sanatlarının kaynağı olarak görürken Sürrealistler ise “daha seçici, daha yaratıcı ve pozitif” bir felsefeye ulaşmak amacını taşımaktadırlar. Sürrealist sanatçılar, gerçeküstünün her zaman insan bilincine ait bir parça olduğunu ve betimlemelerinin temelinde fantezi ve sembolizm bulunan belirgin sanatçıların buna dair en önemli gösterge olduğunu dile getirirler. Bu sanatçılar, yalnızca bilgi ve tecrübelerimizin gerçeklerine değer veren akılcı bir dünya anlayışına karşı çıkmaktadırlar. Gerçeküstü olarak adlandırdıkları düşlerinin ve hayallerinin meydana getirdiği imgeler dünyasını gerçekliğin farklı bir biçimi olarak değerlendirip bu bağlamda eser verme çabası içindedirler (Özer, 2018: 8).

Her iki sanat akımı arasındaki farklılıklar bir tarafa bırakılacak olursa, bu akımlar diğer sanat akımlarıyla karşılaştırıldığında 20. yüzyılı daha çok etkiledikleri görülmektedir. İlk çıkış zamanlarına bakılacak olursa dada isyanı ilk başta “oldukça komik ve çalınca hatta saf bir protesto gibi görünür”. Bununla birlikte, Sürrealist sanatçıların, Dadaizm deneyiminden gereken dersi çıkarmış oldukları görülmektedir. Başlangıçta, sanatı estetik kaygıların temel oluşturduğu özel alandan dışarıya çıkarmış olup değişik moral ve sosyal sorunların bulunduğu toplum içinde yer tutmasına olanak tanımıştır. Tradisyonel değerlere oldukça kuşkulu bir biçimde bakan Sürrealist sanatçılar toplum ve kültüre yön veren mantığa olan inançları temelden etkilemiştir. Tüm bu yaklaşımlar sonucunda ise Freud ve bilinçaltı düşüncelerine yönelik “kapıların açılmasına” yol açmıştır (Özer, 2018: 8).

Sürrealizm

I. Dünya Savaşı'ndan ve savaşın neden olduğu sosyal, ekonomik ve psikolojik travmalardan sonra 1920'li yıllardaki gelişmeler ve bu dönemdeki insanların çeşitli ruhsal durumları Sürrealist sanat düşüncesinin meydana gelmesi ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bir taraftan Dadaizm'in karşısında yer alan diğer taraftan da Dadaizm'in somut halini yansıtan Sürrealizm bu bağlamdaki çelişkileri içinde taşımaktadır. Ünlü bir yazar ve şair olan Andre Breton 1922'de uluslararası bir sanat kongresi düzenleyeceğini ilan ederek, dünyada etkin olan sanat akımlarının söz konusu kongrede yer alacağını belirtmiştir (Hentea, 2015). Bu bağlamda, Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi modern sanat yaklaşımlarının da geleceği etkileyecek sanat akımlarına dâhil olduğunu dile getirerek bir kongre bildirisi açıklamıştır. Bu çalışmalar sonucunda 1924 yılında yapılan kongrede Sürrealizm sanat düşüncesinin esasları ilk kez yazılı olarak kongre manifestosunda yer almıştır. Bu manifestoyla Dadaistlerin karşısında yer alan Breton Sürrealizm'i dış faktörlerden bağımsız bir doğal akım olarak ifade etmiştir (Farthing, 2010: 426). Böylece Sürrealizm, Avrupa'da ilk kez bir Fransız avangard şair topluluğu tarafından meydana getirilen bir sanat akımı olarak gelişmiş ve bu kavramlar günlük dilde bile kullanılmaya başlanmıştır.

Demir'e göre (2021: 5-7), Sürrealizm'in önde gelen sanatçılarından olan Max Ernst, Paris'e yerleştikten sonra kendisine ait olan atölyede çalışmalarına devam edip zımpara gibi değişik aletlerle sanatına farklı bir perspektif kazandırmayı hedeflemiştir. Belirli bir zaman dilimi içinde bu tür çalışmalarda bulunan Ernst, Freud teorisinin etkisinde olarak farklı çalışma ve gözlemlerde bulunmuştur. Bu bağlamda, zihninde oluşturduğu tanımları canlandırmak için

alkol ve uyuşturucu kullanma, hipnoz, trans, ruh çağırma gibi değişik yöntemlere başvurarak zihnindekileri dışa aktarmaya çalışmıştır. Diğer taraftan, André Breton 1929 yılında bir bildiri daha kaleme alarak çevresindeki sanatçılara içinde buldukları durumun Sürrealizm olduğunu ifade etmiştir. Bu doğrultuda, “ya içinizdeki dünyaya özgü bir üslup yaratın ya da bulunduğunuz durumda yok olun!” ifadeleriyle çevresine hedef göstermiştir.

1924 yılındaki Birinci Manifestoyla birlikte Sürrealist sanat anlayışının temel prensipleri tespit edildikten az bir zaman sonra Benjamin Péret ve Pierre Naville'in başlangıçta editörlüğünü beraber yürüttüğü “La Révolution surréaliste” adlı dergi, Antonin Artaud, André Masson, Man Ray ve Giorgio de Chirico gibi Sürrealist yazar, fotoğrafçı ve ressamın da katkılarıyla yayın hayatına başlamıştır (Kent, 2003). 1929'da ise derginin son sayısı yayımlanmış olup André Breton Sürrealizm'in ulaştığı yeri kontrol etmek için İkinci Manifestoyu yayımlamış, ayrıca, bu akımın ön planında yer alan yazar ve sanatçılar arasında tutarlığın bulunmamasına yönelik eleştiriler getirmiştir (Biber Vangölü, 2016: 876).

1930 ve 1933 yılları arasında yayımlanan ve *La Révolution Surréaliste*'nin devamı olan “*Le Surréalisme au Service de la Révolution*” (Devrim Hizmet Eden Sürrealizm) adında bir dergi takipçileriyle buluşmuştur. Bu derginin amacı, adında da belirtildiği üzere, Sürrealizmin siyasi yaklaşımlarını ele almaktadır (Antmen, 2010: 133-137). İlk dergi zamanında 1927 yılında Fransız Komünist Partisi'ne katılan Breton, Soupault, Péret, Eluard ve Pierre Unik, az bir zaman sonra sanat ve politikayla ilgili görüş farklılıkları nedeniyle partinin yönetici kadrosuyla anlaşmazlık yaşamaya başlamışlar ve bu sanatçıların çoğunun 1930'ların başlarında partiyle bağlantıları kopmuştur. Buna karşın söz konusu yazar ve sanatçılar devrim idealini partiyle bağlantıları olmadan ve anti-Stalinist bir söylemle sürdürmüşlerdir. Örnek olarak, Breton ve Trotsky 1938 yılındaki “Bağımsız Devrimci bir Sanat için Manifesto” isimli çalışmayı birlikte hazırlayarak bu girişimlerinin hedefini “Tüm devrimci sanat destekçilerinin devrime, sanata özgü yöntemlerle hizmet etmek ve devrim gaspçılarına karşı sanat özgürlüğünün kendisini savunmak için bir araya gelebileceği bir zemin bulmak” (Caws, 2001: 476) olarak ifade etmişlerdir.

Devrimci sanatı kendilerine amaç edinen Sürrealist sanatçılar edebiyat alanında da ilk plandaki anlamlardan daha çok derin bir algı sonucunda ortaya çıkan anlamları hedeflemiş ve gerek tanımların gerekse sözcüklerin beyindeki anlamlandırılma işlemini dikkatlere sunmuşlardır. Derin anlamları nazara verirken “biçim bozucu teknikler”den yararlanmış ve böylece değişik yöntemler aracılığıyla dile daha geniş bir anlatım alanı açmışlardır. Aynı tavırla, görsel sanatlarda, heykel, resim veya fotoğraf alanlarında, sunulan Sürrealist eserler işledikleri konuyla ilgili ilk akla gelen çağrışımları değil derin algı sonucunda ele alınan anlamlar üzerinde durmuşlardır (Biber Vangölü, 2016: 876).

Gerçek olmayan, Sürrealizm'in yegâne gerçeğidir. Beynin ilk planda gördüklerini reddeden bu sanat akımı, tüm düşüncelerin beyin müdahale etmesiyle daha derinlerde yer alan algılar bağlamında ele alınması hususunu dile getirmektedir. Bu sanat akımının temsilcilerinden olan Rene Magritte'nin “Pipo” adlı çalışmasında söz konusu durum tüm açıklığıyla ortaya konulmaktadır. Çalışmada görünen objenin bariz biçimde bir pipo olmasına karşın sanatçının

“bu bir pipo değil” derken sanatseverlerin zihinlerini zorlamalarını ve daha derin bir biçimde algılarıyla konuya dâhil olmalarını hedeflemektedir (Grzymkowski, 2019, s. 150).

Sürrealistler bilinçaltı imgelemin güç ve etkisinin farkına varmışlar ve eserlerinde de kullanmışlardır. Bilinçaltı imajlarını gerçek düşüncelerin kaynağı olarak ele alan sanatçılar gözlemlerini dış dünyadan çekerek, iç benliğin derinliklerine yönlendirmişlerdir. Hayal gücü, masalsı imaj ve rüyalar bu sanatçıların en çok başvurduğu faktörler arasında yer almış ve bunları çalışmalarında yansıtmışlardır. Bunlar Sembolizm ve Romantizm’de de gözlemlenmiş olup masalsı öykü ve mitolojik unsurlar Sembolizm vb. yaklaşımlarda daha çok kullanılmıştır. Diğer taraftan bilinçaltı ve öyküsel imajlar Sürrealizm’de temel unsurdur (Pierre, 1996: 12). Bu bağlamda, Sürrealist sanatçılar bilinçaltının derinliklerinden kaynaklanan imgeler aracılığıyla bir tür üst gerçeklik meydana getirme çabasında olmuşlardır.

Yayımlanmış olduğu Birinci ve İkinci Manifestoda Breton, zıtlıkların bir araya geldiği bir üst gerçeklik tanımlamasında bulunmuştur. Ona göre, rüyalar ile gerçeklik birbirleriyle mistik bir ilişki içindedir (Foster, 2011: 24). Andre Breton yaşamda bulunan zıtlıkları Hegelci bir diyalektik çerçevede bağdaştırmayı hedeflemiştir. Sürrealist sanatçılar, tek taraflı, tutarlı ve mantıklı bir insan betimlemesi yerine tutarsızlık ve mantık dışılığı ön plana almışlardır (Breton, 2009: 45). Ayrıca, “dış gerçeklik ile uzlaşmayı değil dış gerçekliği dönüştürmeyi amaçlamışlardır. Sanatçılar çalışmalarında kışkırtıcı cinsel çağrışımları ve şiddeti dile getirmişlerdir. Ancak bu dönüştürmeyi yapmak amacıyla Freud’un rüya kuramı ve psikanalist kuramın bazı araçlarını kullanmışlardır” (İlata, 2021: 59).

İlk Sürrealist resim çalışmalarının da, 1. Dünya Savaşı sonrasındaki gerçeküstü sanatçıların düşüncelerini mantık çerçevesinden geçirmeden sözlü olarak aktarma yöntemi olan Otomatizm (sözlü serbest çağrışımın resimdeki ifadesi) metoduyla ortaya çıktığı görülmektedir (Criel, 1952). Miro ve Maison biyomorfik Sürrealizm akımının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Sürrealizm altında gelişen bir alt akım da Veristik Sürrealizm’dir (Hopkins, 2004: 77-81). Bu akım, rüyalar aracılığıyla ortaya konulan görüntülerin sabitlenmesiyle meydana gelmiştir ve önde gelen Veristik Sürrealist ressamlar arasında Magritte, Tanguy ve Dali bulunmaktadır.

Otomatizm aracılığıyla Sürrealistler insanın iç dünyası ile bilinci arasında bir bütünlük oluşturarak uzlaşma hedeflemişlerdir. Otomatizm, bilinçdışı bir alandan kaynaklanan imgelerle bilinçaltına itilmiş travmatik bir durumu bir görselde sanatçı tarafından tekrar canlandırılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Sürrealistler, bilinçdışından spontane olarak gelen imgeyi yakalama çabasındadırlar ve rüyaların, halüsinasyonların, spontane imgelerin ve paranoyanın temel oluşturduğu bir estetik yaklaşımı içinde bulunmuşlardır. Freud’la bu noktada farklı konumda yer almaktadırlar. Sanat, Freud’a göre, rasyonel olmayan duygularımızın gerçek dünyayla uyum sağlama şeklinde meydana gelmesidir. Diğer taraftan Sürrealist sanatçıların rasyonellik karşıtlığı Freud’a yönelik karşıt inanışlara yol açmıştır (Foster, 2011: 24-26).

Otomatizm farkındalığı ve bunun sonucu olarak süjeyi ortadan kaldırdığı için öz benliğin zaman ve mekân ile bütünleşmesine neden olmaktadır. Otomatizmi kullanan Sürrealistler, gösteren ve gösterilen arasındaki zaman farklılığının üstesinden gelmeyi hedeflemişlerdir. Göz dışı değil öz benlik ve bilinçsizlik durumuna bakmaktadır. Biçim ile biçim verme sürecini özdeşleştirerek mutlak varoluşu ifade etmeye çalışmışlardır (Sayın, 2013: 159-160). Bunların hedefi düşün gerçekliğini yakalamaktır. Andre Breton'un tanımıyla otomatizm, "bilinçaltının fotoğraflanmasıdır". Bilinçdışı alandan gelen imgeler esas alınarak biçim ile biçim verme süreci özdeşleşmektedir. Bu nedenle, düş şeklini alan otomatizm "mutlak gösterilen kipine dönüşmenin değil de mevcudiyetin kendisi olmayı hedeflemiştir". Algı ile temsil arasında bulunan bağı eş zamanlı bir duruma getiren Sürrealistler, bu bağı ortadan kaldırmış olmaktadır. Bunun sonucunda ise "Otomatizm bilinçaltındaki saf düşüncelerimizin izlerini alır; ancak sanatçılar, rüyaların kendisine dönüş yapmayı arzulamışlardır" (İlata, 2021: 61).

Bu tekniği eserlerine yansıtan sanatçılar değişik dürtüleri psişik sistemlerinde tekrar etmektedirler. Bu bağlamda bazı dürtüler bu sanatçıların çalışmalarında yer almıştır. Sürrealistler yapıtlarında düş ile gerçek ikileminden meydana gelen sentezi yakalamışlardır. Bu sentezde ise gerek hayatta kalma gerek şiddeti doğuran dürtüler ele alınmıştır. Freud, hayat ve ölüm güdülerini en temel iki içgüdü olarak ifade etmiştir. Sürrealistlerin eserlerinde bu husus belirgin bir biçimde yer almaktadır. Ayrıca, cinsellik ve korkunun içinde yer aldığı pek çok imge de bu sanatçılar tarafından eserlerinde yansıtılmıştır (Foster, 2011: 32-33).

Sürrealist sanatçılar imgeler ve fanteziler, yıkıcı dürtüler ve travmalar arasında yakın ilişki kurmuşlardır. Temel fanteziler ve kompleksler birçok eserde işlenmiştir. Psikiyatri'nin temel kurucularından olan Freud'a göre, temel fanteziler bilinçaltında bastırılmış bir biçimde yer alan çocuksu ve ilkel dürtülerimizin, yani sıkışıp kalmış libidomuzun canlanmasıyla ortaya çıkar ve bu durum bireylerde saptırılmış fanteziler biçiminde oluşur; yani şiddet ve cinselliğin birbirinin içine geçtiği bir haldir (Freud, 2004: 95-98). Bu bağlamda, Oedipus Kompleksi libidonun bastırılması durumunda korku ve cinselliğin bir araya gelmesiyle oluşur (Foster, 2011: 33-34). Bununla birlikte İlata'ya göre (2021: 64) korku başlıca ölüm dürtüsünün bir ürünüdür. Ölüm dürtüsü ise yalnızca cinsellikte değil farklı durumlarda örneğin sarhoşluk, hayale dalma gibi durumlarda da ortaya çıkar".

Otomatizm dışında görsel sanatlarda kullanılan Sürrealist teknikler arasında "frotaj, kolaj, kaligram, grataj ve bir tür kolektif kolaj tekniği olan Müstesna Kadavra (Le Cadavre Exquis)" yer almaktadır (Biber Vangölü, 2016: 877). İlk önce yazılı metinler için başvuru olan sonra Sürrealist sanatçılar tarafından da uygulanan müstesna kadavra tekniği bir grup sanatçının bir tablo yapmak için birbirinden habersiz bir biçimde esere kişisel katkı sağlamak amacı taşıyan bir oyundur (Altınıyıldız Artun, 2014). Yves Tanguy, Max Ernst, René Magritte, Salvadore Dali, Méret Oppenheim, Jean Arp ve Man Ray gibi ressam, heykeltıraş ve fotoğraf sanatçıları söz konusu yöntemler aracılığıyla Sürrealist sanat anlayışını görsel araçlarla biçimlendiren sanatçılar içinde bulunmaktadır.

Sürrealist akım doğrudan bilinçaltını hedeflediği için, her sanatçının kendine ait bir yaklaşımının bulunması, son derece doğal bir durumdur. Bu da Sürrealist sanat akımının farklı

form, tarz ve stillere sahip olmasını sağlamıştır. Söz konusu farklılaşmalar en net biçimde resim sanatında gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Avrupalı Sürrealist sanatçıların değişik tarzlara sahip olduğunu değerlendiren Guy Hubbard bu yaklaşımlarını şu şekilde ifade etmektedir: “Tanguy ve Duchamp’ın eserleri soğuk ve kişisellikten uzak, Ernst’inkiler ise çok tutkuluydu. Dali gerçekçi figürleri garip yöntemlerle bozdu. Miro tamamıyla soyut şekiller tercih etti. Magritte’in eserleri de bir o kadar farklıydı: gerçekçi nesnelere çok çelişkili düzenlemeler içinde gösterdi” (Hubbard, 2001: 26). Bununla birlikte bahsi geçen farklılıkların ve sanatçılar arasındaki çeşitli uyumsuzlukların Sürrealizm’in ortaya çıkması ve gelişmesinde olumlu katkılarda bulunmuş ve bu sanat akımının tekdüzelikten uzak bir zenginlik ve çok boyutlu bir biçimde sanatseverlerle buluşmasına yol açtıkları hususu dile getirilebilir.

Sürrealizm’e Öncülük Eden Sanatçılar

Çalışmanın bu bölümünde ön planda yer alan bazı Sürrealist sanatçılara yer verilmektedir. Bu sanatçılar arasında Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Rene Margitte ve Salvador Dali yer almaktadır.

Marc Chagall (1887 – 1985)

Rusya’da 1887 yılında dünyaya gelen Chagall, rüya ve halk motiflerine dayanan şiddetli renkleri içeren çalışmalarıyla gündeme gelmiştir (Doğan Özcan, 2019: 631-632). Uçuş hayalleriyle ilgili olan “öforik yükselme kavramını” (yoğunlaşan duygular) çalışmalarında sıklıkla yer almaktadır (Passeron, 1996: 79). Chagall’ın, köy hayatıyla ilgili hayali bir dünya oluşturan sanatçı çalışmalarında yerçekimine meydan okuyarak adeta havada uçan âşıklar, müzisyenler, gelin ve damatlar, çiftlik hayvanları, insan yüzüne sahip evler gibi fantezi dünyasına ait betimlemelerle sürrealist bir dünya tasvirinde bulunduğu görülmektedir.



Görsel 1. Chagall, M. (1915). Doğumgünü. Boyut: 80,5 × 99,5 cm. Tür: yağlıboya.

Chagall’ın bu eserinde (Görsel 1) Sürrealizm’in bilinçaltında yer eden düşsel kavramların teknik bağlamda kompozisyonda yer aldığı görülebilir. Figür ve objeler kompozisyon dengesi ve objelerin yerleştirilmesi şaşırtıcı derecede gerçeklikle aykırılık taşısa da bu olağandışı kurgu dünyasında anlaşılır bir şekilde sembolize edilmiştir. Yine sahnenin renkleri, simgesel anlam

ifade eden objeler ve tonlamalar bu oluşturulan bilinçaltı dünyasının öğeleri şeklindedir. Dadaizm akımında anlatım daha direkt ve şekilsel ifadelerden uzaktır. Bu bakımdan iki akım ayrışır.

Giorgio de Chirico (1888 – 1978)

1888 yılında Yunanistan'da doğan İtalyan orijinli Sürrealist ressam ve yazardır. Babasının ölümü üzerine 1905 yılında Almanya'ya gelmiştir. 1906 yılında ise Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimi almaya başlamıştır. Hocalarının teşvikiyle Antik dönem ve modern filozofların çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Felsefi olarak Nietzsche, Kant ve ön Sokrates'ten esinlenen Giorgio de Chirico, objelerin sırrına ulaşma çabasında olmuştur. Bireysel bilinçle farkındalık arasında oldukça sıkı bir ilişki olduğunu savunmuştur. Bu nedenle birbirleriyle ilgisiz gibi görülen değişik materyaller arasındaki bağlantıları ortaya koymayı amaçlamıştır. Freud'dan da etkilenen sanatçı eserlerinde her objenin bireysel ve evrensel çağrışımları yansıtan bir özellikte olmalarını arzu etmiştir (Demir, 2021: 22). Aşağıda yer alan "Aşk Şarkısı" adlı eseri de sanatçının bu arzusunu en iyi biçimde yansıtan çalışmalarından biridir. Birbiriyle ilgisiz bulunan üç farklı nesneyi beraber işleyerek gerçeküstü bir anlatım hedeflemiştir. Sanatçı her nesnenin iki farklı anlamı olduğunu ifade etmektedir. İlki, görüldüğü anda herkesin zihninde yer alan anlam. Diğeri ise yalnızca öngörü sahibi olan bireyler "tarafından görülebilen hayali ve metafiziksel anlamıdır" (Özer, 2018: 19).



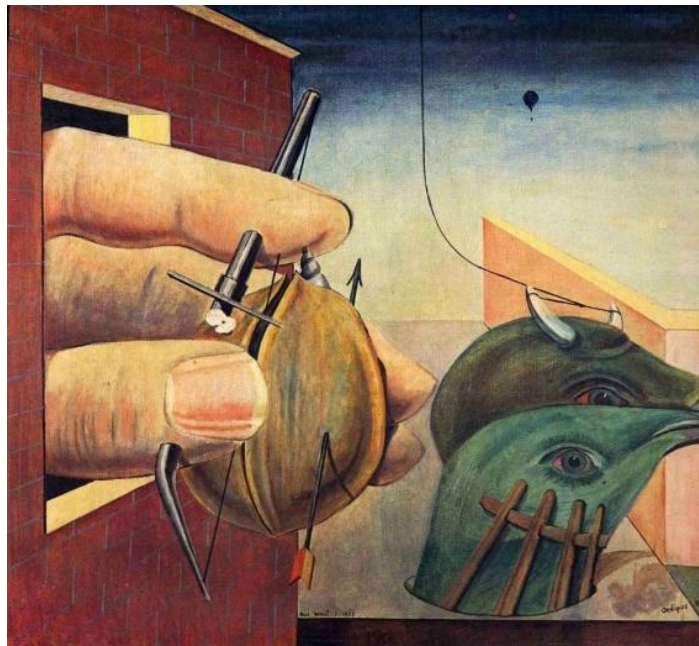
Görsel 2. De Chirico, G (1915). Aşk Şarkısı". Boyut: 79 x 59 cm. Tür: yağlıboya.

"Aşk Şarkısı" farklı dönemleri ve bunların özelliklerini bir araya getirmektedir. Antik dönem için "Apollon"un başına atıfta bulunurken, turuncu eldiven ile arkadaki buharlı tren ile de endüstri devrimine işaret edilmektedir. Emeği, teknolojik gelişmeleri ve antik medeniyeti aynı çalışmada kullanan ressam, dönemindeki gerçekliğe zaman yönünden gerçeküstü bir perspektif getirdiği söylenebilir.

Max Ernst (1891-1976)

Resim sanatına Bonn Üniversitesi'nde felsefe eğitimi alırken başlayan sanatçı Freud'un çalışmaları ve bilinçaltından etkilenmiştir. Hayal özelliği taşıyan ve tekinsiz çalışmalar sanatçının karakteristik biçimleridir. Ernst, bilinçaltındaki imgeleri göstermek için çeşitli resim yöntemleri geliştirmiştir. Bu yöntemler arasında "frottage (kazımak), decalcomania (kâğıttan cama veya tahtaya resim çıkarma sanatı)" belirtilebilir (Dixon, 2008: 471).

Bir sığınma evine yapmış olduğu ziyaret sırasında zihinsel bir rahatsızlığı bulunan bir hastanın yapmış olduğu çalışmalar oldukça dikkatini çekmiş ve sanatçıya esin kaynağı olmuştur. İlerleyen zamanlarda August Macke ile karşılaşan Ernst, August'un yaklaşımlarından etkilenmiş ve sanatçıyla aynı grup içinde çalışmaya başlamıştır. Daha sonra ise Picasso, Van Gogh, Paul Gauguin gibi önde gelen ressamın sergilerini gezmiş ve bu sanatçıların eserleri de kendisi için yol gösterici olmuştur. I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna katılan sanatçı savaş sonunda tekrar çalışmalarına başlamıştır. 1918'de nihilist bir sanatçı grubuna katılan Ernst, ilk kolaj eserlerini de bu sırada vermiştir. Yorucu çalışmalar sonucu yazmış olduğu kitaplar eleştirmenlerce ilgiyle karşılanmış ve "Sürrealist otantik işler olarak" ele alınmıştır (Demir, 2021: 19). Max Ernst'in "Oedipus Rex" adlı aşağıdaki çalışmasında (Görsel 4) Freud'un etkisi gözlemlenmektedir. Ceviz tasviri vulvaya işaret ederken ok fallik bir ögeyi yansıtmaktadır. Freud'un Oedipus Kompleksi ya da paradoksu olarak nitelenen Psikanalitik teoriye gönderme yaptığı bu çalışmada Ernst, Sürrealizm akımının şaşırtıcı hayret uyandırıcı karşıtlıklarını eserinde organ ve objelerin boyutları ve tezatlıklarının yanı sıra aynı kompozisyonda tuhaf bir açıda kullanmaktadır. Yağlıboya, baskı, kolaj ve kolaj ile baskı gibi toplamının karışımı sayılabilecek Frotaj tekniklerini eserinin her alanında kullanan sanatçı, çocuklukta bilinçaltında yer eden sahneleri Freud'a gönderme yaparak işlemektedir. Dadaizm akımının aksine Sürrealizm her oluşturduğu sahnede resmin temel özellikleri olan arka plan derinlik ve kompozisyonları kullandığı görülebilmektedir.



Görsel 4. Ernst, M. (1922) Oedipus Rex. Boyut: 93 × 102 cm. Tür: yağlıboya.

Rene Magritte (1898 – 1967)

Belçika'nın Lesinnes kentinde dünyaya gelen Magritte'i 14 yaşındayken annesinin intihar etmesi oldukça etkilemiştir. Magritte eserlerinde günlük objelerden faydalanmış ve bunları farklı formatlarda ele alarak rasyonel olmayan hayali biçimle meydana getirmiştir (Küçükler Daldaban, 2006: 62). Sanatçının en çok etkilendiği konseptler arasında zıtlıklar arasındaki bağlantı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum için en güzel örneklerden biri "Işık İmparatorluğu" adlı çalışmasıdır. (Görsel 1) Gece, manzara ile betimlenirken, gündüz de gökyüzü ile vurgulanmaktadır. Magritte'in "Gece ile gündüzün akla getirdiklerinde bizi şaşırtacak ve sevindirecek bir güç vardır. Ben ona şiir diyorum, nedeni, gece ile gündüze, birini ya da ötekini yeğlemesem de öteden beri duyduğum özel ilgidir. Her ikisi de beni şaşırtır ve meraka düşürür" (Özer, 2018: 15) biçiminde ifadeleri bulunmaktadır. Magritte, Işık İmparatorluğu çalışmalarını bir seri olarak yapar, Kompozisyon iki arka planın çelişkisi üzerine kuruludur ve Sürrealist akımın farklı dünya ve atmosfer sahnesi burada da söz konusudur. Dadaist eserlerde ki kavramsal anlam ve sembolist göndermelere karşın burada direkt resmin temel prensipleriyle çelişki yaratma ve şaşırtma söz konusudur.



Görsel 5. Magritte, R. (1954) Işık İmparatorluğu. Boyut: 195.4 x 131.2 cm. Tür: yağlıboya.

Salvador Dali (1904-1989)

Sürrealizm'in en önemli temsilcilerinden biri olan Salvador Dali'nin, İspanya'ya ait Katalonya bölgesinde doğmadan hemen evvel, kendisinden 3 yaş büyük olan ağabeyi, sanatçı dünyaya gelmeden vefat edince, ailesi oldukça üzülmüştür (Demirarslan ve Demirarslan, 2021: 737). Sanatçı doğunca ailesi abisinin ismini sanatçıya vermiş ve her fırsatta ondan bahsetmişlerdir.

Bu durum sanatçıyı oldukça etkilemiş ve devamlı olarak abisinin gölgesinde kaldığı hissine kapılmasına neden olmuştur. Bu husus, sanatçıyı ileriki yıllarda da etkilemiş ve değişik zihin kargaşası yaşamasına yol açmıştır. Eserlerinde genellikle rüya, fantezi, bilinçaltı ve bilinç dışının değişik yansımaları bulunmaktadır.

Annesinin yardımıyla 10 yaşındayken resim eğitimine başlayan sanatçı 1919 yılında henüz 15 yaşındayken Figueres Belediye Tiyatrosu'nda ilk kişisel sergisini açmıştır. 1921 yılında annesini kaybetmesiyle birlikte büyük bir sarsılış yaşamıştır. 1926 yılında Paris'e gitmiş ve orada Picasso ile tanışarak sanatçılık hayatında yeni bir çığır açılmıştır. Artık daha özgün ve üretken bir ressam olmaya başlamıştır. Bundan sonra askere giden sanatçı, bazı olumsuz tavırlarından dolayı buradan uzaklaştırılmıştır. Bununla birlikte en ünlü eserlerinden biri olan "Belleğin Azmini" bu sıkıntılı zamanında yapmıştır. Hayranlık duyduğu Freud ile 1937'de tanışan Dali, birkaç portresini çizmiştir (Alamdari, 2012: 49-50).



Görsel 6. Dali, S. (1931) Belleğin Azmi. Boyut: 24x33 cm. Tür: yağlıboya.

Salvador Dalí, "Belleğin Azmi" adlı çalışmasında (Görsel 6) düşvari bir kumsalda saatleri erir bir şekilde çizmiştir. Her ne kadar değişik otoriteler tarafından zamanın katılık ve değişmezliğine yönelik bir isyan olarak ele alınsa da sıcak bir Ağustos güneşinden dolayı eriyen peynirlerden esinlendiği ifade edilmektedir. Teknik açıdan düşsel bir ortam yaratan Dalí, ön plandaki objeleri oldukça gerçekçi ama izleyicide şaşkınlık yaratacak kadar gerçek yapısından farklı tanımlar, bu doğal ortamından bir kurgusal ortama taşınan objeler bireyin bilinçaltında oluşturduğu ve Sürrealizm'e kaynaklık eden düşüncenin resme dönüşmüş halidir. Demir'e göre ise, Dalí'nin zamana yönelik simgesel yaklaşımı eşsizdir:

"Zamanın herhangi bir kavram veya olguya bağlı olmadan ilerleyen ve soyutun eylemler ve sonuçlarına bağlı olarak, sürdürülebilir bir kavramı yansıtmaya açısından değerlidir. Meta kavramlarının, görsel düşünme karşılığı olarak, öznel nesnelere maddi karşılıkla ifade edilmesi görüşüne denk geldiği bir süreçte, zaman kavramının da işlevin karşılığı olarak neden-sonuç ilişkisiyle, maddi nesneyi betimlemesi açısından önemi büyüktür. Buradan hareketle Dalí, zamanı sıcak güneş altında eriyen peynirle ilişkilendirirken kavramsal olarak simgeci bir yaklaşım geliştirmiş ve yitip giden bir somut varlık olarak yeniden şekillendirmiştir" (Demir, 2021: 16).

Sonuç

I. Dünya Savaşı'na yol açan toplumsal değerlere bir isyan etme bilinciyle ortaya çıkan Dadaizm ve büyük ölçüde ondan yararlanan Sürrealizm gerek felsefi gerekse estetik ve resim tekniği açısından başta birbirini tamamlar görünse de süreç içinde oldukça farklılıklar gösterirler. Dadaizm, dönemin tüm değerlerine karşı karşıt görüşler ileri sürerken, ürettiği sanatı tuval dışına çıkararak bu reddedişin sonucunda gelecek modernist akımlara da kapı açar. Fakat Dadaist sanatçıların bu tavırları belli bir tutarlılık çizgisi yerine her şeyi reddetme özelliklerinde sanata ve topluma hâkim olduğunu düşündükleri hegemonyaya karşı bir reddediş olarak sergilerler. Sürrealizm ise, yine felsefi bağlamda savaşların yol açtığı bu yıkımlar karşısında öncülü Dadaizm gibi karşı duruş sergilese de sanatsal üretimde oldukça farklı bir çizgi izler. Bireyin ön planda olduğu ve bilinçaltının yol açtığı yeni kurgusal dünya ve doğal olmayan deforme olmuş şaşkınlık uyandıran figür ve objeler, bu akımı tüm beslendiği ve esinlendiği akımlardan ayırır. Örneğin, Dali'nin "Belleğin Azmi" eserindeki kompozisyon ve derinlik hayret edilecek derecede gerçekçi çalışılırken, bir başka dünyadanmış duygusuyla bilinçaltının ürettiği rüyalardan bir ortam duygusu verir. Ayrıca ön planda yer alan objeler oldukça gerçekçi ama doğal ortamlarından çıkarılarak bu oluşturulan kurgusal sahneye eklenir. Bu izleyicide hayret ve şaşkınlık veren duygular oluşturur. Dadaist eserlerde ise sanatı ve estetiği reddediş tavrın getirdiği farklı yaklaşımlar söz konusudur. Örneğin Jean Hans Arp'ın "Tristian Tzara'nın Portresi" adlı eseri, doğal formlardan biyomorfik teknik kullanarak oluşturduğu eserinde ahşap ve stilize edilmiş doğal malzemeyle Dadaist şair Tzara'yı anlatır. Vidalama tekniğiyle birleştirdiği ahşap ve malzemenin dışında oluşturduğu harflerle de savaş karşıtı şair vurgusunu yapar. Kompozisyon sadece fon olurken arka plan yoktur.

Makale çalışmasının edindiği bir başka sonuç, Sürrealizm akımının günümüz açısından bakıldığında gerek sanat anlayışını gerekse toplumsal değerleri kökten değiştirme amacını gerçekleştirememiş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, her ne kadar bu amacında başarısız olmuş olsa da sanata kazandırmış olduğu bilinçaltı ve bilinçdışı perspektif temelinde insana ait değişik gizemlere kapı aralamış, insan doğasının derinliklerinin temsilcileri aracılığıyla ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Yalnızca sanat alanına değil aynı zamanda beslenmiş olduğu felsefi bakış açısıyla da düşünce dünyasında da silinmeyecek izler bırakmıştır. Diğer taraftan belirli bir marjinalitenin aşılammış olmasına karşın söylemsel gücü itibarıyla gerek kendi döneminde gerekse sonraki dönemlerde etkinliğini devam ettirmektedir. Sürrealizm ve dönemini ele alan bu çalışma, Sürrealizm akımını, sanatçıları ve o dönem akımlarını araştırmak, irdelemek ve bu akımın önemini vurgulamakla literatüre katkı sağlamak amacı taşımaktadır.

Kaynaklar

- Alamdari, S. F. (2012). *Resim ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir Eleştiri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Altınıyıldız Artun, N. (2014). *Mimarlığı Baştan Çıkarmak*. N. Altınıyıldız Artun (Der.). Sürrealizm/Mimarlık: Mekân Sanatı. İstanbul: İletişim Yayınları, 11-56.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatından Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun A. ve Altınıyıldız N. (2018). *Dada Kılavuz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Biber Vangölü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Sürrealizm. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20,(6). ss. 871-883.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. Yeşim Seber Kafa Artemis Günebakanlı, (çev.) İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Caws, M. A. (2001) (Ed.). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Criel, G. (1952). "Surrealism". *Books Abroad*, 26 (2), 133-136.
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. Orçun Türkay (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, M. (2021). *Amerika Birleşik Devletleri'nde Pop Sürrealizm ve Mark Ryden'in Eserlerinden İmgesel Tasarım Örnekleme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Antalya.
- Demirarslan D. ve Demirarslan O. (2021). Salvador Dali, Sürrealizm ve Mobilya. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 6(2), 2021, (735-766). ISSN: 2564-6109. DOI: 10.26835/my.956239
- Dixon A. G. (2013). *Sanat Atlası*. Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulmaz (çev.). Boyut Yayınları: İstanbul.
- Dixon, A. (2008). *Sanat Atlası Dünyanın En Kapsamlı Müze Kitabı*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Doğan Özcan, Ç. (2019). Marc Chagall, Kiki Smith ve Paula Rego Örnekleri Üzerinden Resimde Kurgusal Anlatımların Görünümü, *Ulakbilge*, 40 (2019 Eylül), s.629-643. doi: 10.7816/ulakbilge-07-40-04
- Farthing, S. (2010). *Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)*. Sanatın Tüm Öyküsü, Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Freud, S. (2004). *Cinsiyet Üzerine*. (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. Şebnem Kaptan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran, Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Grzymkowski, E. (2019). *Bir Hareketi Tanımlamak*. Sanat 101, İstanbul: Say Yayınları.
- Hausmann, R. (1958). *Courier Dada*. Paris: Le Terrain Vague.
- Hentea, M. (2015). Federating the Modern Spirit: The 1922 Congress of Paris. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 130(1), 37-53. doi:10.1632/pmla.2015.130.1.37
- Hopkins, D. (2004). *Dada And Surrealism*. A Very Short Introduction. Newyork: Oxford University Press.
- Hubbard, G. (2001). Surrealism. *Arts & Activities*, 130, 25-28.
- İlata, D. (2021). *Biyomorfik ve Veristik Sürrealizm'de Deformasyon ve Dekonstrüksiyon* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Çanakkale.
- Kent, A. (2003). Altered bodies that define surrealism: La Révolution surréaliste and gaceta de arte. *Journal of Romance Studies*, 3(2), 69-79.
- Küçükler Daldaban, H. (2006). *Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Bölümü, Adana.
- Özer, G. G. (2018). *Sürrealizm Bağlamında Moda Marka Sanat İlişkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul.
- Passeron, R. (1996). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Puchner, M. (2012). *Marx ve Avangard Manifestolar Devrimin Şiiri*. Çağrı B. Kasap (çev.). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınevi.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları*. Elif Göktepe (çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Chagall, M. (1915). Doğumgünü. Boyut: 80,5 x 99,5 cm. Tür: yağlıboya.
- Görsel 2. De Chirico, G (1915). Aşk Şarkısı". Boyut: 79 x 59 cm. Tür: yağlıboya.
- Görsel 4. Ernst, M. (1922) Oedipus Rex. Boyut: 93 x 102 cm. Tür: yağlıboya.
- Görsel 5. Magritte, R. (1954) Işık İmparatorluğu. Boyut: 195.4 x 131.2 cm. Tür: yağlıboya.
- Görsel 6. Dali, S. (1931) Belleğin Azmi. Boyut: 24x33 cm. Tür: yağlıboya.



MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİLERİNDE ÖZGÜN BİÇİMİ BÜYÜK ORANDA BOZULMUŞ OLAN GALERİLER*

GALLERIES WITH HIGHLY DESTROYED AUTHENTICITY IN ARCHITECT SINAN'S MOSQUES IN ISTANBUL

Umut AKYÜZ, Fatma İlknur KOLAY

Gönderim Tarihi: 18.11.2022

Kabul Tarihi: 02.12.2022

Öz Abstract

Günümüze ulaşmış eserleri incelendiğinde Mimar Sinan'ın kendine özgü bir üslup oluşturmayı başarabilen bir mimar ve sıra dışı bir tasarımcı olduğu anlaşılmaktadır. Mimar Sinan'dan kalan mimari mirası, özellikle de bazı tasarım ilkeleriyle anlamak ve değerlendirebilmek günümüz mimarisi için de önem taşımaktadır. Söz konusu mirasın bir yönüyle değerlendirilmesi amacıyla Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin ve bu camilerin tasarımında çok önemli etmenler arasında yer alan galerilerin mimari özelliklerine göre özel olarak incelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada; Mimar Sinan'ın İstanbul'daki bazı camilerinde yer alan galerilerde ilk yapım tarihlerinden sonra oluşan büyük değişim ya da farklılaşmalar ele alınmıştır. Özgünlüğü büyük oranda bozulmuş olan bu tür galerilerin Haseki Hürrem Sultan Camisi, Molla Çelebi Camisi ve Atik Valide Sultan (Nurbanu) Camisi'nde yer aldığı tespit edilmiştir. Bu yapılarıdaki galerilerin mimari özellikleri incelenmiş ve Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan diğer galerilerle karşılaştırması yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mimar Sinan, İstanbul, Cami, Galeri.

Sinan the Architect was an architect and an extraordinary designer who was able to create a unique style. Understanding and evaluating the architectural heritage left by Sinan the Architect, especially with some of his design principles, is also important for today's architecture. In order to evaluate this heritage in one aspect, the mosques of Sinan the Architect in Istanbul and the galleries, which are among the most important elements in the design of these mosques, should be examined according to their architectural features. This study was based on the galleries in some of the Sinan the Architect's mosques and the changes or differences seen in these galleries after the first construction dates. It was determined that such galleries, whose originality has been largely damaged, are located in Haseki Hürrem Sultan Mosque, Molla Çelebi Mosque and Atik Valide Sultan (Nurbanu) Mosque. The architectural features of the galleries in these buildings were examined and compared to other galleries in Sinan the Architect's mosques in Istanbul.

Keywords: Architect Sinan, Istanbul, Mosque, Gallery.

* Bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde, sorumlu yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürütülen doktora tezinden türetilmiştir.

- **Alıntı:** Akyüz U., Kolay F. İ. (2022). Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Özgün Biçimi Büyük Oranda Bozulmuş Olan Galeriler. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 93-110.
- **Sorumlu Yazar:** Umut Akyüz, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi Programı doktora öğrencisi, akyuzu@itu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4085-2817.

Giriş

Mimari özelliklerine göre incelendiğinde Mimar Sinan tarafından yapılan camiler; mekân oluşumları, kütle tasarımları, cephe düzenleri, strüktürel özellikleri ve bezeme anlayışlarıyla kendilerinden önceki camilerden farklılık göstermektedirler. Bu camilerden İstanbul'da yer alanlar ise Mimar Sinan'ın kendisinin şahsen nezaret etme olasılığının yüksek olduğu yapılardır. Üst düzey bir tasarım anlayışının görüldüğü bu camiler Tezkiretü'l Ebniye'de yer alan Mimar Sinan'ın diğer camilerinden birçok örneğe göre özel bir karaktere sahiptirler. Bu yapılar birbirlerinin tekrarı olmamakla beraber tasarımlarına ve yapısal özelliklerine göre incelendiğinde kendi içlerinde ortak bir karakter göstermektedir.

Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin mimari özellikleriyle ilgili çok detaylı araştırılmamış konulardan birisi de galerilerdir. İç veya dış mekânda yer alan galeriler bu tasarımları özel ve farklı kılan önemli yapı öğeleri arasındadır. Mimar Sinan'ın İstanbul'daki 13 adet camisinde özgünlüğü büyük oranda korunmuş galeriler yer almaktadır. Özgün biçimi büyük oranda bozulmuş olan galerilerin yer aldığı 3 adet cami de tespit edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda bu camilerin genelinde doğu/batı ve kuzey duvarlarında iç mekân galerilerinin yer aldığı saptanmıştır. Doğru/batı duvarlarındaki iç mekân galerilerinin güney duvarına bir miktar uzatıldığı camiler de bulunmaktadır. Bazı camilerde harimi üç ya da dört yönde kısmen çevreleyen galerilerle iç mekânda adeta bir üst kat oluşturulmuştur. Bu örneklerden farklı olarak küçük alanlar kaplayan, yapı duvarlarındaki payandaların arasında konumlanan ya da giriş kapılarının üzerinde yer alan iç mekân galerileri de bulunmaktadır. Dış mekân galerilerine ise bu camilerin sadece doğu ve batı cephelerinde yer verilmiştir. Bazı camilerde sadece iç mekân galerileri yer alırken sayıca az olan bir kısım camilerde ise iç ve dış mekân galerinin ikisi birden kullanılmıştır. Aynı duvarda farklı kotlarda konumlanan galerilerle iki katlı galeri uygulamaları da tespit edilmiştir. Bu tür uygulamalar ise hem iç mekân galerileri, hem de dış mekân galerilerinde bulunmaktadır. Mimar Sinan'ın İstanbul camilerindeki galerilere özel bir önem verdiği, mimari özellikleri, mekân ve kütle tasarımına etkileri, planlama ve taşıyıcı sistemle olan ilişkileri bakımından özgün galeri tasarımları yaptığı tespit edilmiştir.

Örtü yükünün düşey taşıyıcı, kemer ve payandalarla karşılandığı, gelişmiş bir strüktür sisteminin kullanıldığı Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde büyük boyutlu payandalara yer verilmiştir. Payandalar yapı duvarlarına göre iç ya da dış mekâna yönlendirilmiş, payandaların arasında oluşan derin boşluklar galerilerle kısmen doldurulmuş ve payanda boyutlarının genelde büyük tutulması nedeniyle yapı duvarlarında ortaya çıkan ağır düşey etkilerin dengelenmesi duvar yüzeylerinde yatay etkiler oluşturan galerilerle sağlanmıştır. İç ya da dış mekân cephelerinde boyutlarındaki büyüklük nedeniyle payandalar tekil öğeler olarak öne çıkmış, galerilerin kullanımıyla payandaların cephe ve kütleyle bütünleşmesi sağlanmış, böylece galerilerin kullanımıyla strüktürün kütle biçimlenmesindeki ağır etkisi yumuşatılmıştır. Payandaların yapı duvarlarındaki konumları ve bu konumlara göre galerilerin biçimlenmesiyle iç ve dış mekân cephe tasarımları birbirinden farklılaşmış, çok büyük bir çeşitlilik oluşturulmuş ve görsel açıdan daha bütüncül cephe tasarımları elde edilmiştir. İç ya da dış mekân cephelerindeki dolu ve boş oranlarında denge elde edilmiş, hareketli cephe

tasarımları ortaya konmuş, sıradanlık giderilmiş ve galerilerle oluşturulan yatay düzenlemeler aynı zamanda cephelerde gölgeli yüzeylerin oluşmasını sağlamıştır. Cephelerde elde edilen ışıklı-gölgeli ya da aydınlık-karanlık bölgeler ise cephe kompozisyonuna farklı bir karakter vermiştir. Bu özellik dış mekân galerilerinin kullanımında yoğun olarak görülmesine karşılık iç mekân cephelerinin genelinde de benzer biçimde yer almıştır. Böylece galeriler cami strüktür sisteminden kaynaklı görsel sorunların çözümünde ve strüktür sisteminin mimariyle bütünleştirilmesinde önemli bir yapı ögesi olarak kullanılmıştır.

Galeriler payandaların arasındaki derin boşlukları doldurmanın yanında bazı örneklerde farklı mekân tasarımları oluşturmada kullanılmış ve iç mekân karakterini tanımlayan en önemli yapı öğeleri arasında yer almıştır. Özellikle Rüstem Paşa Camisi'yle birlikte galerilerin iç mekândaki parçalanmışlığın giderilmesi ve harime mekânsal bir bütünlük getirilmesinde, mekân oluşumlarının çeşitlendirilmesinde ve üç boyutlu olarak düşünüldüğünde farklı mekân algılarının elde edilmesinde etkin biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Benzer biçimde Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisi, Zal Mahmut Paşa Camisi ve Kılıç Ali Paşa Camisi iç mekân galerilerinin merkezi kubbeyi taşıyan ayaklara kadar uzamasıyla ayrıca yatay bir etki oluşturulmuş ve bu ayakların harim içerisindeki ağır düşey etkileri de hafifletilmiştir. Merkezi mekâna kadar uzayan iç mekân galerileriyle merkezi mekânın sınırları belli edilmiş ve galerilerle çevrenmesiyle sahınlar daha tanımlı mekânlar olmuştur. Edirnekapi Mihrimah Sultan Camisi ve Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camisi'nde ise iç mekân galerileri merkezi mekâna tam ulaşmamakta ve sahınların yarısına yakın kısmını kaplamaktadır. Merkezi mekânı üç ya da dört yönde çevreleyen bu galerilerle sahınların büyük bir kısmı merkezi mekâna dâhil edilmiş ve farklı bir mekân etkisi elde edilmiştir. Galerilerin mekâna sıra dışı bir etkisi ise Mesih Mehmet Paşa Camisi ve Nişancı Mehmet Paşa Camisi'nde oluşturulmuştur. Bu camilerdeki iç mekân galerileri alt kattaki dış mekân galerilerinin veya açık/kapalı mekânların üzerinde yer almakta ve üst kotta merkezi mekâna kadar uzamaktadırlar. İç mekân galerileriyle merkezi mekânı doğu/batı ve kuzey yönlerinde çevreleyen ve sınırlarının dışına doğru uzayan bir galeri katı elde edilmiş, bu galeri katıyla üst kotta üç yönde genişleme sağlanmış, dolayısıyla alt ve üst kotlara göre mekân algısında farklılıklar oluşturulmuştur. Mekândaki etkilerinin yoğunluğunun çok fazla olması Mimar Sinan'ın bu galerileri camilerin inşaatı öncesinde yapıyı iç ya da dışta biçimlendiren ana etmenlerden biri olarak ele aldığını, galerilerin tasarımına önceden karar verdiğini ve buna göre yapının genel tasarımında galerilerin etkin olarak kullanıldığını göstermektedir. Mekân, kütle ve cephe biçimlenmesine göre bu uygulamalardan farklı olup camilerin genel tasarımında birincil etmenler arasında yer alan galeriler ise ayrıca Piyale Paşa Camisi, Zal Mahmut Paşa Camisi ve Kılıç Ali Paşa Camisi'nde bulunmaktadır.

Mimar Sinan Dönemi camilerinde yer alan galerilerle ilgili olarak çok az sayıda akademik çalışma ve araştırma bulunmaktadır. Söz konusu galerilerle ilgili yapılan ilk önemli incelemelerden biri Semra Ögel'e aittir. "Şehzade Mehmet Camii'nin Dış Yan Sofaları" adlı makalesinde bu camide yer alan dış mekân galerilerini sofa olarak tanımlamıştır. Bu mimari öğeleri sofa sözcüğüyle tanımlamasına karşılık dış yan mahfiller, yan revaklar ve yan galeriler olarak da isimlendirilebileceğini belirtmiştir. Aynı makalede Mimar Sinan Mimarisi'nde

Süleymaniye ve Selimiye Camisi'ndeki dış mekân galerilerine de değinmiştir. Konut mimarisine ait bazı tasarım özelliklerinin galeri uygulamalarıyla camiler gibi bazı anıtsal yapılara aktarıldığını, anıtsal ve sivil mimari arasında bir bağ kurulmaya çalışıldığını savunmuştur (Ögel, 1990:156-157). Aynı yazarın "Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış" adlı makalesinde de galerilerle ilgili benzer görüşleri bulunmaktadır (Ögel, 1996:52).

Nil Çamay tarafından İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Mahfiller" adlı yüksek lisans tezinde ise Mimar Sinan tarafından inşa edilen İstanbul'daki camilerde yer alan galeriler, hünkâr mahfilleri ve müezzin mahfilleri incelenmiştir. Tezde söz konusu camilerde yer alan bazı galeriler de mahfil olarak tanımlanmıştır. Mahfillerin ve galerilerin bazı mimari özelliklerine değinilmiş, ayrıca mahfillerin köken ve gelişimi açıklanmıştır. Mahfil ve galeriler, duvarlarda konumlanma ve birbirleri arasındaki geçiş ilişkilerine göre sınıflandırılmıştır. Değerlendirme bölümünde ise mahfil ve galerilerin ulaşımına, taşıyıcı sistem özelliklerine ve yapı elemanlarına göre karşılaştırmalar yapılmıştır.

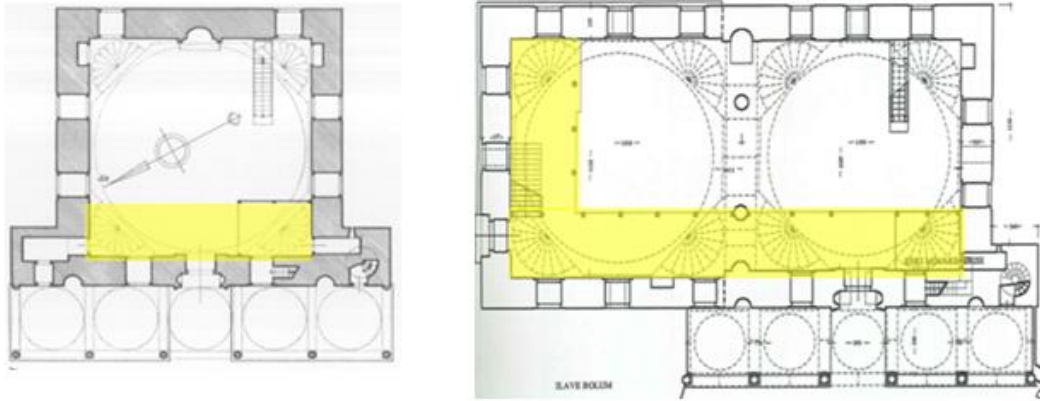
Zübeyde Gözde Kutlu'nun "Mimar Sinan'ın ilk yirmi beş yıllık döneminde (1538-1563) inşa edilmiş, bazı İstanbul Camileri'nde bulunan mahfiller" adlı makalesinde Mimar Sinan'ın 1563 yılı öncesinde inşa ettiği camilerdeki mahfil ve galeriler incelenmiştir. Bu camilerdeki iç mekân galerilerinin mahfil, dış mekân galerilerinin revak olarak tanımlandığı çalışmada ilk önce mahfillerin kökeni, tarihsel gelişim süreci ve mimari özellikleriyle ilgili bilgiler verilmiştir. Çalışma kapsamındaki camilerde yer alan mahfil ve galeriler, "mekân içinde mahfillerin yeri" ve "mahfiller arası ilişki" başlıkları altında bazı sınıflandırmalar yapılarak incelenmiştir. Makalede daha çok iç mekândaki mahfil ya da galerilere odaklanılmış, dış mekân galerilerine ise sınıflandırmalarda yer verilmeden kısaca değinilmiştir (Kutlu, 2015:171).

Mimar Sinan camilerindeki galerilerle ilgili çalışmalar genellikle tek yapı özelinde yapılmış ya da az sayıda yapı belirlenerek oluşturulmuş, kapsamlı ve bütüncül araştırmalar değildir. Bu çalışmalar kapsamında ele alınan bazı camilerdeki galerilerin ise ilk yapım tarihlerine göre özgünlükleri büyük oranda bozulmuştur. Bazı özgün bölümlerin ya da yapı öğelerinin de yer aldığı söz konusu galerilerde, Mimar Sinan Dönemi sonrasında biçimsel olarak büyük değişiklikler yer almaktadır. Mimar Sinan'ın galerilerle ilgili ortaya koyduğu mimariyi değerlendirirken bazı hatalı yorumlamalara neden olmasından dolayı bu tür galerileri ayrı olarak ele almak gerekmektedir. Bu makale kapsamında ise özgün biçimi büyük oranda bozulmuş olan galeriler tespit edilmiş ve ilk yapım tarihlerine göre özgünlüğü büyük oranda korunmuş galerilere göre ayrı olarak ele alınmalarının gerekliliği ortaya konmuştur. Ayrıca Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan ve özgünlüğü büyük oranda korunmuş galerilerin mimari özellikleri genel olarak ele alınmıştır.

İstanbul'da konumlanan Mimar Sinan camilerinden Haseki Hürrem Sultan Camisi, Molla Çelebi Camisi ve Atik Valide Sultan (Nurbanu) Camisi'nde yer alan galeriler özgünlükleri büyük oranda bozularak günümüze gelmiştir. İlk yapımlarından sonraki dönemlerde bu camilerden bazılarının genişletme amacıyla özgün plan şemaları değiştirilmiş ve galerilerde büyük

değişikler yapılmıştır. Bazılarında ise büyük bir yangın sonrası galerilerde benzer biçimde değişikliklere gidilmiştir. Ayrıca bazı örneklerde galerilere hünkâr mahfili gibi yeni eklemeler de yapılmıştır. Bu çalışma kapsamında söz konusu camilerde yer alan galerilerin günümüzdeki durumlarına göre mimari özelliklerine kısaca değinilmiş, çeşitli incelemeler sonucunda galerilerle ilgili elde edilen bazı çıkarımların tekil olarak anlatılmasına çalışılmıştır. Ayrıca bu galerilerin Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan ve özgünlüğü büyük ölçüde korunan diğer galerilerle karşılaştırılması yapılmıştır.

İlk yapımı 1538-1539 yılına tarihlenen Haseki Hürrem Sultan Camisi tek kubbeli bir yapı olup 1612 yılında genişletilmiştir. 1612'de yapıya doğu yönünde asıl harim alanına yakın ikinci bir mekân eklenmiş ve iki kubbeli bir camiye dönüştürülmüştür (Kuran, 1986:38). Günümüze bu şekliyle gelen camide kuzey ve doğu duvarları boyunca uzanan muhdes iç mekân galerileri bulunmaktadır (Görsel 2). Caminin ilk yapılan kısmında, giriş kapısının batısında yer alan ve kuzey duvarının içerisinde yukarı kota çıkışı sağlayan kâgir bir merdiven yer almaktadır. Bu tür bir merdivenin bulunması caminin ilk yapımında da kuzey duvarında bir galeriye ya da bir müezzin mahfiline yer verildiğini göstermektedir (Görsel 1).

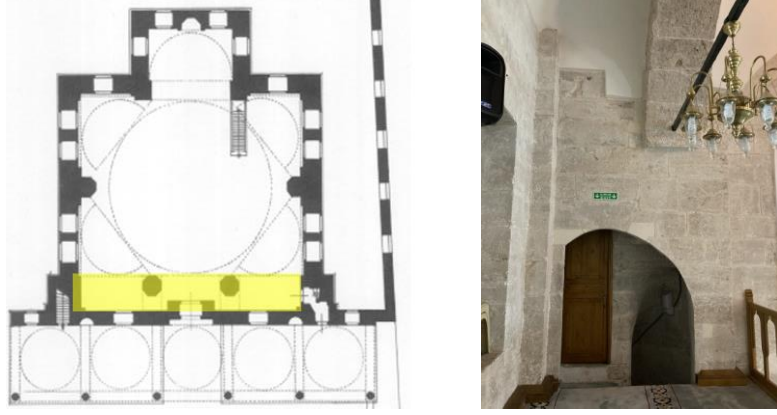


Görsel 1. Haseki Hürrem Sultan Camisi'nin ilk yapım tarihi olan 1538-1539 yıllarındaki durumunu gösteren restitüsyon (solda), yapının günümüzdeki planı (sağda).



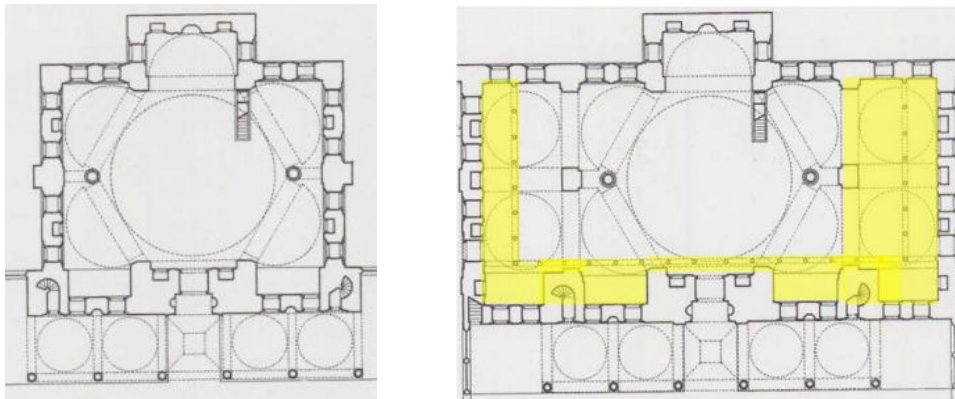
Görsel 2. Haseki Hürrem Sultan Camisi kuzey duvarının batı kısmında yer alan iç mekân galerilerinden bir görünüm.

Yapımı 1561-1566 yıllarına tarihlenen Molla Çelebi Camisi'nde kuzey duvarı boyunca uzanan ahşap bir iç mekân galerisi bulunmaktadır. Bu galerinin 1 Mart 1823 tarihindeki yangından sonra eskisinin yerine yapıldığı ya da değiştirildiği bilinmektedir (Ayvansarayî, 2001:485). Caminin özgün halinde de kuzey duvarı boyunca iç mekân galerilerinin bulunma olasılığı yüksektir. Yapıda kuzeybatı yönündeki minarenin merdiveninden ve kuzey duvarının doğu köşesinde konumlanan payandanın içerisindeki kâgir merdivenden galeri katına çıkışların yer alması bu olasılığı desteklemektedir (Görsel 3).

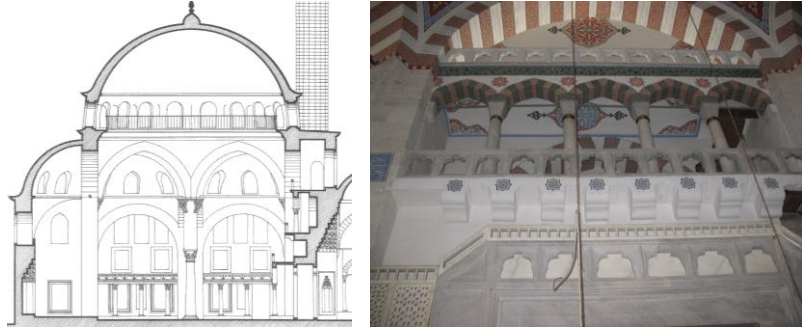


Görsel 3. Molla Çelebi Camisi planı (solda), Molla Çelebi Camisi kuzey duvarının doğu köşesindeki galeri merdiveni (sağda).

İlk yapımı 1570-1579 yılları arasına tarihlenen Atik Valide Sultan Camisi 1583 yılında caminin ilk mütevellisi Pir Ali isimli bir kişinin talebi üzerine Mimar Sinan'ın bir yardımcısı tarafından doğu ve batı yönünde ikişer küçük kubbe eklenerek genişletilmiştir (Kuran, 1986;187). Günümüze bu plan şemasıyla gelen camide doğu/batı ve kuzey duvarları boyunca uzanan bir galeri katı bulunmaktadır (Görsel 4). Ayrıca bu galeri katından farklı olarak kuzey duvarında giriş kapısının üzerinde iki katlı iç mekân galerileri yer almaktadır. Camide doğu/batı ve kuzey duvarları boyunca uzanan galeri katının yapıya sonradan eklendiği, tasarım ve biçim özelliklerine göre Mimar Sinan camilerindeki galerilerden farklılaştığı görülmektedir. Batı duvarında konumlanan hünkar mahfili 2. Mahmut Dönemi'nde (1808-1839) yapılmıştır (Tanman, 1991:69). Kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki iki katlı iç mekân galerilerinin ise özgün olma ihtimali yüksektir (Görsel 5).



Görsel 4. Atik Valide Sultan Camisi'nin ilk yapım tarihi olan 1570-1579 yıllarındaki durumunu gösteren restitüsyon (solda), yapının günümüzdeki planı ve galerileri (sağda).



Görsel 5. Atik Valide Sultan Camisi'nin günümüzdeki kesiti (solda), yapının kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki iki katlı iç mekân galerileri (sağda).

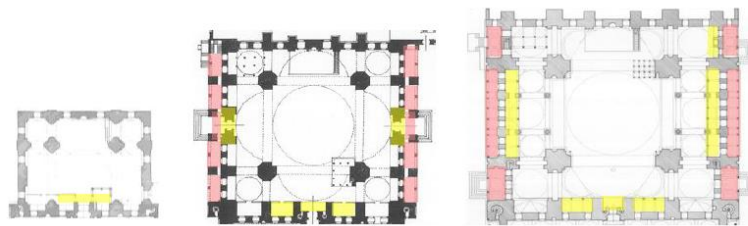
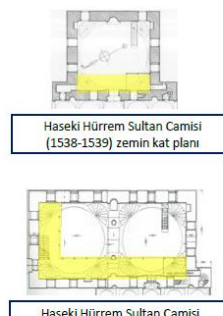
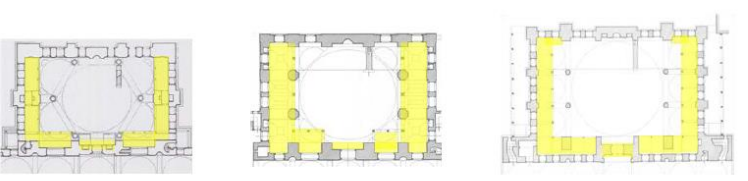
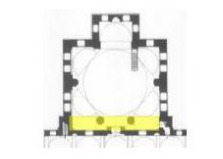
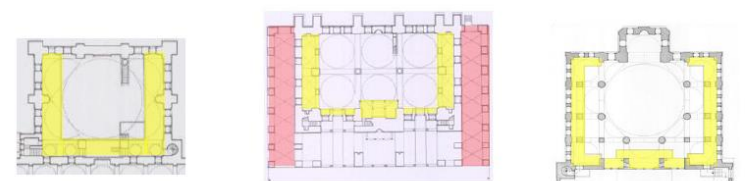
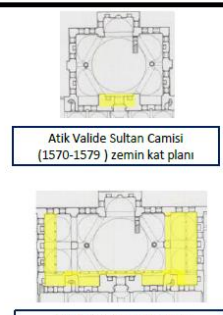
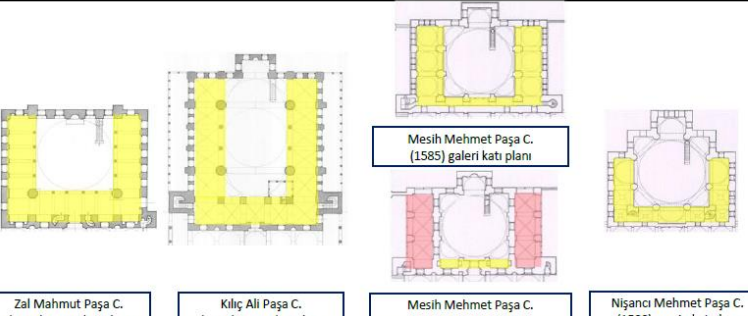
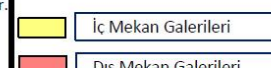
Yöntem

Mimar Sinan'ın tezkerelerde kayıtlı 336 adeti İstanbul'da olmak üzere toplamda 477 yapısı bulunmaktadır. Bu kayıtlara göre Mimar Sinan'ın İstanbul'da 46 camisi bulunmaktadır. İstanbul'da yer alan 46 caminin ise 40 adeti günümüze ulaşmıştır (Kuran, 1986:271). Günümüze ulaşan camilerden 13 tanesinde özgünlüğü büyük oranda korunmuş galeriler bulunmaktadır. Bu camiler Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi (1547), Şehzade Mehmet Camisi (1548), Süleymaniye Camisi (1557), Kara Ahmet Paşa Camisi (1558), Rüstem Paşa Camisi (1562), Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi (1565), Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisi (1571), Piyale Paşa Camisi (1573), Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camisi (1577), Zal Mahmut Paşa Camisi (1580), Kılıç Ali Paşa Camisi (1581), Mesih Mehmet Paşa Camisi (1585) ve Nişancı Mehmet Paşa Camisi (1588) olarak belirlenmiştir. Söz konusu camilerdeki galerilerin mimari ve yapısal özelliklerine ilişkin incelemeler, analizler ve bazı sınıflandırmalar yapılmıştır. Yer aldıkları caminin taşıyıcı sistemiyle ilişkilendirilmelerine, duvarlarda konumlanmalarına, sürekliliklerine, girişlerine, kapladıkları alanlara, yapı elemanlarına, cephe kompozisyonuna etkilerine ve çeşitli tasarım özelliklerine göre sınıflandırılan galerilerin birbirinden farklılaştığı tespit edilmiştir. Her ne kadar birbirinden farklı tasarımlar olsa da kronolojik olarak değerlendirildiklerinde yapım tarihleri birbirlerine yakın olan bazı camilerdeki galerilerin benzer mimari özellikler gösterdiği saptanmıştır. Dolayısıyla Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan galeri uygulamalarında kronolojik bir gelişim ya da değişim sürecinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu sürecin kendi içerisinde dört döneme ayrıldığı, her bir dönemde üç ya da dört galerili caminin bulunduğu ve bu dönemlerin kendine özgü bazı özelliklerinin olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla Mimar Sinan'ın belirlenen zaman aralıklarında galeri tasarımlarıyla ilgili kararlarının farklılaştığı anlaşılmıştır (Tablo 1).

Mimar Sinan'ın İstanbul'daki yapılarından Haseki Hürrem Sultan Camisi, Molla Çelebi Camisi ve Atik Valide Sultan Camisi'ndeki galerilerde ise sadece bazı bölümlerin ya da bazı yapı elemanlarının büyük oranda özgün olarak günümüze ulaştığı tespit edilmiştir. Bu makalede ise kalan izler doğrultusunda bazı saptamalar yapılarak söz konusu üç camide yer alan galerilerin özgün durumları üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği camilerde yer alan galerilerdeki kronolojik gelişim ve değişim süreci içerisindeki durumları da tespit edilmiştir. Ayrıca Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan ve özgünlüğü büyük oranda korunmuş olan galerilerle karşılaştırmalar yapılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1

Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde yer alan galeriler.

TABLO 1	MİMAR SİNAN'IN İSTANBUL'DAKİ CAMİLERİNDE YER ALAN GALERİLER	
	ÖZGÜN BİÇİMİ BÜYÜK ORANDA KORUNMUŞ OLAN GALERİLER	ÖZGÜN BİÇİMİ BÜYÜK ORANDA BOZULMUŞ OLAN GALERİLER
1547 - 1557 ARASINDAKİ VE ÖNCESİNDEKİ CAMİLER	 <p>Üsküdar Mihrimah Sultan C. (1547) zemin kat planı</p> <p>Şehzade Mehmet Camisi (1548) zemin kat planı</p> <p>Süleymaniye Camisi (1557) zemin kat planı</p>	 <p>Haseki Hürrem Sultan Camisi (1538-1539) zemin kat planı</p> <p>Haseki Hürrem Sultan Camisi (1612 sonrası) zemin kat planı</p>
1558 -1570 ARASINDAKİ CAMİLER	 <p>Kara Ahmet Paşa Camisi (1558) zemin kat planı</p> <p>Rüstem Paşa Camisi (1562) zemin kat planı</p> <p>Edirnekapı Mihrimah Sultan C. (1565) zemin kat planı</p>	 <p>Molla Çelebi Camisi (1561-66) zemin kat planı</p>
1571 -1579 ARASINDAKİ CAMİLER	 <p>Kadırga Sokollu Mehmet Paşa C. (1571) zemin kat planı</p> <p>Piyale Paşa Camisi (1573) zemin kat planı</p> <p>Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa C. (1577) zemin kat planı</p>	 <p>Atik Valide Sultan Camisi (1570-1579) zemin kat planı</p> <p>Atik Valide Sultan Camisi (1583 sonrası) zemin kat planı</p>
1580 -1588 ARASINDAKİ CAMİLER	 <p>Zal Mahmut Paşa C. (1580) zemin kat planı</p> <p>Kılıç Ali Paşa C. (1581) zemin kat planı</p> <p>Mesih Mehmet Paşa C. (1585) galeri katı planı</p> <p>Nişancı Mehmet Paşa C. (1588) zemin kat planı</p>	
* Tablodaki çizimlerden Piyale Paşa Camisi'nin planı İstanbul Vakıflar I. Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden temin edilmiştir. Diğer camilerin planları için Ali Saim Ülgen ve Abdullah Kuran tarafından hazırlanan röleveller kullanılmıştır.		 <p>İç Mekan Galerileri</p> <p>Dış Mekan Galerileri</p>

Bulgular ve Tartışma

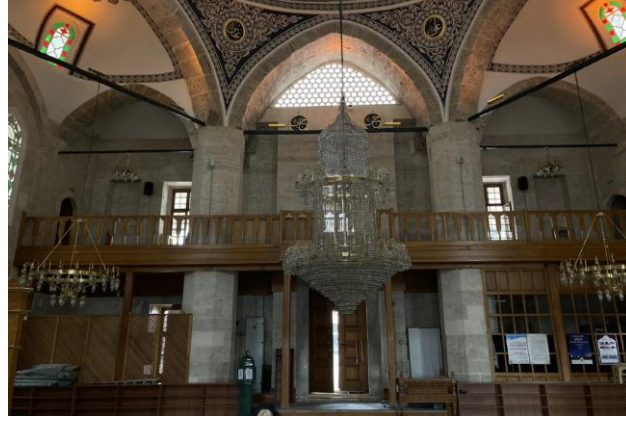
Haseki Hürrem Sultan Camisi (1538-1539) 1612 yılında genişletilerek özgün galerilerinde büyük değişiklikler yapılmıştır. Yapının kuzey duvarının kuzeybatı kısmında duvar içerisinde yer alan düz kollu kâgir bir merdiven bulunmaktadır. Üst kotta çıkış sağlayan bu merdivenle günümüzdeki muhdes galerilere ulaşım sağlanmaktadır. Yapı duvarının içine açılan boşluklarda yer alan ve iki yanda yapı duvarlarına oturan taş basamaklardan oluşan bu tür merdivenin benzerleri Üsküdar Mihrimah Camisi, Kara Ahmet Paşa Camisi, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi ve Piyale Paşa Camisi kuzey duvarlarında yer almaktadır (Görsel 6). Özellikle Kara Ahmet Paşa Camisi kuzey duvarında girişin üstündeki iç mekân galerisinin ulaşımı için girişin batısındaki duvarda yer alan tek kollu merdivenle Haseki Hürrem Sultan Camisi kuzey duvarı içerisinde yer alan merdiven biçim olarak benzerlik göstermektedir. Haseki Hürrem Sultan Camisi'nde, Mimar Sinan tarafından erken bir örnek olarak tüm kuzey duvarını kaplayan bir iç mekân galerisi denemesi yapılmış olma ihtimali bulunmaktadır. Buna karşılık caminin özgün hariminin küçük olması ve kuzey duvarındaki merdivenin üst kotta batı duvarından çıkış vermesi nedeniyle özgün harimin kuzeybatı köşesinde bir müezzin mahfiline yer verilmiş olması da mümkündür.



Görsel 6. Haseki Hürrem Sultan Camisi'nde galeriye ulaşım sağlayan düz kollu kâgir merdiven (solda), Üsküdar Mihrimah Camisi'nde benzer özellikler gösteren galeri merdiveni (ortada), Kara Ahmet Paşa Camisi'nde benzer özellikler gösteren galeri merdiveni (sağda).

Molla Çelebi Camisi'nde (1565-1566) kuzey duvarı boyunca uzayan ahşap iç mekân galerisinin 1 Mart 1823 tarihindeki yangından sonra yeniden yapıldığı Hadikatü'l-Cevâmi'de geçmektedir. Bu camiyle benzerlik taşıyan Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinde galerilerin kâgir olması nedeniyle caminin ilk yapımında büyük olasılıkla kuzey duvarı boyunca uzayan kâgir iç mekân galerilerinin yer aldığı ve sonrasında bunların ahşap konstrüksiyonlu bir galeriye dönüştürüldüğü söylenebilir. Camide galerilerle ilişkisi olan merdiven ve pencereler gibi bazı mimari öğeler incelendiğinde de yapının özgün halinde kuzey duvarında iç mekân galerilerine yer verildiği anlaşılmaktadır. Caminin kuzey duvarının doğu köşesindeki payandanın içerisindeki taş basamaklı dönel bir merdivenle muhdes iç mekân galerisine çıkış verilmiştir. Bu merdivenle günümüzdeki galeriye ulaşıldıktan sonra basamaklar devam ettirilmiş ve örtüye çıkış sağlanmıştır. Ayrıca kuzeybatı yönündeki minarenin merdiveniyle de bu galeriye çıkış

verilmiştir (Görsel 7). Bu iki kâgir merdivenden ulaşım sağlanarak üst kotta doğu duvarının kuzeydoğu ve batı duvarının kuzeybatı köşesinde karşılıklı iki çıkışın bulunması yapının özgün halinde de kuzey duvarı boyunca uzayan iç mekân galerilerinin yer aldığını göstermektedir. Yalnız bu galerilerin biçimleri ya da kapladıkları alanla ilgili bir yorum yapmak güçtür. Aralarında kot farkının olup olmadığı konusunda da tam bir tespit yapılamamaktadır. Kuzeydoğu yönündeki payandanın içerisinde yer alan ve galeriye ulaşım sağlayan merdivenin zemin kat girişi son cemaat yeri cephesindeki bir kapıdan sağlanmaktadır. Bu merdivenin sadece dış mekândan girişinin bulunmasına karşılık minare merdiveninin zemin katta hem iç, hem de dış mekândan girişleri bulunmaktadır (Görsel 3).



Görsel 7. Molla Çelebi Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerileri.

Galeri merdivenlerinin haricinde günümüzdeki galerinin döşemesinin oturduğu bazı kemerler de yapının özgün halinde galerilere yer verildiğini göstermektedir. İç mekânda merkezi kubbeyi taşıyan, kuzey yönünde konumlanmış iki ayak bulunmaktadır. Bu ayaklar ve kuzey duvarı arasında galeri kotunda yer alan, Küfeki taşından iki adet yarım daire kemer bulunmaktadır. Boyutları çok küçük olan bu kemerlere günümüzdeki ahşap iç mekân galerisinin döşemesi oturmaktadır. Bu kemerlerin varlığı da ayrıca caminin özgün durumunda iç mekân galerilerine yer verildiğini göstermekte, özgün galeri döşemesinin de bu kemerlere oturduğu anlaşılmaktadır (Görsel 8).



Görsel 8. Molla Çelebi Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerisini taşıyan kemerler.

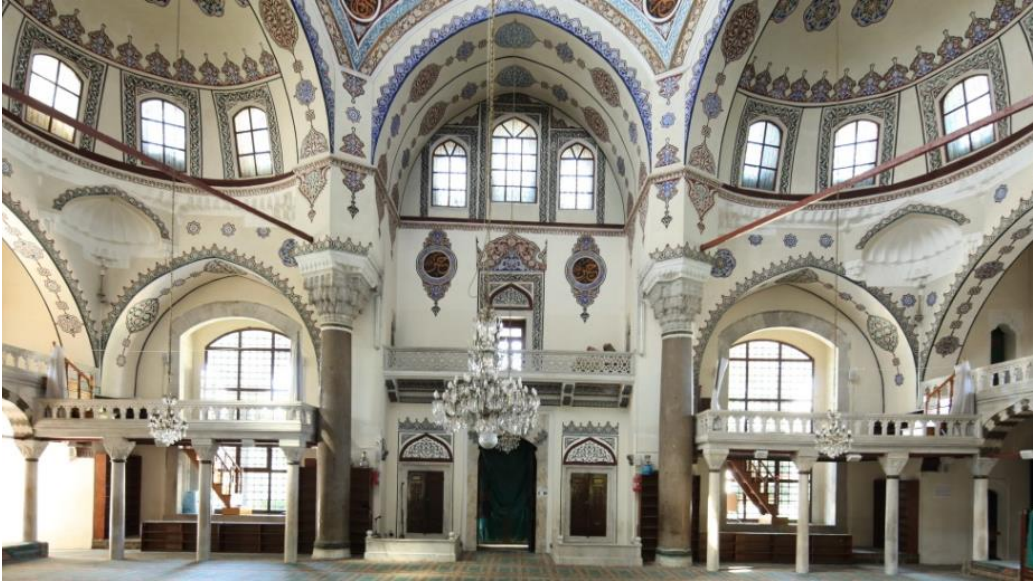
İncelenen Mimar Sinan camilerinde kuzey duvarında giriş kapılarının üzerindeki iç mekân galerilerinin bazılarında son cemaat yeri cephesine açılan bir galeri penceresi bulunmaktadır. Yapım tarihi Molla Çelebi Camisi'ne (1565-1566) yakın örnekler olan Kara Ahmet Paşa Camisi (1558), Rüstem Paşa Camisi (1562), Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi (1565) ve Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisi'nde (1571) kuzey duvarında giriş kapılarının üzerindeki iç mekân galerilerinde bu tür pencereler bulunmaktadır (Görsel 9). Benzer biçimde bir pencere de Molla Çelebi Camisi kuzey duvarında giriş kapısının üzerinde yer almakta ve caminin özgün halinde bu konumda bir iç mekân galerisinin bulunduğunu göstermektedir (Görsel 10). Bu camilerde kuzey duvarındaki tüm payandaların arasında iç mekân galerilerine yer verilmiş ve kuzey duvarında girişin üzerinde yer alan galeriler konsollarla desteklenerek iç mekâna doğru uzatılmıştır. Molla Çelebi Camisi'nin özgün halinde konum ve biçim özellikleri bu örneklerdekine benzer bir galeri düzeninin kuzey duvarında yer alma olasılığının yüksek olduğu saptanmıştır. Harimin küçük olması nedeniyle doğu/batı duvarlarında iç mekân galerilerine yer verilmediği anlaşılmaktadır. Özellikle merkezi kubbenin altı adet düşey taşıyıcı tarafından taşınması yönüyle Kara Ahmet Paşa Camisi ve Molla Çelebi Camisi'nin plan şemaları benzerlik göstermektedir. Ayrıca her iki camide galeri merdivenlerinin konumu ve biçiminde de ortak özellikler bulunmaktadır. Dolayısıyla Molla Çelebi Camisi'nin özgün halinde, Kara Ahmet Paşa Camisi'ndeki gibi kuzey duvarında girişin iki yanında yer alan iç mekân galerilerine ve girişin üzerinde konumlanan bir iç mekân galerisine yer verilmiş olabilir. Yapının özgün halinde, kuzey duvarında girişin iki yanında yer alan iç mekân galerileriyle girişin üzerindeki iç mekân galerisinin aynı kotta konumlandırılarak kuzey duvarı boyunca uzayan bütünlük bir galeri katı yapılmış olma ihtimalinin yüksek olduğu görülmektedir. Eğer bu galeriler arasında yapının özgün halinde bir kot farkı oluşturulduysa, kuzey duvarında girişin iki yanında yer alan iç mekân galerilerinden girişin üzerindeki galeriye geçiş benzer örneklerdeki gibi bazı taş basamaklarla sağlanmış olmalıdır (Görsel 11).



Görsel 9. Kara Ahmet Paşa Camisi son cemaat yeri cephesi ve giriş kapısının üzerinde yer alan galeri penceresi.

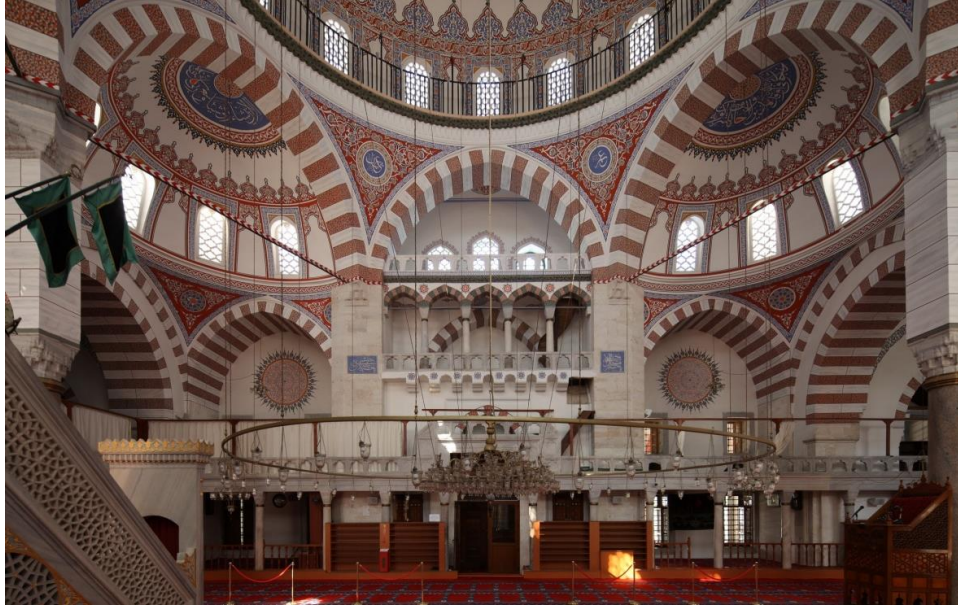


Görsel 10. Molla Çelebi Camisi son cemaat yeri cephesi ve giriş kapısının üzerinde yer alan galeri penceresi.



Görsel 11. Kara Ahmet Paşa Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerileri.

İlk yapımı 1570-1579 yılları arasına tarihlenen Atik Valide Sultan Camisi, 1583 yılında doğu ve batı yönünde ikişer küçük kubbe eklenerek genişletilmiştir (Kuran, 1986: 187). Günümüze bu plan şemasıyla gelen camide doğu/batı ve kuzey duvarları boyunca uzayan bir galeri katı ve bu galeri katından farklı olarak kuzey duvarında giriş kapısının üzerinde iki katlı bir iç mekân galerisi yer almaktadır. Camide doğu/batı ve kuzey duvarları boyunca uzayan galeri katının yapıya 1583 yılındaki genişletme sonrasında eklendiği, tasarım ve biçim özelliklerine göre farklılaştığı görülmektedir. 2. Mahmut Dönemi'nde (1808-1839) eklenen ve Barok özellikler gösteren hünkar mahfili nedeniyle batı duvarındaki galeri, harimin batısında yer alan ayağa ve kuzey duvarında kuzeybatı yönündeki minare kaidesine kadar uzatılmıştır. Kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki iki katlı iç mekân galerisinin ise özgün olma ihtimali yüksektir (Görsel 12).



Görsel 12. Atik Valide Sultan Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerileri.

Caminin ilk yapımındaki boyutları göz önüne alındığında doğu ve batı duvarlarında iç mekân galerilerinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca herhangi bir izin bulunmaması da bu savı desteklemektedir. Yapının özgün halinde kuzey duvarında girişin iki yanında iç mekân galerilerine yer verilmemiş olma ihtimali de yüksektir. Kuzey duvarında girişin iki yanındaki iç mekân galerilerine çıkış sağlayacak herhangi özgün bir merdivenin olmaması ve her iki minare merdiveninden de galeri kotunda çıkışların verilmemiş olması bu ihtimali güçlendirmektedir. Günümüzde doğu/batı ve kuzey duvarları boyunca uzayan muhdes galeri katına ulaşım ise iki merdiven tarafından sağlanmaktadır. Birincisi, girişi dış mekândan sağlanan düz kollu kâgir bir merdiven olup kuzey duvarının kuzeydoğu köşesinde yapı duvarı içerisinde yer almaktadır. İkincisi ise kuzey duvarının kuzeybatı köşesinde konumlanan ve galeri döşemesine açılan bir boşluğa oturarak iç mekândan ulaşım sağlayan ahşap bir merdivendir. Her iki merdiven de yapının özgün halinde bulunmamakta olup camiye 1583 yılında eklenen kısımlar içerisinde konumlanmaktadır. Bu merdivenler haricinde 2. Mahmut Dönemi'nde (1808-1839) caminin dışına (güneybatı köşesine) eklenen hünkâr dairesinden batı duvarında konumlanan hünkâr mahfiline geçiş, batı duvarına galeri kotunda bir kapı açılarak sağlanmıştır (Görsel 4-5).

Doğu/batı ve kuzey duvarlarında konumlanan galeri katı Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerindeki iç mekân galerilerinde görülen bazı ortak tasarım özelliklerini taşımamakta ve birçok yönden farklılaşmaktadır. Bu galeri katının kuzey bölümünde cümle kapısının önüne gelen kısım bir miktar yükseltilmiş, buraya ulaşım için ise çift yönde basamaklar konulmuştur. Kuzey duvarında girişin iki yanındaki payandalar ve minare kaidelerinin önünde ise çok dar geçitler oluşturulmuş ve galeri katının kuzey duvarındaki kısmında ulaşım güçlükle sağlanabilmiştir. Mimar Sinan tarafından yapılan galeriler incelendiğinde bu galerileri taşıyan sütunların cephelerdeki pencerelerin önüne gelmeyecek biçimde, duvarların dolu kısmıyla aynı doğrultuda konumlandırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla cephelerdeki doluluk/boşluk oranıyla uyumlu ve cephe tasarımıyla etkileşim içerisinde olan galeri tasarımları oluşturulmuştur. Atik Valide Sultan Camisi kuzey duvarında on dört sütuna ve doğu/batı

duvarlarında yedişer sütuna oturan galeri katında ise bu sütunlar arasında sabit bir uzaklık belirlenerek sütunların konumlandırılması yapılmıştır. Galeriye taşıyan sütunlar yapının cephelerinden bağımsız bir biçimde konumlandırılmış ve bu yüzden bazı sütunlar pencerelerin önünde yer almıştır (Çamay, 1989:82). Dolayısıyla konum, tasarım ve biçim özelliklerine göre incelendiğinde bu camideki galeri katının Mimar Sinan tarafından yapılmadığı anlaşılmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Atik Valide Sultan Camisi kuzey ve batı duvarındaki iç mekân galerileri.

Caminin ilk yapımında kuzey duvarında cümle kapısının yukarısında iki katlı bir iç mekân galerisinin var olma ihtimali yüksektir. Bu galeri, 1583 yılında camiye eklenen galeri katının kuzey duvarındaki bölümünün yukarısında yer almaktadır. Böylece kuzey duvarında toplamda üç ayrı kotta, üç katlı bir galeri düzeni oluşturulmuştur. Özgün olduğu düşünülen iki katlı iç mekân galerisinin alt katı giriş kapısının üzerinde konumlandırılmış ve döşemesi konsollarla desteklenerek bir miktar ileriye çıkarılmıştır. En üst kattaki galeri ise merkezi kubbeyi taşıyan kuzey yönündeki kemerin üzengi seviyesinde yer almaktadır. Bu galerinin döşemesi ise kuzey duvarına, bu duvarda giriş kapısının iki yanındaki payandalara, (giriş kapısının üzerindeki galeride konumlanan) dört adet sütun ve teğet kemerlere oturmaktadır. Biçim, cephe ve tasarım özellikleri açısından bu tür bir galeri incelenen yapılardan Mesih Mehmet Paşa Camisi'nde (1585) kullanılmıştır. Mimar Sinan'la ilgili tezkirelerde ismi geçmemekle beraber yapım tarihi Mimar Sinan'ın son dönemine yakın olan Kazasker İvaz Efendi Camisi'nin de kuzey duvarında benzer bir galeri tasarımı bulunmaktadır. Yakın tarihli camiler içerisinde benzer örneklerin bulunması da bu galerilerin özgün olabileceğini göstermektedir. Ayrıca giriş kapısının üzerindeki iki katlı galeride kullanılan şebekeler profilleri bakımından doğu/batı ve kuzey duvarlarında yer alan galeri katı şebekelerinden farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma da iki katlı galerinin 1583 yılındaki genişletmeden önce yapılmış olabileceğini gösteren diğer bir unsurdur (Görsel 5).

Kuzey duvarında cümle kapısının üzerinde konumlanan iki katlı galerinin alt katında döşeme konsollarla desteklenerek bir miktar ileriye doğru uzatılmış ve bu uzatılan kısımda küçük bir delik açılmıştır. İki katlı galerinin alt katına ulaşım, kuzey duvarında cümle kapısının önünde yer alan en alt kattaki galeriden ahşap bir merdivenle ve bu delikten geçerek sağlanmaktadır. En üst kattaki galerinin döşemesinde de benzer biçimde bir delik açılarak dönel bir ahşap merdivenle bir alt kattaki galeriden buraya çıkış verilmiştir. Deliklerin oldukça küçük ve dar olması yüzünden iki katlı galerilere çıkış oldukça güç ve tehlikelidir. Dolayısıyla gerek konumları, gerek de biçim özelliklerine bakarak kuzey duvarında cümle kapısının üzerindeki iki katlı iç mekân galerisinin döşemelerinde açılan bu deliklerin sonradan oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Caminin özgün halinde bu birimler arasında bir bağlantı kurulmadığı ve büyük olasılıkla bu galerilerin herhangi bir çıkışlarının olmadığı düşünülmektedir. İncelenen örnekler içerisinde Şehzade Mehmet Camisi'nin doğu/batı duvarlarındaki giriş kapılarının üzerindeki galerilere, Rüstem Paşa Camisi'nin kuzey duvarında cümle kapısının üzerindeki galeriye ve Mesih Mehmet Paşa Camisi'nin kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki iki katlı galerilerin üst katına çıkış bulunmamaktadır. Benzer örneklerin bulunması Atik Valide Sultan Camisi'nde de çıkışı olmayan galerilerin kullanılmış olabileceğini ve döşemelerdeki bu deliklerin sonradan açıldığını göstermektedir (Görsel 14).

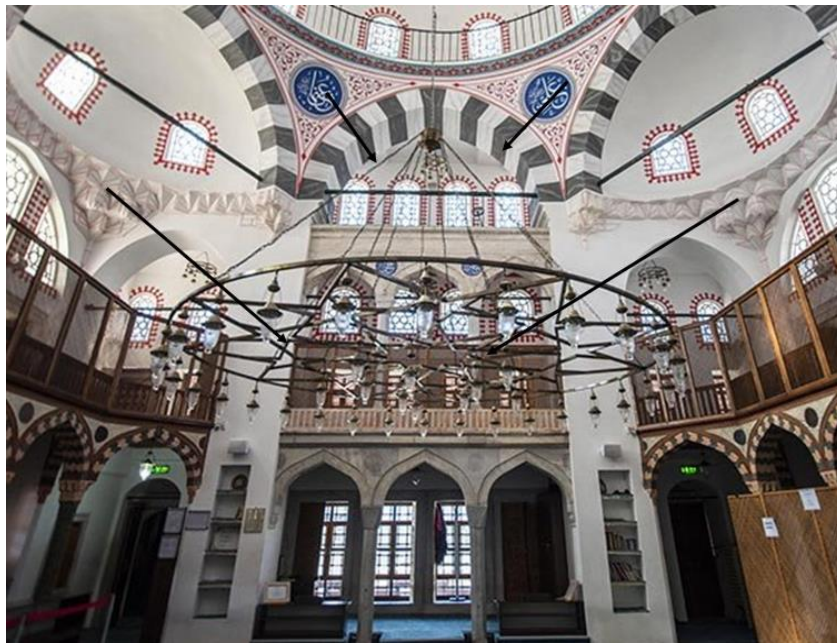


Görsel 14. Atik Valide Sultan Camisi kuzey duvarında cümle kapısının üzerinde yer alan iki katlı galeri.

Özgün biçimi büyük oranda bozulmuş olan galerilerin yer aldığı Haseki Hürrem Sultan Camisi, Molla Çelebi Camisi ve Atik Valide Sultan Camisi ilk yapılarındaki planlarına göre incelendiğinde tek kubbeli ve küçük boyutlu camiler oldukları görülmektedir. Harimin kapladığı alanın az ve yan sahnin dar olması nedeniyle yapıların özgün halinde doğu/batı duvarlarında iç mekân galerilerinin kullanılmama olasılığı, kuzey duvarında ise farklı tasarımlarda iç mekân galerilerine yer verilmiş olma ihtimali çok yüksektir. İç mekân galerileri Molla Çelebi Camisi'nde kuzey duvarı boyunca, Atik Valide Sultan Camisi'nde ise iki katlı olarak kuzey duvarında sadece giriş kapısının üzerinde kullanılmış olmalıdır. Atik Valide Sultan Camisi kuzey duvarındaki iki katlı galeri çözümünün bir örnek oluşturarak daha sonra Mesih Mehmet Paşa Camisi ve Kazasker İvaz Efendi Camisi'nde benzer biçimde kullanıldığı saptanmıştır (Görsel 15-16).



Görsel 15. Mesih Mehmet Paşa Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerileri.



Görsel 16. Kazasker İvaz Efendi Camisi kuzey duvarındaki iç mekân galerileri.

Sonuç ve Öneriler

Mimar Sinan tarafından inşa edilen İstanbul'daki 13 adet camide özgünlüğü büyük oranda korunmuş galeriler tespit edilmiştir. Galeri uygulamalarında kronolojik bir gelişim ya da değişim sürecinin bulunduğu ve bu sürecin kendi içerisinde dört döneme ayrıldığı saptanmıştır.

Birinci dönem 1547-1557 yılları arasında yer almakta olup Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi, Şehzade Mehmet Camisi ve Süleymaniye Camisi'ndeki galeriler bu dönem içerisinde ele alınmıştır. Bu dönemde galeri kullanımında ilk uygulamaların yapıldığı, öncül bir gelişim süreci ortaya konduğu, iç ve dış mekân galerilerinin tasarımıyla ilgili temel ölçüt ve ilkelerin belirlendiği tespit edilmiştir. 1558-1570 yılları arasını kapsayan ikinci dönemde Kara Ahmet

Paşa Camisi, Rüstem Paşa Camisi ve Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi'ndeki galeriler yer almaktadır. Bu dönemdeki galerilerde çeşitli strüktürel sistemler ve plan şemaları kullanılmış, mimari özelliklerine göre birbirinden farklı tasarımlar ortaya konmuş ve iç mekânda farklı etkiler oluşturmak için galerilerle çok sayıda deneme yapılmıştır. İkinci dönem galerilerinin mimari özelliklerinde görülen çeşitlilik ve yapılan çok sayıda denemeyle Edirne Selimiye Camisi öncesinde bu camideki özgün galeri kullanımının tasarlaması için bir hazırlık evresi oluşturulmuştur. Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camisi, Piyale Paşa Camisi ve Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa Camisi'nde yer alan galeriler Edirne Selimiye Camisi sonrası 1571 -1579 yılları arasında kapsayan üçüncü dönem içinde değerlendirilmiştir. Edirne Selimiye Camisi sonrası Mimarbaşı olarak konumunun daha da güçlendiği bu dönemde Mimar Sinan, galeri tasarımlarında ve galerilerin mekânla olan ilişkilerinde yeni arayışlar içerisine girmiş, mekân ve kütle tasarımlarında etkin bir öge olarak galerilerin kullanıldığı sıra dışı mimari çözümler üretmiştir. Bu dönem camilerinde galerilerin kapladıkları alanların önceki dönemdekilere göre genel olarak arttırılması da galerilere ayrıca önem verildiğini göstermektedir. Zal Mahmut Paşa Camisi, Kılıç Ali Paşa Camisi, Mesih Mehmet Paşa Camisi ve Nişancı Mehmet Paşa Camisi'nde yer alan galeriler 1580 -1587 yılları arasında kapsayan dördüncü dönem içinde değerlendirilmiştir. Mimar Sinan mesleki hayatının son kısmında yer alan bu dönemde öncekilere göre çok daha sıra dışı galeri tasarımlarına yönelmiş ve galerileri yer aldıkları camilerin genel tasarımı ve kütle biçimlenmesinde birincil etmenler arasına almıştır (Tablo 1).

Mimar Sinan tarafından yapılan İstanbul camilerinde özgünlüğü kısmen korunmuş olan galerilerin ele alındığı bu makalede söz konusu galerilerin özgün kalan kısımları ve yapı öğeleri incelenerek bazı tespitler yapılmıştır. Böylece bu galerilerin, Mimar Sinan'ın İstanbul camilerindeki galerilerinde saptanan kronolojik genel gelişim sürecine göre değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu gelişim çizgisi içerisinde belirlenen dönemlere göre değerlendirildiğinde Haseki Hürrem Sultan Camisi birinci dönemde, Molla Çelebi Camisi ikinci dönemde ve Atik Valide Sultan Camisi üçüncü dönemde yer almaktadır. Bu camiler ilk yapımlarındaki planlarına göre incelendiğinde tek kubbeli ve küçük boyutlu camilerdir. Harimlerinin kapladığı alanın az olması ve dar yan sahınları nedeniyle yapıların özgün halinde doğu/batı duvarlarında iç mekân galerilerinin kullanılmadığı, kuzey duvarında ise farklı tasarımlarda iç mekân galerilerine yer verilmiş olabileceği saptanmıştır. Birinci dönemde yer alan Haseki Hürrem Sultan Camisi'nde, Mimar Sinan tarafından erken bir örnek olarak kuzey duvarında konumlanan bir iç mekân galerisinin yapılmış olma ihtimali bulunmasına karşılık bu galeri günümüze ulaşamamıştır. İkinci dönemde ele alınan Molla Çelebi Camisi'nde de günümüze özgün haliyle gelememiş bir iç mekân galerisinin kuzey duvarı boyunca yer aldığı tespit edilmiştir. Üçüncü dönemde yer alan Atik Valide Sultan Camisi'nde ise kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki iki katlı iç mekân galerisinin yapının ilk halinde de var olma ihtimali yüksektir. İki katlı bu tür galeri tasarımlarının bir örnek oluşturarak daha sonra Mesih Mehmet Paşa Camisi ve Kazasker İvaz Efendi Camisi'nde benzer biçimde kullanıldığı saptanmıştır. Konum özellikleri ve ulaşımı sağlayan merdivenlerine göre bu galerilerin özgün olma olasılığı yüksek bölümleri değerlendirildiğinde ise yer aldıkları dönemlerin genel özelliklerini taşıdıkları tespit edilmiştir.

Mimar Sinan mimari bir öge olarak galerilerin kullanımında büyük bir farklılık ortaya koymuş ve kendine özgü bir üslup oluşturmayı başarmıştır. Bu farklılık ve üslupla ilgili özelliklerin doğru bir biçimde açıklanması için büyük ölçüde değişime uğramış olan galerilerin, özgünlüğü büyük ölçüde korunmuş galerilerden ayrı olarak incelenmesi gerekmektedir.

Kaynaklar

- Ayvansarayî, H. E. (2001). *Hadikatü'l – Cevâmi, İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar* (A. N. Galitekin, Çev.). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Çamay, N. (1989). *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde mahfiller*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan (1. baskı)*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Kutlu, Z. G. (2015). Mimar Sinan'ın ilk yirmi beş yıllık döneminde (1538-1563) inşa edilmiş, bazı İstanbul Camileri'nde bulunan mahfiller. *Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 19(1), 163-176.
- Ögel, S. (1990). Şehzade Mehmet Camii'nin dış yan sofaları. *Vakıflar Dergisi*, 21(1), 155-157.
- Ögel, S. (1996). Doğan Kuban'a Armağan. Z. Ahunbay, D. Mazlum & K. Eyüpgiller (Ed.), *Anıtsal mimari ve konut arasındaki ilişkiler yönünden Sinan yapılarına bir bakış*. içinde (s. 51-54). İstanbul: Eren Yayınları.
- Tanman, M. B. (1991). Atik Vâlîde Sultan Külliyesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (4. Cilt, s. 68-73). İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ülgen, A. S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Ülgen, A. S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. Levha 7. (solda); Yüksel, İ. A. (1994). *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Sultan Süleyman Devri (1520-1566), cilt 6*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları. s.161. (sağda).
- Görsel 2. https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=9078, Erişim tarihi: 18.11.2022.
- Görsel 3. Ülgen, A. S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. Levha 64. (solda); sorumlu yazar arşivinden, 2022. (sağda).
- Görsel 4. Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan (1. baskı)*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları. s.188. (solda ve sağda).
- Görsel 5. Ülgen, A. S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları (Katalog)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. Levha 139. (solda); sorumlu yazar arşivinden, 2021. (sağda).
- Görsel 6. Sorumlu yazar arşivinden, 2018.
- Görsel 7. Sorumlu yazar arşivinden, 2022.
- Görsel 8. Sorumlu yazar arşivinden, 2022.
- Görsel 9. Sorumlu yazar arşivinden, 2018.
- Görsel 10. Sorumlu yazar arşivinden, 2022.
- Görsel 11. Aras Neftçi arşivinden, 2013.
- Görsel 12. Aras Neftçi arşivinden, 2013.
- Görsel 13. Sorumlu yazar arşivinden, 2018.
- Görsel 14. Aras Neftçi arşivinden, 2013.
- Görsel 15. Aras Neftçi arşivinden, 2013.
- Görsel 16. Sorumlu yazar arşivinden, 2020.



SOSYOLOJİK BİR GERÇEKLIK OLARAK TÜRK MİTOLOJİSİ VE SANATA YANSIMALARI

TURKISH MYTHOLOGY AS A SOCIOLOGICAL REALITY AND ITS REFLECTIONS ON ART

Merve TEMİZER GÜNEŞ, Alev AYYILDIZ

Gönderim Tarihi: 01.11.2022

Kabul Tarihi: 04.12.2022

Öz Abstract

İnsanlarda güzel duygular bırakan ve çeşitli işlevler yüklenerek varlığını sürdüren sanat, tarihsel süreçte sosyal koşullar ve dönemin baskın unsurları paralelinde biçim almıştır. Toplumsal bir kurum olan sanatın, sosyal gerçekliklerin âdeta bir aynası olan mitoloji ile iç içe ilerlemesi tarihin ilk dönemlerine dayanmaktadır. Bir kültür olgusu ve inanç sistemi olan mitoloji; bu dönem toplumlarının ortak duygu, düşünce ve kimlik oluşumunda önemli bir rol üstlenmiştir. Mitolojinin temelini oluşturan kutsal hikâyeler içinden çıktığı toplumun kültürel şifrelerini taşıyan estetik sembollere dönüşerek destan, şiir ve edebî metinler gibi sanat dallarına yansımış ve kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşmıştır. Her milletin kendi kültürel değerlerini kapsayan bir mitolojisi olduğu gibi Türk medeniyetinin de sosyal gerçekliğini yansıtan mitolojik bir geçmişi bulunmaktadır. Ancak yaşadıkları coğrafya, dünya görüşü ve sosyal koşulları çerçevesinde şekillenen bu anlayış diğer medeniyetlere nispeten farklı bir çizgide ilerlemiştir. Bu çalışmada köklü bir geçmişe sahip olan Türk medeniyetinin yaşam koşullarının onları hangi doğal gerçekliğe yönelttiğini ve bu gerçeklik paralelinde şekillenen mitoloji anlayışları ve bu anlayışın sanat eserlerine yansımaları gerçeklik teması ekseninde ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Mitoloji, Toplum, Kültür, Gerçeklik.

Art, which makes people feel pleasant and maintains its existence by taking on various functions, has taken shape in parallel with the social conditions and the dominant facts of the period in the historical process. The progress of art, which is a social institution, with mythology, which is a mirror of social realities, dates back to the first periods of history. Mythology as a cultural phenomenon and belief system played an important role in the generation of collective feelings, thoughts and identity of the societies of this period. Sacred stories, which form the basis of mythology, have been transformed into aesthetic symbols that carry the cultural codes of the society from which they emerged, reflected on branches of art such as epic, poetry and literary texts, and have reached the present day by being transferred from generation to generation. In the same way that every nation has a mythology covering its own cultural values, Turkish civilization also has a mythological past that reflects its social reality. However, this understanding, shaped by the geography they live in, their social conditions and worldview have progressed in a different line compared to other civilizations. In this study, which natural reality the living conditions of Turkish civilization, which has a deep-rooted history, led them to and their understanding of mythology shaped in parallel with this reality and the reflections of this understanding on their works of art are discussed in the axis of the reality.

Keywords: Art, Mythology, Society, Cultura, Realty

- **Alıntılamaya:** Temizer Güneş, M., Ayyıldız, A. (2022). Sosyolojik Bir Gerçeklik Olarak Türk Mitolojisi ve Sanata Yansımaları. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 111-133.
- **Sorumlu Yazar:** Öğretim Görevlisi, Merve TEMİZER GÜNEŞ, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, merve.temizer@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7837-768X.

Giriş

Dünya üzerinde yaşanan gelişmeler ve bunların sosyolojik yapıya yansımaları; insanların yaşam koşullarını, inanç anlayışlarını ve hayata bakışlarını etkilediği gibi toplumsal bir kurum olan sanat da etkilemektedir. Duygu, düşünce ya da imgelerin açığa çıkarılmasında etkili bir ifade aracı olması yanı sıra toplumların kültürel değerlerinin yansımaları olan sanat, her döneme ve toplumun yaşam anlayışına göre şekil almıştır. Tarihin ilk dönemlerinde sanat hareketleri; mitoloji, din ve siyasi unsurlar paralelinde ilerlemiştir. Oluşturduğu toplum ve döneme göre şekil alan sanat, başlangıçta toplumda baskın bir değer olan mitolojinin etkisindeyken, süreç içerisinde mitoloji yerini dönemin koşullarına göre başka gerçekliklere bırakmıştır.

Hiç kuşkusuz sanat her çağ ve toplumda sosyolojik koşullardan beslenmiştir ancak ilk çağlarda mitolojiyle aynı çizgide hareket etmesi bu inancın toplumdaki ağırlık düzeyine işaret etmektedir. Bu dönemde insanlar; duygu, düşünce ve yeteneklerini kullanarak birtakım ihtiyaçlarını giderme eğiliminde olmuş ve bu doğrultuda kendilerine özgü bir yaşam gerçekliği oluşturmaya çabalamışlardır. İlk Çağ, toplumların doğayı ve doğada gerçekleşen olayları merak edip ilk kez sorguladıkları ve anlamlandırmaya çabaladıkları bir dönemdir. Doğa karşısındaki acizlikleri, merak ve arzuları onları bu sorgulamaya yöneltmiş ve bu sorgulama neticesinde kendilerince anlamlı bir inanç sistemi oluşturarak bu sistem çerçevesinde yaşamlarına yön vermişlerdir.

İnsanların doğal ihtiyaçları kadar önemsedikleri manevi ihtiyaçları onları bu arayışa yöneltmiş ve bugün her bir toplumun mitolojik gerçekliği olarak bilinen kutsal hikâyelerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Sosyal koşullar doğrultusunda kurgulanan bu kutsal hikâyeler içerisinde o toplumun; korku, hüznün, merak ve arzuları yanı sıra örf, âdet, inanç ve değerleri yer almaktadır. İnsanların kültürel değerleri doğrultusunda oluşturdukları bu öyküler oluşumundan kısa bir süre sonra sanki onların dışında bağımsız nesnel bir gerçeklikmiş gibi yaşam koşullarının temel belirleyicisi ve inanç sistemine dönüşmüştür. Bu dönem toplumlarının bir bilgi ve eğitim kaynağına dönüşen mitoloji birtakım ifade araçlarıyla topluma yansıtılmış ve bu sosyal gerçeklik tüm üyelerce paylaşılmıştır. Böylece toplum üyelerini bilgilendirici ve eğitici işleviyle kolektif bilinci harekete geçirmiş, insanları bilinçlendirerek birlik ve beraberliği sağlamıştır.

Tarihsel süreçte sayısız medeniyetle etkileşim içerisinde olan ve kültürel alanda bir sentez oluşturan Türkler sahip oldukları inanç ve değerleriyle diğer medeniyetlerden ayrılmaktadırlar. Hayatta kalabilmek ve yaşamlarını devam ettirebilmek için doğa olayları ve hayvanlarla mücadele içerisinde olmalarının yanında aynı zamanda tüm bunları anlamlandırma çabası içerisine girmişlerdir. Dolayısıyla yaşamlarında sınırlarını aşan neredeyse her olay için bir hikâyeye kurgulamış ve bu hikâyenin gerçekliğine kendilerini inandırarak bu anlayış çerçevesinde hareket etmişlerdir. Güneş, ay, dağ ve deniz gibi doğa unsurlarından hem korkmuş hem de hayatlarının merkezine alarak saygı ve sevgi göstermişlerdir. Doğa olayları dışında hayvanları da taşıdıkları niteliklere göre kategorize etmiş olan Türkler bunlara olağanüstü anlamlar yükleyerek kutsalları arasına eklemiş ve bir yaşam gerçekliği olarak benimsemişlerdir. Bu bağlamda Türklerin dünya görüşleri paralelinde şekillenen mitoloji anlayışları; doğa olayları,

hayvan ve bitkilere dayanmaktadır. Mağara duvarlarına çizdikleri figürler, kazılardan çıkartılan eserler ve günümüze ulaşan destanlar bu gerçekliği destekler niteliktedir.

Türk medeniyetinin paha biçilemez bir serveti ve aynı zamanda toplumsal kimliğin taşıyıcısı olarak kabul edilen bu zengin kaynaklar folklor ürünlerinden destanlara kadar birçok sanat dalına konu olmuştur (Bayat, 2007: 13). Türklerin yaşamlarının bir parçası olan bu kutsal hikâyelerin estetik sembollere bürünerek bir ifade aracı olan sanatta yaşatılması hâlâ canlılığının korunduğunun bir işareti niteliğindedir. Türklerin mitoloji anlayışlarına dair literatürde çeşitli çalışmalar mevcuttur ancak Türk Mitolojisini bir bütün olarak ele alan ve sosyolojik açıdan yaklaşan bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla çalışma binlerce yıllık bu inanç sistemini hem sosyolojik bağlamında hem de gerçeklik teması ekseninde ele alması bakımından önem taşımaktadır.

Mitoloji ve Sanat

Tarihsel süreçte sosyal yapıyı etkileyen sanat özellikle İlk Çağ'da genel olarak birçok toplumda paganizmin temeli olan mitolojinin etkisinde şekillenerek toplumların yaşamla mücadelesinde âdeta bir kayıt cihazı işlevini üstlenmiştir. O dönem toplumlarının yaşam gerçekliği olan mitoloji, ortak bir düşünce birliği oluşturması ve sosyal kimliği şekillendirmesi yanı sıra sanat için vazgeçilmez bir esin kaynağı da olmuştur. Ulaşılamayan ya da anlatılamayanı anlatma işlevi de bulunan sanatın İlk Çağ uygarlıklarında mitoloji ile iç içe oluşu bu işlevini destekler niteliktedir.

Kutsal hikâye anlamında kullanılan "mit" sözcüğünün kökeni Yunanca "myth" sözcüğünden gelmektedir (Kaya, 2003: 531). Bir yaratılış öyküsü olan mit, geçmiş zamanlarda evrende meydana gelen olayları ve toplumsal gerçekliklerin yaşama geçişini anlatmaktadır (Eliade, 2001: 15-16). Bir toplumun inanç ve değerlerini yansıtan, kültürün bir ögesi ve aynı zamanda efsaneler bilimi olarak da tanımlanabilen mitoloji; toplumlarda kutsal kabul edilen yaratılış ve kahramanlık hikâyelerinin bütünüdür. Bu doğrultuda efsaneler de "(mythes), bir milletin mitolojisinin canlı ve yaşayan varlıkları niteliğindedir" (Ögel, 1971: 6). Bu ölümsüz efsaneler etkili bir iletişim aracı olan sanat eserleri aracılığıyla nesilden nesle aktarılarak günümüze kadar ulaşmış, ait olduğu toplumun inanç sistemi ve toplumsal gerçekliği hakkında insanların aydınlatılmasında etkili bir bilgi kaynağı özelliği kazanmıştır.

En açık ifadeyle bir yaratılış hikâyesi olan mitoloji, bir şeyin başlangıç aşaması olmasının yanında kutsal bir hikâyedir ve geçmiş zamanlarda başlayıp yaklaşık aynı zamanlarda biten bir olayı anlatmaktadır. Bu olaylar da evrene ait birçok şeyi kapsamakta ve gerçekliğin hayata geçirilişinin ifadesi olmaktadır (Eliade, 2001: 16). İnsanları dünyanın başlangıç zamanlarına götüren bu anlayış; bir olayın, yaratılışın ya da oluşun anlam katılmış öyküsüdür. Aynı zamanda dünyayı algılama sistemi ve algıda sembolleşen bir dünya görüşü olan mitoloji toplumlara özgü; heyecan, korku, sevinç ya da mücadele gibi gerçekliklerin soyutlanmış dışavurumu olarak her bir toplumda ve sanat türünde farklı şekilde biçim almaktadır. Her toplumun kendi dünya görüşüne göre ürettiği ve evrenin, var oluşun, insanlık tarihinin hikâyesini barındıran bu mitlerin yapısını ve içeriğini anlamak, o toplumun düşünce ve yaşam gerçekliğini anlamak

demektir. Tarihin ilk dönemlerinde insanların yaşamlarının merkezinde olan bu gerçeklik bir inanç sistemi olmasının yanı sıra bireylerin yaşamlarına yön veren hem bir eğitim aracı hem de etkili bir iletişim aracı işlevini üstlenerek toplumsal düzenin âdeta bir kurallar sistemine karşılık gelmektedir.

İlk çağlarda korku ve inanç ekseninde şekillenen mitolojik semboller, ait olduğu toplumun düşünce tarihini ve doğal dünyada sahip olunamayan koşulların gerçekleşme beklentisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bireylerin iç seslerinin, kaygılarının, korkularının kısaca yaşam gerçekliklerinin dışavurumu olan mitler alegorik yapılarıyla dönemin doğa olayları ve sosyal gerçekliğinin aydınlatılmasında önemli bir veri niteliği taşımaktadırlar.

Bu dönem insanların temel gayesi, sosyal yaşantılarında açıklamaya güçleri yetmediği doğa olayları karşısında acizliklerini bastırmak ya da bilinmezlikleri yok etmektir. Bu eksiklikleri giderme amacı, onların içgüdüsel bir ihtiyaç olarak doğa üstü güçlere yönelmelerine neden olmuştur. Böylece gerçek olduğuna kendilerini inandırdıkları, yaşamlarının bir parçası hâline gelen ve kendi toplumsal gerçekliklerine özgü hikâyeler kurgulamışlardır. Merakları, arzuları, inançları ve hayal ürünlerini barındıran ve gerçek olduğuna inanılan bu hikâyeler sadece oluşturduğu dönemle sınırlı kalmayıp, değişen sosyo-kültürel unsurların ışığında sanat eserlerini anlamlandırmaya devam etmiştir. Günümüze ulaşan eserlerde görülen bu simgeler, bir iletişim aracı işlevi görerek o dönem ve toplum hakkında insanları aydınlatmakta ve böylece sosyolojik bilgi için önemli bir bilgi kaynağı olma özelliği taşımaktadır.

Toplumların karakteristiğini ve değerlerini belirlemede kültürel bir şifre niteliği taşıyan bu mitolojik semboller İlk Çağ'lardan günümüze döneme ve topluma göre şekil almıştır. Bu bağlamda Türklerin de kendilerine özgü, korku, sevinç, hayal ürünü ya da inançlarının dışavurumu olan mitoslar hayatlarında önemli bir yer edinmiş ve toplumsal gerçeklikleri çerçevesinde sanat eserlerine yansımıştır.

Ruhsal bir ihtiyaçla ortaya çıkan sanat ve mitoloji birçok ortak paydada buluşmaktadır. İnsanların duygu ve düşüncelerinin, hayal dünyalarının, toplumsal yaşam gerçekliklerinin çeşitli ifade araçlarıyla yansıtılması olarak tanımlanan sanat kavramında aslında bir ihtiyaçla birlikte özgünlük, yaratıcılık ve gerçeklik söz konusudur. Geçmiş dönem medeniyetlerinin doğa ile mücadelesinde anlam veremedikleri doğa olayları karşısında yaşamı daha anlaşılır kılmak adına kurguladıkları hikâyelerin bütünü şeklinde tanımlanan mitoloji kavramında da aynen sanat kavramının içeriğinde olduğu gibi bir ihtiyaç, özgünlük, yaratıcılık ve gerçeklik dikkat çekmektedir. Bu noktada özellikle gerçeklik algısı dikkat çekmektedir zira bu inanç sistemi toplumların içsel gerçekliklerinin yansımaları iken sanat da nesnel ve toplumsal gerçekliğin doğrudan ya da dolaylı olarak yansımalarıdır. Dolayısıyla insanların daha çok yaşamsal gerçekliklerini yansıtan bu hikâyeler, birçok sanat dalında hayat bulmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Toplumsal hafıza tüm toplumlarda içerisinden çıktığı kültürün kodlarından oluşmaktadır. Bu kodların kaynağında yer alan yaşamsal tecrübeler ise toplumların belleğinde yaşayan bir organizma gibi güncel gelişmelere uyarlanmakta ve kuşaktan kuşağa aktararak varlığını

sürdürmektedir (Aslan, 2020: 36). Sanat eserleri sahip oldukları eşsiz anlatımlarıyla ait oldukları toplumun adeta bir tanığı niteliğindedirler. Bu doğrultuda sanatın toplumsal bir üretim alanı olduğunu ifade eden Aslan'a (2019: 101) göre; geçmişten günümüze ilkel ve uygar olduğuna bakılmaksızın tüm toplumlarda sanat, değişim ve dönüşümler paralelinde şekillenmektedir.

Özellikle ilkel çağ toplumlarından neredeyse modernizme kadar değer ve düşünce paylaşımı, birlik ve beraberlik gibi topluluk bilinci yoğun olarak önemsenip yaşanmakta ve bu durum da toplumsal bir kurum olan sanatta görünür kılmaktadır. Bu noktada sorumluluk bilinci yüksek olan sanatçı, eserin oluşum sürecinde eserin; görme, işitme ya da dokunma duyularıyla algılanabilmesi noktasında bir ifade aracına ihtiyaç duymaktadır. Bunun yanında en az ifade aracı kadar önemli olan ve içeriğin belirlenmesinde kendisini harekete geçirecek, ilham verecek bir kaynağa ihtiyaç duymaktadır. Yapısı itibarıyla derin anlamlara sahip mitolojik semboller sanatçıların ilgisini çekerek içerik oluşturmada ve eserlerini oluşturma sürecinde sanatçıya bir ilham kaynağı olmaktadır. Dolayısıyla bireylerin içsel gerçeklikleri soyutlanarak sanat eserlerinde hayat bulmakta ve bu eserler de toplum gerçeklerinin kodlarını taşıyan birer kültür hazinesine dönüşmektedirler.

Türk Mitolojisinin Genel Karakteristik Özellikleri

Hiç kuşkusuz coğrafya, iklim ve zaman diliminin; toplumların oluşumlarında, inançlarında, düzenlerinde ve korunup sürdürülmesinde belirleyici bir rolü vardır. Toplumsal yaşamı etkileyen doğa olayları insanların inanç anlayışlarının yanında yaşam biçimlerini de etkilemiş ve her toplumun kendine özgü bir mitoloji anlayışının oluşmasına imkân vermiştir.

Bazı toplumlarda yaşamın kaynağı olarak görülen Güneş, evrenin her tarafına yaydığı ısı ve ışık sebebiyle insanların koruyucusu ve adaletin temsili gibi anlamlar yüklediği gibi Tanrı olarak da benimsenmiştir. Dolayısıyla bilimden uzak kendi gerçekliklerini ilkel deneylerle keşfeden Türkler için de Güneş'in ve birçok doğa olayının anlamlı bir hikâyesi vardır. Bu olayların işleyişini ilginç bulan Türkler bunlara olağanüstü anlamlar yükleyerek aynı zamanda inanç sistemlerini de oluşturmuşlardır. Böylece; Güneş, ay, yıldız ve su gibi doğa olayları sahip oldukları sıra dışı özellikleri nedeniyle önemli anlamlar yüklenmiş ve bu insanların sosyal gerçekliği olarak kutsal hikâyelere dönüştürülmüştür. Dönem insanların içsel gerçekliğinin toplumsal gerçekliğe dönüşmüş biçimi olan bu kutsal hikâyeler, tıpkı temel ihtiyaçları gibi önemsenmiş ve bir şeye inanma ve bağlanma ihtiyaçları nedeniyle toplumsal inanç sistemine dönüşmüştür.

Toplumda uyulması gereken ahlaki ve sosyal kuralların doğrulanmasında mitlerin dikkate alındığını belirten Malinowski, (1990: 12) toplumlarda içgüdüsel ihtiyaçların ve duygusal yaşantıların sebep olduğu heyecanların bir tapınma ihtiyacını doğurduğunu vurgulamıştır. Örneğin Türklerin Kök Tanrı olarak niteledikleri kavram; her şeyin üzerinde olan yaratıcı ve yüce bir varlıktır. Bu anlayışta gökyüzü, yeryüzü ve yeraltının Tengri tarafından yaratıldığına inanılmaktadır (Kalafat, 2004: 16). Türkçe olan "Tanrı" kavramının kökeni "tengri"dir ve eski Türklerde bu kavram; göğe, büyük bir dağa ya da yüce kabul edilen ağaca tekabül etmektedir.

Türklerde Tengri sözü, başlangıçta göğe ve göğün maviliğine karşılık gelirken gök kavramı da yıldızları, güneşi ve ayı içine alan kapsamlı yapısıyla içerisinde Tanrı kavramını da taşımaktadır. Türkler için yer ve gök ayrılmaz bir bütün olarak görülmekte, gök kavramı aynı zamanda bir sonsuzluğa karşılık gelerek tanrıyı çağrıştırmakta ve göğün yüceliğiyle tanrının yüceliği özdeşleşmektedir (Ögel, 1971: 146-150). Bu bağlamda mitoloji anlayışları Şamanizm'e dayanan Türklerin tek tanrı inançları olduğu yaygın bir görüştür. Türklerin İslamiyet'i kabulünden önceki inanç sistemi olan Şamanizm; çeşitli ilke ve ritüelleri kapsayan doğaya saygıyı temel alan, birtakım törenlerden oluşan dinsel bir oluşum ve uygulamalara karşılık gelmektedir. Dolayısıyla Şamanizm'de gök tanrı olarak bilinen bir tanrı anlayışı vardır ve bu inanışa göre gök tanrı kutsallığın ifadesi olarak yüce tanrı anlamına gelmektedir.

Birtakım inanç ve pratiğe sahip olan Şamanizm, Müslümanlık ya da Hristiyanlık gibi bir din değil, insan, ruh ve tanrı üçgeninde iletişimi sağlayan bir inanç sistemidir (Çoruhlu, 2002: 15). Şamanizm inancında temel öneme sahip ve din görevlisi statüsünde olan şamanların, insanlar ve tanrı arasında bir elçi olduğuna ve bunların da doğaüstü güçleri bulunduğuna inanılmaktadır.

Şamanizm'in doğaya saygıyı temel alması sebebiyle bu inanca mensup insanlar da doğa olaylarını önemsemiş ve kendilerinde bıraktığı etki doğrultusunda bunları hikâyeleştirmişlerdir. Örneğin şimşek, gök gürültüsü gibi olayların tanrının bir uyarısı olduğuna inanan Türkler, kimi zaman korku kimi zaman saygı gibi duygularla bu doğa olaylarını kutsal kabul etmişlerdir. Bunun yanında doğa olaylarından biri olan kar, renginden dolayı saflık ve güzellikle özdeşleşirken yağmur yaşamla bir tutularak tanrı tarafından gönderilen bir mükafat olarak sembolleştirilmiştir. Şamanizm'in doğa olaylarına yüklediği önem nedeniyle Türkler bu olayları yücelterek anlamlandırma çabası içerisinde girmiş ve her biri gerçekliklerinin bir simgesi olarak kuşaktan kuşağa aktararak canlılığını korumuştur.

Şamanizm inancında; yardımcı ruhların bir kısmı ya da tamamı, şamanların giysilerinde yaşamaktadırlar. Dolayısıyla şaman için giysi hem sosyal statü göstergesi hem de şamanın simgesel dünyası için oldukça önemlidir (Bayat, 2006b: 175).

Türklerde iyilik tanrısı olan Ülgen, inanışlara göre çok yüksekte, Güneş ve Ay'ın daha üzerinde yaşamaktadır. Ülgen'in yanına gitmek pek çok engeli aşmayı gerektirmektedir ve bunu ancak şamanlar gerçekleştirebilmektedir (Çoruhlu, 2002: 30). Türk Dil Kurumu'na göre şaman; büyü yapan, gelecek hakkında bilgilendirmeler yapan ve ruhlarla etkileşime girerek hastalıklara şifa bulduğuna inanılan kimse olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla Şamanizm inancı çerçevesinde göğü gök tanrı olarak benimseyen Türkler tanrıyla iletişimlerini şaman aracılığıyla yapmaktadırlar. Ülgen olarak adlandırdıkları gök tanrıya dünyanın ekseninde yer alan hayat ağacıyla ulaşılabileceğine dair bir inanç içerisinde olmuşlardır. Nitekim Türkler sosyal yaşamlarında önemli gördükleri bitkilere yaşamlarına kattığı değerler doğrultusunda çeşitli anlamlar yükleyerek yaşam gerçeklikleri arasına eklemiştir.

Türklerde verimliliğin bir simgesi olarak da görülen ağacın yanında ayrıca Mani dini ve Budizm etkisinde olan Uygurlarda da Budha'ya adadıkları lotus çiçeği (Nilüfer) oldukça önemlidir

(Çoruhlu, 2011: 99). Dolayısıyla Uygurlar, Maniheizm etkisiyle ağaca kutsal özellikler atfetmişlerdir (Ögel, 1971: 90). Efsanelere göre kimi kadınların ağaç kovuğundan çıktığına inanılmış ve ağaç âdeta ana rahmi işlevi görmüştür. Öte yandan Türk mitolojisinde yer alan hayat ağacı, Şamanizm inancına göre dünyanın odak noktası konumundadır. Ağacın gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı arasında bir köprü vazifesi gördüğüne ve aynı zamanda yılanlar tarafından korunulduğuna inanılmaktadır.

Altay Türklerinde evrenin yer, gök ve yeraltı olmak üzere üç bölümden oluştuğu, yaşamın kaynağı olan hayat ağacının da üçünü birbirine bağladığı inancı bulunmaktadır. Gök tanrı Yunan mitolojisinde Zeus'u Türklerde ise Ülgen'i simgelerken, yeraltı tanrısı Yunan mitolojisinde Hades'i simgelemektedir (Bilgili, 2017: 12). Türklerde gök tanrı Ülgen olarak adlandırılırken tanrının ruhu ya da oğlu olarak inanılan yeraltının efendisi ise Erlik Han'dır. Dünya toplumlarının tamamında yer edinen mitsel hikâyelerden bazıları farklı toplumlarda oluşmasına rağmen benzerlik gösterebilmektedir. Belirli bir yapıya sahip bu hikâyelerin benzerlikleri aklın evrensel yapısı ve çalışma mantığına dayanmaktadır. Kültürün nesiller arasında aktarımıyla bu mitler sürekli tekrarlanarak yaşatılmaktadır (Levi-Strauss, 2013: 27). Aslında bu durum dönemin koşulları itibarıyla insanların karşı karşıya kaldıkları doğayı ve doğada yer alan olayların bilinmezliğini ortak evrensel akıl çerçevesinde anlamlandırma çabalarından ve olaylara yaklaşık aynı açıdan yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır.

Türkler evrenin; yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünden oluştuğuna ve bu üçünün de birbirlerine bağlı olarak etkileşim içerisinde olduklarına dair bir inanç içerisinde olmuşlardır. Efsanelerde gizemi, korkuyu ve kötülüğü tanımlamak için yeraltı betimlenirken, gücü ve yüceliği anlatmak için yeryüzü ve gökyüzü tasvir edilmiştir. Bu bağlamda Yunanlarda yeraltı tanrısı olarak simgeleşen Hades ve Türklerde yeraltının efendisi olarak kabul edilen Erlik Han olumsuzluğu simgelemektedirler.

Yeraltı dünyasının hâkimi ve kötülüğün simgesi olan Erlik Han, Altay mitolojisinde yer alan bir efsaneye göre evrenin başlangıcında birçok kötülük yapmıştır. Tengri'ye karşı gelen Erlik Han yaptığı kötülüklerin karşılığı olarak tengri tarafından yer altına gönderilmiş ve beraberinde olan halkı da lanetlenmiştir. Yeraltında yaşamaya devam eden Erlik Han, efsanelere konu olan birçok kötülüğün sembolü olmuştur (Çoruhlu, 2002: 56).

Nasıl ki Avrupa mitolojisinin kaynağı kabul edilen Yunan mitolojisinde; evrenin başlangıcı, insanın yaratılışı ve doğa olayları çevresinde şekillenen tanrı ve tanrıçalar yaşam gerçekliklerini oluşturuyorsa Türk kültüründe de bunlardan ziyade doğa olayları, yaratılış ve türeyiş efsaneleri, ata kültü ve hayvanlar gibi unsurlar öncelikli yer edinmiş ve yaşam gerçeklikleri arasına yerleşmiştir.

Türklerin inançlarını teşkil eden tabiat olayları dinsel yaşamlarında ayrı bir öneme sahiptir. Örneğin Orhun Yazıtları'nda tabiat varlıklarından olan orman, su ve ağaç gibi unsurlardan kutsallıklarına vurgu yapılarak bahsedilmiştir (Kafesoğlu, 2017: 106). Doğal varlıklar ve doğa olayları üzerine inşa edilen Türk mitolojisinde toplumun inancını besleyen doğa kültleri ağırlıklı olarak yer almaktadır. Bu anlayışla su, dağ, ağaç, kurt, at ve geyik gibi varlıkların her birine

kutsal bir hikâye yüklenerek bu dönem insanların yaşam gerçekliklerinin merkezine yerleşmiştir. Örneğin mitolojik bir değer taşıyan su, hayati bir öge ve yaşam kaynağı olarak birçok efsanenin kaynağını oluşturmaktadır. İslamiyet'ten önce kısır olan kadınların ilkbaharda yağın yağmuru içmeleriyle evlat sahibi olacaklarına dair taşıdıkları inanç, suyun Türklerde kutsal bir anlam kazandığının işareti niteliğindedir.

Toplumsal gerçeklikleri paralelinde doğa olaylarının oluşumunu bir hikâyeye açıklayan Türklere göre aşırı yağışların neden olduğu su birikintileri mağaralara doğru ilerleyerek burada bulunan boşlukları doldurmuştur. Dolan boşluk balçığa dönüşünce güneş ısıyla bu balçığı kurutmuş ve kalıplaştırmıştır. Bunun üzerine dokuz ay rüzgâr esmeye başlamış ve bu mağara boşluğunda ay ata adını verdikleri ay doğmuştur (Gezgin, 2009: 74). Türk mitolojisinde yer alan bir başka efsaneye göre yeraltında bulunan ruhların yeryüzüne gelebilmelerinin tek yolu yeraltında yer alan su kaynaklarını kullanmaktır (Ögel, 1971: 69). Türklerde özellikle saflığın ve temizliğin sembolü olarak görülen su, gökten inmesi ve insanların hayati ihtiyaçlarından biri olması nedeniyle kutsal bir doğa unsuru olarak önemli görülmüştür.

Bir başka doğa kültlerinden olan dağ, taşıdığı coğrafi özellikleri ve dönem insanların inançları doğrultusunda özel anlamlar ve değerler yüklenerek kutsal kabul edilmiştir. Tanrıya adadıkları kurbanlarını dağın en tepesinde kesen Türkler için gök tanrı ile dağ kültü arasında yakın bir ilişki vardır. Türkler yüksekliği ve yüceliğiyle dağları tanrı makamı olarak kabul etmişlerdir (İnan, 2000: 47). Tabiat olayları, yer-gök, güneş-ay ve hayvanlar Türk mitolojisinde yoğun olarak yer almıştır. Örneğin Türklerde hükümdarın yer ve gök arasında iletişimi dengede tuttuğu inancı paralelinde dağ, hükümdarlık makamına benzetilmektedir (Bilgili, 2017: 11). Fiziki olarak yüksekliği nedeniyle tanrıya en yakın yer olarak düşünülen dağ, Türklerde kutsal bir mekân olarak görülmüştür. Yeryüzünde bulunan tüm dağlarda kutsal kabul ettikleri atalarının ruhları bulunduğu ve dolayısıyla her bir dağın bir ruhu temsil ettiğine inanılmıştır. Görüldüğü üzere bu dönem insanları kutsal olarak kabul ettikleri birçok gerçekliklerine simgesel anlamlar yükleyerek soyutlama yoluna gitmişlerdir. Dolayısıyla bu gerçekliklerin soyutlanmasının altında yatan temel faktör bu insanların inanç anlayışlarıdır.

Kökeni Orta Asya olan Türkler bereket ve uğur getiren hayvanları kutsal kabul etmiş, korku ve hastalık yaydıklarına inandıkları hayvanlardan da uzak durmuşlardır. Hayvanları iyilik ve kötülük getirdikleri inanç anlayışlarına göre kategorize eden Türkler, bu inançları doğrultusunda birçok hayvanı kutsallaştırarak mitolojik olarak sembolleştirmişlerdir.

Türklerin hayvanlarla ilgili bir başka mitolojik inançları ise; İslamiyet'ten önce zamanı sistemleştirmek için gök cisimlerinin yanında hayvanlardan faydalanarak on iki hayvanlı bir Türk takvimi oluşturmalarıdır. Takvimde yer alan bu hayvanların hangi gerekçeyle seçildiğine dair birçok efsane bulunmaktadır. Takvimde ay ve yılları işaret eden; fare, sığır, pars, tavşan, balık, yılan, at, koyun, maymun, tavuk, köpek ve domuz yer almaktadır. Tür özelliklerine ve yaşamlarındaki katkılarına göre anlam yüklenen bu hayvanlar Türk mitolojisi ve sanatının temel konularından biri olmuştur. Öte yandan evreni; gök, yer ve yer altı şeklinde üç bölüme ayıran Türkler, burada yaşayan hayvanları kimi zaman yaşadıkları yere göre de üstün ya da

düşük sıfatlarla kategorize etmişlerdir. Gökte olan bazı hayvanları üstün ve yüce olarak görürken yeryüzünde olan bazı hayvanları da uğursuz olarak nitelemişlerdir.

Hayvanlara taşıdığı özelliklere göre farklı semboller yükleyen Türkler hem temel ihtiyaçlarını karşılamak hem de güçlerini ortaya koymak için bu hayvanlarla mücadele içerisine de girmişlerdir. Bazı hayvanların boynuz ve diş gibi çeşitli parçalarını muhafaza edip üzerlerinde ya da yaşadıkları yerde bulundurarak bu gücün kendilerine geçeceğine inanmışlardır. Bu ve buna benzer yaklaşımlar inanç sistemleriyle birleşerek destan ve efsanelerin de ana kaynağını oluşturmuştur.

Tarih boyunca birçok medeniyetle etkileşim içerisinde olan Türklerin bu medeniyetlerin inanç sistemlerinden etkilenmeleri Türk mitolojisinin ayırıcı özelliklerinden biridir (Erdoğan, 2007: 3). Tarihsel süreçte çok sayıda medeniyetle etkileşim içerisinde olan Türkler bu süreçte; duygu, düşünce ve inanç noktasında bu medeniyetleri hem etkilemiş hem de onlardan etkilenerek çeşitli alanlarda bir sentez oluşturmuşlardır. Birçok yerde medeniyetler kuran ve göçebe yaşam tarzının etkisiyle gittikleri bölgelerde kültürel etkileşimde bulunan Türklerin, mitoloji konusunda da bir senteze ulaşmış olmalarını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, sıklıkla Türk mitolojisine konu olan Ejder-Griffon ve Zümrüd-ü Anka (Simurg) gibi farklı kültürlerden gelen fantastik hayvanlara Türkler de kendi inançları ve hayat anlayışları doğrultusunda doğa üstü özellikler yüklemişlerdir.

Örneğin fantastik hayvanlardan biri olan ejderin kaynağının Çin mitolojisi olduğu yaygın bir görüş olmakla birlikte, Türk mitolojisinde de önemli bir yere sahiptir. Mitolojik bir sembol olan ejder, şeytani ve kötü ruhlu olarak anlam kazanmıştır (Beydili, 2004: 191). Bir diğer fantastik hayvan olan aslan bedenli ve kartal başlı griffon tasvirleri ise Türklerde Budizm inancıyla birlikte görülmektedir (Çoruhlu, 2002:136). Bedeninin bir kısmı aslan diğer kısmı kartaldan oluşan, ejder ya da griffon olarak adlandırılan bu mitolojik yaratık son derece güçlü, kuvvetli ve cesur olması yanı sıra kötülüğün sembolü olarak bilinmektedir.

Efsanelere göre her şeyi bildiği düşünülen ve olağanüstü özellikler taşıyan bir başka mitolojik karakter olan Simurg kuşu; diğer kuşlara göre daha yükseklerde uçan, heybetli ve yeryüzüne inmeyen fantastik bir kuştur. İnsanların dileklerini yerine getirdiğine inanılan bu kuş birçok rengi bünyesinde bulunduran ve aynı zamanda insanlara görünmeyen bir gizeme sahiptir. Gerçek olmayan ancak insanların manevi dünyasında derin anlamlar barındıran ve kendini küllerinden yeniden var eden anka kuşunun dünyada bir tane olduğuna inanılmaktadır (Gezgin, 2007: 20). Birçok efsaneye konu olan ve ölümsüzlüğü simgeleyen Anka kuşu her şeye rağmen yeniden dirilişin simgesidir.

Araplarda Anka, İran medeniyetinde Simurg ve Türklerde ise Zümrüdüanka olarak bilinen bu efsanevi kuş inanışlara göre düşünme, konuşma gibi insansı birtakım özelliklere sahiptir. Efsaneye göre Kaf Dağı'nda yaşadığı düşünülen Zümrüdüanka'nın yeryüzünde sadece bir tane olduğu ve tüm insanlara yol gösterici bir görevi bulunmaktadır. Yeryüzünde insanlara birçok konuda iyilik yapma görevinin sonlandığını düşünen Anka, kendi inşa ettiği yuvasında güneş ışınlarıyla yanarak yok olmakta ve yeryüzüne dönmesi gerektiği zamanda küllerinden yeniden

doğarak hayat bulmaktadır. Türk mitolojisinde iyiliğin, güzelliğin temsili ve aynı zamanda cennet kuşu olarak görülen Zümrüdüanka sembolü İslamiyet sonrasında da yeni bir sentezde gelişim gösteren Türk İslam Sanatı edebî eserlerinde ve birçok sanat dalında kullanılmıştır.

Kimi kuş sembollerini şaman elbiselerinde ve mezar taşlarında kullanan Türklerin en fazla önemsedikleri mitolojik karakterlerden biri de kartaldır. Sürekli yükseklerde uçması nedeniyle gökten geldiğine inanılan kartal, güneşin ve gök tanrının sembolü olarak anlam bulmuş, gücün ve asaletin simgesi olarak kabul edilmiştir. Birçok medeniyetin imparatorluk sembolü olarak kullanılan kartal tasviri, çift başlı olarak stilize edilerek uğur getirdiğine ve koruyucu olduğuna inanılarak kutsal anlamlar yüklenmiştir. Türklerde genel olarak olumlu etkiler bırakan kuşlar sonsuzluğun, değişim ve dönüşümün sembolü olarak görülmüş, kartal gibi kimi kuşlar da kutsal kabul edilerek doğaüstü özellikler yüklenmişlerdir.

Çift başlı kartal figürü Türk mitolojisi ve halk edebiyatına konu olan simgesel bir unsurdur (Göksu, 2016: 117). Birçok medeniyetin simgesi olan çift başlı kartalın tanrısal bir güçle birtakım yetkilere sahip olduğu, Doğu'ya ve Batı'ya hükmettiği ve aynı zamanda ezeli ve ebedi olduğu gibi mitolojik anlamları bulunmaktadır. Göktürk ve Uygur medeniyetlerinde hükümdar sembolü olan çift başlı kartal figürü aynı zamanda Gök Tanrı'yı da simgelemektedir.

Türk mitolojisinde gücün ve yiğitliğin sembolü olarak kutsal kabul edilen hayvanlardan biri de kurttur. Bu mitolojik karakter olağanüstü özellikleriyle Hunlardan itibaren kutsal kabul edilerek özellikle Uygur ve Göktürk efsanelerine konu olmuştur. Kurdun güçlü bir hayvan oluşu ve Türklerin bunu kendi güçleriyle özdeşleştirmeleri türeyiş efsanelerinin de temel karakteri olmasında etkili olmuştur. Türk mitolojisinde yaratılışı konu alan birçok efsane bulunmakla birlikte, kurttan türeyiş efsanesi oldukça yaygın olan bir inanıştır.

Eski Türkler kurdu tanrı olarak kutsayarak kendilerinin de bir bozkurt olarak bozkurt soyundan geldiklerine dair bir inanç içerisinde olmuşlardır (Banarlı, 1983: 32). Geçmişten bugüne cesaret, yiğitlik ve kahramanlıkla örülü olan Türklerin yaşam gerçekliği mitolojik karakterlerine de yansımıştır. Türklerin ortaya çıkışı konusunda çeşitli efsaneler bulunmakla birlikte hayvandan türediklerine ve bu hayvanın da kurt olduğuna yönelik yaygın bir inanç bulunmaktadır. Ögel'in de (1971: 577) belirttiği üzere; Göktürk mitolojisine göre kurtla insanın birleşmesi sonucunda Türk Milleti meydana gelmiştir.

Bir efsaneye göre dört kardeşe miras olarak kalan koyunların paylaşımında adaletli bir dağılım yapılmamış ve en küçük kardeşin payı diğer kardeşleri tarafından verilmemiştir. Payını alamayan bu küçük kardeş bir kurda dönüşerek yaşadığı bu haksızlık nedeniyle insanlardan koyunlarını haraç olarak almaya ant içmiştir. Bu efsaneye göre Güneydoğu Anadolu bölgesinde Kurt Baba adı verilen bir mezarlık vardır ve kurtların atası da burada yaşamaktadır. Ayrıca aynı efsaneye göre, kurtların atasının her yıl koyun sürülerindeki bir koyunu yeme hakkı olduğuna inanılmaktadır (Boratav, 2012: 74).

Eski Türklerde kurdun yol gösterici oluşu, insanlara faydası, koruyuculuğu ve uğur getirdiğine duyulan inanç bu hayvanın kutsal olarak görülmesine neden olmuş ve bu durum kendisine zarar verilmesi ya da öldürülmesinin önüne geçmiştir. Tüm bunların yanında bir türeme

sembolü olarak görülen kurt İslamiyet'ten önce birçok Türk boyunda olduğu gibi Göktürklerde de bağımsızlığın ve kuvvetin sembolü olarak kutsanmış ve taşıdığı diğer nitelikleriyle oldukça önemli bir yer edinmiştir. Bu doğrultuda Türklerin hem korkup hem de saygı duydukları ve bahsi geçen nedenlerle oldukça önemsedikleri kurt, türeme efsanesiyle birlikte birçok efsaneye konu olmuştur.

Bir diğer mitolojik karakter olan at, Türklerin Şamanizm inancına göre, gökten indiğine ve konuştuğuna inanılan bir karakterdir. Bu sıra dışı özellikleri yanında gücün, kuvvetin temsili ve düşmana karşı zaferin sembolü olan at, Türklerle özdeşleşmiş bir hayvandır. Ayrıca güçlü ve atik özelliği yanında günlük yaşamda ve savaşta Türklere sağladığı fayda nedeniyle saygı duyulmuş ve kutsal kabul edilmiştir.

Şamanist inancına göre şaman at aracılığıyla gökyüzüne ve yeraltına gidebilmekte ve bu özellikleriyle atın kanatlı olduğuna inanılmaktadır (Çoruhlu, 2002: 163). Yeryüzü ve gökyüzü arasında bir bağlantı işlevi gördüğü düşünülen at, yas dönemlerinde ya kuyruğu kesilerek ya da düğüm atılarak sembolleştirilmekte, zarar verilmesi ya da öldürülmesi suç sayılmaktadır. Kutlu bir hayvan olarak görülüp olağanüstü anlamlar ve kanat gibi sıra dışı semboller yüklenen at Türklerin yaşam gerçekliklerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak Türk kültür ve sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Şamanizm inancına göre atın gökten indiğine inanılırken Yakut Türklerinde atın güneş alemine ait olduğu inancı hakimdir. On iki hayvanlı Türk takviminde at yedinci yıla tekabül etmektedir. At yılı savaş ve mücadele yılı olarak görülmekte bu yılda kış mevsiminin oldukça soğuk geçeceği, yaz mevsiminin de bolluk içerisinde olacağına inanılmaktadır (Esin, 2004: 259-260). Eski Türklerde mitolojik bir sembol olan at Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da önemini korumuş hatta bazı hükümdarlar atlarıyla birlikte gömülmüştür (Çoruhlu, 2002: 141).

Türklerin kutsal kabul ettiği mitolojik hayvanlardan birisi de boğadır. Eski Türklerde boğa hükümdarlık simgesi olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2012: 168). Türklerde iyilik ve kötülük olarak zıt kavramlar şeklinde kullanılan boğa; ağırlıklı olarak gücün, yiğitliğin ve asaletin simgesi olarak kabul edilmiştir.

Hükümdarın siyasi gücünü temsil ettiği inancı anlayışıyla hükümdarlık simgesinden, mimari yapılara kadar birçok alanda kullanılan boğa figürü aynı zamanda on iki hayvanlı Türk takviminin sembollerinden birini oluşturmaktadır.

Türk mitolojisinde tasviri en fazla yapılan hayvanlardan birisi de geyiktir. Taşıdığı nitelikleriyle kutsal ve saygın bir hayvan olarak görülen geyik, ihtişamlı boynuzlarıyla dikkat çekmekte ve Türkler tarafından doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılmaktadır.

Birçok efsaneye konu olan ak renkli geyik, Türkler tarafından özel olduğuna inanılarak kutsal kabul edilmiştir. İnanışlara göre ak kavramı, Altay dilinde cennet anlamına gelmektedir (Ögel, 1971: 70). Türk mitolojisi ve masallara konu olan geyik daha ziyade dişidir ve bunlar da ilahe ya da dişi ruh olarak anlam yüklenmiştir (Ögel, 1971: 569). Geyiğin korunma ihtiyacı nedeniyle insanların yardımına ihtiyacı olduğu düşünüldüğü gibi, insanlara bazı konularda yardımcı

olduğuna da inanılmaktadır. Ayrıca efsanelerde özellikle geyiğin ak ve dişi olanı sembolleşmiş, yol gösterici ve hassas bir hayvan oluşuna vurgu yapılmıştır.

İnsanları, zehirli olması ve dış görünüşüyle etkileyen ve aynı zamanda yeryüzü ve yeraltının simgesi olarak görülen yılan, Türk mitolojisi ve efsanelerine konu olan hayvanlardan biridir. Ayrıca dinî törenlerde şamanların kıyafetlerinde ve çeşitli nesnelere yılan tasvirlerinin yoğun olarak kullanılmış olması bu dönem insanların hayatlarında ne derece önemli olduğuna bir işarettir. Ayrıca kötü olarak anılan yılanın zehrinin insanlar için bir şifa kaynağı olduğuna inanılmıştır. Dolayısıyla bu mitolojik karakter insanlar için hem bir düşman hem de fayda kaynağı olarak düşünülmüştür. Bu doğrultuda Türklere stilize edilmiş çift başlı yılan tasviri zehir ve panzehirin temsili olarak kullanılmaktadır.

Korkulan ve aynı zamanda olumsuz özellikler yüklenen yılan Türk mitolojisinde kötü özellikleriyle bilinen yeraltının efendisi Erlik Han ile eşdeğer ölçüde görülmüştür (Çoruhlu, 2002: 183). Yılanın Erlik Han ile anılmasının nedeni inanışlara göre ak renk gök tanrısı temsil ederken yılanla özdeşleşen kara renk ise Erlik Han'ı temsil etmektedir. Bir taraftan korku saçan diğer taraftan saygı duyulan ve daha çok dişil bir sembol olarak benimsenen yılan, Türk mitolojisinde yarısı hayvan yarısı insan olarak betimlenen Şahmeran Efsanesi'nin de konusu olmuştur. Gövdesi yılan başı ise insan şeklinde tasvir edilen Şahmeran Efsanesi'nin özü; yeraltı dünyasında yılanların egemenliğini ele geçirmiş ve iyilik timsali olan bir varlığın aynı zamanda bu yılanların kraliçesi olduğu inancına dayanmaktadır.

Bir efsaneye göre çaresi bulunamayan bir hastalığa yakalanan kralın şifasının, Şahmeran'ın etini yemekle mümkün olacağına inanılmaktadır. Bu iş ile görevli vezir, kralın hastalığını dikkate almadan kendi menfaati uğruna Şahmeran'ı yiyerek dünyanın tüm gizemlerine nail olmayı planlamaktadır. Ancak efsaneye göre işler vezirin planladığı şekilde gitmemiştir. Bilinçsiz bir şekilde Şahmeran'ın zehirli olan vücudunun alt bölümünü yiyerek ölen vezir amacına ulaşamadığı gibi krala da bir faydası dokunamamıştır. Ancak olacakları önceden bilen Şahmeran, sevdiği gençle detaylı bir şekilde konuşmuş ve asıl kaynağın başında olduğunu ve kendi başını yemesi konusunda sevdiğine tavsiyelerde bulunmuştur. Genç, bu sözleri dikkate alarak Şahmeran'ın başını ısırmış ve tıp alanında dünyanın tüm bilgilerine sahip olmuştur.

Örneklerde de görüldüğü üzere Türkler zorlu yaşam koşulları nedeniyle gerçekliklerine inandıkları bu unsurların kendilerinde bıraktığı etki doğrultusunda yaklaşım sergilemişlerdir. Her bir unsura taşıdığı niteliklere göre olağanüstü anlamlar yükleyerek kutsayan Türkler, bu unsurları sosyal gerçeklikleri olarak hayatlarının merkezine almışlardır.

Türk Mitolojisinin Sanata Yansımaları

Geçmiş yaşam insanların yaşam öykülerinin şifrelerini taşıyan kültürel zenginlikler sanat eserleri aracılığıyla günümüze kadar taşınmıştır. Bu eserler incelenirken o dönem insanların; arzu ve istekleri, beklentileri ve yaşam gerçeklikleri okunabilmekte ve geçmiş ve günümüz arasında bir bağlantı kurulabilmektedir. Dolayısıyla Türklerin yaşam gerçekliklerinden biri olan mitolojinin sanata yansımaları analiz edildiğinde her bir mitolojik simgenin kaynağında ayrı bir

gerçeklik yer almaktadır. Tüm bu bulgular o dönem insanların dinî, mitolojik ve kültürel açıdan sanat anlayışlarını ve yaşam gerçekliklerini gözler önüne sermektedir.

Türk Mitolojisinde yer alan karakterlerin sanat eserlerine yansımalarında ilk örnekler içerisinde Orta Asya kazı çalışmalarıyla elde edilen eşyalar ve minyatür heykeller yer almaktadır. Özellikle kaya resimlerinde yer alan mitolojik figürler Türk tarihi ve sanat geçmişi açısından önemli bilgiler içermektedir. Bahsi geçen bu coğrafyada Türklere ait çeşitli sanat eserlerine rastlanırken mitolojik sembollerin yer aldığı halı, kilim dokumaları ve seramik çalışmaları da dikkat çekmektedir (Baltacı, 2020: 96). Bu eserler üzerinde yer alan mitolojik sembollerin ilk Türk topluluklarından günümüze kadar çeşitli sanat dallarında yansıtılması, o dönem insanların gerçekliklerinin sanat aracılığıyla hafızalarda yaşatılmak istenmesinin bir işaretidir. Dolayısıyla çok eski dönemlere ait bu inanç sisteminin sembol, simge ya da motiflerle yansıtma çabası en güçlü ifade araçlarından biri olan sanat eserlerinde okunabilmektedir.

Hunlar, Uygurlar ve Göktürkler döneminde tarihî açıdan büyük önem taşıyan sanat eserleri üretilmiştir. Sibiryâ'da Altay Dağları eteklerinde yer alan Pazırık kurganlarında yapılan kazılar sonucunda; Hun'lara ait olan sanat değeri taşıyan birçok eşya, Uygurlara ait Budist ve Maniheizt içerikli duvar resimleri ve çeşitli minyatürler, Göktürk dönemine ait mezar külliyeleri Türk sanatının anlaşılması ve gelişimi açısından sıra dışı eserlerdir (Özkartal, 2015: 89). Hem askeri hem siyasi hem de kültürel açıdan üstün olduğu kabul edilen Türk medeniyetinin gerçekliklerini yansıtan sanatsal çalışmaları incelendiğinde dönemin şartlarına rağmen ne derece medeni ve estetik değerlere sahip olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır. Bugün sanat eseri olarak değerlendirilen; mağara duvarlarına, kaya parçalarına çizilen resimler, dikili taşlar, taştan oyma heykeller ve benzeri birçok çalışma atalarımızın yaşam gerçekliğinin yansımaları olarak en değerli kültürel miras olma ayrıcalığını elde etmektedir. Bu doğrultuda kültürel mirasımızın ayrı ayrı incelenmesi oldukça kapsamlı bir araştırma gerektirdiğinden çalışmamızda örnekler sınırlı tutularak öne çıkan bazı mitolojik sembollerin yer aldığı sanatsal çalışmalara yer verilmiştir.

Mitolojik sembollerin yansıtıldığı örneklerden biri Çatalhöyük'te yer alan duvar resimleridir. Bu yerleşim yerinin iç mimarisinde yer alan resimleri dönem insanların sosyal yaşantıları ve inançlarının dışavurumu olarak ifade etmek mümkündür. Zira Türklerin avcı ve toplayıcılık yaptığı taş devrine kadar uzanan geçmiş yaşam anlayışları; kazılardan çıkan çeşitli eserler ve mağara duvarlarına çizdikleri resimlerle ortaya çıkmıştır. Özellikle mağara duvarlarına çizdikleri resimler ve günümüze ulaşan destan ve efsanelerde hayvan figürlerinin yoğunluğu hayvanların Türklerin hayatında önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Taşdığı nitelikler ve gücü nedeniyle kimi zaman bir koruyucu kimi zaman da bir korku unsuru olarak gördükleri hayvanları simgeleştirerek mağara duvarlarında ya da taşlarda betimlemiştirler. Nitekim bilimden ve sanattan habersiz olan bu insanların mağara duvarlarına ya da taşlara kazıyarak oluşturdukları eserler yaşam koşullarına dayanan ruhsal ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır.



Görse1 1. Çatalhöyük Duvar Resmi.

Örneğin Çatalhöyük'te bulunan duvar resimlerinde (Görse1 1) ağırlıklı olarak hayvanların tasvir edilmesi bu gerçeği kanıtlar niteliktedir. Zira birçok hayvan Türk mitolojisinde güçlü bir etkiye sahiptir ve dönem insanların bu gücü yansıtabildikleri en iyi alan ise mağaralar ya da yaşadıkları alanın duvarları olmuştur. Tasvir edilen hayvanların taşıdığı özelliklerin kendilerinde bıraktığı etkinin hafızalarda yaşatılmasına dayanan bu anlayış, başlangıçta taşlara ya da mağara duvarlarına kazınarak gerçekleştirilirken zamanla; kaleler, saraylar ve camiler gibi Türk mimarisinde devam ettirilmiştir.

Öte yandan arkeoloji tarihinde sıra dışı bulgulardan biri olan Pazırık kurganlarında yapılan çalışmalar sonucunda; mitolojik sembelerle örülü halı ve kilimler, keçe işlemeler, hayvan figürlü elbiseler, hayvan ve bitki motifli tekstil ürünleri ve süs eşyaları gibi sanatsal değeri olan ürünler ele geçirilmiştir.



Görse1 2. Pazırık Kurganlarında Bulunan: Atın Başına Takmak İçin Süs Eşyası ve At-Geyik Maskesi.

Bu örneklerden biri de bu kurganlar içerisinden çıkarılmış olan (Görse1 2) at ve geyik maskeleridir. Türkler için kutsal kabul edilen geyik ve at sembolleri Türk destanları ve dokuma sanatlarından olan halılar yanı sıra deri ya da keçeler gibi yüzeyler üzerine applike yöntemiyle işlenmiştir.

Mitolojik bitki ve hayvan motiflerinin kullanıldığı bir diğer örnek Erzurum'da yer alan Çifte Minareli Medresedir. Selçuklu dönemi taş işlemeciliği ve estetik anlayışını yansıtan bu medreseyi sıra dışı kılan özelliklerinden biri taç kapısında yer alan süslemeler ve mitolojik sembollerdir. Taç kapının batı tarafında mitolojik sembollerden; hayat ağacı, çift başlı ejder ve

Selçuklunun sembolü olan çift başlı kartal yer almaktadır. Doğu tarafında ise; sadece hayat ağacı ile kartal simgesi yer almaktadır (Baltacı, 2020: 96).



Görsel 3. Erzurum Çifte Minarede yer alan Hayat Ağacı, Ejderha ve Çift Başlı Kartal.

Türklerin kutsallarından biri olan ağaç; yapısında bulunan dalları, yaprakları ve kökleriyle soyut anlamlar yüklenmiştir. Evrensel bir simge olan ve birçok anlamı içerisinde barındıran hayat ağacı Türk kültüründe; edebiyat, mimari, halı ve kilim gibi birçok sanat dalında karşımıza çıkmaktadır. Erzurum Çifte Minare taç kapısındaki taş oyma üzerinde de (Görsel 3) mitolojik sembollerden ejder ve çift başlı kartalın yer aldığı hayat ağacı tasvir edilmiştir. Üç bölümden oluşan ve Türk mitolojisinin kaynaklık ettiği bu eserin üst kısmında tanrısal bir güçle birtakım yetkilere sahip olduğu düşünülen çift başlı kartal figürü yer almaktadır. Orta bölümde ise hayat ağacının dalları üzerine yerleştirilmiş mitolojik kuş figürleri bulunurken taş oymanın en alt bölümünde, ejder motifinin çift başlı olarak stilize edilmiş formu yer almaktadır. Dönem insanların birçok anlam yüklediği bu simge ve sembollerin Türk mimarisinde kullanılmasının temel sebeplerinden biri de bu varlıklara yüklenen olağanüstü niteliklerin vurgulanmak istenmesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Sanatın çeşitli dallarına konu olan mitolojik karakterlerden biri çift başlı kartaldır. Orta Asya'da bazı kaya resimlerinde ve Anadolu'nun bazı mimari yapılarında yer alan çift başlı kartal, Türklerin toplumsal bir gerçekliği olarak geçmişten günümüze edebiyat, mimari, halı ve kilim gibi sanat dallarında kullanılmış mitolojik bir semboldür.



Görsel 4. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasında Yer Alan Selçuklu Versiyonu Çift Başlı Kartal Sembolü.

Özellikle Selçukluların sembolü olan bu mitolojik karakterin yer aldığı örneklerden biri de (Görsel 4) Sivas ilinde bulunan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifasıdır. Geçmişte bazı imparatorlukların sembolü olarak değer gören kartal sembolü çift başlı olarak üsluplaştırılarak çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Efsanelere göre güç ve asaletin sembolü olarak görülen kartalın çift başlı olarak stilize edilmiş formu sahip olduğu gücün katlanarak arttığına ve doğunun ve batının hakimi olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

Türk medeniyetinin derin geçmişinin izlerini taşıyan sembollerin yansıtıldığı ve yaşatıldığı alanlardan biri de dokuma sanatlarıdır. Engin kültürümüzü yansıtan sanatlarımızdan biri olan halı dokumalarında temel karakter olarak birçok mitolojik sembolün izini sürmek mümkündür. Dokuma yüzeylerinde kullanılan bu semboller sıradan bir motif değil, kültür bütünlüğümüzün kodlarını oluşturan anlam yüklü değerlerindedir.



Görsel 5. Pazırık Halısı.

Bu örneklerden biri de Altay Dağı eteklerinde bir kurgandan çıkarılan ve bilinen ilk Türk halısı olan (Görsel 5) Pazırık halısıdır. Zira halı üzerinde Türklerin yaşam gerçekliklerini yansıtan bitki ve hayvanların mitolojik sembolleri bulunmaktadır. Örneğin halının orta kısmında Uygurların Budha'ya adadıkları lotus çiçeği ve kartal başlı aslan vücutlu griffon yer alırken, kenar kısmında ise Türk üslubuna ait, at ve geyik gibi hayvan tasvirleri bulunmaktadır. Halının orta kısım bordüründe yol gösterici ve ölümsüzlük gibi olağanüstü anlamlar yüklenen geyik sembolleri üsluplaştırılmadan gerçekte olduğu şekliyle temsil edilmiştir. Halının orta zemininde; aslan ile kartalın gücü ve kuvvetiyle sembolleşmiş olan, aslan bedenli ve kartal başlı griffon tasvirleri bulunmaktadır. Orta bordüründe ise, gücün ve kuvvetin işareti olarak görülen at sembolleri, üzerinde insan figürleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Pazırık halısını bir bütün olarak değerlendirdiğimizde bu dönem insanların yaşam gerçekliklerini mitolojik simgelerden faydalanarak bir kompozisyon şeklinde sunmuş olduklarını söylemek mümkündür.

Türklerin mitoloji anlayışlarını yansıtan sanat eserlerinden biri de kuşkusuz destanlardır. Kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşan sözlü edebiyat ürünü olan bu destanlar, Türk mitoloji kültüründe önemli bir yere sahiptir. Yaşamın kaynağı olarak görülen ve hayranlık beslenen doğa olayları, hayvanlar ve bitkiler Türklerde bıraktığı etki nedeniyle kutsanmış ve yaşam gerçeklikleri olarak efsane ve destanlara konu olmuşlardır. Dolayısıyla bir iletişim aracı

olarak destanlar içeriğinde barındırdıkları anlamlarıyla milli kültürümüzün korunup yaşatılması noktasında önemli bir role sahiptirler.

Türklerin zengin kültürel değerlerinden biri ve mitolojik öğelere sahip olan destanlar İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır. Bir milletin hayatında önemli bir yer edinen eski halk edebiyatı ürünlerinden olan destanlar; toplumun iradesini yansıtan, kahramanların hayatlarını konu alan halkı bilgilendirici anonim hikâyelerdir (Elçin, 1986: 72). Deprem, sel gibi doğa olayları, savaş ve göç gibi tarihî olaylar ve birçok kahramanlık konusu destanların kapsamı içerisindedir. Dolayısıyla bir toplumun zihninde derin iz bırakan olayları, toplumsal değerleri ve kolektif bilincin zihniyet ve geçmişini temsil eden hayal ürünü olan bu konular bir yaşam gerçekliği olarak edebî ve estetik bir şekilde hikâyeleştirilmiştir.

Türklerin İslamiyet'in kabulünden önce ve sonra mitolojik sembollerle bezenmiş destanları, oluşturulduğu dönem ve topluma göre değerler yüklenmiştir. İslamiyet öncesinde oluşturulmuş ilk Türk destanlarının içeriği kısaca şu şekildedir:

Yaratılış destanı; Bu destan; dünyanın hangi koşullar altında yaratıldığını ve insan ırklarının meydana gelişini Türklerin inanç ve düşünce sistemine göre açıklamaktadır (Atsız, 1943: 12). Destan, dünyada su dışında hiçbir yer ve hiç kimse yokken Tanrı Ülgen'in göklerden gelen bir sesle insanı, dünyayı yaratışı ve dünyaya bir düzen verişini konu almaktadır.

Alp Er Tunga Destanı; M.Ö. yedinci yüzyılda yaşamış ve Saka hükümdarı olan Alp Er Tunga, halk tarafından sevilen bir kahramandır. Orta Asya'da yer alan tüm Türk boylarını birleştirerek hakimiyeti altına alan kahraman, sonrasında Kafkasları aşmış, Anadolu'yu, Suriye'yi ve Mısır'ı fethederek Saka devletini kurmuştur. Alper Tunga savaşlarla dolu hayatında İranlı Med hükümdarları ile mücadele içerisinde olmuş ve bu süreçte hileyle öldürülmüştür. Alp Er Tunga'nın Med hükümdarları ile giriştiği mücadelelerde yaşananlar hem Türkler hem de İranlılar tarafından yaşatılmıştır (Günay, 2008: 2). Saka dönemine ait olan Alp Er Tunga Destanı, Saka Devletini kuran ve Saka hükümdarı olan Alp Er Tunga'yı konu almaktadır. Yiğitliği, cesareti, bilgisiyle tanınıp sevilen Alp Er Tunga'nın neredeyse tüm hayatı savaşlarla geçmiştir. Yusuf Has Hacıp'in Kutadgu Bilig ve Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügati-t Türk eserinde Alp Er Tunga'dan bilgiler yer almaktadır.

Şu Destanı; İslamiyet öncesi destanlardan olan Şu destanı Bir Türk hükümdarı olan Şu ile İskender arasındaki mücadeleleri ve bu mücadele sürecindeki olayları konu almaktadır (Togan, 1981: 18). Destan, milattan önce dördüncü yüzyılda yaşadığı düşünülen Saka hükümdarı olan Şu'nun Makedonya kralı İskender ile giriştiği mücadeleyi anlatmaktadır. Bu mücadelenin detaylı bir anlatımı olan destanda hükümdar Şu'nun mücadelenin bitiminin ardından Balasagun'da Şu ismini verdiği bir şehir yaptırdığı ve bu şehrin tılsımlı olduğu konusu yer almaktadır.

Oğuz Kağan Destanı; Oğuzların manevi dünyalarının haber kaynağı niteliği taşıyan destan, özel bir olayı ve tarihî bir bilinci yansıtmaktadır. Destan mitolojik olgular ve destansı kurallar çerçevesinde şekillenmiştir (Bayat, 2006a: 13). Oğuzların hem sosyal hem de idari yapısını şekillendiren Oğuz kağan, aynı zamanda ilk cihan devleti kurucusudur (Bayat, 2002: 936). Hun-

Oğuz Destanlarından olan Oğuz Kağan Destanı; milattan önce üçüncü yüzyılda hüküm sürmüş olan Hun hükümdarı Oğuz Kağan'ın cesurluğu, dürüst kişiliği ve ülkesi için verdiği mücadeleyi konu almaktadır. Destanda Oğuz'un mucizevi doğumu, çocukluk yılları ve hükümdarlık dönemi mitolojik unsurlar çerçevesinde detaylı bir şekilde yer almaktadır. Efsanelere göre daha doğduğu gün olağanüstü olaylarla donanmış olan Oğuz'un kahramanlıklarla dolu gençlik hayatı ve ülkesi için verdiği mücadeleler de mitolojik semboller çerçevesinde anlatılmaktadır.

Ergenekon Destanı; Dağlık bir bölge olan Ötüken Türkler için kutsal bir merkez iken Ergenekon ise geçici yurt ve aynı zamanda evrenin ve bilincin merkezi konumundadır. Kelime anlamı olarak Ergene sarp yer iken kon da dağ ve geçit anlamlarına karşılık gelmektedir. Türklerin kültürel yaşamında önemli bir yere sahip olan Ergenekon destanında, günümüze kadar etkinliğini sürdüren nevrüz olgusunun doğuş efsanesi de yer almaktadır (Ögel, 1993: 37-62). Destanda düşmanların hilesi sonucu vatanlarından ayrı düşen Türklerin doğaüstü yolculuğu yer almaktadır. Tek amaçları soylarını devam ettirmek olan Türkler bu amaç doğrultusunda bilinçli bir yolculuğa çıkarlar. Aslında Türklerin kutsal mekân olan Ergenekon'a tırmanışları bir nevi bilincin merkezine doğru yapılan yolculuğun simgesi niteliğindedir (Şenocak, 2013: 2532).

Göktürk dönemine ait olan Ergenekon Destanı; Göktürklerin düşmanları tarafından bozguna uğramaları, yeniden türeyişini ve güçlenişlerini konu almaktadır. Destanda Göktürkler yaptıkları bir savaş sonucunda yenilgiye uğramış ve vatanlarını terk ederek Ergenekon adını verdikleri farklı bir yere yerleşmek zorunda kalmışlardır. Yerleştikleri bu yere Tanrı tarafından gönderilen bir kurdun rehberliğinde gitmiş olan Göktürkler burada uzunca yıllar kalmış ve daha sonra güçlü bir şekilde çoğalarak çıkmışlardır. Yaşadıkları verimli ovanın çevresinde demirden oluşmuş bir dağ bulunduğunu fark eden Göktürkler buradan çıkmak için kutsadıkları kurttan destek almışlardır. Göktürkler, büyük gücü bulunan kutsal kurt öncülüğünde bu demirden dağı eriterek çıkmış ve düşmanlarıyla güçlü bir şekilde savaşarak ülkelerini yeniden kazanmışlardır. Bu inanış doğrultusunda Ergenekon'dan demiri eriterek çıkışları bir gelenek hâline dönüşmüş ve her yıl aynı tarihlerde özgürlüklerinin ve başarılarının simgesi olan bugünü bayram havasında anmışlardır. Günümüzde de hâlâ etkisi görülen bu kutlama nevrüz adıyla bilinmekte ve her yıl 21 Mart'ta şenlik havası içerisinde kutlanmaktadır.

Türeyiş Destanı; Türeyiş ve Göç, Uygurlara ait destanlardır. Efsaneye göre Hun beylerinden biri çok güzel olan kızlarını tanrılarla evlendirmek istemektedir. Bu bey amacını gerçekleştirmek amacıyla çok yüksek bir kule yaptırarak kızlarını buraya bırakmıştır. Kuleye tanrı olarak düşündükleri bir kurt gelmiş ve beyin kızlarıyla evlenmiştir (Günay, 2008: 6). Uygur dönemine ait olan Türeyiş ve Göç Destanlarında yeniden doğuşu konu alan mitlerden su, ağaç, dağ ve su yer almaktadır. Göktürk Devleti'nin yıkılmasının ardından Uygur Türklerinin yeniden güçleniş ve devletlerini kuruşu mitolojik sembollerle anlatılmaktadır. Destan, Uygur Hükümdarının kızlarını tanrı suretindeki kurt ile evlendirmesi sonucu Uygurların kurt soyundan güçlü bir şekilde çoğalışını konu almaktadır.

Göç Destanı; bu destanda tanrı tarafından kutsanmış ve gökten gönderilmiş olan çocuklar ve bu çocukların doğduğu ağaç konu edilmiştir. Destandaki ağaç hem yaz hem de kış mevsiminde sürekli yeşil kalan ve aynı zamanda evrenin merkezini temsil eden kutsal hayat ağacıdır

(Şenocak, 2013: 2527). Türeyiş Destanı'nın devamı niteliğinde olan Göç Destanı da Türklerin yeniden dirilişini konu almaktadır. Tanrı tarafından kutsanan bir ağaçtan doğan olağanüstü çocukları ve bu çocukların büyüyünce hükümdar olup nasıl güçlü bir devlet kurdukları ve halkı refah içinde yaşattıkları anlatılmaktadır.

İslamiyetin kabulünden sonra oluşturulmuş destanlar ise;

Satuk Buğra Han Destanı; Destanda İslamiyetin kabulünde hem siyasi hem de dinî bir otorite olarak hizmetlerde bulunmuş olan Satuk Buğra Han'ın olağanüstü doğumunun yanında yeni bir inanç dairesine girişi, Müslüman kahraman bir kimliğe geçişi ve bu süreçte yaşadığı sıkıntılar detaylı bir şekilde yer almaktadır. Kısaca destan, Karahanlı hükümdarının efsanevi kişiliği merkezinde oluşmuştur (Özkan, 2013: 6-22). Onuncu yüzyılda Karahanlılar'ın hükümdarı olan Satuk Buğra Han tarihte İslamiyet'i kabul eden ilk hükümdar olarak bilinmektedir. Bu destanda on iki yaşında İslamiyetle tanışan ve İslamiyetin yayılması konusunda mücadele eden Satuk Buğra Han'ın hayatı ve bu uğurda verdiği mücadele anlatılmaktadır. Destanda ömrünü bu yolda sürdüren Satuk Buğra Han'ın mücadelesi sırasında yaşadığı olağanüstü olaylar mitolojik semboller çerçevesinde anlatılmaktadır.

Manas Destanı; Destan sadece Kırgızların değil, tüm Türk boy ve topluluklarına ait olan sıra dışı bir halk edebiyatı eseridir. Özellikle Türk topluluklarının tarihini, sosyal hayatını, etnografisini, halk eğitimi gibi faktörleri içerdiğinden Türk topluluklarının âdeta ansiklopedisi niteliği taşımaktadır (Useev, 2016: 204). Kazak-Kırgız Türklerine ait olan Manas Destanı on birinci yüzyılda, genel olarak Türk topluluklarının; kültürlerini, inançlarını ve eğitimlerini konu almaktadır. Destanda Türk mitolojisi ve bozkır anlayışı yansıtılmakta, Kırgız kahramanı olan Manas'ın çocukluğundan savaşlardaki başarıları ve Kırgız halkının egemenliğine kadar birçok ayrıntı yer almaktadır. Manas destanı hem İslamiyet öncesinden hem de İslamiyet döneminden izler taşımaktadır.

Cengiz Han (Cengiz-name) Destanı; Orta Asya'da yaşamış olan Türkler bu destanı çok sevip koruyarak günümüze kadar yaşatmayı başarmışlardır. Destanda Cengiz'in hayatı ve kişiliği yanı sıra fetihleri yer almaktadır. Cengiz Han bir Türk kahramanı olarak kabul edilmiş ve dolayısıyla hikâye de Türk tarihi gibi yansıtılmıştır (Günay, 2008: 7). Türk Moğollarına ait olan bu destanda, asıl adı Timuçin olan Moğol Hükümdarı ve aynı zamanda dünya imparatoru olarak bilinen Cengiz Han'ın hayatı, fetihleri ve efsanevi hikayeleri yer almaktadır. Bir Türk kahramanı ve kutsal olarak kabul edilen Cengiz Han, on üçüncü yüzyılda Orta Asya Türkleri tarafından bir İslam kahramanı olarak benimsenmiştir. Destanda dinî sembollerin yanında kuş ve ağaç gibi mitolojik semboller yer almaktadır.

Edige Destanı; Türklerin tarihini, kültürünü yansıtan edebî bir destan metni olan Edige destanında genel olarak olağanüstü yeteneklere sahip bilge şahsiyetler ve kahramanlar yer almaktadır. Destanda ağırlıklı olarak tarihî bir kişilik olan Edige'nin kahramanlıkları yer almaktadır (Kalafat, 2003: 346-348). Tatar-Kırımlara ait olan Edige Destanı'nda Hazar Denizi kenarında yer alan Altınordu Devleti'nin Hanı, Edige Mirza Bahadır'ın üstün özellikleri ve ülkesini koruyup güçlendirmek için verdiği mücadeleler yer almaktadır.

Seyid Battal Gazi Destanı; Anadolu'da ortaya çıkmış olan ilk Türk destanı olma ayrıcalığına sahiptir. Destan konusu itibarıyla Türklerle ilgili olmasa da Türk düşüncesiyle şekillenmesi sebebiyle millî bir destan niteliği taşımaktadır. Battal Gazi'nin Türkler tarafından sevilmesindeki temel etken, İslamiyet'in yayılması konusunda gösterdiği kahramanlık ve bu kahramanlığın Anadolu topraklarında gerçekleşmiş olmasıdır (Demir ve Erdem, 2006: 109). Selçuklu döneminde öne çıkan bu destan; Seyid Battal olarak bilinen bir savaşçının savaşta gösterdiği kahramanlıkları ve İslam'ı yaymak için verdiği mücadeleleri konu almaktadır. Anadolu'da ortaya çıkan ve Türk düşüncesiyle şekillenen destan, Battal Gazi'nin İslamiyet'in yayılmasındaki mücadelesi ve kahramanlığı nedeniyle Türkler tarafından millî olarak kabul edilmiştir. Tarihî ve destani bir şahsiyet olan Battal Gazi hem yiğitliği hem de bilgisiyle sadece yaşadığı dönemde değil günümüze kadar sevgi, saygı ve takdirle anılmıştır.

Danışmend Gazi Destanı, (Danışmendname); Destanda, Malazgirt savaşından sonra Anadolu'da gerçekleşen Türk-Bizans mücadelesi ve Malatya'dan başlayarak Türkiye'nin kuzey bölümünün Türk yurdu oluşu yer almaktadır. Bu süreçte Danışmend Gazinin sıra dışı çabaları destansı bir şekilde ele alınmıştır (Demir ve Erdem, 2006: 113). Destanda on birinci yüzyılda Anadolu'nun fethi ve bu fetihle mücadele gösteren Melik Danışmend Gazi'nin sıra dışı hayatı ve savaşta kahramanlıkları mitolojik simgelerle bezenmiş bir şekilde anlatılmaktadır.

Köroğlu Destanı; Destan, dönemin beyi tarafından haksızlığa uğramış bir seyisin oğlunun, babası için giriştiği mücadele ve bu mücadele sürecindeki kahramanlıkları çerçevesinde şekillenmiştir. Destan genel olarak; Bolu beyinin güvendiği seyislerinden birinden sıra dışı at istemesi, seyisin istenilen atı bulamayışı nedeniyle beyi tarafından gözlerine mil çekilmesi ve beğenilmeyen atların seyisin oğlu Köroğlu tarafından büyütülerek olağanüstü özelliklere sahip olması gibi sıra dışı olaylarla örülüdür. Destanda Köroğlu'nun yoksul ve çaresizlere yardım edışı ve babasının intikamını almak üzere giriştiği mücadeleler detaylı bir şekilde yer almaktadır (Günay, 2008: 14). Destanda yer alan kahraman on altıncı yüzyılda yaşamış; yiğitliğin ve adaletin sembolü olan Köroğlu'dur. Destanda Bolu beyi tarafından haksızlığa uğrayan ve gözü kör edilen Yusuf isminde bir seyisin oğlu olan Ruşen Ali'nin (Köroğlu) babasının intikamını alışı ve kahramanlıkları anlatılmaktadır. Bu destanda ayrıca tarih boyunca birçok medeniyet ile etkileşim içerisinde olan Türklerin; sosyal, kültürel ve toplumsal değer yargıları da yer almaktadır.

Bir toplumun geleneklerini, inançlarını, kültürel değerlerini kısaca yaşam gerçekliklerini okuyabildiğimiz destanlarda, dönemin insanına ve yaşam koşullarına dair kayda değer veriler karşımıza çıkmaktadır. Bu eserler yaşamın kaynağını, doğa gerçekliklerini anlatması yanında özellikle sözlü kültür döneminin bir taşıyıcısı ve toplumların anlama ve anlamlandırma çabalarının bir sonucu olarak değer görmektedirler.

Anadolu uygarlığının yeryüzünün öncüsü olduğu düşüncesinde olan Bayladı'ya göre (2003: 13) medeniyetimiz birçok aşamadan sonra inanç ve efsaneleriyle özgün olarak bilinen Yunan Uygarlığını derinden etkilemiştir.

Tarihî, coğrafi ve dünya görüşü açısından birçok medeniyetten ayrılan Türk mitolojisi sahip olduğu özellikleriyle diğer medeniyetler üzerinde de etki bırakmıştır. İslamiyet'ten önce sanatsal faaliyetlerin temelinde yer alan mitolojik semboller, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Türk İslam sanatı olarak yeni bir sentezde hayat bulmuştur. Mitolojik metinler olarak da adlandırabileceğimiz Türk destanları hem İslamiyet'in kabulünden önce hem de sonrasında hüküm sürmüş olan toplumların yaşam gerçekliğine ışık tutmaktadır. Oluşumu asırlar öncesine dayanan mitolojik simgeler sadece destanlarda değil mimariden dokuma sanatlarına kadar birçok sanat eserine konu olarak Türk kültürünün ve sanatının gelişmesinde de önemli bir rol oynamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Sosyal yaşamda taşıdığı işlevlerle önemli bir alan olan sanat, toplumların yaşam gerçekliklerinin bir yansıması olarak tarihin her döneminde varlığını sürdürmüştür. Geçmiş dönem insanların yaşam gerçekliğinin temelini oluşturan mitolojik hikâyeler, sözlü ve yazılı birçok sanat türüne konu olarak canlılığını korumuştur. Derin bir geçmişe sahip Türklerin yaşam gerçekliğinin bir göstergesi olan mitolojik inançları, doğa olayları yanında bitkiler ve hayvanlara dayanmaktadır. Bu dönem insanların doğayla mücadelesinde karşılaştıkları doğa olaylarını, bitkileri ve hayvanları anlamlandırmaları sonucu ortaya çıkan mitsel hikâyeler toplumun tüm üyelerince paylaşılmış ve bir inanç sistemi olarak hayatlarının bir gerçeği hâline dönüşmüştür. Oluşturdukları bu gerçeklik ortak bir dil ve kolektif bilinç oluşumunda son derece etkili olmuş ve böylece toplumun tamamının yaşama aynı gözle bakmasına imkân vermiştir. Bilim ve teknolojiden uzak bu insanların yaşamlarında yer alan bilinmezliklere kimi zaman korku ve hüznün, kimi zaman neşe ve sevinç katarak bir anlam arayışına girmiş olmaları ve bunu da sanat eserleri aracılığıyla ölümsüzleştirmeleri; hayal güçlerinin ve üretkenliklerinin ne derece sınırsız olduğunun kanıtları niteliğindedir. Dolayısıyla Türkler kültürel değerlerini sonraki nesillere aktarmak ve kendilerinden bir iz bırakmak amacıyla birtakım oluşumlar içine girmiş ve bu doğrultuda oluşturdukları eserlere inanç sistemlerini yansıtan birtakım bilgiler eklemişlerdir.

Aslında mitolojinin eski çağlarda yaşayan insanların ruhsal durumlarını yansıtmayı, sanatın ise ruhsal bir ihtiyaçtan kaynaklanmış olması sanat ve mitolojinin aynı kaynaktan çıktığının işareti niteliğindedir. Dolayısıyla ilkel çağlardaki sanat, insanların bilinçaltının dışavurumu olan mitosların bir temsilidir (Gezgin, 2008: 17). Türklerin yaşamındaki inanç ve değerlerin oluşumu ve sosyal gerçekliklerinin nasıl bir süreçten geçip şekillendiğini, Türk kültürüne ışık tutan mitolojik semboller aracılığıyla anlamamız mümkündür. Ancak mitoloji bilgisine sahip olmadan bu sembolleri kavrayamayacağımız gibi içeriğindeki anlamın bizde herhangi bir hayranlık uyandırması da mümkün olmayacaktır. Mitolojik sembollerin kullanıldığı sanat eserlerinin analiz edilmesi ve yorumlanması o dönem toplumunun sosyolojik gerçekliğinin anlaşılmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla bu gerçeklik anlaşıldığı takdirde bu dönem toplumlarının hangi koşullar doğrultusunda doğa olayları ve hayvanlara yöneldiklerini ve hangi inançla bunlara anlam yüklediklerini ve sanat eserlerine yansıttıklarını anlamamız kolaylaşacaktır. Örneğin Türklere ait bir destanda yer alan sembol sosyal gerçeklik ve mitoloji çerçevesinde

okunduğunda o dönemin aile yapısından inanç anlayışına kadar birçok konuda sağlıklı bilgiler alınmasını kolaylaştıracaktır.

İlk Çağlarda bilimden ve sanattan habersiz olan insanların mağara duvarlarına ya da taşlara kazıyarak oluşturdukları eserler yaşam koşullarına dayanan ruhsal ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Günümüze ulaşan duygu, düşünce ve hayallerle yoğrulmuş olan bu eserler izleyenlerini âdeta o dönemin toplumsal yapı gerçekliğinin gizemli yolculuğuna çıkmış hissi vermekte ve geçmişle günümüz arasında bir bağlantı kurulmasını kolaylaştırmaktadır.

Çok uzun asırlar geçmesine rağmen çok sayıdaki mitolojik sembolün sanatın birçok dalında kullanılması Türklerin toplumsal gerçekliklerinin ve kültürlerinin hala yaşatıldığına bir kanıttır. Eski çağlara ait neredeyse tüm sanat eserleri toplumların yaşam gerçeklerinin bir aynası ve aynı zamanda zengin bir kaynağa sahip olan mitolojik simgelerle şekillenmiştir. Türk kültürünün oluşumunda önemli rolü olan bu sanatsal simgeler, ya bir figür olarak ana malzeme ya da konunun arka planını şekillendirmek amacıyla sıklıkla kullanılmıştır. Bu semboller mimari, edebiyat, halı ve kilim gibi sanatın birçok dalında kullanılmıştır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere; olağanüstü anlamlar yüklenmiş olan bu semboller kullanıldığı dönem ve bu dönem insanların duygu ve düşünceleri hakkında bilgi sahibi olmamıza imkan vermektedir.

Türklerin avcı ve toplayıcılık yaptığı taş devrine kadar uzanan geçmiş mitolojik anlayışları; kazılardan çıkan çeşitli eserler ve mağara duvarlarına çizdikleri resimlerle ortaya çıkmıştır. Tarihsel süreçte Hunlar Uygurlar ve Göktürk medeniyetlerinde kültür tarihimiz açısından büyük öneme sahip sanat eserleri üretilmiştir. Bu medeniyetlere ait sanat değeri taşıyan birçok eşya Pazırık kurganlarından çıkarılmıştır. Bu kurganlardan çıkarılan sanatsal değeri olan eşyalar arasında; mitolojik simgelerle donatılmış halı ve kilimler, hayvan ve bitki tasvirli tekstil ürünleri, kaya resimleri ve süs eşyaları gibi sıra dışı ürünler bulunmaktadır. Bunların yanında bazı bölgelerimizde yer alan mimari yapılarda mitolojik sembollerle donatılmış hayvan ve bitki tasvirleri ve Çatalhöyük gibi tarihî yerleşim yerinde duvar resimlerinde yer alan yoğun hayvan tasvirleri Türk kültür ve sanatımız açısından paha biçilemez bir değere sahiptir. Tüm bunlara ek olarak oluştuğu dönem ve toplum gerçekliği hakkında birçok bilgiyi içeren ve mitolojik unsurlarla bezenmiş destanlar da Türk toplumunun tarihî ve kültürel dokusunun kaynağının anlaşılması bakımından önemli bir yere sahiptir.

Toplumların yaşam tarzının kodlarını taşıyan mitsel semboller sanat eserlerinde estetik bir yapıya bürünerek ölümsüzleşmiş ve zengin bir veri kaynağına dönüşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Binlerce yıllık düşünce ve inanç tarihine sahip olan bu yaşam ve inanç anlayışı kültür ve sanat tarihimizin kaynağının anlaşılması açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Tüm bu inanç sistemi ve yaşam anlayışının, zengin kültürel miraslarımızdan biri olması ve toplumsal kimliğimizin kaynağı olması nedeniyle korunup yaşatılması büyük önem arz etmektedir.

Kaynaklar

Aslan, E. & Ötügen, C. (2019). Sanatta Diyalektik İmge. *Fine Arts*, 14(2), 100-107.

Aslan, E. (2020). Toplumsal Bellek ve Kimlik: Amerikan Figüratif Resmine Bir Bakış. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), 33-51.

- Atsız, H. N. (1943). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Işık Basımevi.
- Baltacı, H. (2020). Türk Mitolojisinin Plastik Sanat Eserlerine Yansıması. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(10), 85-100.
- Banarlı, N, S. (1983), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bayat, F. (2002). "Oğuz Kağan Destanı Üzerine Yeni Düşünceler". *Türkler Ansiklopedisi*, C. 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Bayat, F. (2006a). *Oğuz Destan Dünyası*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2006b). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*, Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Bayladı, D. (2003). *Uygurluklar Kavşağı Anadolu*, (2. Basım), Ankara: Say Yayınları.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Bilgili, N. (2017). *Türk Mitolojisi*, Ankara: Kripto Yayınları.
- Boratav, P, N. (2012). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilgesi Yayıncılık.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Demir, N. ve Erdem, M. D. (2006). Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı. *Electronic Turkish Studies*, 1(1).
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*, 2. Baskı, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Erdoğan, B. (2007). *Sorularla Türk Mitolojisi*, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Esin, E. (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Gezgin, D. (2009). *Su Mitosları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, D. (2007). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*, 1. Baskı, İstanbul: Sel Yayınları.
- Göksu, E. (2016). Çift Başlı Kartal ve Selçuklular, *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (5), 117-141.
- Günay, U. (2008). *Türk Destanları*. http://www.dilbilimi.net/Turk_Destaları_Umay_Gunay.pdf
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2017). *Umumi Türk Tarihi Hakkında Tespitler, Görüşler, Mülâhazalar*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kalafat, Y. (2003). Edige Destanında Olağanüstü Tipler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (13), 345-352.
- Kalafat, Y. (2004). *Altaylardan Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kaya, K. (2003). *Hint Mitolojisi Sözlüğü*, Ankara: İmge Kitapevi.
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam* (G. Yavuz Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Malinowski, B. (1990). *Büyük, Bilim ve Din* (S. Özkal, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi: II*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan İ. (2013). Abdülkerim Satuk Buğra Han Destanı. *Bengü Bitig Dursun Yıldırım Armağanı*.
- Özkartal, M. (2015). Türk Mitolojisi ve Sanat Eğitimindeki Yeri. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2015(5), 83-98.
- Salt, A. (2006). *Ansiklopedi/Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayıncılık.
- Şenocak E. (2013). Göç ve Ergenekon Destanlarında Mitostan Ütopyaya Yolculuk. *Electronic Turkish Studies*, 8(1).
- Useev, N. (2016). Manas Destanında Türkü Til Kavramı. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2016, 41: 203-223.
- Togan, Z. V. (1951). *Umumi Türk Tarihine Giriş*. İstanbul: Enderun Kitapevi.
- Tolstoy, L., N. (2007). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı, İ. (1971). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87atalh%C3%B6y%C3%BCK>, Erişim tarihi: 01.12.2022.
- Görsel 2. Özkartal, M. (2015). Türk Mitolojisi ve Sanat Eğitimindeki Yeri. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2015(5), 83-98.
- Görsel 3. Baltacı, H. (2020). Türk Mitolojisinin Plastik Sanat Eserlerine Yansıması. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(10), 85-100.
- Görsel 4. https://www.wikiwand.com/tr/%C3%87ift_ba%C5%9F%C4%B1_kartal, Erişim tarihi: 01.12.2022.
- Görsel 5. Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.



GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA RİSO BASKI UYGULAMALARI*

RISO PRINTING APPLICATIONS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN

Gönderim Tarihi: 31.08.2022

Kabul Tarihi: 07.12.2022

Öz Abstract

Risograf, Japon şirketi RISO Kagaku tarafından 1959 yılında piyasaya sunulan bir baskı makinasıdır. Dünya pratiğinde risograflar hızlı basım gerektiren ürünleri çoğaltmak için yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu cihazlar kopyalama ekipmanları ile küçük formatlı ofset baskı makineleri arasında bir ara konumda yer almaktadır. Risograflar lazer yazıcılardan farklı olarak toner yerine organik bileşenlerden oluşan bir mürekkep kullanır. Kullanılan malzeme ve tekniğe bağlı olarak riso baskılar mükemmel kalitede değildir. Bu durum bazı araştırmacılara göre bir sorun olarak belirtilmekte iken görsel iletişim tasarımı alanında bir sorun olmaktan öte yeni, özgün bir üslup ve yorum olarak benimsenip kullanılmıştır. Baskıda elde edilen kusurlu sonuçlar, dokular ve katmanlar arasındaki kaymalar riso sanatı (riso art) adı altında kendine özgü bir alan oluşturmuştur. Bu araştırma görsel iletişim tasarımcılarına riso baskı hakkında bilgi vermeyi, riso sanatının güncel uygulamaları ile ilgili farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Riso baskının görsel iletişim tasarımı alanında kullanımı ile ilgili veri seti oluşturmak üzere elektronik ortamda alan taraması yapılmış, ulaşılan görsel bulgular doküman analizi ile incelenmiştir. Riso sanatının avantaj ve dezavantajları sonuç kısmında paylaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Risograf, Riso baskı, Riso sanatı, Riso mürekkebi, Görsel iletişim tasarımı.

Risograph is a printing machine introduced to the market in 1959 by the Japanese company RISO Kagaku. Around the world, risographs are widely used to reproduce products that require rapid printing. These devices occupy an intermediate position between copying equipment and small format offset presses. Unlike laser printers, risographs use a kind of ink made of organic components instead of toner. Depending on the material and technique used, riso prints are not of perfect quality. While this situation is stated as a problem according to some researchers, it has been adopted and used as a new, original style and interpretation rather than a problem in the field of visual communication design. The imperfect results obtained in printing, and the shifts between textures and layers have created a distinctive field called riso art. This research aimed to inform visual communication designers about riso printing and to raise awareness about current practices of riso art. In order to create data related to the use of Riso printing in the field of visual communication design, a field scan was made in the electronic environment, and the visual findings were examined with document analysis. The advantages and disadvantages of Riso art are shared in the conclusion.

Keywords: Risograph, Riso print, Riso art, Riso ink, Visual communication design.

*Bu çalışma, 20-21 Haziran 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilen II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi (ART&DESIGN-2022) çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Çakıcıoğlu İlhan, F. (2022). Görsel İletişim Tasarımında Riso Baskı Uygulamaları. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 134-152.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Dr., Fatoş Çakıcıoğlu İlhan, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, fatoscakicioglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8473-1964.

Giriş

Risograf 1959 yılında Japon şirket Riso Kagaku tarafından satışa sunulan, esas üretim amacı düşük maliyetle yüksek sayıda kopya üretmek olan bir baskı makinasıdır (Url-1). Japonya'dan dünyaya yayılan riso baskı makinaları özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika'da olmak üzere çok sayıda riso baskı atölyesinde tasarımcılara hizmet vermektedir (Url-2). Risograflar lazer yazıcılardan farklı olarak baskı işlemi öncesinde basılacak işi baskıya hazırlama sürecine ihtiyaç duyarlar. Dijital ortamda hazırlanan işlerin basım öncesinde farklı katmanlara ayrılması ve renk kartelasından renk seçimi yapılması gereklidir. Bu işlemleri başarıyla gerçekleştirebilmek için tasarımcıların risograflar ve riso baskı süreci hakkında temel bilgi edinmesi önem taşımaktadır. Bu araştırma dijital teknoloji ve geleneksel baskı tekniklerinin arasında bir konuma sahip olan risografların günümüzdeki kullanımını ve önemini açıklamak, görsel iletişim tasarımcılarını bu alanda bilgilendirmek üzere hazırlanmıştır. Öncelikle risograf baskı makinası ve çalışma prensibi anlatılmakta, ardından riso baskı sanatı ve süreç içerisinde yapılması gereken hazırlıklar açıklanmaktadır. Bulgular bölümünde riso tekniğinin görsel iletişim tasarımı alanında kullanıldığı örnekler incelenmekte, sonuç kısmında ise yapılan çıkarımlar aktarılmaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada öncelikli olarak risograflar ile riso baskının tarihsel süreci ve gelişimine ilişkin alan yazın taraması yapılmıştır. Günümüzde riso baskıya ve riso sanatına olan ilgi artmaya devam etmekte özellikle elektronik ortamda riso sanatı ile ilgili paylaşılan yazılı ve görsel veri tabanı hızla büyümektedir. Riso baskı lazer yazıcılardan farklı olarak basım öncesinde özgün bir hazırlık gerektirmektedir. Ayrıca tasarımcıların riso baskı cihazlarının çalışma prensibi hakkında bilgi sahibi olması da baskı sürecinin daha verimli hale gelmesinde önem taşır. Riso baskı hizmeti veren atölyelerin internet sayfaları incelendiğinde çoğunlukla baskı sürecini anlatan gerekli bilgilerin ve ön hazırlıkla ilgili talimatların ayrıntılı biçimde paylaşıldığı görülmüştür. Ulaşılan bilgiler bu araştırmada kullanılan nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi için önemli miktarda veri sağlamıştır. Doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini özenle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach'dan akt. Kiral, 2020:173). Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin & Strauss'dan akt. Kiral, 2020:173). Bu araştırmada riso baskının görsel iletişim tasarımı alanındaki uygulamalarını araştırmak üzere "riso, riso art, riso print, risograph" anahtar kelimeleri ile elektronik ortamda tarama yapılmış, 2019 ve 2022 yılları arasında paylaşılan tasarım projelerine ulaşılmıştır. Ulaşılan projeler tasarım süreçlerinde riso baskının kullanım tekniği çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bulgular

Risograf ve Baskı Süreci Hakkında Bilgiler

Risograf Nedir?

Risograf (Risograph) Japon şirketi RISO Kagaku tarafından 1959 yılında piyasaya sunulan bir baskı makinasıdır. Risograf baskı cihazı şablon baskı modeline göre çalışmaktadır ve yüksek hızda düşük maliyetli çıktı üretme kabiliyetine sahiptir. Risograf, esas olarak yüksek hacimli fotokopi ve baskı için tasarlanmış bir dijital çoğaltıcıdır. 1946'da Noboru Hayama tarafından savaş sonrası Japonya'da bir

baskı şirketi olarak kurulan RISO, makinalarda kullanılmak üzere kendi mürekkebini geliştirilmiştir (Url-1). Risograf, baskı elemanları oluşturmak için kalıplama malzemesindeki mikro deliklerin yakılmasıyla yapılan bir baskı plakası kullanan döner serigrafî yönteminin markasıdır. Risograf yardımıyla büyük miktarlarda yüksek kaliteli baskı ürünleri elde edilir. Riso baskının temel avantajları üretkenlik, ekonomi, güvenilirlik ve çevre dostu olmasıdır (Ponomaryova, 2021:363). Risograf için özel olarak geliştirilen RISO INK (Riso mürekkebi) ise 1954 yılında Japonya’da satılan ilk emülsiyon mürekkebidir. Risograf ve soya bazlı mürekkebin gelişimi, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından emülsiyon mürekkebinin pahalı ithalatına bir yanıt olmuştur. Japonca ‘da “ideal” anlamına gelen RISO adı, Hayama'nın bu umutsuzluk döneminde insanların ideallerini kaybetmemesi gerektiğini önemli bulduğu için seçtiği şiirsel bir isimdir (Url-3).



Görsel 1. Riso baskı makinası dış görünüş ve iç görünüşü.

Dünya pratiğinde risograflar, kullanımı kolay, ekonomik koşullara başarıyla uyan, hızlı basım gerektiren ürünleri çoğaltmak için yaygın olarak kullanılmaktadır. Baskı sürecinin verimliliğini sağlamada tartışılmaz avantajlara sahiptirler. Bu cihazlar kopyalama ekipmanları ile küçük formatlı ofset baskı makineleri arasında bir ara konumda yer almaktadırlar (Yudenkov ve Sulim, 2020:11) (bkz. Görsel 1). Ofset baskı ticari baskı üretiminde en çok kullanılan, 1904 senesinde Amerikalı Ira W. Rubel tarafından icat edilmiş olan bir yöntemdir. Diğer temel baskı teknikleri ile karşılaştırıldığında, yüksek miktarda ve kaliteli baskıların ekonomik olarak üretildiği baskı sistemi olarak söylenebilir (Acar Büyükpehlivan ve Oktav, 2021:63). Riso baskı ve ofset baskının ortak noktası ikisinin de hızlı bir şekilde yüksek miktarda kopya üretebiliyor oluşudur ancak riso baskı sistemi çok daha küçük boyutludur. Günümüzde oldukça popüler olan Risograf çoğaltıcı analog ve dijitalin post-dijital melezliğini sergileyen bir cihaz olarak tanımlanmaktadır (Reif, 2020:11). Analog ve dijital teknikleri bir arada kullanan risograf sadece bir kopyalama aracı olmaktan öte sanatçılar tarafından deneysel bir baskı alanı olarak da kabul görmektedir.

Riso Baskı Nedir?

Günümüzde var olan baskı biçimleri temelde rölyef (yüksek baskı), oyma (çukur baskı), litografi ve şablon baskı olmak üzere dört temel türe ayrılabilir. Rölyef ve şablon baskı, insanlık tarihinin başından beri bilinen en eski baskı biçimleridir. Şablon baskı (stensil) tekniğinde görüntü, şablon adı verilen ince bir malzemedan kesilir ve baskı mürekkebi deliklerden basılacak yüzeye doğru zorlanır (Schwalbach ve Schwalbach, 1981:59). Riso baskının da temelini oluşturan serigrafî yöntemi aslında şablon baskıya dayanır. Riso baskı, en iyi şekilde dijital serigrafî olarak tanımlanabilen bir tekniktir. İşlem, bir ofis fotokopi makinesi ile basılabilen serigrafîye benzemektedir. Makine dijital görüntüleri basmak üzere her seferinde ayrı bir şablon üretir ve tıpkı serigrafî yönteminde olduğu gibi riso mürekkebi bu şablon

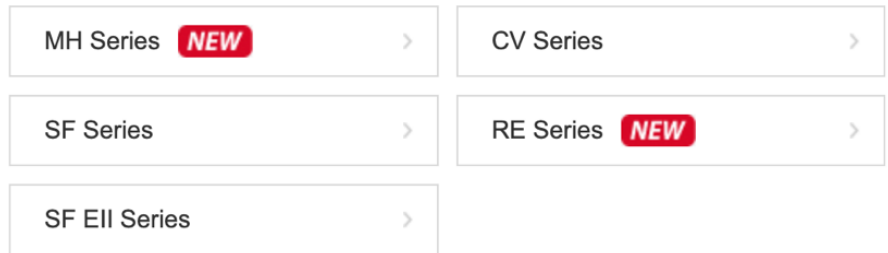
üzerinden kâğıda transfer edilir. Serigrafi yöntemine göre çok daha hızlı ve işlevsel bir süreçtir. Sawalich'e göre riso baskı, farklı mürekkep renklerini ayrı katmanlara yerleştirmek için yarım tonlu bir ekranın kullanıldığı ofset baskıya benzer bir yöntemle yapılan bir baskı türüdür (2019). Riso baskılar diğer dijital yazıcılar ile üretilmeyen canlı renkleri ve özel dokuları ile bilinmektedir. Bu makineler posterler ve fanzinler gibi büyük miktarlardaki işleri yeniden üretmek için ucuz ve kolay bir yöntem sağlamaktadır (Url-3). Riso sanatı (riso art) ise RISO ürünlerini kullanarak oluşturulan sanat eserleri anlamına gelir (Url-4). Riso baskılar ile oluşturulan sanatsal işler riso sanatı başlığı altında paylaşılmaktadır (bkz. Görsel 2).



Görsel 2. Riso baskı ile basılan işlerden örnekler

Riso Baskı Sürecine Hazırlık

Riso baskı sürecini daha net açıklamak üzere öncelikle risografi tanımak gereklidir. Risografların birçok modeli olmakla birlikte temel olarak içerdikleri mürekkep silindiri sayısına göre sınıflandırılabilirler (bkz. Görsel 3). Cihazlar bir veya iki adet mürekkep silindiri içermektedir (Url-5). Tek silindir içeren cihazlar ile çoklu renk basımı yapılacak ise her seferinde mürekkebi değiştirmek gereklidir.



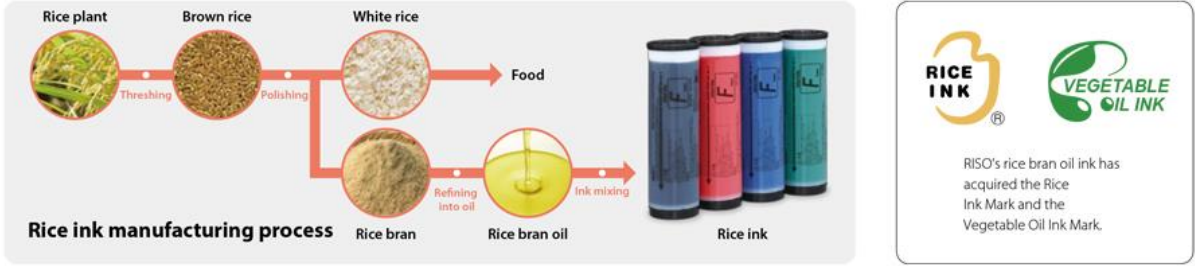
Görsel 3. Risograf Modelleri

Riso baskı süreci şablon baskı sürecine benzemektedir. Oluşturulan şablonlar kullanılarak her bir renk sırayla aynı kâğıda basılır. Mürekkep silindirleri içerisindeki renk ne ise aynı rengi birebir kâğıt üzerinde elde etmek mümkündür. Bu aşamada mürekkebi kâğıda sabitlemek üzere ısı kullanılmaz bu nedenle riso baskılar lazer yazıcılar ile basılan işlere göre daha az dayanıklıdır ve bozulmaya elverişlidir. Riso baskılarda mürekkebin kâğıda sabitlenmesi için kâğıt tercihi oldukça önemlidir. Kaplanmış kâğıtların yüzeyine kalsiyum karbonat veya Çin kili uygulanmaktadır. Kaplama, kâğıdın yüzeyindeki lifler arasındaki boşlukları doldurarak daha pürüzsüz bir yüzey elde edilmesini sağlar (Collins ve ark.,

2015:301). Dijital baskılarda tonerin kâğıda yapışması için kaplama önemli bir etken iken riso baskılarda mürekkebin yapısından dolayı kaplanmamış kâğıt (uncoated paper) kullanılmalıdır.

Riso mürekkebi ana madde olarak pirinç kepeği yağından üretilmektedir. Riso Kagaku şirketi ürettikleri organik içerikli bu mürekkep ile çevreci sistemi önemsediklerini de özellikle vurgulamaktadır:

“Riso mürekkebi Japon pirinç kepeğinden yapıldığından, ithal hammaddelerden yapılan soya mürekkebine kıyasla, hammadde nakliyesi sırasında CO2 emisyonlarını %87 oranında azalttık. Ek olarak, hammadde pirinç kepeği daha sonra yeniden kullanılabilir ve bu da atıkların azaltılmasına katkıda bulunur. Yenmeyen pirinç kepeği (pirinç üretiminin bir yan ürünü) bu mürekkebin hammaddesidir, bu nedenle pirinç kepeğini mürekkep yapmak için kullanmak, gıda kıtlığı sorununu ağırlaştırmadığımız anlamına gelir.” (Url-6.) (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Riso mürekkebinin üretim süreci

Pirinç kepeği yağı içerikli riso mürekkebi ilk satılmaya başlandığında sadece siyah renkte iken 2017 yılı itibariyle 22 renk seçeneği ile sunulmuştur. Ayrıca müşteri isteklerine göre sipariş üzerine talep edilen renklerde de üretilebilmektedir (Url-6). Riso mürekkebinin neon ve yaldızlı renkleri de içeren çok geniş bir renk kartelası vardır. Riso atölyeleri çoğunlukla sahip oldukları mürekkep ve renk seçeneklerini web siteleri üzerinden paylaşmakta, baskı öncesinde tasarımcıları renk seçimi hakkında bilgilendirmektedir (bkz. Görsel 5 ve 6). Genellikle az sayıda renk (1- 4 renk) ile baskı yapılması önerilmektedir. Makinedeki tamburlar (mürekkep silindirleri) değiştirilerek birden fazla renk basılabilir. Her yeni renge ihtiyaç duyulduğunda riso makinası yeni bir şablon oluşturur. Ne kadar çok renk kullanılırsa, baskı maliyeti o kadar yüksek olur (Url-7).

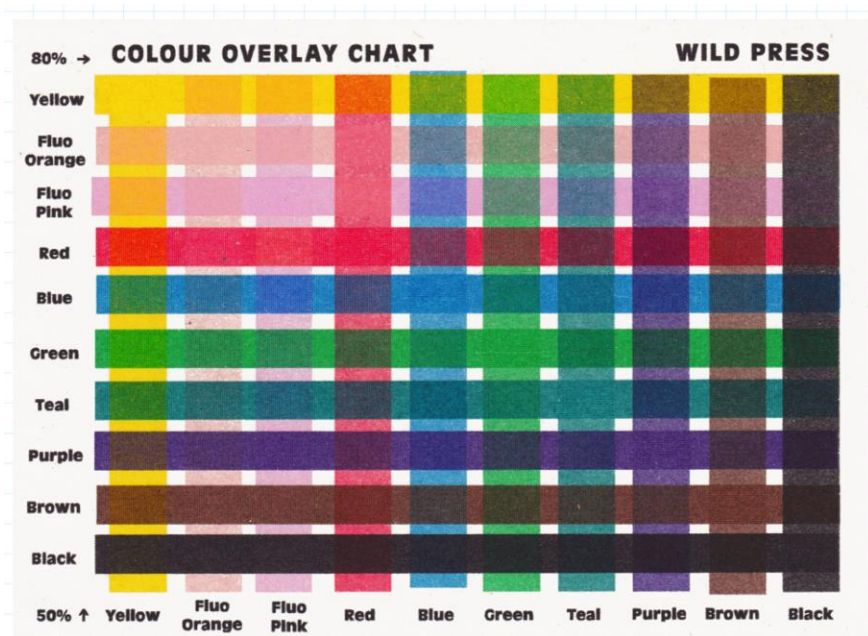


Görsel 5. Wild and Kind Riso stüdyosu renk listesi



Görsel 6. Hand Saw Press Riso stüdyosu renk listesi

Riso mürekkepleri yarı saydamdır ve değişen yoğunluklarda üst üste basılmaları halinde farklı renkler elde edilebilir. Baskı öncesinde çeşitli renklerin bir arada kullanımını öngörebilmek için riso renk çizelgesi hazırlanmıştır (Url-7) (bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Riso üst üste renk basımı çizelgesi

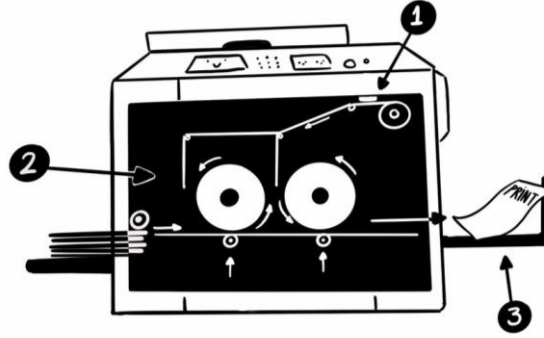
Riso ile baskı almak üzere stüdyoya gidecek olan tasarımcıların renk bilgisi yanında riso baskı sürecinin basamakları hakkında da ön bilgi sahibi olması amacıyla stüdyoların web sitelerinde genel olarak işlem basamaklarını anlatan yönergeler yer almaktadır.

Riso baskı sürecinde özetle aşağıdaki işlem basamakları uygulanır:

1- Bir görüntüyü makine ile taradığınızda veya dışardan makineye yüklediğinizde, riso önce bir kâğıt şablon oluşturur. Cihaz bunu mürekkep tamburunun etrafına sarar. Şablon görevi gören bu delikli kâğıda “master” denir.

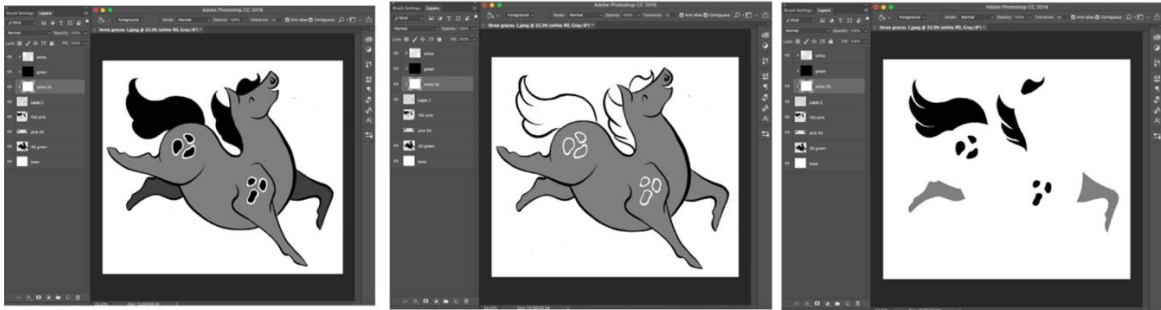
2- Kâğıt, besleyiciye yerleştirilir ve bir veya iki mürekkep silindirinden geçirilir.

3- Makine, cihazdaki renklerden (spot renkler) oluşan bir katman hazırlar ve bu katmanlar üst üste gelerek son görüntüyü oluşturur (Url-3) (bkz. Görsel 8).



Görsel 8. Riso baskı işlem basamakları

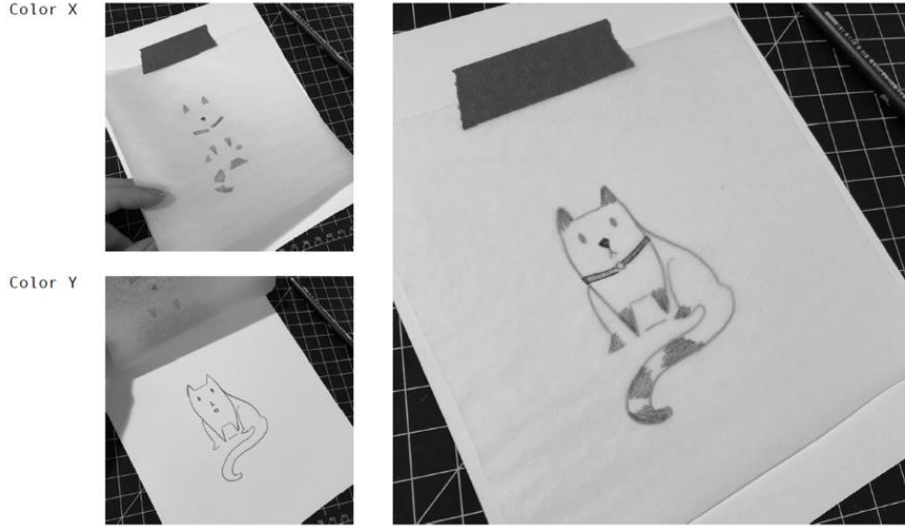
Riso, gri tonlamalı dosyaları okuyarak tek renkli şablonlar oluşturan özel bir fotokopi makinesi türüdür. Görüntüleri birden çok renkle yazdırmak için ayrı renk katmanları oluşturur. Riso baskı öncesinde görselin katmanlara ayrılması gereklidir. Dijital ortamda hazırlanmış bir görsel basılacak ise aynı şekilde dijital ortamda renkler ayrı ayrı katmanlara ayrılarak her birinin siyah-beyaz, gri tonlamalı (grey scale) formatta kaydedilmesi gereklidir. Siyah rengin yüzdelik değeri basılacak olan rengin tonunu ayarlamaktadır (Url-8). Görsel 9’da basılacak olan en soldaki imaj Photoshop programı ile önce gri tonlamalı halde kaydedilmiş, sonra iki renk olarak basılması planlandığı için iki ayrı katmana ayrılmıştır. Her bir katman sadece tek bir renk içindir, makineye hangi renk mürekkep silindiri takılırsa o renk ile baskı yapılması mümkündür. Makineye taratılan her bir katman “master” olarak adlandırılan şablon işlevi görür.



Görsel 9. Riso baskıya hazırlık için katmanları dijital ortamda hazırlama

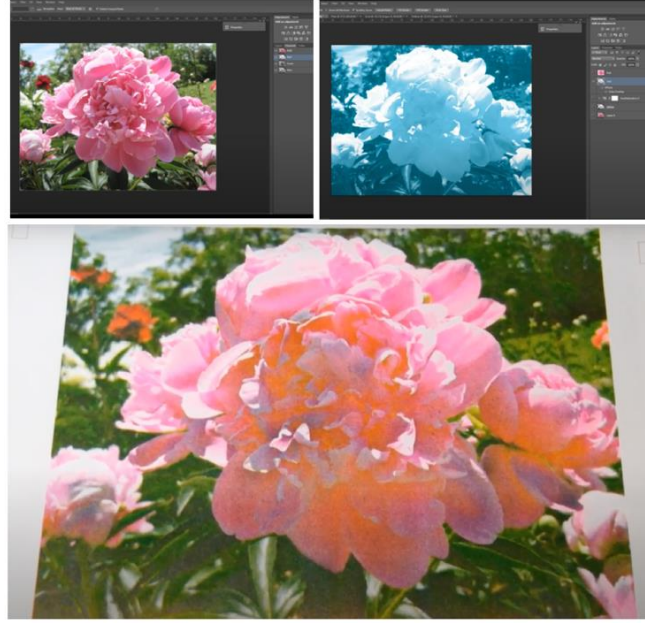
Katmanlara ayırma işlemini analog olarak da düzenlemek mümkündür. Aydinger kâğıdı kullanarak katmanlar renklerine ayrılabilir ve bu şekilde farklı kâğıt parçalarına ayrı renkler çizilebilir (Url-8). Bu

şekilde hazırlanan katmanlar makineye doğrudan taratarak tanıtılabilir veya harici bir tarayıcı ile dijital ortama aktarılıp riso cihazına gönderilebilir. Riso baskı el çiziminde oluşan dokuları ve çizgisel tadı kaybetmeden kopyalama imkânı tanıyan bir yöntemdir. Bu nedenle de sanatçılar tarafından tercih edilmektedir (bkz. Görsel 10).



Görsel 10. Riso baskıya hazırlık için katmanları analog yöntemle hazırlama

Riso ile lazer yazıcıların kullandığı CMYK renk ayrımı prensibine göre baskı almak da mümkündür. RGB renk formatındaki görsel CMYK renk formatına dönüştürüldükten sonra Photoshop ile ayrılan renk katmanları için CMYK renklerine benzer şekilde seçilen riso renkleri ile üst üste baskı yapılarak lazer baskılara yakın bir görüntü elde edilebilmektedir. Görsel 10 'da bir riso baskı stüdyosu olan Olivia and Pindot'nun paylaştığı CMYK renk ayrımı öğretici videosundan ekran görüntüleri verilmiştir. Magenta renk katmanı floresan pembe renkli riso mürekkebi ile, Cyan katmanı Teal rengindeki mürekkep ile basılmıştır. Sarı ve siyah renk katmanları da benzer renkler kullanılarak baskı dört aşamada tamamlanmıştır (bkz. Görsel 11). Riso ile basılan görüntü lazer yazıcı ile alınan baskıya göre daha az nettir, kaplanmamış kâğıt (uncoated paper) kullanıldığı için parlak değildir (Url-9). Riso baskının ana sorunu fotoğraf, grafik, kontur çizimi ve metin türlerindeki dijital görüntülerin yüksek kaliteli baskılarını elde edememektir. Araştırmacıların bu problemi çözmek üzere yaptıkları çalışmanın sonucu olarak görüntü kalitesini artırmak için kâğıt seçiminin oldukça önemli olduğunu vurgulanmaktadır. Kâğıt yüzeyinin yapısı ve mürekkebi tutabilme yeteneği riso baskılarda netliği etkileyen bir ölçüt olarak belirtilmiştir (Sulim ve Yudenkov, 2020:21).



Görsel 11. Olivia and Pindot, CMYK renk ayrımı ile riso baskı

Riso baskı sürecinde, kullanılan mürekkebin yapısından ve sürecin çoklu aşamalar halinde tamamlanmasından kaynaklanan bazı durumlar ile karşılaşılabilir. Riso baskılardaki olası beklentiler şunlardır:

- Taşma: Riso baskılarda geniş mürekkep kaplama alanlarında taşmalar olabilir ve kâğıtta beliren dokuda farklılıklar görülmesi muhtemeldir.
- Bulaşma: Risograf mürekkebi su, pigment ve soya yağı veya pirinç kepeği yağının bir karışımıdır, gazete mürekkebine benzer şekilde bulaşabilir (bkz. Görsel 12). Çağdaş Lazer Jet yazıcılar, toner (granül plastik) tabakanın yüzeyiyle kaynaştırmak için ısı kullanırken, Risograf bitkisel soya mürekkebinin tabaka üzerine soğuk basınç ile uygular. Çözücü (solvent) veya kurutucu madde içermediği için Risograf mürekkebi asla tam olarak kurumaz ve çoğu zaman hem yazıcıların hem de okuyucuların ellerine bulaşır. Bu bakımdan yeni bir gazetenin mürekkebinden farklı değildir. "Bir Xerox kopyasının bayat, bürokratik atılabilirliğiyle karşılaştırıldığında, Risograf baskısı viskozitesinde bir tür canlılığı korur; mürekkep canlı ve enerjik hissetmenize sebep olur" (Reif, 2020:14).



Görsel 12. Riso baskılarda mürekkebin taşması ve bulaşması

- Rulo İzleri: Makine birden çok kez kâğıt ile beslendiğinde, kâğıt besleme silindirleri sayfada lastik izleri bırakabilir. Riso mürekkebi silinebilir olduğu için bu izler bir silgi ile kolayca çıkarılabilirler.
- Hizalama: Her renk ayrı ayrı katmanlandığından renklerin örtüşmesi ve hizalaması düzensiz olabilir. Hizalama durumu baskı tekniklerinde kullanılan bindirme (trapping) kavramı ile de açıklanabilir. Bindirme aralarında herhangi bir beyaz boşluk görünmeden birbirine uyan, hafifçe örtüşen renk katmanlarına ve mürekkeplerin bir önceki mürekkep katmanına düzgün bir şekilde "yapışması" için bir matbaa üzerindeki mürekkebin katmanlanmasına atıfta bulunur (Collins ve ark., 2015:356). Riso tekniğinde her baskı farklı görünebilir. Beklenmeyen işaretler sürecin bir parçasıdır ve her bir baskıyı benzersiz kılmaktadır (Uri-7) (bkz. Görsel 13).



Görsel 13. Riso baskılarda katmanları hizalama işaretleri ve katmanlarda kayma örneği

Riso ile baskı almadan önce tasarımcıların bilmesi gereken temel bilgiler açıklanmıştır. Tasarımcılar tarafından temel bilgilerin edinilmesi riso baskı sürecinin verimliliği açısından oldukça önemlidir. Riso baskı atölyeleri tasarımcılara baskı süreci ve öncesindeki hazırlıkla ilgili açıklanan temel bilgileri anlatmak üzere kılavuzlar hazırlamıştır. Aşağıdaki görselde 2017 yılında Pensilvanya'da kurulan Resolve Studio riso baskı atölyesinin hazırlamış olduğu risograf baskı kılavuzu görülmektedir. Kılavuz katlanarak kullanışlı bir cep boyutuna gelecek şekilde tasarlanmıştır. Çift taraflı 11"x17" poster şeklinde açılmakta ve Resolve Studio'da bulunan 21 riso mürekkebi rengini sergilemektedir (bkz. Görsel 14).



Görsel 14. Resolve Studio riso baskı kılavuzu

Görsel İletişim Tasarımında Riso Baskının Kullanımı

Riso baskının en öne çıkan özelliği hızlı ve ucuz kopyalar üretebiliyor olmasıdır. Baskı öncesi süreç ayrı bir hazırlık gerektirmesine rağmen katmanlar hazırlandıktan sonra baskı süresi oldukça kısalmaktadır. Son yıllarda görsel iletişim tasarımı alanında riso baskıların birçok alanda kullanımını görmekteyiz. Dünya genelinde riso baskı stüdyolarının çoğalması ve ulaşılabilirliğinin artması da bu noktada önemli bir etken olmuştur.

Riso baskılar tasarımcılar tarafından sadece kopyalama hızı nedeniyle değil bunun yanı sıra sanatsal değeri nedeniyle de tercih edilmektedir. Risografların ve riso mürekkebinin yapısından kaynaklanan nedenlerle baskılarda farklı dokular ve izler meydana gelebilmektedir. Riso baskılar özellikle fanzin, çizgi roman festivali gibi yerel sanat festivallerinde sergilenen ve satılmak üzere basılan işlerde, sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Fanzin terimi 1930'larda bilimkurgu meraklıları tarafından bağımsız olarak yayınlanan dergilerden türetilmiştir. 1980'lerde ise toplumun ticarileşmeye bir tepkisi olarak doğan kendin yap (DIY, do it yourself) akımının bir parçası olarak punk müzik hayranları tarafından popüler hale getirilmiştir (Radway, 2011:140). Fanzinler genel olarak bağımsız, kâr amacı gütmeyen, kendin yap kâğıt yayıncılığı olarak tanımlanır (Tong, 2020:65). Bir fanzin konusu ne olursa olsun ifade biçimi işlevi gören, ucuza üretilen ve basılan küçük yayındır. Fanzinlerin genel

özellikleri el yapımı olmaları ve beraberinde sanatsal ve deneysel bir tavır taşımalarıdır (Todd ve Watson, 2006:12). Günümüzde riso baskılar düşük maliyetlere sahip olması ve sanatsal değer taşıması nedeniyle fanzin kültürünü yansıtabilen önemli bir alan haline gelmiştir. Riso sanatçının el çiziminin tadını koruduğu ve düşük maliyet gerektirdiği için fanzin tasarımcıları tarafından tercih edilen bir baskı tekniğidir. Görsel 15’ de Macar tasarımcı Boglárka Szánthó’nun kovid salgını konulu fanzin tasarımı ve riso ile alınan baskıları görülmektedir.



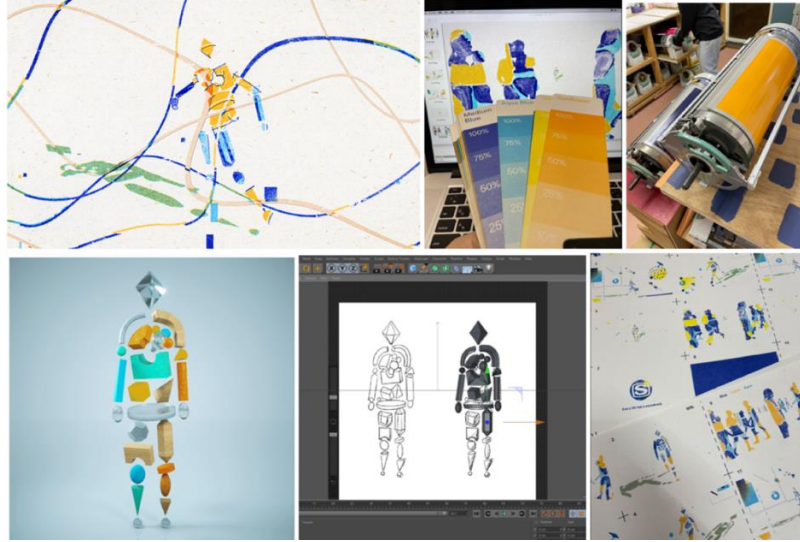
Görsel 15. Covid riso fanzin ve riso baskı ile çoğaltılan kopyalar

Riso baskıyı farklı ve ilgi çekici kılan en önemli özelliklerinden birisi spot renk kullanımıdır. Neon, floresan ve yaldızlı renklerin diğer riso mürekkepleri ile aynı şekilde risograflar ile basılması mümkündür. Dijital yazıcılarda kullanımı mümkün olmayan özel renklerdeki mürekkepler tasarımcılar tarafından riso baskılarda sıklıkla tercih edilmektedir. Görsel 16’da tasarımcı Bret Ferrin’in illüstrasyon çalışmasının dört renkli (Fluorescent Yellow, Fluor Pink, Blue ve Aqua) riso baskısı görülmektedir.



Görsel 16. Floresan mürekkepler ile riso baskı

Reklam ve animasyon görsel iletişim tasarımının önemli bir alanıdır. Günümüzde animasyon sanatçıları riso baskıyı dahil ettikleri hibrit teknikler ile reklam sektöründe öne çıkan farklı işler üretmektedir. Görsel 17’de Japon animasyon sanatçısı Hiromu Oka’nın Space Shower TV için hazırladığı “Be Dream Believer” başlıklı animasyon projesinin tasarım sürecinden kareler görülmektedir. Animasyon filminde kullanılan ana karakter Cinema 4d programı ile 3 boyutlu olarak tasarlanmış ve sayısal ortamda hareket ettirilmiştir. Hazırlanan animasyon filminin her karesi riso baskı ile teker teker çıktı alınarak kopyalanmış, sonrasında dijital tarayıcı ile taranarak tekrar sayısal ortama aktarılmıştır (Url-10). Oka’nın kullandığı karma teknik oldukça karmaşık, vakit alan ve emek isteyen bir süreç olmasına rağmen, riso baskı sanatının özgün dokusunun animasyona aktarılmasında oldukça başarılı olmuştur.



Görsel 17. Hiromu Oka, Space Shower TV- Be Dream Believer, 2022

Pullar ön yüzü şekil, motif ve resimlerden oluşan, arka yüzü zamklı veya kendinden yapışkanlı, etrafı genellikle dantelli simetrik, asimetric veya kare şeklinde tasarlanabilen değişken boyutlu değerli kâğıtlardır (Aydoğmuş'dan akt. Aycil, 2021:714). Posta gönderilerinin ücretlendirilmesinde kullanılan ve para yerine geçen pullar, birçok fonksiyona sahip olmakla birlikte zamanla kültür, sanat ve tanıtım gibi birtakım roller de üstlenmiştir. Görsel bir iletişim sanatı olan pulların birincil işlevi, içeriği uygun ve anlaşılır bir formda iletmektir (Begiç ve Çelebilik'de akt. Aycil, 2021:714). Riso baskı ile renk ve dokuları ile ön plana çıkan özgün pul tasarımları üretilebilmektedir. Görsel 18'de The Portland Stamp Company tarafından riso baskı ile hazırlanmış olan illüstratif pul tasarımları görülmektedir.



Görsel 18. Riso baskı ile pul tasarımı

Riso baskı tekniği çizgi roman baskılarında kullanılmaktadır. Görsel 19'da tasarımcı Evan M. Cohen'in "Life" isimli riso çizgi romanı görülmektedir. 36 sayfadan oluşan "Life" isimli çizgi roman pembe, mavi ve sarı olmak üzere toplam 3 renk ile basılmıştır.



Görsel 19. Riso baskı ile çizgi roman tasarımı

Riso baskı cihazlarının temel üretilme amacı daha az maliyet ile hızlı ve ucuz kopyalar üretebilmektir. Dergi basımı da risonun kullanılabileceği en verimli alanlardan birisidir. Görsel 20’de Risolve riso baskı atölyesi tarafından Sometimes Magazine isimli derginin riso baskı sürecinden görüntüler yer almaktadır. Sayıya özel olarak kırmızı ve siyah mürekkep ile 2 renkli riso baskı yapılmıştır.



Görsel 20. Riso baskı ile dergi basım süreci

Riso baskılar illüstrasyon sanatçıları tarafından kitap baskılarında sıklıkla tercih edilmektedir. Riso baskının doğal sonucu olarak görüntülerde noktalardan oluşan tanecikli bir doku meydana gelmektedir. Riso baskılara yakından bakıldığında bu dokusal yapı daha net görülebilir. Aşağıda örnek sayfaları gösterilen illüstratör Jason Herr’in eserlerinden oluşan kitabın basımında sunflower, blue ve scarlet isimli 3 renk riso mürekkebi kullanılmıştır (bkz. Görsel 21).



Görsel 21. Riso baskı ile kitap tasarımı

Riso, fotoğraf baskılarında da illüstratif görsellere benzer şekilde özgün dokusal sonuçlar vermektedir. Riso ile dijital fotoğraf baskı sürecinde olduğu şekilde CMYK baskı renkleri ile baskı almak mümkündür. Fotoğraf sanatçılarının dijital yazıcılar yerine riso baskıyı tercih etme sebebi risonun kendine özgü dokusu ve kat kat uygulanan riso mürekkeplerinin oluşturduğu farklı renk birleşimleridir. Görsel 22’de fotoğraf sanatçısı Sebastian Burke’nin CMYK benzeri 4 renk ile riso fotoğraf baskıları görülmektedir.



Görsel 22. Riso fotoğraf baskıları

Riso baskılar ile video üretimi alanında deneysel işler yapılmaktadır. Görsel 23’de görülen riso baskı video (riso printed video) çalışmasında Japon animasyon sanatçısı Hiromu Oka’nın riso baskı ile ürettiği işlerinde kullandığı sürece benzer bir teknik denenmiştir. Yanan bir şöminenin gösterildiği video öncelikle sayısal ortamda kareler halinde kaydedilmiştir. Ardından görüntü kareleri CMYK baskı için renk katmanlarına ayrılmıştır. Her bir kare CMYK renklerine yakın tonlarda riso renkleri ile (sunflower, bright red ve blue) basılmıştır. Baskılar taranıp sayısal ortama aktarıldıktan sonra birleştirilerek tekrar video formatına getirilmiştir.



Görsel 23. Riso baskı video tasarımı

Riso baskıların görsel iletişim tasarımı alanında kullanıldığı bir diğer öne çıkan alan da ambalaj tasarımlarıdır. Canlı ve çarpıcı renkler ile dikkat çekici ambalajlar oluşturmak isteyen tasarımcılar riso baskıyı ürünlerin dış ambalajında, ürün kılavuzlarında ve etiketlerde kullanmaktadır. Görsel 24’de Tayvan merkezli “Think” marka danışmanlık ajansı tarafından tasarlanan yaratıcı hediye kutusu görülmektedir. “Holly Gazai 2022” sloganı ile kovid salgını nedeniyle zorlu geçen 2021 yılının ardından 2022 yılına şans getirmesi düşüncesi ile bir kurabiye kutusu tasarlanmıştır. Metal kutu, üzerinde kaplan resmi olan (Çin takvimine göre 2022 yılını temsil eden) bir riso poster ile kaplanmıştır. Kaplanın yediği şans getiren küçük hayvanlar ve sembollerden oluşan kurabiyeler posterin arka kısmında gösterilmiştir.

Kutuyu satın tüm kişilere benzersiz bir hediye sunmak için her baskıda farklı ve özgün sonuçlar veren riso baskı yöntemi tercih edilmiştir.



Görsel 24. Riso baskı ile ambalaj tasarımı

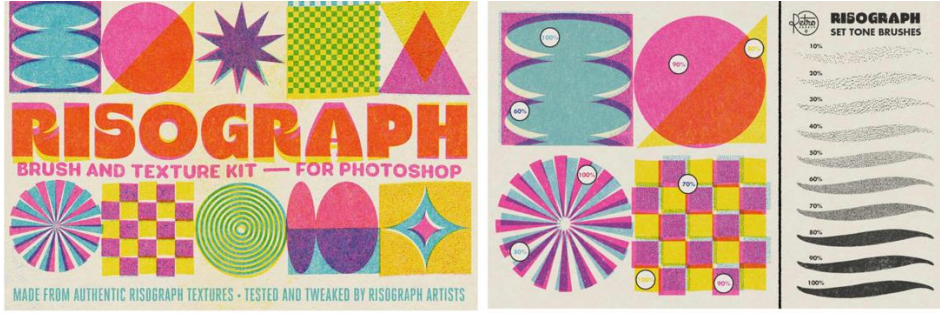
Riso baskıları gördüğümüz basılı işlerden bir diğeri de harita tasarımlarıdır. Aşağıda Macar tasarımcı Mimma Nosek tarafından Budapeşte için tasarlanan “Yeşil Rehber Budapeşte (Green Guide Budapest)” isimli şehir haritası görülmektedir. Yeşil Rehber yerel, bilinçli işletmeleri ve olumlu girişimleri destekleyebilmeleri için yerel halka ve ziyaretçilere genel bir bakış sağlayan Budapeşte merkezli yerlerin öznel, derlenmiş bir listesini sunmaktadır. Budapeşte’de 50 lokasyonu içeren bu Macarca ve İngilizce haritanın formatı, bir tarafta resimli bir harita ve diğer tarafta numaralandırılmış açıklamalardan oluşmaktadır. Harita, 5000 adetle sınırlı sayıda çevre dostu RISO makinesi ile %100 geri dönüştürülmüş kâğıda iki renkli olarak basılmıştır (bkz. Görsel 25).



Görsel 25. Riso ile harita baskı

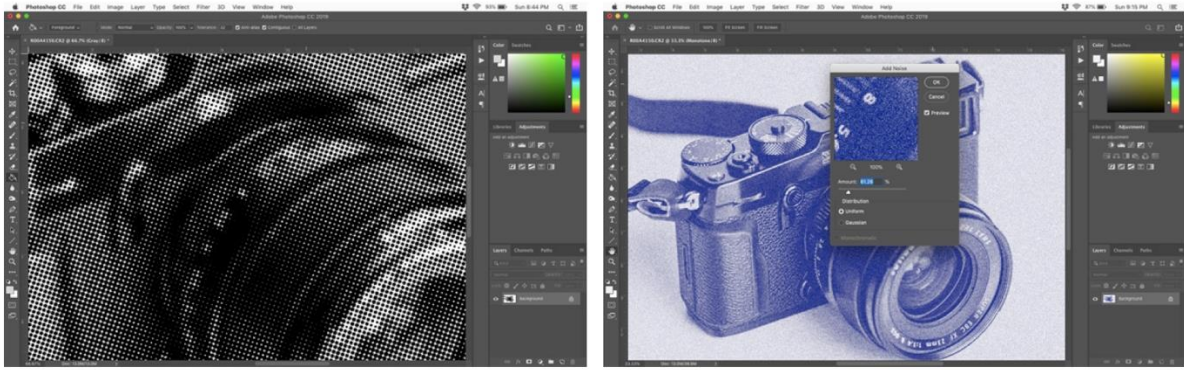
Sayısal Ortamda Riso Baskının Taklidi

Riso baskıların manuel olarak elde edilen sonuçlarını sayısal ortamda taklit edebilmek için Procreate ve Photoshop benzeri sayısal çizim programlarında kullanılabilen fırça setleri tasarlanmıştır. “Risograph Brush & Texture Kit for Procreate (risograf fırça ve doku takımı) ile dijital çalışmanıza riso baskının analog bağımsız estetiğini getirin. O kadar gerçekçi ki soya yağı bazlı mürekkepleri günlerce koklayacaksınız!” sloganı ile tanıtılan bu fırça seti analog olarak hazırlanan riso baskıların taranması ile oluşturulmuştur (Url-11) (bkz. Görsel 26). Fırça ve dokular riso etkisini sayısal ortamda yaratmak için riso baskıların kusurlarını taklit etmektedir. Üst üste basılan saydam renk katmanları, hizalama kusurları ve master kâğıdın oluşturduğu dokuyu kopyalayarak, analog olarak elde edilebilecek özellikleri sayısal görüntüye aktarmaktadır. Riso baskı cihazına ulaşma imkânı olmayan tasarımcılar için bu yöntem, sayısal ortamda istenen etkiyi oluşturmak için faydalı olabilmektedir.



Görsel 26. Procreate için risograf fırça seti

Riso baskı fotoğrafçılar için özellikle monoton veya çift ton tarzı baskılar yapmak için uygun bir tekniktir. Fakat benzer etkiyi sayısal tasarım programları kullanarak elde etmeye çalışan uygulamalar da görülmektedir (Url-12). Riso baskılarda kullanılan şablon (master) materyali ipek baskılarda olduğu gibi mikro deliklerden oluşur. Baskı esansında mürekkep bu deliklerden dışarı doğru itilerek kâğıda nüfuz eder (Schwalbach ve Schwalbach, 1981:59). Bu nedenle basılı görüntü küçük noktalardan oluşur. Sayısal ortamda taklit edilen riso baskı görsellerinde de bu dokunun taklit edilmeye çalışıldığını görmekteyiz (bkz. Görsel 27).



Görsel 27. Photoshop'ta riso efekti oluşturulması

Sonuç ve Öneriler

Risograf hızlı ve ucuz kopyalama amacıyla üretilmiş ve Japonya'dan bütün dünyaya yayılmış bir cihazdır ve riso baskı günümüzde görsel iletişim tasarımının çeşitli alanlarında tercih edilen bir teknik konumuna gelmiştir. Riso baskılar ile üretilen eserler riso sanatı adı altında paylaşılmaktadır. Riso baskıların büyük bir çoğunluğu özel olarak işletilen riso baskı stüdyolarında alınmaktadır. Dünyanın her kıtasına yayılmış halde olan atölyeler riso baskı süreci hakkında bilinmesi gereken temel bilgileri içeren kılavuzlar hazırlamakta, bunları web siteleri üzerinden veya basılı olarak paylaşmaktadır.

Riso baskıların çok aşamalı süreçlerden geçmesinden ve farklı işlem basamaklarından kaynaklanan birtakım özellikleri mevcuttur. Tasarımcıların çoğunlukla kullandıkları lazer yazıcıların çalışma prensibinde mürekkep ısı ile kâğıda sabitlenirken riso baskılarda ısı kullanılmaz, riso mürekkebi basınçla şablondan geçerek kaplanmamış kâğıda nüfuz eder. Bu nedenle riso baskılar fiziksel etki ile bozulabilmekte ve baskı sırasında da mürekkebin dağılmasından kaynaklı çeşitli izler oluşabilmektedir. Mürekkep silindirinin değişmesi, kağıtların tekrar yüklenmesi, katmanların hizalanması gibi işlemlerin manuel olarak gerçekleştirilmesi nedeniyle riso baskı melez bir baskı yöntemi olarak tanımlanabilir. Baskı sürecinin müdahaleye açık olması nedeniyle tasarımcılar riso baskı ile deneysel yaklaşımlar sergilemektedir.

Renk seçimi riso sanatı için oldukça önemli bir konudur. Riso mürekkebinin saydam yapıda oluşu ve üst üste alınan baskılarda farklı renklerin elde edilebilmesi tasarımcılar için deneysel bir alan oluşturmaktadır. Farklı renk kombinasyonları ve renk tonlarındaki değişimler ile özgün baskı renklerine ulaşılabilmektedir. Ayrıca basım aşamasında her bir renk katmanının ayrı ayrı basamaklar halinde uygulanmasından kaynaklanan bir takım “hatalar” görülmektedir. Hata olarak ifade edilen ancak aslında riso sanatının bir parçası haline gelen ve tasarımcılar tarafından özellikle istenen bu süreçler riso sanatı için belirleyici bir üslup meydana getirmiştir. Renk tonlarında eşitsizlik, katmanlar arası kayma, mürekkepte dağılma gibi durumlar kopyaların her birinin farklı ve benzersiz olmasını sağlamaktadır.

Araştırmanın görsel veri toplama sürecinde riso baskıların sadece poster, fanzin, çizgi roman, pul tasarımı, dergi gibi basılı görsel çoğaltma alanında değil görsel iletişim tasarımının animasyon, reklam, ambalaj tasarımı, video sanatı gibi farklı alanlarında da kullanıldığı görülmüştür. Basılı materyallerde ağırlıklı olarak floresan, neon ve yıldızlı mürekkeplerin kullanımı görülmektedir. Dijital yazıcılar ile kullanılmayan renklerin riso baskıda kullanımının kolay ve ucuz olması riso baskının tercih edilmesini sağlamaktadır. Tasarımcılar da işlerinin riso ile basıldığını göstermek ve fark edilmesini sağlamak üzere parlak renkleri riso baskılarda sıklıkla kullanmaktadır.

Riso baskıların sadece cihazlarda basıma elverişli olan belirli gramaj aralığındaki kâğıtlar üzerine alınabilmesi ambalaj tasarımlarında dezavantaj ve sınırlayıcı bir unsur olarak gösterilebilir. Bu nedenle riso baskılar ambalaj kutuları üzerinde değil kutuyu kaplayan kâğıtlarda, kutu üzerindeki etiketlerde ve kutu içindeki açıklayıcı materyallerde kullanılmaktadır.

Özellikle animasyon ve video sanatı alanındaki çalışmalar teknik süreçler anlamında oldukça ilgi çekicidir. Çünkü günümüzde dijital teknoloji riso sanatının sayısal ortamda taklit edilmesine olanak sağlamasına rağmen tasarımcılar daha zorlu ve uzun bir süreci kullanmayı tercih etmektedir. Animasyon sanatçısı Hiromu Oka'nın video işlerinde görülebilen tasarım sürecinde sayısal ortamda üretilen her kare gerçek riso tekniği ile basılıp tekrar sayısal ortamda birleştirilmektedir. Sanatçıların riso etkisini sayısal ortamda taklit etmek yerine, gerçek riso baskıları kullanıp, süreci oldukça uzatmasına rağmen böyle bir tekniği tercih etmesi riso baskıların etkisinin sayısal ortamda birebir taklit edilemeyecek derecede özgün ve etkili olduğunu göstermektedir.

Sanatsal ve özgün bir baskı türü olarak kabul gören riso baskının, dijital ve geleneksel baskı tekniklerini birleştirerek deneysel sanata açık olması, benzersiz kopyalar üretebiliyor olması, hızlı ve ucuz olması, spot renk kullanımına imkân tanınması ve kullandığı özel riso mürekkebinin çevre dostu organik bileşimden meydana gelmesi nedenleri ile önümüzdeki yıllarda daha çok ilgi görmesi beklenmektedir. Özellikle sosyal medyada riso sanatı (riso art) etiketi ile yapılan paylaşımlar görsel tasarımcıların dikkatini çekmekte riso baskıya olan ilgiyi ve talebi arttırmaktadır. Dünya genelinde oldukça yaygın olan riso baskı atölyeleri maalesef henüz ülkemizde bulunmamaktadır. Bu nedenle ülkemizde öncelikle tasarım alanındaki bölümlerin kullanımı için üniversitelerde riso baskı atölyeleri kurulmalı, öğrencilerin riso baskıyı tanımları ve tasarım süreçlerinde riso baskı makinelerini kullanmaları teşvik edilmelidir.

Kaynaklar

- Acar Büyükpehlivan, G. ve Oktav, M. (2021). Ofset baskı sistemine ait temel terimler ve değerlendirilmesi. *Avrasya Terim Dergisi*, 9 (2), 63-68. Doi: 10.31451/ejatd.947960
- Aycil, S. (2021). Posta Pulu Üretim Teknolojileri ve Sıra Dışı Pul Tasarımları. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20 (2), 711-731. Doi: 10.21547/jss.866630

- Aydoğmuş, N. (2015). *Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Posta Pulu Tasarımının Dünyadaki ve Türkiye'deki Tarihi Gelişimi ve Grafik Tasarım Ürünü Olarak İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Begić, H. N. ve Çelebilik, G. (2015). Kültürel Zenginliklerimizin Posta Pullarıyla Tanıtılmasına Dair Bir Çalışma; Pul Sanatçısı Pinar Olgaç'ın "Türk Kadın Başlıkları". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(12), 266-276.
- Collins, W., Hass A., Jeffery, K., Martin, A., Medeiros, R. & Tomljanovic, S. (2015). *Graphic design and print production fundamentals*. Graphic Communications Open Textbook Collective (E-book).
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Kiral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Ponomaryova, O. V. (2021). The use of risography as the most common technology of digital screen printing. *Radioelectronics and youth in the 21st century: coll. materials of the 25th International youth of the forum, Kharkiv: Khnure, 2021. - Vol. 6 (conf. "Information and intellectual systems")*, 363–364.
- Radway, J. (2011). Zines, half-lives, and afterlives: on the temporalities of social and political change. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 126(1), 140-150.
- Reif, L. (2020). *Riso: neomaterialization, subsumption, and the specter of the press. Degree of bachelor of fine arts, doctoral dissertation*, The School of the Art Institute of Chicago.
- Schwalbach, M. V. & Schwalbach, J. A. (1981). *Silk-screen printing for artists and craftsmen*. Dover Publications.
- Sulim, P.E. ve Yudenkov, V. S. (2020). Assessing the quality of images on paper media in rizographic printing. *Proceedings of BSTU. Series 4: Print and Media Technologies*, 21-26.
- Todd, M. & Watson, E. (2006). *Whatcha mean, what's a zine? the art of making zines and minicomics*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Tong, K. L. (2020). DIY print activism in digital age: zines in Hong Kong's social movements. *ZINES*, (1), 65-75.
- Wach, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. *IDS Practice Papers*.
<https://www.ids.ac.uk/publications/learning-about-qualitative-document-analysis/>
- Yudenkov, V.S. & Sulim, P.E. (2020). Study of the influence of paper parameters on the quality of risographic printing. *System Analysis and Applied Informatics*, (1). 11-16. <https://doi.org/10.21122/2309-4923-2020-1-11-16>.

Çevrimiçi Kaynaklar

- Url-1: <https://www.riso.co.jp/english/company/history/>, Erişim: 18.06.2022
- Url-2: <https://www.stencil.wiki/atlas>, Erişim: 19.06.2022
- Url-3: <https://www.risopop.com/what-is-riso>, Erişim: 19.06.2022
- Url-4: <https://www.riso.co.jp/english/company/risoart/concept.html>, Erişim: 18.06.2022
- Url-5: <https://www.riso.co.jp/english/product/>, Erişim: 19.06.2022
- Url-6: https://www.riso.co.jp/english/tech_portal/core/ink.html, Erişim: 18.06.2022
- Url-7: <https://wildandkind.com/risoprintguide/>, Erişim: 19.06.2022
- Url-8: <https://static1.squarespace.com/static/5b2098caf93fd4b46e51f1aa/t/5ee7fd779e5ee61a94c3f079/1592262018628/Print+Shop+LA-+Intro+to+Riso.pdf>, Erişim: 19.06.2022
- Url-9: <https://www.youtube.com/watch?v=llzEF07u5r8>, Erişim: 19.06.2022
- Url-10: https://www.behance.net/gallery/145339767/SPACE-SHOWER-TV-Be-dream-Believer?tracking_source=search_projects%7Crisograph%20print, Erişim: 19.06.2022
- Url-11: <https://www.retrosupply.co/products/risograph-brush-kit-for-procreate>, Erişim: 19.06.2022
- Url-12: <https://www.dpmag.com/how-to/tip-of-the-week/how-to-create-a-risograph-effect-in-photoshop/>, Erişim: 02.08.2022

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.theprintshopla.com/workshops-riso>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 2. <https://www.risopop.com/what-is-riso>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 3. <https://www.riso.co.jp/english/product/>, Erişim: 19.06.2022
- Görsel 4. https://www.riso.co.jp/english/tech_portal/core/ink.html, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 5. <https://wildandkind.com/risoprintguide/>, Erişim: 16.06.2022
- Görsel 6. <https://handsawpresstokyo.com/img/HSP-colour-list.jpg>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 7. <https://wildandkind.com/risoprintguide/>, Erişim: 17.06.2022
- Görsel 8. <https://www.risopop.com/what-is-riso>, Erişim: 18.06.2022

- Görsel 9. <https://www.theprintshopla.com/how-to-set-up-for-riso>, Erişim: 16.06.2022
- Görsel 10. <https://www.theprintshopla.com/how-to-set-up-for-riso>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 11. <https://www.youtube.com/watch?v=llzEF07u5r8>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 12. <https://www.youtube.com/watch?v=1rfwKuXlhcE&t=573s>, Erişim: 17.06.2022
- Görsel 13. <https://www.youtube.com/watch?v=1rfwKuXlhcE&t=573s>, Erişim: 15.06.2022
- Görsel 14. <https://www.behance.net/gallery/59840673/Risograph-Print-Guide-for-Risolve-Studio>, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 15. <https://www.behance.net/gallery/127851987/REMAIN-POSITIVE-Covid-Riso-Zine>, Erişim:17.11.2022
- Görsel 16. <https://www.instagram.com/p/CR6gYrXpCVY/>, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 17. <http://tinyurl.com/mtyz7czs>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 18. <https://www.instagram.com/p/CdOZxmiJHtd/>, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 19. <https://www.instagram.com/p/Cdf7KelOpHr/>, Erişim: 15.11.2022
- Görsel 20. <https://www.instagram.com/p/B6jP3vGHxXp/>, Erişim: 15.11.2022
- Görsel 21. https://www.instagram.com/jas0n_herr/, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 22. <https://www.instagram.com/p/CV8h-C8P4oB/>, Erişim: 15.11.2022
- Görsel 23. <https://www.instagram.com/p/ClyugZpnSpl/>, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 24. <https://www.behance.net/gallery/135924471/HOLY-GAZAI-Creative-Gift-Design>, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 25. https://www.behance.net/gallery/108354257/Green-Guide-Budapest?tracking_source=search_projects%7Criso+art, Erişim: 17.11.2022
- Görsel 26. <https://www.retrosupply.co/products/risograph-brush-kit-for-procreate>, Erişim: 18.06.2022
- Görsel 27. <https://www.dpmag.com/how-to/tip-of-the-week/how-to-create-a-risograph-effect-in-photoshop/>, Erişim: 19.06.2022



ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİM

ECLECTIC TREND IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

Selim ÇINAR, Naciye Oya UZUNER

Gönderim Tarihi: 08.11.2022

Kabul Tarihi: 09.12.2022

Öz Abstract

Sanayi Devrimi sonrasında yenilik ve özgünlük arayışına giren sanatçılar sanat dışı nesnelere, geçmiş kültürler, farklı disiplinler ve yeni teknikler ile eklektik bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Seramik alanını da etkileyen bu değişim ile birlikte Arts & Crafts, Art Deco gibi sanat hareketleri sayesinde eklektik seramik biçimler görülmeye başlamıştır. Felsefi temellere sahip eklektik eğilim sanat alanında eklektizm olarak adlandırılmış olup, farklı sanatsal dizgilerden alınan öğelerin yeni bir bütün için birlikte kullanılmasını ifade etmektedir. Eklektizm, çoğulcu, her türlü bilgiye açık, sınırları yıkan ve geçmiş kültürlerle yakın yapısı sayesinde Postmodernizmin ve dolayısıyla günümüz sanat çehresinin temel unsurlarından biridir. Araştırma kapsamında 18. yüzyılın sonlarından itibaren sanat alanında görülen eklektik eğilim öne çıkan sanatçı ve eserler üzerinden incelenmiştir. Araştırma sonucunda eklektik eğilimin günümüzdeki karakterine değinilmiş ve çağdaş seramik sanatçılarına yeni sanatsal ifade olanakları sağlayacağı öngörülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Eklektizm, Çağdaş, Seramik, Postmodernizm

After the Industrial Revolution, the artists who sought innovation and originality developed an eclectic perspective with non-art objects, past cultures, different disciplines and new techniques. With this change, which also affected the field of ceramics, eclectic ceramic forms began to be seen thanks to art movements such as Arts & Crafts and Art Deco. The eclectic trend with philosophical foundations is called eclecticism in the field of art, and it expresses the use of elements taken from different artistic lines together for a new whole. Eclecticism is one of the basic elements of Postmodernism and therefore today's art, thanks to its pluralist structure which is open to all kinds of information, breaking boundaries and close to past cultures. Within the scope of the research, the eclectic trend seen in the field of art since the end of the 18th century was examined through prominent artists and works. As a result of the research, the current character of the eclectic trend was mentioned and it was predicted that it would provide new artistic expression opportunities to contemporary ceramic artists.

Keywords: Eclecticism, Contemporary, Ceramics, Postmodernism

*Çınar (2021). Bu araştırma "Anadolu Seramiğinde Neolitik Figürin ve Eklektik Yorumu" başlıklı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

- **Alıntılama:** Çınar, S., Uzuner, N. O. (2022). Çağdaş Seramik Sanatında Eklektik Eğilim. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 153-169.
- **Sorumlu Yazar:** Araştırma Görevlisi, Selim ÇINAR, Selçuk Üniversitesi, slmcinar@gmail.com, ORCID ID: 0000 0002 2380 1818.

Giriş

18. yüzyılın ortalarından itibaren etkileri görülen Sanayi Devrimi makineleşmeyi, işçi sınıfı oluşumunu tetikleyerek toplumun farklı tabakalarını ve sosyal hayatı etkilediği gibi sanatı da etkilemiştir. Kırsaldan kent hayatına geçiş ve sanayileşmenin ortaya çıkardığı sanat dışı nesne, kendine yeni ifade biçimleri arayan sanatçı için bir kaynak haline gelmiştir. Sanatçı, nesne ile diyalogunun yanı sıra çeşitli kültürlerden, farklı disiplinlerden ve geçmişten elde ettiği biçimler ile eklektik bir bakış açısı geliştirmiştir. Aynı dönemde seramik de zanaat ve sanat anlamında değişim yaşamaya başlamış olup, Modernist süreç ile birlikte seramik sanatında eklektik eğilim kendini göstermiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde, Victor Cousin tarafından bir öğreti haline getirilen ve var olan sistemlerden değişik düşünceleri seçerek bireyin kendi dağarcığında birleştirmesiyle yeni bir öğreti oluşturma anlamına gelen eklektik felsefe araştırılmıştır. Bu dinamik seçicilik, dogmatik bir döngüyü değil sürekli kendini yenileyen ve değiştiren bir bütünü temsil etmekle birlikte geçmişten, çeşitli kültürlerden ve farklı disiplinlerden etkilere açık ve bireyci Postmodern sanatın da temel unsurlarından biri haline gelmiştir.

Eklektik Felsefe

Eklektik kelimesi Eski Yunanca eklektikos “seçmek” kökeninden türemiştir. Türkçe’de eklektik ya da seçmecilik olarak kullanılmaktadır. Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarını yeni bir düşünce bütününde kaynaştırma, bütüne kavuşturma yöntemidir. Antik Çağ’da Aristoculuk’tan türeyen bir felsefe akımı bunu benimsemiş, M.T. Cicero’da eklektik yaklaşımla Platonculuk’u Stoacı düşüncelerle birleştirerek onu Roma ruhuna uyarlamaya çalışmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 505).

“Kişinin ya da filozofun dünya görüşünü, sistemini oluştururken, farklı hatta karşıt fikirleri, inançları ve öğretileri sistemsizce bir araya getirmesi tavrı. Mutlak olarak doğru olana erişmenin imkânsız olduğu düşüncesiyle, mevcut ya da bilinen inançları, en yüksek derecede muhtemel olana ulaşabilmek amacıyla, derleme tutumu; mevcut felsefi inançlardan en makul görünenleri bir araya getirip, bunlardan yeni bir sistem meydana getirme davranışı. Buna göre, eklektizm, hiçbir sistemi mutlaklaştırmayıp, bir sisteme sıkı sıkıya bağlanmak yerine, var olan çeşitli ya da tüm sistemlerdeki, en iyileri olduğuna inanılan, öğeleri seçip kullanmaktan meydana gelir. Hem deneysel ve hem de teorik araştırmada, hiçbir bakış açısını evrensel olarak geçerli bir görüş olarak görmeyen seçmeci yaklaşım, daha az biçimsel ve özgün, fakat daha serbest, daha sağlıklı ve daha pragmatik bir yaklaşım olarak, amacına ve tutarlı bir senteze ulaşmak amacıyla, rakip teoriler arasındaki farklılıkları uzlaştırmaya, bunlar arasından seçimler yapmaya çalışır” (Cevizci, 2005: 582).

Eklektik yaklaşımının felsefe alanında en ses getiren adımları Fransız düşünür Victor Cousin tarafından atılmıştır. 19. yüzyıl Fransa’sında, felsefe ve eğitim teorisi alanlarında en belirleyici isim olan Victor Cousin; Fransız felsefesine yön verecek etkiler bırakmanın yanı sıra Fransa’da ana dilde felsefe eğitimini neredeyse bugünkü şekliyle kurumsallaştırmıştır. Cousin’ın “eklektik spiritüalizm” olarak adlandırılan felsefesi, hem dönemin entelektüel ve akademik çevrelerinde hem de ardılları tarafından karşılığını bulmuştur. Cousin, filozof metinlerini “eleştirerek” ve “seçerek” okumaktadır. Eklektik spiritüalizm görüşünü Du Vrai, du Beau et du Bien (Gerçek,

Güzel ve İyi) adlı 1854 tarihli kitabı en yetkin şekilde ortaya koyarken, Sokrates'ten kendi dönemine kadar olan felsefi birikimi sentezlemiştir (Kardeş ve Turhan, 2010: 189-190).

Eklektik bir sistem oluşturarak, Fransız felsefesinde ağırlığın, duyumculuk ve materyalizmden, tinselcilik ve idealizme doğru kaymasına yol açmış olan Cousin'a göre, bütün bir felsefe tarihi birbiri ardı sıra ortaya çıkan idealizm, duyumculuk, kuşkuculuk ve gizemcilik arasındaki karşılıklı etkileşimlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu sistemler birbirini etkileyip yumuşatır ve felsefi ilerleme de bundan doğar. Dolayısıyla, felsefe tarihinde ortaya çıkacak her öğreti ya da düşünce kaçınılmaz olarak eklektik olacak ve bu sistemlerin belli bir sentezinden oluşacaktır (Cevizci, 2005: 582).

Seramik Sanatında Eklektizm

Victor Cousin sayesinde felsefe alanında bir öğreti haline gelen eklektik durum, her daim yeni bilgilere açık olmayı ve aşılmaz duvarlar içinde kalmak yerine geçmişten, farklı kültürlerden, farklı disiplinlerden seçmecî bir tavırla biçim, öge ve bilgileri bir araya getirmeyi tanımlamaktadır. Modernizmin baskıcı tutumuna karşılık kapıları her çeşit bilgiye açık ve çoğulcu olan Postmodernizm 1960'lı yıllardan itibaren sanatsal bir akım olarak var olmakta ve eklektik eğilimi temel karakteri olarak öne çıkarmaktadır. Cousin'ın felsefe alanında tanımladığı seçmecî tavır, sanatta "eklektizm" olarak belirmiştir.

Sanatta eklektizm, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir bütün içinde kullanılması eylemidir. Farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusu olmakla birlikte 19. yüzyıldan itibaren sanatta çok yaygın biçimde görülmektedir. Eklektizmin kendisi bir üslup değil seçmecî bir davranış biçimidir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 74). Eklektizm en görünür ve somut sonuçlara sanat alanında yol açmıştır; çünkü sanat, derinleşmek için bir şeyleri feda ederek, özveriyle elde edilen sürekli bir idealizasyon gerektirir. Sanatçı eklektik tutum sayesinde idealizasyon sürecini hem hızlandırmış hem de sınırlarını yok etmiştir (Baudelaire, 2017: 167). Herbert Marcuse, Adorno ve yandaşları Postmodern durumun felsefi alçıdan değerlendirmesini birlik, beraberlik ve bütünlükten ziyade çoğulculuk ve bu durumun sanata yansımalarını da bir araya getirme, yeniden bütünleştirme şeklinde savunmuşlardır. Tek bir dünya içindeki çeşitlilik olan bu durum eklektizmin ta kendisidir (Erinç, 1995: 139). Sanat alanında eklektik eğilimin en yoğun hissedildiği dönem Postmodern süreç olmakla birlikte öncesinde de seçmecî birçok yaklaşım var olmuştur.

18. yüzyılın sonlarında eski üsluplara özenen eklektik eğilimler Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Antik Çağ'ı diriltme savıyla Yunan Canlandırmacılığı ortaya çıkmış olup, insanların saç, makyaj, giysi ve aksesuar kullanımlarından, müzik, edebiyat, plastik sanatlar ve mimariye kadar eklektik yansımaları görülmüştür (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 505). Antik Çağ eğiliminden sonra Gotik Canlandırmacılığı ortaya çıkmıştır. Bu akımın temsilcileri hayal gücünü, duygululuğu ön plana çıkarırken Ortaçağ'a ait efsane ve kompozisyonları eklektik öge olarak kullanmışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 506).

18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan Sanayi Devrimi yeni buluşlar, buhar gücüyle çalışan makineler yeni bir toplum düzenini zorunlu kılmıştır. Kırsal kesimlerden büyük kentlere kitlesel göçler yaşanmış, bu durum büyük kentlerde insan yığılmalarına dolayısıyla hızlı üretim, hızlı tüketim ve nesne kültürüne sebebiyet vermiştir. Sanayi kaynaklı atık nesnelere ve tüketim nesnelere kitlesel kullanım sayesinde hem kent yaşamının hem de toplumun kimliğine işlemiştir. Bu sürecin sanata yansması da oldukça etkili ve sarsıcı olmuştur. Fransız ihtilali ile üzerindeki baskıdan kurtulmaya başlayan sanatçı, öz benliğini öne çıkartmaya başlamış ve bunu sanatına yansıtmıştır. Bir yandan yönetim ve toplum sistemine eleştiriler getiren sanatçılar diğer yandan geleneksel sanat anlayışına tepki niteliğinde özgün eserler ortaya koymuşlardır. Sanayileşme ile ortaya çıkan nesne kültürü 19. yüzyılın başlarından itibaren sanat alanını da etkilemiş, modernleşen ve yenilik arayışındaki sanatçının kullanımına girmiştir. Eklektik eğilimler bu yeni arayışların sonucunda modern sanatta net olarak görülmeye başlamıştır.

Sanayi Devrimi ile insan gücünün yerini almaya başlayan makineleşme birçok zanaat kolunu etkilediği gibi seramik yapımını da olumsuz yönde etkilemiştir. Seri üretim kaynaklı ortaya çıkan düşük kaliteli ve yozlaşmış ürünler karşısında seramik sanatının da yer aldığı birçok el sanatları ve zanaat kolu özgünleşme hareketleri ile kendilerini sanat ve toplum içinde daha üst çizgilere taşımaya çalışmışlardır. Bu yenilikçi hareketler seramik malzemenin hem farklı sanat disiplinlerinde üretim yapan sanatçılar tarafından eklektik kullanımını sağlamış hem de seramik sanatının 20. yüzyıl sanat alanları içerisinde bir sanat disiplini olarak konumlandırılmasının temelini oluşturmuştur.

Arts & Crafts hareketi diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik alanında da niteliksiz ve sıradan fabrikasyon üretime karşı seramik sanatında ve seramik endüstrisinde el emeğini, tekniğini ve malzemeyi yücelterek yenileşme çabaları gösteren ilk harekettir. William Morris önderliğinde geleneksel yöntemleri kullanarak basit, günlük eşyalar yapmayı amaçlayan usta sanatçıların seramikleri sergilemek üzere 1888'de Arts & Crafts derneği kuruldu (Cooper, 1978: 31). Arts & Crafts seramiklerinde bitkisel tasarımlar öne çıkmakla birlikte biçim ve süslemelerde farklı kültürlerin seramik gelenekleri ile eklektik bağlar kurulmuştur. Hareketin ünlü çömlekçi ustalarından William de Morgan'ın seramiklerinde özgünlük ve nitelikli tasarımın yanı sıra geleneksel İran ve İznik seramik kültürlerinden eklektik eğilimi dikkat çekmektedir. Morgan'ın Görsel 1'de yer alan "Moonlight Kalyon" adlı eserinde geleneksel İran seramiklerinin dekor özellikleri ve altın, gümüş, mavi lüster kullanımı eklektik öğeler olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 1. William de Morgan, Moonlight Kalyon, Lüster, Çap: 35 cm, 1877 – 1907

Seramik sanatında yenileşme çabalarının ikinci sayılabilecek etkisi Art Nouveau'dur. Kübizm öncesinde gelişen bu hareket "Yeni Sanat" ve "Stil 1900" olarak da bilinmektedir. 1880-1910 arasında Avrupa'da kitap süslemeden, mimarlığa ve seramik üretimine kadar izleri görülmektedir. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan Art Nouveau sanatçıları, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri stilize ederek kullanmışlardır. Hareket bitkisel ve geometrik yapıda iki ekseninde gelişme göstermiş ve seramik ürünlerde gotik eklektik özelliklere sahip kullanımın eşyaları ile özgün yüzey tasarımları öne çıkmıştır. Görsel 2'de Martin Brothers'lara ait Art Nouveau seramik kavanoz yer almaktadır. Martin Brothers'ların eklektik eğilimleri grotesk tarzda, tuhaf görünümlü insan ve hayvan betimlemeleri ve goblin gibi yaratık anlatımları ile öne çıkmaktadır.



Görsel 2. Martin Brothers, Kuş Biçimli Kavanoz, Stoneware, 16,4 x 31 x 16,4 cm, 1888

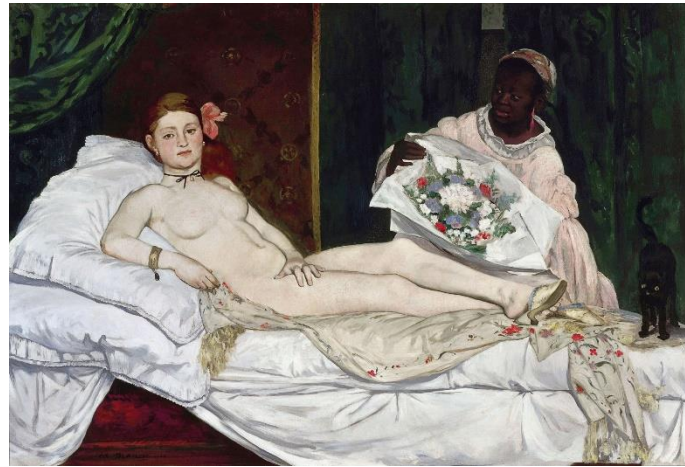
Sanayi devrimi ve sonrasındaki reform hareketleri ile seramik ve diğer sanat disiplinlerinde başlayan yenilik arayışları "Modern" kavramını ortaya çıkarmıştır. Modern sözcüğü, Latince modernus sözcüğünün değişerek günümüze gelmiş halidir. Modernus, MS 5. yüzyılda, kendi çağını önceki dönemler açısından tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Hristiyanlaşmış bir dönemi pagan ve Romalı geçmişten ayırmak amaçlı olan bu kullanım, Hristiyan olmayı

modernlik saymıştır. Alman felsefeci Jürgen Habermas’a göre, modern sözcüğü, “eski” den “yeni” ye geçişin sonucu olarak kullanılmıştır. O halde Modernizm ya da modern olma durumu “eski” kavramını temel alırken “yeni” olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini barındırmaktadır (Erinç, 1995: 133). Eski olanı yıkarak yeni olanı var sayan bu durum modern sanatta Avangard harekete işaret etmektedir. Avangard hareket belli bir üslup geliştirmemiştir. Teknik ve üslupların tarihsel bakımından birbirini izlemesine karşı durarak teknik ve üslupları eşzamanlı hale getirmiştir. Bu durum Avangard hareketin hem kendi dönemi içindeki hem de geçmiş dönemlerin sanat tekniklerine karşı üstünlüğünü sağlamıştır (Sarup, 2004: 203). Bu harekete dâhil olan çeşitli sanat akımlarından sanatçılar geleneksel sanat anlayışı temel alarak onu bireysel estetik kaygılarla dönüştüren eklektik eserler ortaya koymuşlardır.

Avangard sanatçı Edouard Manet’in Görsel 4’te yer alan “Olympia” adlı eseri Görsel 3’te yer alan Tiziano Vecelli’nin “Urbino Venüsü” adlı eseri ile eklektik bir bağ kurmaktadır. Manet geleneğe gönderme yaparken eklektik bir biçim oluşturmaktadır. Bu şekilde eserin kendisini referans alarak eklektik bağlar kuran sanatçılar arasında Picasso, Dali, Van Gogh ve birçok sanatçı yer almaktadır.



Görsel 3. Tiziano Vecelli, “Urbino Venüsü”, TÜY, 119 x 165 cm, 1538



Görsel 4. Edouard Manet, “Olympia”, TÜY, 130 x 190 cm, 1863

19. yüzyılda Avrupa'nın Japonya ile kurduğu ticaret bağları sayesinde Batı'da görülmeye başlayan Japon baskı resimleri, porselenler, kimonolar ve Uzakdoğu'ya ait çeşitli nesnelere birçok sanatçının ortak ilgisi haline gelmiştir. Uzakdoğu'nun yanı sıra Afrika, Asya, Güney Amerika ve farklı bölge ve kültürlerden satılmak ya da sergilemek amacıyla Avrupa'ya getirilen çeşitli objeler sanatçıların ilgisini çekmiştir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sürecinde gündeme gelen yeni birtakım estetik ve kültürel ölçütler Batılı olmayan kültürlerin sanatsal verileri ile ilişkilendirilmiştir (Antmen, 2019: 35). Primitif toplum ve kültürlerden eklektik öğeler sanat eserlerinde görülmeye başlamıştır.

Kübizm 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak görülmekle birlikte yeni bir dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olmuştur. Doğanın betimleyici değil kavramsal yorumunu yansıtan Kübistler sanat nesnesine dördüncü boyutu getirmişlerdir (Antmen, 2019: 35). Bu boyutlanma ve parçalanmanın ilk aşamasından sonra Analitik Kübizm olarak adlandırılan safhada nesnelere optik olarak parçalanmıştır. Daha sonra şablon harfler, kum, talaş gibi öğelerin kullanımını içeren ikinci aşamaya Sentetik Kübizm denilmiştir (Turani, 2007: 583). Seramiğin de sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlaması farklı malzeme arayışlarının sonucu olarak bu aşamada ortaya çıkmıştır. Farklı sanat disiplinlerinden sanatçılar seramik malzemeyi kullanmaya başlamış, seramik sanatçıları da kübist etkiler taşıyan eklektik biçimlere yönelmişlerdir. Marcello Fantoni'nin Görsel 5'te yer alan seramik figürleri kübizmin yeni biçim anlayışının eklektik olarak seramik sanatına yansımalarını göstermektedir. Sanatçı geleneksel figür anlayışını kübizmin sağladığı biçim bozma ve çoklu açılardan görebilme gibi özelliklerle seramik figürleri kübik anlamda yorumlamış ve eklektik bir dil ortaya koymuştur.



Görsel 5. Marcello Fantoni, Seramik Figürler, 1954

Kolaj tekniği; elde mevcut her türlü basılı, çizili ya da fotoğrafik malzemenin bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak düzende yapıştırılmasıyla elde edilir. Bu durumda sanatsal üretim süreci, kompoze etme etkinliğine indirgenmiş olur (Sözen ve Tanyeli, 1992: 134). Sanatsal herhangi bir amacı olmayan nesnelere toplandığı ve bir araya getirildiği Picasso ve Braque'in çoğulcu ve eklektik kompozisyonları kolajın ilk örnekleridir. Kolajın üç boyutlu hali

asamblajı doğurmuştur. Asamblaj tekniği; gündelik ya da atık nesnelerin bir araya getirilerek, yeniden düzenlenmesidir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 249).

Modernleşme sürecinde farklı malzeme ve tasarım arayışları açısından hem kübizmin sağladığı yeni biçim anlayışı hem de yapılan arkeolojik kazılar, yeni keşfedilen Afrika ve Amerika yerli halkalarına ait imgeler sanatçıların ilgi odağı haline gelmiştir. Bu eklektik eğilimler Art Deco hareketinde de görülebilmektedir. 1920 ve 1930'lu yıllarda ilk olarak Fransa'da yaygınlaşan Art Deco mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanlarında etkili olmuştur. Tasarımlarda simetri önemslenmiş olup, beton, cam, plastik gibi farklı malzemelere ve bezemelerde çıplak kadın figürlerine, hayvanlara ve stilize bitkilere yer verilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 141). Fransız seramik sanatçısı Charles Catteau'nun Art Deco endüstriyel ve sanatsal seramik tasarımları dikkat çekmektedir. Catteau'un seramiklerinde renk ve dekor bakımından Uzakdoğu, Mısır ve Afrika geleneksel sanatlarından eklektik imgeler öne çıkmaktadır. Sanatçı seramik yüzeylerde çeşitli hayvanlara, Mısır hiyerogliflerinden imgelere yer verirken renk kullanımında monokrom özellikler göstermiştir (URL 1). Charles Catteau'nun Görsel 6'da yer alan Art Deco tarzındaki seramik vazolarında, simetrik form tasarımının yanı sıra Afrika coğrafyasına ait hayvanların eklektik imgeleri dikkat çekmektedir.



Görsel 6. Charles Catteau, Art Deco Seramik Vazolar, 1925

Seramiğin diğer sanat dallarında olduğu gibi hem zanaat hem sanat anlamında yenileşme ve bir sanat akımı olarak Modernizm sürecine katılma noktasında Bauhaus okulunun ve ekolünün etkisi olmuştur. Sanayileşme ürün tasarımını öne çıkarmış ve tasarım faktörünü bir kaygı haline getirmiştir. Sanayinin ihtiyaç duyduğu ürünün, sanatsal ve üretim bakımından doğru tasarıma sahip olmasının ürün modeli geliştirmeye yönelik sanat ve zanaat eğitiminden geçtiği fikri ile Alman mimar Walter Gropius tarafından 1919'da Bauhaus mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulu kurulmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 203). Ürün tasarımlarında sanatsal güdülerin yanında endüstrinin olanaklarını da benimseyen ekol, farklı sanat disiplinleri ile birlikte seramik sanatında da tasarım fikrini geliştirmiş, süslemeden uzak ve kullanıma yönelik ergonomik ürünler geliştirmeyi hedeflemiştir.

Sanayi devrimi sonrasında seramiğin sanatsal bir ifade aracı olma yolunda Bernard Leach etkisi, zanaattan seramik sanatına geçişi hızlandırmakla birlikte Leach'ın Uzakdoğu kökenli tasarım ve sanat anlayışı eklektik seramik eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Uzun süre Japonya'da yaşamış ve orada seramik eğitimi almış olan Leach 1920'lerde İngiltere'ye dönerek bir seramik atölyesi kurmuştur (Cooper, 1978: 32). Sanatçı Japon çömlek ustası Shoji Hamada ile birlikte Uzakdoğu geleneksel sanatını, İngiliz çömlek geleneği ile buluşturan eklektik seramik eserler yapmıştır. Eklektik eğilim seramik eserlerin form ve dekorlarında izlenebildiği gibi Leach'ın Uzakdoğu kökenli seramik eğitimi sayesinde çamur yapımı, sır hazırlama, sırlama ve seramik fırınları gibi teknik açılardan da izlenebilmektedir. Görsel 7'de Bernard Leach'a ait seramik vazo yer almaktadır. Demir oksit ile yapılmış olan balık dekorları hem balığın sıçrama hareketini hem de sanatçının serbest fırça kullanımını yansıtırken Uzakdoğu kökenli eklektik eğilimini de göstermektedir. Genellikle Uzakdoğu seramiklerinde rastlanan yazı ya da canlı varlıkları çağrıştıran serbest fırça dekorları Leach'ın seramiklerinde sıklıkla eklektik olarak var olmuştur.



Görsel 7. Bernard Leach, Balık Dekorlu Vazo, Stoneware, Fırça Dekor, Demir Oksit, 39,9 x 17,4 cm, 1960

Dadacılık Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmış ve edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğu Dadacı sanatçılar tarafında ilan etmiştir. Dada sanatçıları kapitalist toplum düzeninin ve modern sanatında bu tahrip payı olduğunu savunmuşlardır. Dadacı sanatçılar sanayileşmenin getirisi sanat dışı nesnelere ve farklı malzeme olarak seramiğe eklektik eğilim göstermişlerdir (Little, 2006: 111). Endüstriyel ya da günlük nesnelere sadece imzalayarak sergileyen Marcel Duchamp, zanaatkârlığa ve sanat sınıflandırmalarına tepki göstermiştir. Sanatçı hazır nesnelere kendi imzası ile sergilerken sanatta etikete ve yargılara sebep olan standartları eklektik biçimde eleştirmektedir. Duchamp'ın bu anlamda en ünlü eseri Görsel 8'de yer alan "Fountain" (Çeşme) adlı seramik eseridir.



Görsel 8. Marcel Duchamp, "Fountain"(Çeşme), Porselen, Yük. 33,5 cm, 1917

20. yüzyılın ilk yarısında Gerçeküstü sanatçılar, kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmek için bilinçaltına, rüyalara, görünen biçimlerin ve aklın ötesine yönelmenin gerekliliğini savunmuşlardır (Antmen, 2019: 135). Salvador Dalı'nın aykırı ve yenilikçi tarzı tüm eserlerinde izlenebilmekle birlikte sanatçının bu yönü biçim ve malzeme bakımından eklektik bağlar kurmasını sağlamıştır. Dali Görsel 9'da yer alan eserde, resimlerinden bilinen eriyen saat imgesini seri üretim bir porselen tabak üzerinde kompoze etmiştir. Sanatçı malzeme seçimi ile özgün imgeleri arasında eklektik bir bağ kurmuştur. Farklı malzeme arayışları ile seramik malzemeyi eklektik olarak kullanan sanatçılar arasında Picasso'nun seramikleri de öne çıkmaktadır.



Görsel 9. Salvador Dalı, Porselen Tabak, Çap:34 cm, 1974

1960'larda ortaya çıkan Pop kültür, algılanmasındaki kolaylıklar, kitle tüketimi ve gündelik hayatla kurduğu ilişkiler sayesinde burjuva kültüründen uzakta ve toplumun yeni kültürü olarak benimsenmiştir (Kahraman, 2004: 338). Kent mekânı; dükkân vitrinlerini süsleyen hazır giyim eşyaları, mağaza önlerine istiflenmiş nesnelere, billboardlarda dönemin popüler kültür görselleriyle kuşatılmıştır (Baudrillard, 2017: 16). İllüstrasyon dergileri, televizyon, radyo, günlük gazeteler gibi medya olarak adlandırılan haber ulaştırma araçları, bireyi sorgusuzca her

gün yığınla görüntü, haber ve düşünce karmaşasına sokmaktadır (Turani, 1999: 108). “Herkeşçe bilinen ve sevilen” anlamına gelen popüler sözcüğü dönemin sanatına adını vermiş ve Pop Sanat 1950’lerden itibaren önce İngiltere ardından Amerika’da yayılmaya başlamıştır. Pop Sanat, popüler kültürden beslenmenin yanı sıra kitle kültüründen de kaynak sağlamıştır. Popüler kültüre kıyasla yazılı olmayan kitle kültürü kentlerde üretilmiş, kent kültüründen ve tüketimden izler taşımış olmasına rağmen “anonim” bir biçimde gelişir. Bu nedenle de amorf ve eklektiktir. En önemlisi kitle kültürünün sanayi tarafından üretilmesidir. Yani, planlı, programlı ve geniş kitleleri büyülemeyi, esir almayı öngören bir özelliğe, kapsam ve içeriğe sahiptir (Kahraman, 2004: 340).

Sanatçı da tüketim nesnelere, kitle iletişim araçlarını, reklam dünyasından çeşitli imgeleri ve her türlü nesneyi sanat alanının içine almaya başlamıştır. Seramik sanatçıları Magdalena ve Michael Frimkess elle şekillendirdikleri seramik vazo, çanak ve karo gibi formların yüzeylerine çeşitli dergilerinden, gazetelerden popüler kültür imgelerini, klasik süsleme motifleri ile birlikte taşımışlardır. İki sanatçı Görsel 10’da yer alan seramik vazunun yüzeyinde, popüler kültüre ait Minnie Mouse imgesini eklektik bir öge olarak kullanmışlardır. Frimkessler seramik yüzeylerde ve üç boyutlu olarak çeşitli çizgi karakterleri yorumlamış ve bu eklektik eğilimlerini; çevrelerini saran kültürün sanatlarına yansıyan kişisel tercihleri olarak açıklamışlardır (URL 2).



Görsel 10. Magdalena & Michael Frimkess, Minnie Mouse Seramik Vazo, 19 x 33 x 19 cm, 1986

Postmodern geçiş sürecinde Dehşet Sanatı ortaya çıkmıştır. 1960’ların ortalarında gücünü çeşitli alanlarda duyuran gençlik, görsel sanatları da etkileyerek, geçerli düzen dışı inançları ve anarşist tavırları benimseyerek biçimden çok içeriğe önem veren eserler yapmışlardır. Funk sanat olarak da bilinen bu hareket dâhilinde seramik sanatçısı Robert Arneson’un eserleri dikkat çekmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 436). Arneson’un sanat algısı Dadacı hareket ile paralellik göstermektedir. Duchamp’ın “The Fountain” adlı eseri gibi Arneson’da Görsel 11’de yer alan “Funk John” adlı eserinde, sanat dışı kullanıma yönelik bir objeye farklı anlamlar yükleyerek onu eklektik anlamda sanat alanına dâhil etmiştir. Arneson sanat alanına yönelik eleştirel yönde gerçekleştirdiği bu eseri ile olumsuz tepkiler almış olmasına rağmen

günlük kullanıma yönelik hazır objeleri aynı duygu ve biçim dili ile eklettik olarak kullanmaya devam etmiştir.



Görsel 11. Robert Arneson, 'Funk John', Sırlı Seramik Heykel, 91,4 x 71 x 51 cm, 1963

Postmodernizm kavramı 1960'lı yıllarda plastik sanatlarda tartışılmaya başlamıştır. J F Lyotard, 1979 tarihli "Postmodern Durum" adlı kitabında gelişmiş ülkelerin bilgi toplumundan söz etmekte ve Postmodernizmi bilginin kullanımı ve eklettizm ile birlikte bir yandan popüler kültüre ait diğer yandan da geçmiş kültürlerle ait öğeleri yan yana getiren bir oluşum olarak ele almıştır (Akay, 2013: 28). "Post" kelimesinin herhangi bir durumun sonrası anlamını vermesinden dolayı Postmodernizm, Modernizm sonrasında süreci tanımlamak için de kullanılmaktadır. Postmodernizm, eklettik bir anlayış içinde, çoğulculuğu benimseyen "her şey olur" parolasıyla kendini tanımlamaktadır. "Ya öyle-ya böyle" değil, "hem öyle-hem böyle" düşüncesi onu çoğulcu ve çok yönlü hale getirmiştir (Erinç, 1995: 136). Özgünlük kaygısı taşımayan Postmodern sanatçı, tüm sınırları zorlayan, eklettik, var olan ve yeni tüm tekniklere açık, içerikten çok kurguya ve üslup çeşitliliğine önem vermiştir. Modern dönemde Kübist, Dadacı ya da Primitif sanatçıların sanat dışı nesnelere estetik kaygılarla kullanırken, Postmodern sanatçı kullandığı tüm eklettik öğeleri kendi gerçeğinden sıyrarak ona yeni bir anlam yüklemektedir. Bu durum eklettik kavramının neden Postmodernizmin temel unsuru olduğunu çok net açıklamaktadır.

Tüketici kültürü bütünüyle Postmodern bir kültürdür. Bu düzende, geleneksel ayrılıklar çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; kitsch, popülerlik ve farklılık göklere çıkartılmaktadır. Postmodern deneyim bu anlamda bir eşzamanlılık deneyimidir; kendi imgelerini kurabilmek adına geçmişi talan ederken; güncel medya pratikleri ve görsel hazine sanatçı için bir kaynaktır (Sarup, 2004: 235). Geçmişin tüm sanatsal formlarını yeni olan ile sentezleme yani temellük, Postmodern sanatın eklettik tavrı ile özdeşleşmektedir. Arapça "tamalluk" yani "malik olma, mülk edinme" sözcüğünden türeyen temellük; Türk Dil Kurumu

sözlüğünde “kendine mâl etme” olarak tanımlanmıştır (Koca ve Selvi, 2017: 32). Bu anlamda seramik sanatçısı Les Lawrence’nin eserleri dikkat çekmektedir. Sanatçının eserleri heykel, fotoğraf ve baskının farklı birleşimlerinden oluşmaktadır. Biçim olarak vazo, çaydanlık gibi objeleri yansıtan fakat fonksiyonel özelliklerini eksiltten Lawrence, 1800’lerin Fransız sanatından eklektik imgeleri porselen eserlerinin yüzeyine serigrafi yöntemi ile aktarmıştır. Bu imgeleri bazen olduğu gibi kullanırken bazen de müdahale ederek kullanmış ve onları kendine mâl etmiştir. Lawrence Görsel 12’de yer alan seramik çaydanlık eserinde Mona Lisa imgesini farklı kompozisyonlarla resimsel öğelere dönüştürerek bir temellük örneği göstermiştir.



Görsel 12. Les Lawrence, Seramik Çaydanlık, Porselen, Transfer Baskı, 2000

1980’lerden 2000’lere uzanan süreç disiplinlerarası ilişkilerin doruğa çıktığı bir zaman dilimini yansıtmaktadır. 20. yüzyılın başından itibaren kolaj, asamblaj, montaj gibi teknikler sayesinde sanatçılar çok yönlü çalışma olanağı bulmuşlar ve 2000’lere doğru bu durum en üst noktaya çıkmıştır. Disiplinlerarası ilişkiler ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışagelmış sınırların ortadan kalkmasına olanak sağlamış, hazır nesne kullanımı, enstalasyon gibi üretimler ağırlık kazanmıştır. Bu durum sanatçıların gerektiğinde resim, heykel, fotoğraf, video gibi çeşitli anlatım biçimlerine yönelmesini sağlamıştır.

Enstalasyon; görsel sanatlarda anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir ve “Yerleştirme Sanatı” olarak da adlandırılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1939). 1960 sonrasında seramik duvar eserlerinde farklı yerleştirmeler görülmüş olup, 2000’lere doğru sergi mekânlarının duvarlarının yanı sıra tüm alanın kullanıldığı seramik yerleştirmeler dikkat çekmektedir. Görsel 13’de seramik sanatçısı Marek Cecula’ya ait bir yerleştirme eser yer almaktadır. Mekân içerisinde üç adet klasik tarzda Hindistan halısından oluşan yerleştirme toplamda 576, her bir halı 192 adet dekorlu porselen yemek tabağından oluşmaktadır. Sanatçı orijinal Hindistan halılarından aldığı motifleri hiçbir müdahalede bulunmadan dekal tekniği ile porselen yüzeylere aktarmıştır (URL 3). Sanatçı el emeğine ve ustalığa dayalı geleneksel tekniklerin sanayileşmenin sağladığı makine ve dijital üretim ile dönüşüm geçirmesini eklektik bir biçim diliyle eleştirmektedir.



Görsel 13. Marek Cecula, "The Porcelain Carpet", 3,5 x 5,5 m, 2002

Postmodernizm içerisinde kitsch tasarım anlayışı da dikkat çekmektedir. Sanatçının elde ettiği ifade çeşitliliğin sınırsız hale gelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu anlayış; 20. yüzyılda grafikten, endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelendirir. Almanca kökenli "Kitsch" kelimesinin Türkçe karşılığı "rüküş" sözcüğüdür. Eklektik eğilim ile kitsch anlayış, karıştırılmaması gereken iki ayrı durumu ifade etmektedir. Her kitsch tasarım eklektik yapıda olabilir fakat bu her eklektik kurgunun kitsch olduğu anlamına gelmemektedir. Eklektik anlayış felsefi bağlantılara sahiptir ve 19. yüzyıldan itibaren sanat alanında bir eğilim olarak var olmuştur. Yenilikçi tekniklerin sağladığı çoğulcu ve nesne tabanlı sanat anlayışı eklektik etkinin gücünü artırmış ve Postmodernizmin her türlü bilgiye ve geçmişten gelen kültürlerle açık yapısı, bireyci, biçimci ve içerikten çok kurgunun öne çıktığı çehresi sayesinde eklektik durum Postmodernizmin ve dolayısıyla günümüz sanat anlayışının da temel unsurlarından biri haline gelmiştir.

Bilginin, bilgi yayılımının ve bilgi kullanımının Postmodernizm ile birlikte çoğulcu, sınırları yok eden ve hızlı yapısı çağdaş seramik sanatının biçim ve kavram algısını etkilemektedir. Çağdaş seramik sanatçıları bilgiye dair sahip oldukları güç sayesinde sanat algılarını eklektik bir dil ile ifade etmektedirler. Bu durumun sanat alanından önce çağımızın yaşam çarklarının bir getirisi olduğu için çağdaş seramik sanatçılarının da bilinçli ya da bilinçsiz olarak eklektik eğilim içerisinde olmaları kaçınılmaz olmakla birlikte seramik sanatçıları geçmiş kültürlerden, farklı disiplinlerden eklektik imge ve konuları eserlerine dâhil etmektedirler.

Çağdaş seramik sanatçısı Beth Cavener, insan türünün küçük jest, mimik ve hareketleri ile hem gösterdiği hem de gizlediği duygularını tavşan, kurt, geyik gibi hayvan betimlemeleri ile yansıtmaktadır. Sanatçı biçim olarak hayvan seçimini; hayvanların tarih öncesi dönemden beri sahip oldukları içgüdü ve safliklarını hala koruduklarını böylece herhangi bir duygu yansıtmada noktasında son derece başarılı olduklarını vurgulamaktadır (URL 4). Cavener, Manet'in 1863 yılında Vecelli'nin Urbino Venüsü'nü referans alarak yaptığı Olympia'sı ile eklektik bir bağ kurmuş ve Görsel 14'te yer alan "Olympia" adlı seramik eserini gerçekleştirmiştir. Manet'in Olympia'sı çıplak bir şekilde uzanmış ve izleyici ile göz gözeyken Cavener'in Olympia'sı bir keçi formunda, uzanmış, gözleri bir kumaş parçası ile bağlı ve düşünceli bir ifade sergilemektedir. Sanatçı günümüz cinsellik algısını eklektik referanslar kullanarak eleştirmektedir.



Görsel 14. Beth Cavener, "Olympia", Stoneware, Porselen Astar, 69 x 122 x 89 cm, 2006

Finlandiyalı seramik sanatçısı Kim Simonsson'ın eserlerini gerçek boyutlarda çocuk ve hayvan seramik figürleri oluşturmaktadır. Geniş ormanlara sahip kırsal bir bölgede yaşayan sanatçı, ormanlar, popüler kültür, video oyunları, tarih ve mitolojiden esinlenmektedir. "Yosun İnsanlar" isimli çocuk figürlerinden oluşan seramik eserleri gerçekçi yosun dokusu ve figürlerin duruşlarının yanı sıra kuş tüyü, oyuncaklar, elektronik aletler gibi farklı eklektik biçimlerin bir araya gelişiyle dikkat çekmektedir. Simonsson, seramik çamuruyla şekillendirdiği figürlerini Görsel 15'de görüldüğü gibi yosun etkisine sahip naylon fiber ile kaplamaktadır. Toplum yapısının bozulduğu masalsi bir zamanı yansıtan figürler, herhangi bir yardım almadan doğa ile baş edebilmeyi ve doğa ile iç içe olmayı ifade etmektedir (Milner ve Greenhalgh, 2019: 225). Yosun dokusuna oldukça yabancı olan biçimleri yeşil yapay yosun dokusu ile kaplayan sanatçı; bu seçimi ile gerçek hayatta çocukların her şeye duyarlı yapılarına dikkat çekerken, yapmış olduğu doku seçimi ve sanat dışı nesnelere kullanmasıyla eklektik bir anlatım dili sergilemektedir.



Görsel 15. Kim Simonsson, "Optik Camlı Yosun Kız", Seramik, Naylon Lif, Cam, Meşe Ağacı, Buluntu Nesnelere, 125 x 40 x 40 cm, 2019

Sonuç ve Öneriler

18. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan Sanayi devrimi toplumun özgürlük anlayışında köklü değişimlere neden olmuştur. O döneme kadar sınırlar içinde olan sanatçılar da değişim içine girmiş olup, tasarım ve üretim sürecinde eklektik ve yenilikçi arayışlara başlamışlardır. Modernist süreçte geçmiş kültürlerden, farklı disiplinlerden, sanayileşmenin sağladığı sanat dışı nesnelere ve yeni tekniklerden beslenen sanatçılar eklektik bir dil geliştirmiş ve eklektik eğilim ileride Postmodernizmin temel unsuru haline gelmiştir. Sanatta eklektizm; farklı sanatsal dizgelerden, farklı kültürlerden ve geçmişten alınan öğelerin yeni bir bütün içinde kullanılmasıdır.

Postmodernizm ile birlikte bilgi ve bilgi kullanımına dair özgür ve çoğulcu bir döneme girilmesi eklektik eğilimi bu dönemin ve dolayısıyla günümüz sanat anlayışının temel unsuru haline getirmiştir. Tıpkı bir höyüğün yıllarca süren bir birikim sonucu ortaya çıkması gibi çağımızın bilgi dağarcığı da insanlık tarihinin tüm birikimini içermekte ve Postmodern anlayış hem bu birikime hem yeni bilgilere açık duruşuyla çağdaş seramik sanatçılarına tüm sınırları ve önyargıları yıkan eklektik bir anlatım imkânı sunmaktadır. Eklektik durum, bir sanat akımı, bir üslup, teknik ya da yöntem değil bilginin kullanımına dair bir bakış açısıdır. Karmaşık ve eklektik bir bilgi ağının hüküm sürdüğü çağımızda sanatçının eklektik eğilimin dışında kalması imkânsız ve zorlama bir çaba olur. Çağımız sanatında herhangi bir eserin çeşitli kültürlerden ya da farklı disiplinlerden bilinçli ya da bilinçsiz izler taşımaması imkânsızdır. Bu durum çağımız sanatının karakteri haline gelmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda çağdaş sanatta var olan eklektik eğilimin bilinme düzeyinin düşük olduğu ve kitsch-eklektik karmaşasından dolayı olumsuz bir durum olarak görüldüğü saptanmıştır. Fakat sanat tarihi bunun aksini söylemektedir. Eklektik eğilim felsefi temellere sahip, sanat alanında Modernizmden itibaren izleri görülebilen ve çağımız sanat anlayışını tanımlayan önemli kodlardan biridir. Bu araştırması sonucunda çağdaş seramik sanatçılarının eklektik kavramını tarihsel ve felsefi bağlantılarıyla daha doğru algılayarak kitsch-eklektik karmaşasına düşmeden üretim yapacakları düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Antmen, A (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. A Berktay. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cooper, E. (1978). *Seramik ve Çömlekçilik*. Çev. Ömür Bakirer. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). *Cilt 1*. İstanbul: Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). *Cilt 3*. İstanbul: Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları.
- Erinç, S. (1995). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Kahraman, H S. (2004). *Kültür Tarihi Affetmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kardeş, M E. Turhan, Ö. (2010). Durkheim'da Süreklilik ve Kopuş Olarak Felsefe ve Sosyoloji İlişkisi. *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 21. Sayı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, s. 189-190. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4105>. Erişim Tarihi: 01.03.2021
- Koca, B. Selvi, Y. (2017). Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, Sayı:18, s. 32, <https://dergipark.org.tr/en/pub/yedi/issue/30349/327740>, Erişim Tarihi: 22. 01.2021
- Little, S. (2006). *...izimler Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları.
- Milner, C. Greenhalgh & P. Brown, G R. (2019). *Beyond The Vessel*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- URL 1. <https://www.christies.com/features/Charles-Catteau-Boch-Freres-ceramics-9328-1.aspx> Erişim Tarihi: 11.06.2021
URL 2. <http://moussemagazine.it/product/mousse-72/> Erişim Tarihi: 11.06.2021
URL 3. https://www.ceculamarek.com/sites/art_works.php Erişim Tarihi: 13.06.2021
URL 4. <https://followtheblackrabbit.com/about/> Erişim Tarihi: 13.06.2021

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Sanat ve Tasarım Dergisi, Gazi Üniversitesi Yayınları, 2018, Aralık, s.53
Görsel 2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239497> Erişim Tarihi: 13.06.2021
Görsel 3. Varlık Şentürk, L. (2012). Analitik Resim Çözümlenmeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
Görsel 4. <https://www.manet.org/olympia.jsp#prettyPhoto>, Erişim Tarihi: 24.03.2021
Görsel 5. <https://modernarmada.wordpress.com/2013/11/05/639/> Erişim Tarihi: 10.06.2021
Görsel 6. <https://www.gazette-drouot.com/telechargement/catalogue?venteld=1061> Erişim Tarihi: 10.06.2021
Görsel 7. <https://nga.gov.au/> Erişim Tarihi: 10.06.2021
Görsel 8. The Art Book (1994). New York: Phaidon Press Limited
Görsel 9. <https://www.bukowskis.com/en> Erişim Tarihi: 10.06.2021
Görsel 10. <https://www.thenevicaproject.com/magdalena-and-michael-frimkess-> Erişim Tarihi: 11.06.2021
Görsel 11. <https://www.scholarsresource.com/browse/museum/9937> Erişim Tarihi: 11.06.2021
Görsel 12. <https://www.themarksproject.org/marks/lawrence> Erişim Tarihi: 11.06.2021
Görsel 13. <https://www.ceculamarek.com/index.php> Erişim Tarihi: 13.06.2021
Görsel 14. 500 Ceramics Sculptures, New York: Lark Books
Görsel 15. Milner, C. Greenhalgh. Brown, G R. (2019). Beyond The Vessel. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı



TÜRKİYE'DE DİJİTAL SANAT, SANATÇILARI VE ESERLERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

A SURVEY ON DIGITAL ART, DIGITAL ARTISTS AND THEIR WORKS IN TURKEY

Rahşan TOPTAŞ

Gönderim Tarihi: 03.10.2022

Kabul Tarihi: 09.12.2022

Öz Abstract

Bilgisayar teknolojileri aracılığı ile üretilen ve farklı birçok alanda kullanımı mümkün olan estetik üretimlerin genel adına verilen Dijital Sanat, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünyada etkili olmaya başlamıştır. Dijitalleşen dünyanın sanat formları 20. yüzyılın başlarında Türkiye'yi etkisi altına almıştır. Bu etki dijital resim veya fotoğraf sanatı ile sınırlı kalmamış heykel, müzik, yazılım, edebiyat, mimari, sinema gibi birçok alanda etkili oluşturmuştur. Çalışmamızla Dijital Sanat alanında yapılan tarihi, terminolojik, pratik ve felsefi bilimsel çalışmalara ek olarak belirli bir örneklem üzerinden Türk sanatçıların eserlerine yer verilmesi amaçlanmıştır. Türkiye ekseninde konunun tarihsel gelişimi ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Literatürde konuyu ele alan çalışmalar tespit edilerek, bilimsel yaklaşımlar anlaşılmasına çalışılmıştır. Konunun diğer disiplinle etkileşimi dikkate alındığında yer verilecek sanatçı ve eser konusunda literatür çalışmaları ile sergiler esas alınmıştır. Türk sanatçıların eserlerinden oluşturulan örneklem, batı menşeli tasnifler temel alınarak değerlendirilmiştir. Böylelikle sanatçıların eserlerinin bu tasniflerden hangisi ya da hangilerine daha yakın olabileceği hususunda görüşlerimiz ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Batı menşeli sanatlardan olan Dijital Sanat'ın birçok bilimsel alanı etkilediği ancak Türkiye özelinde kronolojik ve tür olarak tam bir tasnifinin olmadığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Sanat Tarihi, Dijital Sanat, Resim, Animasyon, Müzik.

Digital art, which is given as a general name for the aesthetic productions produced via technology and used in many different fields has started to be influential in the world since the second half of the 20th century. The art forms of the digitalized world took hold of Turkey at the beginning of the 20th century. This impact has not only remained limited to digital painting or the art of photography, but also it has been influential in various fields such as sculpture, music, software, literature, architecture and cinema. Our study, aims to present the works of Turkish artists through a particular sample in addition to the historical, terminological, practical and philosophical scientific studies carried out in the field of digital art. General information is given concerning the historical development of the issue on the axis of Turkey. Scientific approaches are tried to be understood by determining the studies dealing with the issue in the literature. When the interaction of the issue with other disciplines is considered, literature studies and exhibitions are based on regarding the artists and works included in. Sample created by the works of Turkish artists is evaluated by using Western-origin regimentations as a base. In this way, our views emerge about which regimentation or regimentations the works of artists might be closer to. Consequently, it is observed that the digital art which is a Western-origin art form has affected a lot of scientific fields, however, there is no clear regimentation specific to Turkey in terms of chronology and type.

Keywords: Art History, Digital Art, Painting, Animation, Music.

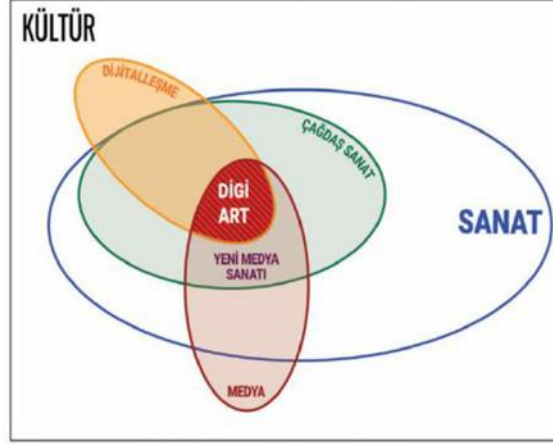
Giriş

Çağımızda meydana gelen teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak sanat ve sanat eseri kendisini oluşturan etkenlerin dönüşüm ve değişimine sahne olmaktadır. Sanat eseri bilgisayar ve net ağlarının dünya çapında yayılım göstermesi ile daha geniş halk kitleleri tarafından görülebilir olmuştur. Ayrıca bilgisayar ve programlar aracılığı ile oluşturulan sanal mekân gerek eserin oluşturulmasında gerekse görünür kılınmasında çok farklı olanaklar sunmaktadır. Tarihsel gelişimi ve sanat içerisindeki yeri ile ilgili pek çok araştırmanın konusu olan Dijital Sanat, çeşitli tanımlamalar ile bilimsel çalışmaların içerisinde yer almaktadır. Bu tanımlamalardan ilki bilgisayar ve onunla bağlantılı olarak internet ortamında sanatsal veya estetik değer taşıyan üretim disiplinlerinin toplamı olduğudur (Yücel, 2012: 27) . İkinci tanımlama, dijital teknolojilerin biri ya da birkaçının kullanılarak ortaya konulan sanat üretimi olduğu şeklindedir (Sağlamtimur, 2010: 217). Bir diğer tanımlamada Dijital Sanat, 0 ve 1'lerden veya yazılım teknolojilerinden yararlanılarak oluşturulan sanatsal üretimlerin tamamına verilen isimdir (Çizgen, 2007: 69).

Dijital Sanat'a tarihsel gelişim açısından bakıldığında Amerika'da "ENIAC" ilk bilgisayarın icat edilmesinin ardından hesaplama için üretilen kodlar sanatsal amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır. İlki New York' ta sonradan Arjantin, İngiltere, Japonya gibi ülkelerde kurulan dijital sanat merkezleri dijital sanatın gelişiminde bir başka basamağı oluşturmuştur. Dijital Sanat'ın öncü sanatçıları olarak Ben Laposky, Herbert W. Franke, Whitney Sr, Charles Csuri, Michael Noll, Frieder Nake, Edward Zayek, Kenneth Knowlton gibi isimler sayılabilir (Sağlamtimur, 2010: 219).

Türkiye'de başlangıçta bireysel sanatçıların çalışmaları dikkat çekmektedir. Özcan Onur Paris'te PC. ortamında ürettiği fotoğrafları "Elektropentür" isimli sergisinde sanat camiası ile paylaşmıştır (Çizgen, 2007: 69). Sergi bu bağlamda bir ilktir. Başak Şenova, Emre Erkal, Erhan Muratoğlu'nun içinde bulunduğu NOMAD 2002 yılında kurulan ve dijital teknoloji temelli sanatsal çalışmaları destekleyen bir dernektir. Ayrıca bu alanda faaliyet gösteren "Dijital Sanat ve Kültür Vakfı" dijital sanatın Türkiye'deki gelişimini destekleyerek Dünya'daki yerini almasına destek vermektedir (Sağlamtimur, 2010: 220).

Dijital Sanat birçok alana sirayet eden yapısı ile Sanat Tarihi açısından bir konumlandırma ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Sanat alanları içerisinde çağdaş sanat türlerinden biri olarak kabul edilmesinin yanında çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmaktadır (Tellan, 2019, s. 651) (Görsel 1) . Bu sınıflandırmaların yapılmasında sanat eserinin oluşum sürecindeki ortam ve araçlar dikkate alınmaktadır (Paul, 2008, s. 8) . Ayrıca Dijital sanat kapsamı içerisine giren form ve temalar da bu hususta değinilmesi gereken diğer konulardır (Sağlamtimur, 2010, 220-228).



Görsel 1. Dijital Sanat'ın Konumunu Gösterir Grafik

Dijital Sanat Formlarının Sınıflandırması:

1. Dijital Görüntüleme (Fotoğraf ve Baskı):

Dijital görüntü, fotoğraf makineleri yolu ile dijital ortama atılan görüntüler olabildiği gibi algoritmik ve matematiksel formüllere dayalı parça ve piksellerden de oluşabilmektedir (Wands, 2006, 14-15). Dijital görüntülerin kimi zaman yukarıda bahsedilen şekli kimi zaman da karıştırılması ile sanat eserinin oluşturulması mümkün olmaktadır.

2. Heykel:

Prototipleme, dijital lazer teknolojileri ve renk-malzeme uygulamaları kullanılarak dijital ortamda üç boyutlu olarak tasarlanan heykel uygulamaları bulunmaktadır. Bu uygulamalar kimi zaman yansıtıcılar ile sergilenirken kimi zamanda kil, metal, atık ve taş gibi malzemelerde oluşturulan tipe sadık kalınarak fiziksel olarak ortaya konulmaktadır (İba, 2020, 157; Turhan, 2006, 3).

3. Entelasyon (Yerleştirme Sanatı):

Yerleştirme sanatı olarak ta isimlendirebileceğimiz bu form bilgisayar, video, ses, performans ve net gibi bileşenleri de içinde barındırabilen bir türdür (Taştan, 2018:49) . Dijital ortamda gerçekleşen eserlerin içinde uygulanabildiği gibi açık hava veya kapalı bir ortamda da sergilenebilmektedir.

4. Film Video ve Animasyon:

Türkçe karşılığı canlandırma olan animasyon, temelde kâğıt üzerine çizilmiş, fotoğraflandırılmış veya bilgisayar ortamında tasarlanmış durağan görsellere hareketlilik kazandırmaktır (Kaba, 1994: 1-4) . Animasyon video ve filmler dijital sanat bağlamında airbrush veya illüstrasyon uygulamaları ile gelişimini sürdürmektedir.

5. Yazılım Sanatı:

Yazılım dijital uygulamalarda birçok alanda kullanılan ve kodlara dayanan bir alandır. Yazılıma dijital sanat bağlamında bakıldığında kodlar aracılığı ile yapılan eylemin yaratıcı, estetik ve sanatsal bir değer kazandıgı görülmektedir (Wants, 2006, 164).

6. Ses ve Müzik

Dijital ortamda Müzik Aracı Sayısal Ortak Yüzeyi anlamına gelen MIDI teknolojisi ile oluşturulan, sayısal dizileme ve denetleme prensibi ile çalışan programlar aracılığı ile oluşturulan müzik ve ses uygulamaları bu alanda sanat üretimleri olarak kabul edilmektedir. Bahsi geçen teknoloji ile sanatçı eserini oluştururken ihtiyaç duyduğu ses efektleri, yankı, koro etkisi vb. bileşenleri program aracılığı ile daha kolay elde edebilmektedir. Meydana getirilen eser tek başına veya entelasyon gibi dijital sanat türleri ile birlikte ortaya konulan eserde yerini alabilmektedir (Sağlamtimur, 2010, 228).

7. Resim

Dijital resim, çeşitli programlar yoluyla çizilen ve renklendirilen resimler ve kodlama yöntemiyle yapılan sanatsal üretimleri kapsamaktadır (Avcı, 2018, 113). Günümüzde resim programlarına MacPaint, Adobe İllustratör, Photoshop gibi programları örnek olarak verebilmekteyiz. Programlarda çizim ve renklendirme için gerekli olan kalem, boya, kâğıt, palet gibi malzemeler sanal olarak bulunmaktadır (Adar, 2021, s. 13) .

Dijital Sanat'ta Tema

1. Yapay Zekâ:

Elde edilen verileri kullanarak dijital ortamda kendi kendine öğrenen ve gelişen zekâ türüdür. Dijital sanatın yaratma süreçleri için kullanılan yazılımlar bütünüdür (Artut, 2019, 772; Yakar, 2020, 375).

2. Soyutlaştırma:

Sanat Eserinde yer verilecek olan fiziksel nesne, mekân, renk, ses vb. bileşenlerin dijital ortama kodlama, entelasyon, yazılım ve tarama gibi yöntemlerle aktarılmasına soyutlama denilmektedir (Akten, 2008, 49).

3. Siber Mekân

Sanal mekânın deneyimlenebilir haline siber mekân denilmektedir. İnternetin dijital destekli mekânıdır (Yücel, 2017, 510) .

4. Sanal Gerçeklik:

Sanal gerçeklik, fiziksel gerçekliğin ötesinde, kişilere teknolojik imkânlar dâhilinde yeni bir ortam oluşturulması ve izleyicinin bu ortamla duyuları vasıtası ile iletişiminin sağlanması olarak tanımlanabilir (Başar, 2020, 623) . Bu bağlamda sanat eserinin kendisi ile iletişime geçilmesi bu hususta koşul olarak sayılabilir.

5. Artırılmış Gerçeklik:

Sanal gerçeklikle kimi zaman karıştırılan artırılmış gerçeklik, sinema, müzik, baskı, radyo, televizyon, internet ve mobil ağlara entegre olabilen basılı olmayan uygulamalı ve yaşanılabilen bir gerçekliktir (Bozat ve Dedelioğlu, 2018, 932).

6. Bağlamsal Tasarım:

Sanat eserinde hedeflenen etkinin sağlanabilmesi için yer verilmesi gereken tüm unsurların tasarlanması anlamındadır. Bir başka deyişle bağlamsal tasarım yapı ya da etki alanı oluşturmaktır (Akten, 2008, 55).

7. İnteraktifte:

İnteraktifte sanatsal bağlamda eser izleyicisinin tepkilerine göre şekil alabileceği özellikle eserleri ifade eder. Bu konuda izleyicinin katılımı sanat eserinin şekillenmesinde etkili olmaktadır (Akten, 2008, 57).

8. İkili Kodlama:

Bilgisayarın istenilen işlemi yapabilmesi için gerekli olan komutlara kod denilmektedir (Brookshear and Brylow, 2016: 222) . Bu başlık altında bilgisayarlar aracılığıyla sanat eseri dijital kodlar, algoritmalar ve matematiksel simgelerle ortaya konulmaktadır.

Dijital Sanat ile ilgili “Gelişen Teknolojilerin Dijital Sanat Alanında Oluşturduğu Yeni Temalar ve Mimarlığa Katkıları” adlı Zeynep Akten, “Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi” Derya Yücel, “Dijital Sanat Bağlamında Dijital Teknolojilerin Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu: Bir Eylem Araştırması” Elif Avcı, “Dijital Sanat Uygulamalarının Türkiye'deki Durumu” Çiğdem Kırsaçlıoğlu, “Çağdaş Sanatın Farklı Formlarında Dijital Sanat, Disiplinlerin Birbirleri ve Animasyon İle Etkileşimleri” Cansu Ünal, “Dijital Sanat ve Kadın” Ekin Jelin Ünsal, “Dijital Sanat Formlarına Yönelik Bir İnceleme” Mizgin Adar, “Doğa Görünümlerinin Sanal Uzaya Yansımasının Dijital Sanat Bağlamında İncelenmesi” Ramazan Gül, “Dışavurumculuk ve Dijital Sanat” Ayşegül Işık, “Dijital Sanat Eserlerinde Mekânın Dönüşümü”, Safiye Büşra Karakaş, “New Media Art in Turkey, A Research On Current Situation and A Development Proposal / Türkiye’de Yeni Medya Sanatı, Güncel Durum Üzerine Bir Araştırma ve Geliştirme Önerisi” Merve Çakurlu Belgesay, “Dijital Medya Teknolojilerin Sanatın ve Tasarımın Yaygınlaşmasındaki Yeri ve Önemi” Ebru Winegard, “Yeni Medya Sanatının Türkiye’deki Gelişimi Candaş Şişman Örneği” Ebru Kalender konulu tezler hazırlanmıştır. Yapılan bu çalışmaların hemen hepsinde Dijital Sanat’ın ortaya çıkışı, gelişimi ve sınıflamasına yönelik bilgiler bulunmaktadır. Tezlerden Dijital Sanat Uygulamalarının Türkiye’deki Durumu adlı Çiğdem Kırsaçlıoğlu tarafından hazırlanan tezde Dijital Sanat’ın Türkiye’ye gelişi ve gösterdiği gelişim hakkında bilgiler verilmiştir. Ebru Kalender’in bahsi geçen tezinde ise genel olarak Türk sanatçılar hakkında bilgiler verilerek Candaş Şişman’ın çalışmaları ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Sibel Avcı Tuğal “Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat”, Ekmel Ertan “Brief History of New Media Art in Turkey” ve “Dijital Sonrası Tarihçe: Türkiye’de Yeni Medya Sanatı”, Başak Şenova “Dijital

Sorgulama: Türkiye’de Dijital Kültür”, İbrahim Halil Türker “Tualden Sayısala”, Tolga Tellan “Sanatın Dönüşümünde Dijital Sanatlar ve Yeni Medya Sanatı”, Harun Türkmenoğlu “Teknoloji ile Sanat İlişkisi ve Bir Dijital Sanat Örneği Olarak Instagram”, Ezgi Tokdil “Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili”, Selva Ersöz Karakulakoğlu, Emel Demir Askeroğlu “Dijitalleşmenin Etkisinde Dönüşen Sanat ve Kuşaklar Üzerine Bir Çalışma”, Tülin Candemir Mustafa Sözen, “Ontolojinin Değişimi Sanatın Dönüşümü ve Görsel Sanatlarda Yol Haritasının Yitimi”, Zuhâl Özel “Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf”, H. Aybike Ak “Dijital Sanat” vb. çalışmalar konu ile ilgili yayınlanmış makale ve kitaplara verilebilecek örnekler arasındadır.

Lev Manovich, “The Language of New Media”, Mark Tribe, Domenico Quaranta’nın “Beyond New Media Art”, Christiane Paul, “A Companion to Digital Art”, Reena Jana, “New Media Art”, Edward A. Shanken, “Sanat ve Elektronik Medya”, Bruce Wands “Dijital Çağın Sanatı” adlı yabancı araştırmacıların yazınları konu ile ilgili başvurulabilecek kaynaklardandır.

Çalışmamızın amacı, Türkiye’de Dijital Sanat alanında eser veren sanatçılar ve eserlerinin yabancı menşeli tasnif, form ve tema süzgeçlerinden geçirilerek konu hakkında genel bir sanatsal kaniya varmaktır. Bu bağlamda toplamda 19 sanatçı seçkisi üzerinden bir örneklem oluşturularak ortaya çıkarılan eserler okuyucuya aktarılacaktır. Sanatçılar dijital teknolojileri mekân veya araç olarak kullanarak sanat eseri oluşturmalarına göre belirlenmiştir. Bu çalışma ile ileride sanatçı bağlamında yapılacak öznel araştırmalara bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır. Ayrıca Dijital Sanat, eser ve sanatçıları hakkında genel bir fikir verilmek istenmektedir. Aşağıda bulunan tablo oluşturulan örneklemi göstermektedir.

Tablo 1

Türkiye’de Dijital Sanat Alanında Eser Veren Sanatçı Örnekleme (Eser, Tema ve Formlar Bağlamında).

Formlar	Sanatçı	Ele Alınan Eserler	Temalar
Fotoğraf-Resim ve Baskı	Teoman Madra	Işıktan İlham Alan Eserler Seçkisi	Soyutlaştırma, İkili Kodlama, Entelasyon
	Hamdi Telli	Sayıların Senfonisi, Sephonies of Dots	İkili Kodlama, Soyutlaştırma
	Reha Bilir	Hiç, Son Yağmurlar	Soyutlaştırma
	Sadık Demiröz	Çılgılık, Dünyevi Hikâyeler	Soyutlaştırma, Mix-Medya
	Orhan Cem Çetin	Reankarnasyon	İkili Kodlama
	Mehmet Turgut	Single Ladies, Portreler	İkili Kodlama, Sanal Gerçeklik, Soyutlaştırma
	Sibel Avcı Tuğal	Soyut İmgelem	Kodlama, Bağlamsal Tasarım, Soyutlaştırma
Heykel	Ansel Atilla	Microbiggs Serisi	Siber Mekân, Artırılmış Gerçeklik, Bağlamsal Tasarım, Kodlama, Yapay Zekâ
	Hande Şekerciler	Monophobia Serisi, Fearfull Symetry	İkili Kodlama, Soyutlaştırma
Entelasyon Film Video ve Animasyon	Haluk Akakçe	Ölü Doğa, Hassas Denge, The Garden	Entelasyon, Yapay Zekâ, Kodlama

	Kerem Sami Hünel	Kayıp Armağan, Elementis	Soyutlaştırma, İkili Kodlama, Bağlamsal Tasarım, İnteraktifte
	Candaş Şişman	Atterns of Possibilities V2, Yekpare	Kodlama, İnteraktifte, Sanal Gerçeklik
	Refik Anadol	Makine Halisilasyonları, Sense of Space	Yapay Zekâ, İnteraktifte
Yazılım	Burak Arıkan	Mülksüzleştirme Ağları	Kodlama, İnteraktifte, Entelasyon
Ses ve Müzik	Tolga Tüzün	Phoenix, It's About Time-Booklet, It's About Time vb.	İnteraktifte, Kodlama
	Selçuk Artut	Madeinmelyna, The Girl Who Went By Train, Raw	Entelasyon, Kodlama, Bağlamsal Tasarım
Mimari-Dekorasyon	Emir Uras	11-11, Milan Expo	Sanal Gerçeklik, Bağlamsal Tasarım

Metod ve yöntem açısından, konu ile ilgili eser veren sanatçıların sergi, performans veya kataloglarda taramaları yapılarak ulaşılan eserleri arasında bir örneklem oluşturulmuştur. Tümevarım yöntemi kullanılarak okuyucuya Türkiye’de ortaya konulan Dijital Sanat üretimi ile ilgili bir fikir verilmeye çalışılmıştır.

Literatür kısmında bahsedilen çalışmalarda Dijital Sanat’ın tarihçesi, Türkiye’ye gelişi, yabancı ülkelerdeki uygulamaları üzerine çeşitli bilgiler yer aldığından çalışmamızda tekrardan kaçınmak adına bilgilere sınırlı oranda yer verilmiştir.

Sonuç kısmının oluşturulmasında tümel bir değerlendirme yapılarak formların kullanım yoğunlukları, karma teknikli eserlerin birlikte kullanımları üzerinde durulmuştur.

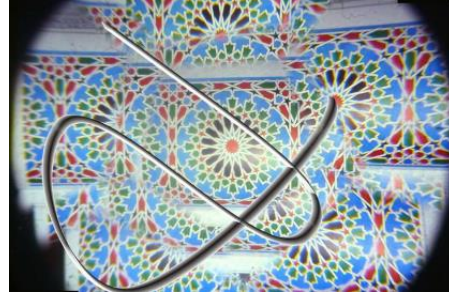
Türkiye’de Dijital Sanat Alanında Eser Veren Sanatçı ve Eserleri

Teoman Madra (1931-):

Teoman Madra bir fotoğraf ve multimedya sanatçısıdır. Dijital ortamda ışıktan ilham alan soyut fotoğraflar üretmektedir. Meslek hayatına 1964 yılında İstanbul Beyoğlu Sanat Galerisi’nde açtığı sergi ile başlamıştır. Dijital ortamda Fluxus etkili üretimler yapmıştır. Çoklu ortam oluşturma, video, kurulum ve müzik kullanarak Resim Heykel Müzesi’nde performanslar sergilemiştir. 1967 Paris Bineali, 48. Venedik Binealine, 2006 Akdeniz Ülkeler Festivali, 2008’de ANBER festivallerine katılmıştır (Url-1). Sanatçının eserlerinde yoğunlukla soyutlaştırma, kodlama ve entelasyon temalarını kullandığını söylemek mümkündür (*Görsele 2-3*).



Görsel 2. Işıktan İlham Alan Eserler Seçkisi 2, 1964



Görsel 3. Selçuk Serisi 914, 2006

Hamdi Telli (1956-):

Hamdi Telli, sanatın matematiksel yönü üzerinde durmuş “binary code” ikili kod (0-1) uygulamalarının Sayısal Sanat’ın (Dijital Sanat) temeli olduğunu ifade etmiştir. 1987 yılında zamanın teknolojilerin sınırlılıkları nedeni ile fotoğraf kullanarak eserler vermiştir. Sonrasında teknolojik olanakların artması ile başka bir araç kullanmadan ikili kodlama teknolojisi ile eserler vermiştir. “Noktanın Boyutları” ve “Noktalar Senfonisi” adlı sergilerinde yer alan eserleri Dijital Sanat anlamında Türkiye’de bu alana verilen örneklerdendir (Url-2) (Görsel 4-5).



Görsel 4. Sayıların Senfonisi Seçki 1



Görsel 5. Sephonies of Dots

Reha Bilir (1959-):

Sanatçı eserlerini fotoğraflarını dijital ortamda işleyerek oluşturmaktadır. Ulusal ve uluslararası alanlarda ödüller alan sanatçının çok sayıda sergisi bulunmaktadır (Url-3) (Görsel 6-7). Dijital sanat bağlamında bakıldığında fotoğraf işleme, yerleştirme gibi teknikleri kullanarak elde ettiği eserleri ile dikkat çekmektedir.



Görsel 6. Hiç 2018



Görsel 7. Son Yağmur 2007

Sadık Demiröz (1969-):

Sadık Demiröz fotoğrafı Dijital Sanat'ın çeşitli temalarını kullanarak eserlerine uygulamaktadır. Kendi değimiyle mix-medya yapmaktadır. Doğa, insan ve kadın eserlerinde dikkat çeken konulardır (Çoban ve Kıyar, 2015, 40) (Görsel 8-9).



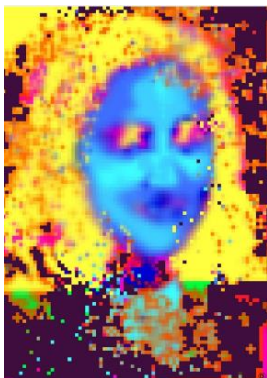
Görsel 8. Çığlık, 2017



Görsel 9. Dünyevi Hikayeler Seçki, 2016

Orhan Cem Çetin (1960-):

Sanatçı yapıtlarında doğa, varoluş, ölüm, keder, hüznün, zaman ve mülkiyet gibi kavramları konu edinmektedir. Eserlerinde fotoğrafın salt görüntü vermesi ve sanatsal bir dokunuşa ihtiyaç duyması sebebi ile optik temelli çalışmalar yapmaktadır. 1993 yılında gerçekleştirdiği "Reankarnasyon" isimli sergisi sanatçının ilk dijital fotoğraf sergisidir (Url-4). Sergide yer verilen eserlerde analog fotoğraflar bir siyah-beyaz tarayıcı ile bilgisayar ortamına aktarılmış, yazılımla renklendirilmiş ve Polaroid Digital Palette CI-5000 film kayıt cihazı ile 35mm diapozitif film üzerine çıktı alınmıştır. Yani A-D-A süreç kullanılmıştır (Görsel 10-11).



Görsel 10. Peri, Reankarnasyon, 1993



Görsel 11. Şükran, Reankarnasyon, 1993

Mehmet Turgut (1977-):

Sanatçı teorik fotoğraf, fotoğraf işleme ve baskı teknikleri üzerine çalışmaktadır. Kodlama ve sanal gerçeklik temaları eserlerinde gözlemlenen temalardır (Url-5) (Görsel 12-13).



Görsel 12. Single Ladies, 2013



Görsel 13. Portreler, Karışık Zamanlı

Sibel Avcı Tuğal (1965-):

Sibel Avcı Tuğal multimedya grafik, interaktif multimedya, web tasarım ve dijital resim üzerine çalışmalar yürütmektedir. Eserlerine bakıldığında kodlama, bağlamsal tasarım ve soyutlaştırma temalarını etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir (Url-6) (Görsel 14-15).



Görsel 14. Soyut İmgelem III, 2019



Görsel 15. Soyut İmgelem IV, 2019

Ansel Atila (1978-):

Ansel Atila fotoğraf çalışmalarının yanında 2012 yılında dijital destekli olarak ortaya koyduğu Microbigs serisi ile bilim kurgu, animasyon, çizgi film kahramanlarının heykelciklerini yapmıştır. Bu çalışmalarının dışında yazılım, soyutlama, yapay zekâ gibi temaları içine alan dijital baskı eserleri de bulunmaktadır (Url-7) (Görsel 16-17).



Görsel 16. Microbiggs Serisi, 2012



Görsel 17. Microbiggs Serisi, 2012

Hande Şekerciler (1982-)

Figüratif heykelleri ile göze çarpan sanatçının eserlerinde Rönesans ve Helenistik dönemlerin gerçekçi yaklaşımını görmem mümkündür. Eserlerinde teknoloji ve yeni üretim tekniklerinin etkileri bulunmaktadır. Klasik formlar ile dijital olanakları birleştirmektedir. İkili kodlama, soyutlaştırma ve tasarım temaları ile Türkiye’de dijital heykel alanında eserler vermektedir (Url-8) (Görsel 18-19).



Görsel 18. Monophobia Serisi, 2017



Görsel 19. Fearfull Symetry, 2015

Haluk Akakçe (1970-):

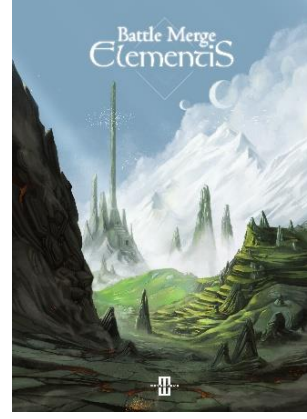
Sanatçının Ölü Doğa, Hassas Denge ve The Garden gibi video çalışmaları ile video alanında sanat çalışmalarını sürdürmektedir (Url-9).

Kerem Sami Hünel (1980-):

Sanatçı video oyunları ve animasyon üzerine çalışmaktadır. Kendisinin yönetip tasarladığı Kayıp Armağan isimli filmi bulunmaktadır. Ayrıca İstanbul Kıyamet Vakti, Süper Can ve Elementis gibi video oyunlarının yanında Dedektif Mahir adlı bir çizgi roman çalışması bulunmaktadır. Sanatçı tema kullanımı konusunda soyutlaştırma, ikili kodlama, bağlamsal tasarım ve interaktifte başlıklarını karıştırarak kullanmaktadır (Hünel, 2022) (Görsel 20-21).



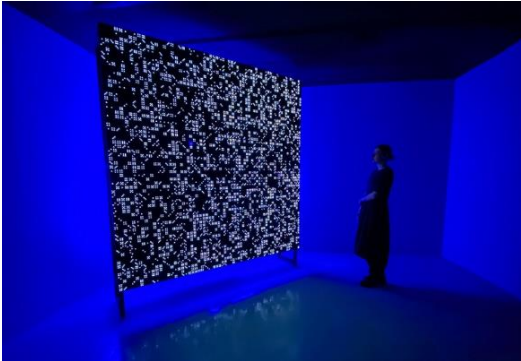
Görsel 20. Kayıp Armağan, 2009



Görsel 21. Elementis, 2022

Candaş Şişman (1985-):

Metamorfoz, Edicisum, Flux, EFF-LUX, Nod, Oscillation, Noiseflor, SYNPhon, Patern of Possibilities, Sonicfield-01, RE-CONN-ACT, IPO-cle, Makromikro, Makrokozmos, CYCL, Transition, Centralized, Refraction, Isofield isimli eserleri ile sanatçı organik ve inorganik arasında ontolojik bir yaklaşım sergilemektedir. Candaş Şişman enstalasyon, animasyon ve müzik uygulamalarını, kodlama, interaktivite, sanal gerçeklik gibi temalarla harmanlayarak eserler vermektedir (Kalender, 2022, 173) (Görsel 22-23).



Görsel 22. Atterns of Possibilities V2, 2022



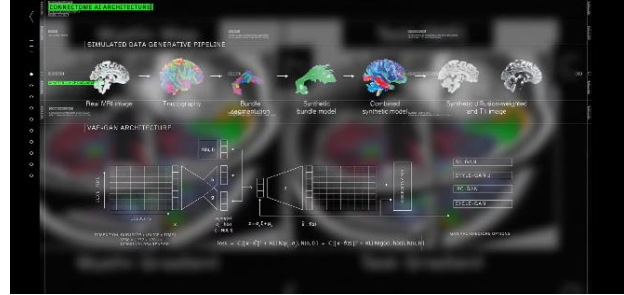
Görsel 23. Yekpare, 2010

Refik Anadol (1985-):

Yapay Zekâ, algoritma, hafıza, yeniden üretme gibi form, teknik ve temaları kullanarak oluşturduğu dijital çalışmalarını geçmişten geleceğe uzanan bir tarihsel yaklaşımla ele almaktadır (Oğuzhan, 2020, 3). Eriyen Anılar (2018), Makine Halisilasyonları (2019), Quantum Memories (2020), Sense of Space (2021) ve Renaissance Dreams: AI Cinema (2021) sanatçının seri halindeki çalışma başlıklarını oluşturmaktadır (Url-10) (Görsel 24-25).



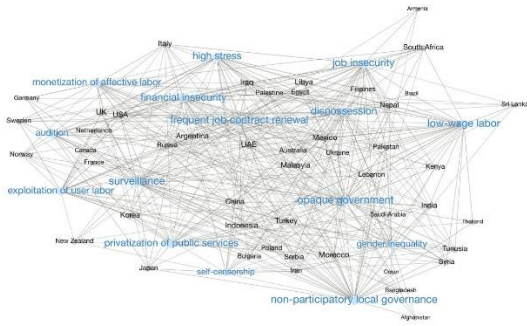
Görsel 24. Makine Halisilasyonları, 2019



Görsel 25. Sense of Space, 2021

Burak Arıkan (1976-):

Ağ biliminin yaratıcı kullanımına yönelik çalışmaları bulunmaktadır. Karmaşık ağ sistemlerini görünür kılan sanatçının Ceza Sistemleri Ağı, Yüksek Öğrenim Endüstriyel Kompleksi, Mülksüzleştirme Ağları, Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine Göre Vakıflar ve Şirketler Ağı: Türkiye Edisyonu isimli çalışmaları bulunmaktadır (Url-11). Sanatçı entelasyon, yapay zekâ ve somutlaştırma temalarını eserlerinde uygulamaktadır (Görsel 26-27).



Görsel 26. Mülksüzleştirme Ağları 1, 2013



Görsel 27. Mülksüzleştirme Ağları 2, 2013

Tolga Tüzün (1971-):

Dijital müzik alanında çalışan sanatçının Phoenix, It's about time-Booklet, It's about time, Les Traces de Notre Futur Antérieur, Tolga Tüzün's Sound Design Is At 58th Venice Art Biennale, Concrete Art-Electronic Music Compositions, Estimate Map by Tolga Tüzün – Özgür Yılmaz, "Swamped" By Not Trio, Imaginary Neighborhoods of Athens (2018) For Large Ensemble, Multiple Wounds (2018) Solo Piano, Tales of Angst, Numbness and Hypertension (2018), The Pain They Left Behind/ Melted into Thin Air /And Became The Baseless Fabric Of /What We Call Ourselves Today (2013-2017) isimli eserleri bulunmaktadır (Url-12).

Selçuk Artut (1976-):

Selçuk Artut, dijital müzik, yapay zekâ, arttırılmış gerçeklik, görsel/işitsel performanslar, bilgisayar teknolojileri gibi temaları kullanarak eserler vermektedir. Müzik alanında 1998 yılında Replikas adlı müzik grubuna üye olmuştur. Raw isimli görsel ve işitsel performansa dayalı, canlı ve yaratıcı kodlama ile eserlerin verildiği performans platformunu kurmuştur (Url-13). Gözüm Üstünde 2021, Duvarların Dili Olsa da Sussa 2020, Sımsıkı 2016 gibi bireysel çalışma dizileri bulunmaktadır (Görsel 28-29).



Görsel 28. Madeinmelyna, 2022



Görsel 29. The girl who went by train, 2022

Emir Uras (1969-):

Dijital mimari alanında eserler veren sanatçının Sütlüce Ofis Binası (2010), Kıbrıs Beach Resort Otel (2010), Buyaka (2010), 11.11 (2009), Crystal Tower (2008), Crystal Park (2007), Toyota Sonkar Tower (2007), Koçoğlu Evi (2004), Lokanta-Bar-Mısır Teras (2003) gibi eserleri bulunmaktadır (Url-14). Emir Uras eserlerinde sanal gerçeklik ve bağlamsal tasarım temalarını kullanmaktadır (Görsel 30-31).



Görsel 30. 11-11, 2021,



Görsel 31. Milan Expo, 2015

Bulgular ve Tartışma

Fotoğraf, resim ve baskı alanlarında Teoman Madra ve Hamdi Telli' nin bu alanda erken örnekler veren sanatçılar olduğu görülmektedir. Kodlama ve soyutlama gibi temaları sanatçıların eserlerinde ağırlıklı olarak kullandıkları görülmektedir. Reha Bilir, Sadık Demiröz, Orhan Cem Çetin, Mehmet Turgut, Sibel Avcı Tuğal gibi isimlerin Dijital Sanat anlamında daha çağdaş eserler verdikleri görülmektedir. Teoman Madra, Hamdi Telli ve Sibel Avcı Tuğal'ın eserini Dijital ortamda oluşturdukları yani teknolojiyi araç olarak değil yaratım süreçlerinin tamamında uyguladıkları tespit edilmiştir.

Dijital Heykel alanında ele aldığımız Ansel Atila ve Hande Şekerciler kodlama, tasarım ve yapay zekâ temalarını eserlerinde kullanmışlardır. Ansel Atila, dijital teknolojileri eserlerinde hem mekân hem de araç olarak kullanmıştır. Hande Şekerciler heykel alanında verdiği eserlerde dijital teknolojiyi çoğunlukla araç olarak kullanmıştır.

Entelasyon, film, video ve animasyon formlarında dijital çalışmalar ortaya koyan Haluk Akakçe, Kerem Sami Hünel, Candaş Şişman ve Refik Anadol kodlama, interaktifte, sanal gerçeklik, yapay zekâ, ikili kodlama ve bağlamsal tasarım temalarını uygulamışlardır. Kerem Sami Hünel animasyon ve video oyun karakterlerinin oluşturulması alanında öne çıkmaktadır. Candaş Şişman ve Refik Anadol yapay zekâ, interaktifte, tasarım ve kodlama temaları ile eser vermektedirler. İki sanatının bu bağlamda dikkate değer performans ve sergileri bulunmaktadır.

Yazılım formunda çalışmaları olan Burak Arıkan, yazılım ile elde edilen net ağlarını belirgin kılarak sanatsal bir yorumla eserler vermektedir.

Tolga Tüzün ve Selçuk Artut dijital müzik alanındaki güncel çalışmaları ile öne çıkmaktadırlar. Teknolojik alet ve programlar vasıtası ile ortaya koydukları eserlerinde kodlama, entelasyon ve tasarım temaları göze çarpmaktadır. Ayrıca Selçuk Artut'un kodlama ve yazılım kullanarak meydana getirdiği görsel eserleri de bulunmaktadır. Sanatçılar eserlerinde teknolojiyi mekân olarak kullanmaktadırlar.

Dijital mimari alanında Emir Uras dijital ortamda meydana getirdiği eserlerinde tasarım ve kodlama gibi temaları kullanarak oluşturmaktadır. Bu bağlamda hem mimari hem de dekoratif özellikli çalışmalarını görmek mümkündür.

Çalışmamızda yer verilen sanatçıların sanatsal yaratımlarının tamamına boyut bakımından sınırlılıklar olması nedeni ile yer verilmemiştir. Ayrıca eserler bağlamında oluşturduğumuz sınırlama sanatçı bağlamında da yapılmak durumunda kalmıştır. Oluşturulan örneklem üzerinde ortaya çıkarılacak sonuçlar ileride yapılacak olan kapsamlı çalışmalarda derinlemesine ele alınabilir.

Sonuç ve Öneriler

Batı menşeli bir sanat olan Dijital Sanat'ın birçok alanı etkilediği ancak Türkiye özelinde kronolojik ve tür olarak tam bir tasnifinin olmadığı görülmüştür. Bilimsel literatür çalışmalarına ihtiyaç duyulan bu alan gelişimini yeni medya olanakları ile sürdürmektedir. Sanat Tarihi açısından bakıldığında Türkiye'de ilk örnekleri 2000'li yıllarda vermeye başlayan Dijital Sanat'ın giderek genişleyen ve başlı başına bir uzmanlık alanı sayılabilecek özellikte olduğu görülmüştür. Bunların yanı sıra dijital eserlerin bilgisayar kodları veya medya üretimi materyallerle oluşturulduğundan internet ile aktarımı kolaydır.

Sanat üretimi bakımından dijital olanaklar iki şekilde kullanılmaktadır. İlk şekilde dijital ortam eserin oluşturulduğu, saklandığı ve sergilendiği yerdir. Teknoloji ortam olarak kullanılmaktadır. İkincisinde ise dijital teknolojiler araç olarak kullanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu alanda eser veren Türk sanatçıların her iki şekli de tercih ettiklerini söylemek mümkündür.

Türkiye'de sanatçı ve eserleri bakımından ele alınan örnekleme Dijital Sanat formları açısından hemen tüm formlarda eserler verildiği görülmektedir. Çalışmamızda yer verilen temaların örnekleme yer alan sanatçıların eserlerinde tekil veya karışık olarak kullanıldığı

tespit edilmiştir. Belirli bir üslup birlikteliğinin görülmediği eserlerde sanatçının bireysel estetik ve yaratıcı özellikleri ön plana çıkmaktadır.

Kaynaklar

- Adar, M. (2021). *Dijital Sanat Formlarına Yönelik Bir İnceleme* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi), Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kocaeli.
- Artut, S. (2019). Yapay Zekâ Olgusunun Güncel Sanat Çalışmalarındaki Açılımları. *İnsan İnsan*, 6 (22), 767-783. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanveinsan/issue/50001/478162>.
- Başar, Ç.T. (2020). *Çağdaş Sanat Ortamında Sanal Gerçeklik*, 17th International Symposium Communication in the Millennium' da sunulmuş bildiri, Beykent Üniversitesi: İstanbul.
- Bozat, A.U. ve Dedelioglu, C. (2018). *Artırılmış Gerçeklik (Ar) – Geleneksel Ve Dijitalin Kâğıt Üzerinde Buluşması*, 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, İstanbul Üniversitesi: İstanbul.
- Christiane, P. (2008). *Digital art*. London: Thames and Hudson.
- Çoban, İ. ve Kıyar, N. (2015). Yaratıcı Fotoğrafılıkta Geleneksel, Dijital ve İnteraktif Dönem, *Ulak Bilge*, 31-46, <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1428508310.pdf>.
- Brookshear, J.G. and Brylow D. (2016). *Bilgisayar Bilimine Giriş* (Çev. Ed.: Birim Balcı Demirci). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- İba, Ş.M. (2020). *Dijital Heykel Yapımında Kullanılan Teknolojiler ve "Giuseppe Randazzo" Örneği*, 155-169, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk sanatlarının dünü bugünü, <https://www.elsanatlariderneği.com/images/ortaasyadanadolulu.pdf>.
- Kaba, F. (1994). *Çizgi Film*. Eskişehir: Anadolu Sanat.
- Oğuzhan, Ö. (2020). *Dijital Sanat ve Yeniden Üretim ve Refik Anadol*, Dijital İletişim Kuram ve Araştırmaları, 1-9, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Taştan, R.T. (2018). *Türkiye'de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür* (Yayımlanmamış Sanatta yeterlilik tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü: Ankara.
- Tellan, T. (2019). *Sanatın Dönüşümünde Dijital Süreçler ve Yeni Medya Sanatı*, Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi 6. Uluslararası İletişim Günleri Dijital Dönüşüm Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Üsküdar Üniversitesi, İstanbul.
- Turhan, Ö. (2006). *Bilgisayar Teknolojilerinin Heykel Sanatına Sağladığı Yeni Olanaklar: Dijital Heykel* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Wands, B. (2006). *Art of The Digital Age*, London: Thames & Hudson.
- Volkan Yücel. (2017). Siber Alan ve Gerçekliğin Gençler Üzerinde Gündelik Sosyal Regülasyonu: Facebook. *TRT Akademi*, 2 (4), 506-523. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/738212>.

İnternet Kaynakları

- Url-1. Fatma Kahraman, <https://istanbulmuseum.org/artists/teoman%20madra.html>, Erişim Tarihi: 15/07/2022.
- Url-2. Telli, 2006, www.alp mansanat.com, Erişim Tarihi: 16/07/2022.
- Url-3. <https://www.efsad.org.tr/portfolyo-reha-bilir/>, Erişim tarihi: 27/08/2022.
- Url-4. <https://www.orhancemcetin.com/ozgecmis>, Erişim tarihi: 18/06/2022.
- Url-5. <https://mehmetturgut.com.tr/tr/biyografi/>, Erişim tarihi: 15/06/2022
- Url-6. <https://sibelavci.com/sibel-avci-tugal-2/>, Erişim tarihi: 18/05/2022.
- Url-7. <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ansen-/5>, Erişim tarihi: 12/05/2022.
- Url-8. <https://www.handesekerciler.com/about>, Erişim tarihi: 21/05/2022.
- Url-9. https://tr.wikipedia.org/wiki/Haluk_Akak%C3%A7e, Erişim tarihi: 26/05/2022.
- Url-10. <https://refikanadol.com/>, Erişim tarihi: 07/05/2022.
- Url-11. <https://burak-arikan.com/tr/bio/>, Erişim tarihi: 06/05/2022.
- Url-12. <http://tolgatuzun.net/>, Erişim tarihi: 01/05/2022.
- Url-13. <https://selcukartut.com/>, Erişim tarihi: 01/05/2022.
- Url-14. <https://urastudio.com/profile>, Erişim tarihi: 01/05/2022.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.* Tellan, T. (2019). *Sanatın Dönüşümünde Dijital Süreçler ve Yeni Medya Sanatı*, Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi 6. Uluslararası İletişim Günleri Dijital Dönüşüm Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Üsküdar Üniversitesi, İstanbul, s. 651.

- Görsel 2.* <https://www.flickr.com/photos/teomanmadra/4348863307/>, Erişim tarihi: 09/08/2022.
- Görsel 3.* <https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-selcuk-motivations914/171629/102637/view>, Erişim tarihi: 09/08/2022.
- Görsel 4.* <https://kontrastdergi.com/>, Erişim tarihi: 15/08/2022.
- Görsel 5.* <https://www.mutualart.com/Artist/Hamdi-Telli/E47AEB9EEA8197eE>, Erişim tarihi: 12/06/2022.
- Görsel 6.* <https://www.efsad.org.tr/portfolyo-reha-bilir/>, Erişim Tarihi: 12/09/2022.
- Görsel 7.* <https://aydin.bel.tr/mobil/detail/4532/2nci-fotograf-yarismamiz-sonuclandi>, Erişim tarihi: 12/09/2022.
- Görsel 8.* <https://www.azgezmis.com/fotograf-sergisi-dunyevi-hikayeler-sadik-demiroz/>, Erişim tarihi: 12/09/2022.
- Görsel 10-11.* <https://www.orhancemcetin.com/renkarnasyon>, Erişim tarihi: 14/02/2022.
- Görsel 12-13.* <https://mehmetturgut.com.tr/tr/mt-portfolio-turkce/>, Erişim tarihi: 14/09/2022.
- Görsel 14-15.* <https://sibelavci.com/portfolio/>, Erişim tarihi: 14/09/2022.
- Görsel 16-17.* <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ansen-/5>, Erişim tarihi: 14/09/2022.
- Görsel 18.* <https://www.handesekerciler.com/sculpture?pgid=jr81icb7->, Erişim tarihi: 15/09/2022.
- Görsel 19.* <https://www.handesekerciler.com/sculpture?pgid=jr81icb7->, Erişim tarihi: 15/09/2022.
- Görsel 20-21.* <https://www.artstation.com/keramazotti>, Erişim tarihi: 16/09/2022.
- Görsel 22.* <https://csismn.com/Patterns-of-Possibility-v2>, Erişim tarihi: 16/09/2022.
- Görsel 23.* <https://csismn.com/YEKPARE>, Erişim tarihi: 16/09/2022.
- Görsel 24-25.* <https://refikanadol.com/>, Erişim tarihi: 21/09/2022.
- Görsel 26-27.* <https://burak-arikan.com/tr/networks-of-dispossession/>, Erişim tarihi: 21/09/2022.
- Görsel 28-29.* <https://teia.art/objkt/763487>, Erişim tarihi: 23/09/2022.
- Görsel 30-31.* <https://urastudio.com/projects/11-11>, Erişim tarihi: 22/09/2022.

Kaynak Kişiler

KK1. Kerem Sami Hünel, 16.09.2022.



İZMİR'İN TEMSİLİNDE FOTOĞRAF

PHOTOGRAPHY IN THE REPRESENTATION OF IZMIR

Sadık TUMAY

Gönderim Tarihi: 06.12.2022

Kabul Tarihi: 13.12.2022

Öz Abstract

Bu araştırmanın bağlamı, fotoğrafik temsil kavramı etrafında oluşmuştur. Araştırma materyali olarak "İzmir'in Dünü Bugünü" fotoğraf sergisi incelenmiştir. Sergi, Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından İzmir'in kurtuluşunun 100.yılı anısına gerçekleştirilmiştir. Projenin planlanması sürecinde, karşılaştırması yapılacak 19. Yüzyıl İzmir fotoğrafları araştırılmıştır. Dönemin İzmir'ini anlatan çok sayıda fotoğrafik kayıt bulunduğu görülmüştür. Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü'nün, 1997 yılında yayınlamış olduğu 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları kitabı üzerinden çalışmaya karar verilmiştir. Araştırmanın arka planı, kitabın içindeki fotoğraf ve kartpostallardır. Sinoptik bakış ve düşünüş yöntemiyle, İzmir yorumlanmıştır. Bugünün İzmir'inin fotoğrafları çekilirken, mümkün olduğunca fotoğrafı çekilen mekanların dününe ait fotoğrafik teknik performans gösterilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafların sunumu ayrı bir tasarım olarak düşünülmüş, temsil açısından estetik sanatsal yeni bir öneri olarak sergilenmiştir. Yanı sıra sergi, farklı disiplinlerin yararlanacağı verilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu projenin eksik kalan kısmı akademik metin üretimi olarak görülmüş, bu çalışmayla tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: İzmir Fotoğrafları, Sinoptik Bakış, Önce Sonra, Tasarım, Temsil.

The context of this research was formed around the concept of photographic representation. As research material, the photography exhibition "İzmir's Past and Present" was examined. The exhibition was held by Dokuz Eylul University in memory of the 100th anniversary of the liberation of Izmir. 19th century Izmir photographs to be compared were researched during the planning process of the project. It has been seen that there are many photographic records describing the Izmir of the period. It was decided to work on the 19th Century Izmir Photographs book published by the Mediterranean Civilizations Research Institute in 1997. The background of the research is the photographs and postcards in the book. Izmir has been interpreted with the synoptic view and thinking method. While photographing today's Izmir, the photographic technical performance of the past of the places photographed was tried to show as much as possible. The presentation of the photographs was considered as a separate design and presented as a new aesthetic artistic proposal in terms of representation. In addition, the exhibition provided the emergence of data that different disciplines will benefit from. The missing part of this project was seen as the production of academic texts and was completed with this study.

Keywords: Izmir Photos, Synoptic View, Before After, Design, Representation

- **Alıntılama:** Tumor, S. (2022). İzmir'in Temsilinde Fotoğraf. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 187-202.
- **Sorumlu Yazar:** Doç. Dr. Sadık Tumor, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, İzmir, Türkiye. sadik.tumor@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6162-375X.

Giriş

Fotoğrafın manüplatif özelliklerine rağmen, kaybolan zamanın izlerini bu ifade aracının üstünden okumak, nesnellikle kurduğu doğrudan güçlü ilişki açısından geçmişte olduğu gibi bugünde son derece ayrıcalıklı olmasını sağlamaktadır. Yaşamı sürekli gözlemleyici niteliğiyle fotoğraf belge ve bellek gereksinimine cevap vermektedir. Düşüncenin tarihsel dönüşümünün izleri sürülürken fotoğraflar bu nedenle başvurulması kaçınılmaz kayıtlardır. Mekanlar üzerine gerçekleşen fotoğrafik gözlemler ise sadece geçmişe yönelik bir hikayeleştirme olarak kalmayıp, aynı zamanda şimdi ve gelecekle ilgili analitik düşüncenin verilerini içinde barındırdığı düşünülmelidir. 1865'te, Haussmann bu yaklaşımın örneğini Paris'te uyguladı. Şehrin dönüşümünü kaydeden öncesi ve sonrası fotoğraflarını çekmek için fotoğrafçı Charles Marville'i görevlendirdi (Frizot, 1998, s.199).

Araştırmada, öncelikle fotoğraf ve temsil ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu ilişkinin bağlamı İzmir olarak seçilmiştir. Materyaller değerlendirilirken İzmir manzara fotoğraflarının kavramı tartıma açısından nicelik ve nitelik bakımından güçlü veriler sağlayabileceği görülmüştür. Fotoğraf, temsil özelliği çok güçlü olan bir ifade aracıdır. "İzmir'in Dünü Bugünü" fotoğraf projesi, İzmir'in temsiline ait öncesi ve sonrasıyla pek çok bileşene sahiptir. Bu sergi ekibi içinde yer alan biri olarak, serginin tasarımının kurgusu fotoğraf ve temsil ilişkisini estetize etmeye yönelik olacak şekilde gerçekleştirilmiştir. Uygulama projesinin bilimsel anlamda pek çok çıktısı görüldüğünden, fotoğraf ve temsil ilişkisinin metinleştirilmesini gerektirmiştir. Dolayısıyla anlatım dilinde zaman zaman serginin içinden biri olarak, bazen de sergiyi analiz eden biri konumunda bulunulmuştur.

İzmir'e geçmişin perspektifinden bakarken, mekânın nesnel dönüşümüyle ilgili fotoğraflar aracılığıyla soruların sorulması olanaklı hale gelmiştir. *Mekân*, aynı mekân olmakla beraber, temsilin değişkenliğindeki farklılaşmalar, duyumsama biçimlerinde ki derinliğe ve yaratıcılığa etkileri olmuştur. Bu projede, aynı zamanda fotoğrafların diyalektiği ile bir temsil biçimi yaratılmış, estetik üzerinden gerçekliğin sonraki aşamasının hatırlanması, hayal edilmesi ve düşünülmesi hedeflenmiştir. Çünkü panorama devam edecektir. Bachelard'ın dediği gibi *Mekânın Poetikası'nın* gereği budur.

İzmir'in bugününe referans teşkil eden, dünün fotoğrafik izleri sürülmüştür. İzmir ölçeğinde konunun kümülatif olarak fotoğrafik kayıtlarına ulaşılmıştır, erişilemeyen çokça kayıt olduğuda ifade edilmelidir. Bununla beraber, İzmir'e ilişkin 19.yüzyılın sonları itibarıyla fotoğrafik literatür incelendiğinde, "19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları" fotoğraf kitabından yola çıkarak karşılaştırmalı bir analizin bütünselliğinin yakalanabileceği görülmüştür. Araştırma bu kitaba bağlı kalınarak geliştirilmiştir. Kitabın yönlendirmesi çerçevesinde, fotoğraflarla kent bir kez daha keşfedilmiştir. Araştırma' da "19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları" kitabının içinden özellikle şehir manzaraları seçilerek karşılaştırma temelli bir kurgu üzerinde durulmuştur. Yaklaşık aynı çerçevelerle, yüzyıldan fazla bir süreçte, aynı mekanlarda başka bir hikâyenin yakalandığı fotoğraflar çekilmiştir. Kitapta yer alan fotoğrafçıların farklılıkları değerlendirilerek, İzmir'in Dünü Bugünü fotoğraf projesi de 9 farklı fotoğrafçı tarafından icra edilmiştir. İzmir'in öncesinin fotoğrafların da ki çeşitlilik, sonrasında da göz ardı edilmemiştir.

Süreçte dünün, bugününün fotoğraflarının bir bakışta algılanmasının, tasarımsal boyutunun yaratıcı bir sunumda olması analitik estetik adına planlı biri girişimdir. Bir fotoğraftan ötesinin gösterilmeye çalışılması ontolojik düşüncenin karşılığı açısından zenginleştirici ve çerçevenin sınırlarını geliştirici nitelikte olacağı ön görülmüştür. Görselliğin düşünce biçimleri üzerinde ne kadar önemli olduğu, fotoğraf gibi görsel iletişim araçlarının yaygınlık kazanması sonucunda, bulunan zamanın belirleyici iletişim eğilimlerinden biri olmasını ortaya çıkarmıştır. Fotoğraf bu eğilimin popüler medyalarındandır. Dolayısıyla, bu projede popüler bir eğilim akademik ve sanatsal uygulama performansı ile buluşturulmuştur. İzmir bağlamında kültürel tarih üzerine düşünülmüş, fotoğraflarla anakronik bir metinsellik yaratılmıştır. Yüz yıldan fazla sürecin metinselliğinin temsili ansallaştırılmıştır. Zamanda kaybolan mekanlar üzerine keşifler yapılırken farklı bakışlar geliştirilmiştir.

Yöntem

“İzmir’in Temsilinde Fotoğraf” sinoptik felsefe ve bakış açısı doğrultusunda bir yöntem kurgusunda araştırılmıştır. Böylesi genel bir bakışı analiz edebilmek için İzmir’in farklı dönemlerinde çekilmiş ve bir araya getirilmiş fotoğraflarının karşılaştırılması sonucunda, fotoğrafik temsil üzerine veriler elde edilmiştir. Bu anlamda İzmir’in fotoğrafik temsilindeki ilk örnekler hareket noktası olarak değerlendirilmiştir. İncelenen pek çok fotoğraf ve yayın sonucunda, Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü’nün 1997 yılında yayınlamış olduğu 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları kitabı üzerinden çalışılmıştır. İzmir’in temsilinin öncesini biçimlendiren bu kitaptan hareketle gerçekleştirilen, “İzmir’in Dünü Bugünü” fotoğraf sergisi dolayısıyla fotoğrafik temsilin bugününün fotoğrafik sonuçları karşılaştırılmıştır. Fotoğraflar üzerinden genel görüş; düşünce, teknik, tasarım, estetik boyutlarında olması yönünde incelemeler yapılmıştır.

19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları ve Temsil

Fotoğrafın, 19. yüzyıl buluşu olduğunu düşündüğümüzde, bu dönme ait İzmir’in fotoğraflarının arşivlerde ve koleksiyonlarda azımsanmayacak sayıda bulunmasının kenti okuma açısından ayrıcalıkları olmuştur. Fotoğrafik niceliksel bu değer oluşmasında, İzmir’in dinamik yapısı ve Rougon’un tespitleriyle Smyrna’nın, küçük Asya’nın en önemli yeri olduğu göz ardı edilmemelidir (Rougon, 1892). Rougon’un *Smyrna (1892)* kitabı bu dönemle ilgili pek çok açıdan okumaya elverişli, detaylı istatistikî bilgilerle zenginleştirilmiş bir kaynaktır. Bu kaynakları tabii ki çoğaltmak mümkündür, bununla birlikte İzmir’in temsiline fotoğrafik olarak bakarken, eş zamanlılık bağlamında aynı dönemde yayınlanmış böyle bir kaynağı incelemek, sosyo kültürel yapının durumunu belirginleştirmiştir. 19. Yüzyıl İzmir fotoğrafları tek başına değerli olmakla birlikte yeterli bir temsil sonucu ortaya çıkarmaz. Fotoğrafik temsille ilgili değerlendirmeleri yaparken, fotoğrafların araştırılması, sınıflandırılması, tanımlanması, yayınlanması, sergilenmesi ve güncellenmesi gibi ihtiyaç duyulan modern bilincin karşılıkları dikkat edilmesi gereken özelliklerdir. “19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabı ve süreci bu düşünce dünyasının eseri olduğu için örnek teşkil etmiştir. Fotoğraf açısından İzmir’in temsilinin yukarıdaki kriterler çerçevesinde ilk örnekleri araştırıldığında bu kaynağa erişilmiştir.

Yanı sıra, 19. Yüzyıl İzmir Fotoğraflarının bir kısmı batılı gezginlerin, çeşitli amaçlarla İzmir ve çevresine gelmiş kişilerin, fotoğrafçıların çekmiş olduğu fotoğraflar ve 1850 ve sonrası İstanbul'da ve İzmir de de açılmaya başlayan fotoğrafhanelerin günümüze ulaşmış fotoğraflarından oluşmuştur. Aşağıda isimleri yer alan fotoğrafçıların İzmir'e geldikleri bilinmekle beraber, ancak bir kısmının fotoğrafları analiz edilebilmiştir. Engin Özendes'in, "*Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1923)*" kitabında yer alan bu fotoğrafçıların şunlardır. Maxime du Camp, Pierre Tremaux, P.L Dermond, Carl Humann, Goupil Fesquet, Gerard de Nerval, J. August Lorent, Francis Frith, Alphonse de Moustier, Francis Bedford (Özendes, 2013). Bunlar dışında anonim fotoğrafik örneklerle de karşılaşmıştır. "*19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları*" albümünde ise yukarıda sınıflandırılmış kaynaklardan gelen fotoğrafların yanı sıra çok sayıda kartpostalda bulunmaktadır. Bu kartpostallar, İzmir'in görsel zenginliğini arttırıcı niteliktedir. İzmir'in dünü bugünü karşılaştırmasında bu kartpostallardan da hareketle bugün fotoğraflanmıştır. Bütün bu kaynaklardan gelen fotoğraflar değerlendirildiğinde, son derece yeni bir buluşun, İzmir bağlamında ticari olduğu kadar, sosyo kültürel bir değer olarak yoğun bir şekilde kullanılmış olması, fotoğrafın batıdaki kullanıma durumuyla paralellikler taşıdığını göstermiştir. Batı'da, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla fotoğrafı kitaplara talebin fazladır. Ayrıca oryantalist etkiler gibi etkenler, İzmir gibi farklı coğrafyaların fotoğraf hikayelerine olan talebi arttıran, fotoğraf üretimini de olumlu yönde etkilediğini düşündürmüştür (Hannavy, 2013).

Serginin ve araştırmanın arka planını Vehbi Koç Vakfı Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü'nün yayınlamış olduğu, "*19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları*" kitabı oluşturmuştur. Ayrıca yukarıdaki saptamayı doğrular fotoğrafların bir arada olmasını sağladığı için çok önemli bir kaynaktır. Kitap 1997 yılında çıkarılmıştır. Suna İnan Kıraç'ın belirttiği üzere bu kitap kentin tarihi açısından kaynak bir eserdir (Abut, 1997). İzmir için olduğu kadar, Türkiye'de fotoğraf, koleksiyonerlik, fotoğraf kitabı, akademi ve konusuyla ilgili farklı araştırmalar için önemli bir çalışmadır. Kitabın içerisinde Alexander Sandor Svoboda, Francis Bedford, Rubellin, Pascal Sebah, Polcarpe Joallier, Felix Bonfils, Adrien Bonfils'in fotoğrafları yer almaktadır. Kitabın yayınıyla birlikte, İzmir'de bir fotoğraf sergisi açılmıştır. İzfaş Sanat Galerisi'nde sergilenmeye başlandı, 19. yüzyılın ikinci yarısına ait 167 benzersiz fotoğraf ve 6 panoramadan oluşan serginin açılışından önce basın toplantısı düzenledi (Ekşi, 1997). Kitabın metinleri Prof.Dr.M. Çınar Atay tarafından düzenlenmiştir. Bu kitabın ortaya çıkmasında ve ayrıca sergi komiseri kimliğiyle, kitabın önsözünde yer alan yazıdan Ahmet Abut'un çok önemli payı olduğunu anlaşılmaktadır. Kitap, 30.4x24.5 ebadında, 232 sayfadır ve 1500 adet basılmıştır. İçinde yer alan fotoğraflar incelendiğinde içeriklerine göre 5 ana bölüm şeklinde sınıflandırılmıştır. Yanı sıra sunuş, fotoğrafların açıklamaları, İzmir'in Kronolojisi, kısa bir fotoğraf tarihi, biyografiler ve kaynakçadan oluşturulmuştur.

"*19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları*" kitabında yer alan fotoğraf ve kartpostallar, ait olduğu dönemin geleneksel fotoğrafik çekim ve baskı teknikleri kullanılarak üretilmişlerdir. Fotoğraf makineleri ve optikleriyle ilgili tahmini birtakım gözlemler bulunmakla birlikte, akademik bilgi bulunmadığından belirtilmemiştir. Baskı teknikleriyle ilgili kitapta görsel altı bilgiler

bulunmaktadır. Fotoğraflar, cam negatiften albümin baskı, kağıt negatiften asitli baskı, cam negatiften arjantik baskı, fototipi baskı, klişe baskı, cam negatiften baskı teknikleriyle ve kartpostallar şeklinde basılmışlardır. Bu dönem gerçekleştirilen baskı tekniklerinin bir başka araştırmanın konusu olacağı önerilmektedir.

Kitabın içinde İzmir kentinin ait olduğu döneminin farklı niteliklerini temsil eden fotoğraflar yer almıştır. Kısaca fotoğraflar sınıflandırıldığında, kent manzaralarının dışında, Yaşam Bölümü içinde sosyal belgesel ağırlıkta fotoğraflar bulunmaktadır. Meslekler kısmında, genel plan belgesel fotoğraflarının yanında grup ve bireysel portre fotoğrafları vardır. Kıyafetler bölümünde yine kadın ve erkek portre fotoğrafları yer almaktadır. İzmir ve yöresi içinde genel plan manzara fotoğrafları bulunmaktadır.

“19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabında yer alan kartpostalların ise siyah beyaz, sepya ve renklendirilmiş oldukları görülmüştür. Bu kartpostalların niteliği ve sınıflandırılması konusu ayrıca çalışılmalıdır. Kartpostalların, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru işlevsel bir ifade aracı olduğu görülmektedir. Bu konuda, Çınar Atay’ın İzmir Rıhtımında Ticaret Kordon Boyunda Yaşam 1610-1940 kitabı, tıpkı fotoğraflarda olduğu gibi Rougon’un, İzmir’le ilgili tespitlerini doğrulayıp belgeleyecek kartpostallar bulunmaktadır. Yanı sıra, gravür, fotoğraf, resimlerle de zenginleştirilmiştir. Bu belgeler, kentin o dönem uluslararası temsil ve sunumundaki etkisi ve işlevini de ortaya çıkarmaktadır. “Fotoğraflı kartpostallar, sembolik ve duygusal değerlerinden daha fazlasıyla halk arasında popülerdi. Fotoğraflı kartpostalların gücü, cephelerini süsleyen fotoğrafların yarattığı etkiden geliyordu (Croatt, 2013). İzmir’in temsili ve sunumu ile ilgili kartpostal üzerinden yapılacak araştırmalarda özellikle Uğur Yeğin’in yazarlığında, Evvel Zaman İçinde İzmir kitabı incelenmesi gereken bir başka kaynaktır.

“19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabında yer alan fotoğrafçılar incelendiğinde, A. S. Svoboda, “1860 yılında İzmir’e yerleşen Svoboda, kentteki ilk fotoğraf stüdyosunu kurar. Aynı zamanda Svoboda bir ressamdır (Sinanlar, 2008). Francis Bedford’un kitapta 1862 yılına ait bir fotoğrafı bulunmaktadır. Galler Prensi’ne (İngiltere’nin gelecekteki kralı) dört aylık bir Yakın Doğu turuna katılmaya davet edilen sekiz kişiden biri olması, fotoğrafçı’nın İngiliz Kraliyet ailesinde güçlü bir pozisyonun olduğu yorumlarını beraberinde getirmiştir (Vintage Photos Johnson, 2012). 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları kitabının bir başka fotoğrafçısı Rubellin’dir. Kitapta fotoğrafçının farklı türlerde 56 adet fotoğrafı bulunmaktadır. 1860 yılında İzmir’de stüdyosunu kurdu ve işyerinin isminin Photographie Parisienne olduğu anlaşılmaktadır (The Getty Research Institute, 2019). Pascal Sébah, İstanbul’da “1857’de Beyoğlu Postacılar Caddesi’nde “El Chark Societe Photographic” adlı bir stüdyo açan levanten kökenli” (Pera Müzesi, 2012) fotoğrafçıdır. Süreç içinde çeşitli ortaklıklar ile ticari kimliğinde değişiklikler olmuştur. Pascal Sébah ve Polycarpe Joaillier ortaklığının, fotoğrafik kurumsal yapısının Osmanlı Devleti tarafından da ayrıcalıklı olarak değerlendirilmiştir. Polycarpe Joaillier’in Pascal Sébah stüdyosu ile 1885’te yaptığı ortaklık neticesinde, bu tarihten sonra fotoğraf stüdyosu “Sébah & Joaillier” olarak görülmektedir (Pera Müzesi, 2012). “Sultan II. Abdülhamid, 1893 yılında Kongre Kütüphanesi’ne (Amerikan Ulusal Kütüphanesi) önemli bir fotoğraf koleksiyonu bağışlamıştır. 51 albümden oluşan koleksiyonda 1819 adet fotoğraf bulunmaktadır. Koleksiyon 6 fotoğrafçı

ve fotoğraf şirketi tarafından temsil edilmektedir. Bunlardan üçü ticari şirkettir: Abdullah Biraderler (35 albüm 1292 fotoğraf), Phoebus (2 Albüm, 66 fotoğraf), Pascal Sébah ve Joaillier (2 albüm 60 fotoğraf). Bunun dışında 286 fotoğraftan oluşan 9 albümün kimler tarafından hazırlandığı bilinmemektedir (Uyanık, Duranoğlu, 2017). Felix Bonfils'in farklı çok sayıda kurumda fotoğrafları bulunmaktadır (Wikipedia, 2022). Beyrut merkezli stüdyosu bulunmakla beraber 1870-1880 arasında İstanbul'da dahil olmak üzere Mısır, Filistin, Suriye, Türkiye, Yunanistan ve Anadolu'da gezip farklı türlerde fotoğraflar çekmiştir (Photo.com, 2013). Araştırması yapılan kitapta 3 adet fotoğrafı bulunmaktadır. Felix Bonfils'in oğlu olan Adrien Bonfils, babasının açtığı "Maison Bonfils" fotoğraf stüdyosunu, babasının 1885'te ölümünün ardından on yıl daha çalıştırmıştır (Abut, 1997). 19.yüzyıldan başlayarak Osmanlı ve Türkiye'de fotoğraf üzerine değerlendirmelerde bulunurken, Engin Özendes'in, Türkiye'de Fotoğraf ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık isimli kitapları değerlendirilmesi gereken kaynaklar içinde yer almaktadır.

Bugünden düne bakıldığında, "19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları" kitabı aracılığıyla, 19. yüzyıl İzmir'ine ilişkin bir görme ve düşünme biçimi geliştirilmiştir, keşfe sürekli açıktır. Kitabın 1997 yılında yayınlandığı düşünüldüğünde, bu tarihten sonra İzmir'le ilgili farklı fotoğraflarında çeşitli medyalarda yayınlandığı görülmüştür. Örneğin en yakın tarihli, 2019 yılında Getty Research Institute (Getty Araştırma Enstitüsü) Gigord (Pierre de) Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Fotoğraf Koleksiyonu'nun erişime açmıştır. Getty, Gigord (Pierre de) Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Fotoğraf Koleksiyonu, 19. yüzyıl İzmir'ine ilişkin görsel zenginliği arttırıcı niteliktedir. Bu koleksiyon içinde yoğunluklu İstanbul fotoğraflarının yanında özellikle 7, 12, 28, 31, 100, 102A, 120A, 127, 128, 131 (Getty, 2019). kutularında İzmir'e ait fotoğrafik dokümantasyon ve belgeler bulunmaktadır. Dolayısıyla, gelecekte de yeni keşiflerin yapılmasına olanak sağlayacak İzmir fotoğraflarının ortaya çıkması beklenen bir gelişmedir. "İzmir'in Temsilinde Fotoğraf" makalesi dolayısıyla gerçekleştirilen araştırma, fotoğrafın toplumsal yapı içinde yaygınlaşması sürecinin, Batı'da olduğu gibi Osmanlı'da, çok hızlı bir şekilde gerçekleştiğini göstermektedir. İzmir bu süreçte açılan fotoğraf stüdyoları, çekilen fotoğraflar ve nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda modern hayata kuvvetli bir şekilde iştirak ettiğini belgelenmiştir. Vizyon farkının, öncesinde de sonrasında da temsil kavramı için yaratıcı özelliği olduğu görülmüştür.

İzmir'in Dünü Bugünü

İzmir'in dünü bugününe ait fotoğraflar, kentin temsilinin belgeleridir aynı zamanda belleğini oluşturmuştur. Fotoğraf doğası gereği bir temsildir. İzmir'in Dünü Bugünü fotoğraf sergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından, İzmir'in Kuruluşununun 100. Yılı Etkinlikleri kapsamında planlanmıştır. Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü'yle, 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları kitabı içinden seçilen fotoğraflarla ilgili telif prosedürü tamamlanarak proje gerçekleştirilmiştir. Proje, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü öğretim elemanları tarafından uygulanmıştır. Projenin uygulanması üç aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşama, fotoğrafların çekimi, ikinci aşama tasarımı ve üçüncü aşama sergilemedir. Fotoğraf Sergisinin planlamasında, aynı çerçevede eski İzmir fotoğrafı ve

o fotoğrafın günümüz görünümü yan yana getirilerek bir tasarım konsepti geliştirilmiştir. Projenin fotoğraf çekim aşamasında, Prof. Dr. Simber Rana Atay, Doç. Dr. Sadık Tumay, Doç. Dr. Işık Sezer, Doç. Dr. Beyhan Özdemir, Doç. Dr. Gökhan Birinci, Doç. Dr. Nezaket Tekin, Arş. Gör. Gözde Yenipazarlı, Arş. Gör. Pınar Boztepe Mutlu, Öğr. Gör. Seyhan Sayar yer almıştır. İzmir'in farklı mekanlarında çekilen fotoğrafların tasarlanması neticesinde, 15 Mart 2022 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Sabancı Kültür Merkezinde sergi açılmıştır.



Görsel 1. Nurgül Geçin, 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi Afışı.

"İzmir'in Dünü Bugünü sergisinin" fotoğraf çekim, tasarım, sunum aşamalarının temsil kavramı çerçevesinde irdelenmesi gereken nitelikleri bulunmaktadır. Temsil genel ve büyük karakteristikleri olan bir kavramdır. Bu nedenle, projede, sinoptik bakış açısının (synoptic view) bir türevi uygulanmıştır. "Sinoptik" kelimesi, "bütünü bir arada görmek" veya "kapsamlı bir görüşe sahip olmak" anlamına gelen Yunanca "sunoprikos" kelimesinden gelir. Kişinin konusuna her şeyi kapsayan bir genel bakış elde etme ve tüm parçalarını birbiriyle ilişkili olarak görme girişimidir. Sinoptik felsefe her şeyi görmek ve bir bütün olarak görmek için yola çıkar. Her şeyi mümkün olan en geniş şekilde görme girişimidir (Dolhenty, 1998). Sinoptik felsefenin amacı, Yunanca kelimelerin ima ettiği şeydir: sun-optikos, "(her şeyi) birlikte görmek" ve philein-sophia, "bilgeliği sevmek". Bu kök kelimeleri bir araya getirin ve anlamı açıktır: sinoptik felsefe, birlikte görülen her şeyin tutarlı bir resmini elde etmekten gelen bilgeliğe olan sevgidir yaşamın bütününe dair bir vizyon (Christian, 2010). Araştırma kavramla ilgili felsefi irdemeler düzleminde olmamakla beraber, sinoptik felsefe üzerinde, Wilfrid Sellars, Cornelius F. Delaney, Michael J. Loux, J. F. Rosenberg, Lawrence Durrell, B. C. Van Fraassen, Jonathan Dolhenty ve J. Christian üzerinde incelemeler yapılabilir. İzmir'in Dünü Bugünü" fotoğraf projesinde, sinoptik bir düşünceyle İzmir kentinin 19.yüzyılda ki görünüşüyle, 2022 yılında ki görünüşü yan yana getirilmiştir. Bu tasarım aynı zamanda kentin dünü ve bu güne yönelik fotoğrafik bakışın panoramik estetik tasarımıdır genel bir İzmir temsilidir.

İzmir'in Dünü Bugünü sergisi fotoğraflarının çekimi aşamasında, mümkün olduğunca arketip olan esere bağlı kalınmaya çalışılmıştır. Bu öncelikle çerçevede birliği sağlamak gibi disipline edici bir zorlukla mücadeleyi beraberinde getirmiştir. Çünkü bugünün İzmir'inde aynı çerçeveyi gerçekleştirebilmek, kentin değişen imar durumu nedeni ile birebir fotoğraf çekmenin önündeki en büyük engel olarak deneyimlenmiştir. Örneğin, bazı fotoğrafik çerçevelerin aynısını gerçekleştirebilmek için özel mülklerin farklı katlarından fotoğraf çekme gibi bir zorunluluk oluşmuş, bu zorunluluk çoğunlukla yerine getirilememiştir. Örnek plana en yakın çerçevede fotoğraf çekilmiştir. Ayrıca Alsancak, Karşıyaka ve Güzelyalı'da yapılan fotoğraf çekimlerinde çeşitli tarihlerde gerçekleştirilmiş olan deniz dolgusu nedeniyle, kıyı çizgisinin değişimi, karadan denize doğru genişlemiştir. Bu nedenle bire bir çerçevenin düzenlenmesi imkansızlaşmıştır. Geçmişte fotoğrafı çekilmiş fakat bugün aynı cephede yapılaşma olduğu için çerçevenin kör bir manzara haline dönüştüğü planlar görülmüştür. Konak Meydanı gibi bazı bölgelerde yapılan zemin dolgu çalışması nedeniyle zemin kodu yükselmiş, fotoğrafik bakış açısının tutturulması mesafede yapılan yer değişimleriyle sağlanmıştır. Bu ise çerçevede zorunlu değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Fotoğrafik planların gerçekleştirilmesinde kompozisyondan kaynaklanan bu tür sorunların dışında, örnek alınan eserde fotoğrafçının kullanılmış olduğu fotoğraf makinesi ve objektiften kaynaklanması kaçınılmaz olan farklılaşmalar olduğu ortaya çıkmıştır. Kompozisyon bütünlüğü açısından örnek alınan eserde ki ışık durumu analiz edilmiş, mekânın fiziki durumu gözlemlenerek benzer ışık durumunun olduğu zamanlamayla fotoğraflar çekilmeye çalışılmıştır. Projede yer alan fotoğraflar, İzmir'in fotoğrafik öncesini, sonrasında tesis ederken öznenin değişkenliğinden kaynaklanan vizyon farklı etkileşimli metinlerin yaratılmasını sağlamışlardır.

"İzmir'in Dünü Bugünü" fotoğraf sergisinde yer alan fotoğrafların çekim ve baskısında dijital teknoloji kullanılmıştır. Örneğin; Görsel 3'te yer alan günümüz İzmir'ine ait Konak Meydanı fotoğrafı, Nikon D800E fotoğraf makinesiyle dijital olarak çekilmiştir. Kullanılan objektif 24-70mm'dir. Sergide, dokuz farklı fotoğrafçı bulunduğu için fotoğrafçıların donanımlarıyla doğru orantılı olarak farklı fotoğraf makinesi ve objektifler kullanılmıştır.

İzmir'in dünü ile ilgili öykünülen fotoğraf ve kartpostallar genelde geniş açı'dır. Bu nedenle İzmir'in bugünü objektiflerin geniş açı fonksiyonu kullanılarak çekilmiştir. Geniş açı'nın, sinoptik bakış ve önce sonra kavramlarını destekleyen bir teknik bir bileşen olduğu değerlendirilmiştir. Fotoğrafların tasarımı ve baskısı dijital tekniklerle yapılmıştır. Makalede, aşağıda sergide yer alan fotoğraflardan 9 tanesine yer verilmiştir.

Projenin bütünselliği açısından ve planlama doğrultusunda, ikinci aşama tasarımı yapılırken, sinoptik düşüncüyü kuvvetlendirecek bir tasarım düşüncesinden hareket edilmiştir. Böylece fotoğrafların yan yana getirilmesiyle ortaya çıkan benzerliklerin ve dikkat çekici imgelerin vurgusunun yapılması sağlanmıştır. Bu bakış açısı ile İzmir'e, tek bir fotoğrafla bir bütün olarak bakılabildiği gibi, tasarımlarda iki fotoğrafın yan yana kullanılması sonucunda zamanlar ötesi görme olanaklı hale gelmiştir. Sinoptik bakış açısı, mekânda ve zamanda genel görüşün karşılaştırmalı analitik sonuçlarına ulaşmayı sağlamıştır. İzmir'in dününde çekilen manzara fotoğrafları, mekânın kimliğiyle ilgili birtakım seçimleri ön plana çıkarırken, kentin imgelerini

tanımlamıştır. Bugününde çekilenler ise hikayesinin estetize edildiği sürdürülebilir fotoğrafik özetleri ortaya çıkarmıştır. Burke'nin aktardığı şekliyle, Huizinga *Tarih Düşüncesinde Estetik Unsuru* üzerine yapmış olduğu konuşmada tarihsel anlayışı vizyon ya da sezgi ile karşılaştırarak, tarih ve sanatsal yaratıcılık araştırmalarının ortak noktası, imgeleri oluşturma biçimidir daha sonra mozaik yöntemi olarak tanımladığı yaklaşımı kültür tarihinin görsel anlamda incelenmesidir (Burke, 2003).

Fotoğraflar ve kartpostalların siyah beyaz veya sepya tonu ile zenginleştirilmiş baskılar olması, temsil biçiminin sonraki niteliğini de belirlemiştir. Bugünün İzmir'inin fotoğrafları renkli çekilmiş fakat tasarım aşamasında siyah beyaz fotoğraflara dönüştürülmüştür. Tasarımda yapılan bu müdahalenin amacı biçimsel bütünlüğün elde edilmesi içindir. Ayrıca bugünün İzmir'inin sergide yer alan bütün çalışmalarında arketip eserin ton değerine göre renk filtresi uygulanmıştır. Tasarımla ilgili ifade edilmesi gereken bir başka özellik, fotoğraflar yan yana konumlandırılırken bir kitabın iki sayfası şeklinde algı yaratacak bir arka plan düzlemi yaratılmış, paspartu buna göre biçimlendirilmiştir. Paspartudaki kitap sayfası illüzyonu İzmir'le ilgili bütünlüğü pekiştiren bir metinsellik yaratmıştır. Paspartu renginin fotoğraflarla uyumlu bir tonlanmada olması tercih edilmiştir. Eski ve yeni iki İzmir fotoğrafının yan yana gelmesi, tasarımda çerçevenin panoramik olmasını gerektirmiştir. Bu çerçeve formatı, sinoptik bakış ve önce sonra ilişkisi açısından uygun bir düzlem yaratmıştır. Biçim içerik ilişkisinin tutarlılığı ifadenin oluşumunu pozitif anlamda etkilemiştir. Karşılaştırma ve karşılaştırma, iki yapıt arasındaki ortak yönleri ve farklılıkları bulup çıkarmaktır (Barrett,1993).

Sanat tarihi içinde bakış ve kavramla ilgili arka planın geleneğinin olduğu görülmüştür. Andy Warhol'un, *"Before and After"* (1961) portre resmi bu örneklerden biridir. Sanatçı imgesel analizlerini önce ve sonra üzerinden gerçekleştirmiştir. Warhol, 1961 tarihli çıkış resmi olarak kabul edilen çalışması *"Before and After"* (Öncesi ve Sonrası) ile ucuz bir estetik operasyon reklamını büyük bir kanvasa taşır(Sanatatac, 2020). Aynı sanatçının daha sonra kavramsal düzeyde olmamakla birlikte, bu kez tasarım anlamında değerlendirilecek Meryl Streep (1984) portre çalışması önce sonra bağlamında veriler taşımaktadır. Fotoğraf bağlamında ise Steve Mc Curry'nin, Afkan Kızı fotoğrafları aynı niteliklidir. Mc Curry, Afkan kızını önce 1984'te çekmiş, 1985 yılında National Geographic'te kapak fotoğrafı olarak kullanılmıştır. Sonra, 2002'de Mc Curry ve National Geographic ekibi ile birlikte Afkan Kızı Sharbat Gula'nın portre fotoğrafını bir kez daha çekmiş ve yayınlanmıştır. Her ne kadar McCurry'nin Afkan kızı fotoğrafları üzerinde bazı tartışmalar olmuş olsa da vizyon olarak önce-sonra düşüncesinin fotoğrafik karşılıkları olduğu yayınlarda kullanım şekliyle de açıktır. Yanı sıra, bu kavram çerçevesinde Douglas Crimp, Nate Lowman farklı medyalarla daha çok çağdaş sanat içerikli eserler üretmişlerdir.

Before and After Tiananmen (2019) bağlamının içinde Çinli Xu Bing, Zhang Peili, Huang Yong Ping, and Song Dong yer almıştır. Bu durum kavramın farklı kültürel düzlemlerde karşılığının ve kökenlerinin olabileceğini göstermektedir. Benzer bir şekilde, *Tokyo Before/After* (2018) fotoğraf sergisi çerçeve düzeyinde olmasa bile kavram ve bakış açısı anlamında, İzmir'in Dünü Bugünü sergisiyle paralellikler taşımaktadır. Bu fotoğraf sergisi, Japonya Vakfı (The Japan

Foundation) tarafından desteklenmiştir. Serginin bağlamı Tokyo şehridir. Gezici sergi şeklinde planlanmış olup iki grup halinde 80 adet fotoğraftan oluşmuştur. Sergi Küratörü Kotaro Lizawa olup serginin önce bölümünde Yasuzo Nojima, Masao Horino, Ihei Kimura, Yotsuo Kono, Hyoue Sakuma, Koujiro Iida, Hajime Okano yer alırken sonra kısmında Nobuyoshi Araki, Mika Ninagawa, Motoyuki Daifu, Shintaro Sato, Shinya Arimoto, Natsumi Hayashi, Kenta Kobayashi, Daido Moriyama katılmıştır (The Japan Foundation, 2018).

Önce sonra kavramı dolayısıyla fotoğraf bağlamında Walter Scheler’de, fotoğrafik geleneksel farklı bir nüansı değerlendirerek eserler üretmiştir. Portre fotoğraflarından oluşan 26 kişinin yer aldığı sergi Norveç Bilim ve Teknoloji Müzesinde 2014 yılında açılmış, Scheler hastaları ölümden önce ve sonra fotoğraflamıştır (The Norwegian American, 2014). Scheler’in projesi, post mortem (ölüm sonrası) fotoğraf geleneğinin çağdaş yorumudur.

Stefan Koppelkamm’ın “*Ortszeit Local Time*” fotoğraf serisi “İzmir’in Dünü Bugünü” projesi ve sergisiyle, fotoğraf’ta önce ve sonra kavramı açısından en yakın örnek fotoğraf çalışmasıdır. Koppelkamm’ın projesinin, “İzmir’in dünü bugünü” projesinden farkı, fotoğrafların öncesini ve sonrasını yaklaşık 10 yıl aradan sonra kendisinin çekmiş olması, aynı ekipmanları kullanmasıdır. Ayrıca fotoğraf sunumlarının farklı şekilde yapılmasıdır. Projeyi üretirken harekete geçirici bağlamın içinde olmasıdır. Genel olarak değerlendirildiğinde önce ve sonra kavramı tarihselci anlatım dilini yaratıcı bir şekilde zenginleştirmeye açıktır.

Önce ve sonra kavramıyla ilgili Ines Weizman’ın, “*Documentary Architecture And The History Of “Before And After” Photography*” makalesi konunun teorisi, tarihi, ideolojisi ve geleceğini irdelemektedir.

“İzmir’in Dünü Bugünü” projesinin üçüncü aşaması sergilemedir. Fotoğraf sergisinde 96x41 boyutlarında 25 adet fotoğraf yer almıştır. Fotoğraflar çerçeveli ve paspartulu olarak sergilenmiştir. Her bir fotoğraf, İzmir’in dünü ve bugünü temsil eden iki fotoğraftan oluşmuştur. Dünün İzmir’inin fotoğrafının formatı, bugünün İzmir’inin fotoğraf formatını belirlemiştir. Fotoğrafların sunumuna yönelik tasarımı aşaması Doç. Dr. Sadık Tumay ile Arş.Gör. Ahmet Özcan tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu sunum ve sergileme şekli fotoğrafta manzara anlayışına öneri açısından vizyon verici niteliktedir. Nedeni geleneksel manzara anlayışı, algısı ve düşüncesine, tasarım aşamasında alternatif bir bakış ve düzenleme geliştirilmiş olmasıdır.



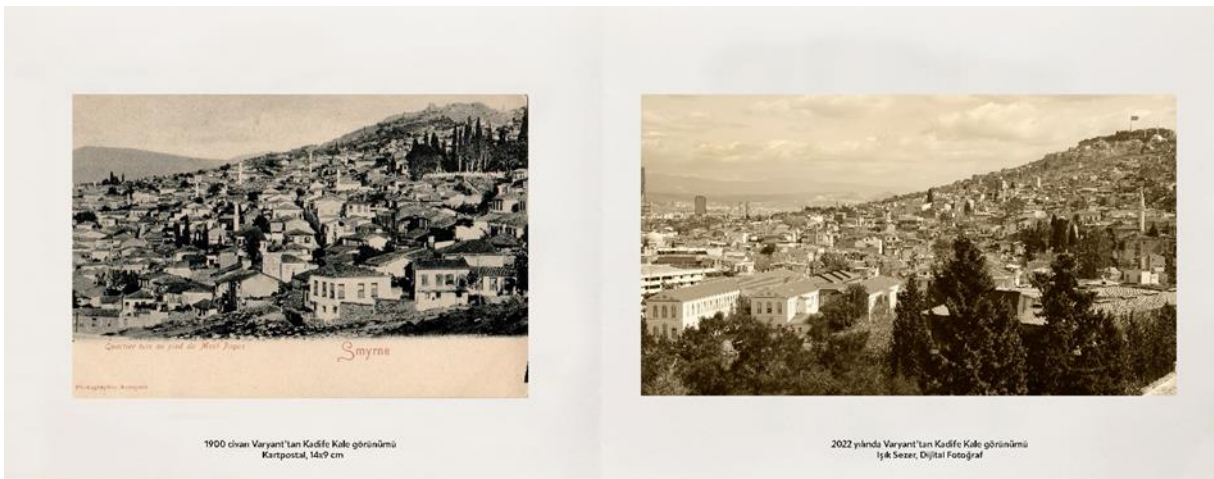
Görsel 2. Alp Kemal Aksap. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Sabancı Kültür Merkezi, İzmir.



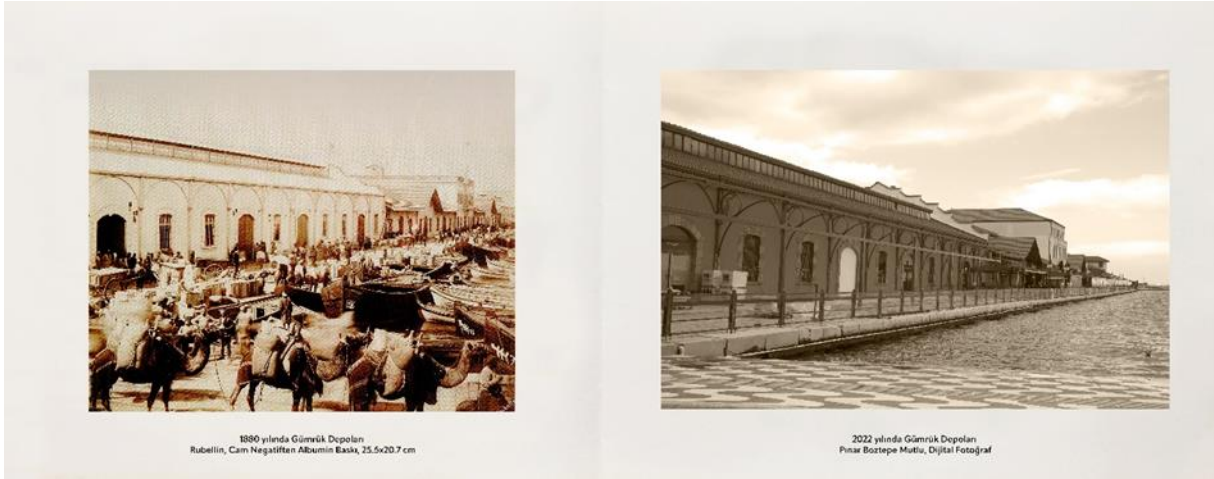
Görsel 3. S.Tumay. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Konak Meydanı, İzmir (Soldaki Görsel. Kartpostal, 1900'ler).



Görsel 4. A.B. Özdemir. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Kadifekale İzmir, (Soldaki Görsel. Svoboda. 1865).



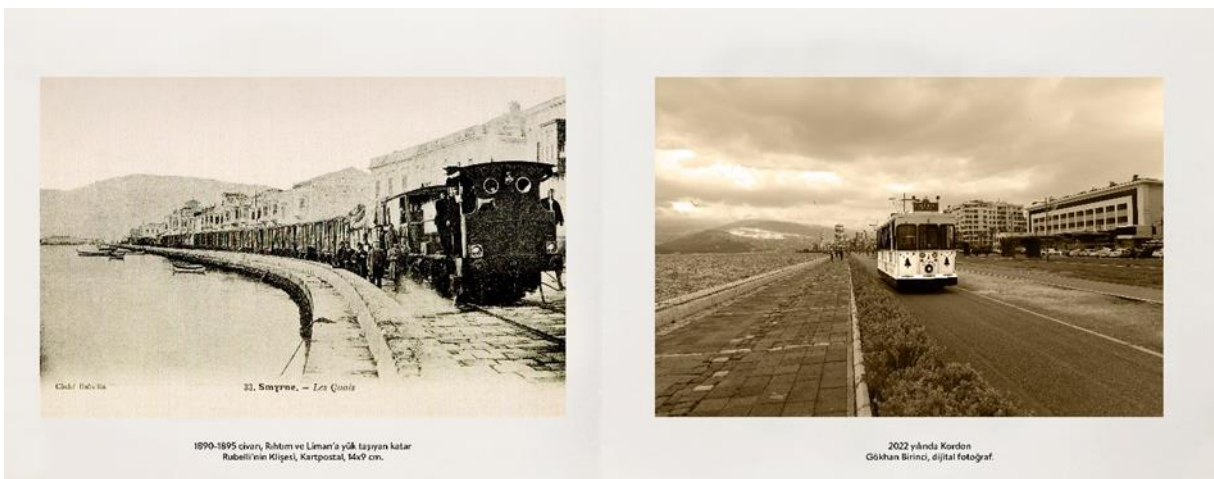
Görsel 5. I. Sezer. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Varyant'tan Kadifekale İzmir, (Soldaki Görsel. Kartpostal.1900).



Görsel 6. P. B. Mutlu. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Gümrük Depoları, İzmir. (Soldaki Görsel. Rubellin.1880).



Görsel 7. G. Yenipazarlı. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Fransız Konsolosluğu, İzmir, (Soldaki Görsel. Kartpostal, 1900'ler).



Görsel 8. G. Birinci. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Limana yük taşıyan katarlar, İzmir (Soldaki Görsel. Rubellin's Cliché. Kartpostal. 1890-1895).



1900 civarı İzmir Kuyfı (Hisarönü)
Kartpostal, 14x9 cm



2022 yılında İzmir Kuyfı (Hisarönü)
Nerzake Tekin, Dijital Fotoğraf

Görsel 9. N. Tekin. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Hisarönü, İzmir. (Soldaki Görsel, Kartpostal, 1900'ler).



1900 civarında Göztepe (Enepli)
Kartpostal, 14x9 cm



2022 yılında Göztepe
Seyhan Sayar, Dijital Fotoğraf

Görsel 10. S. Sayar. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Göztepe, İzmir. (Soldaki Görsel, Kartpostal, 1900'ler).



1890-1895 yıllarında Punta, Aydın Garı
Rubellin, Kartpostal, 25,5x17,2 cm



2022 yılında Punta, Alaancak Garı
Simber Atay, dijital fotoğraf.

Görsel 11. S. Atay. 2022, İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Punta, Aydın Garı, İzmir. (Soldaki Görsel, Rubellin, Kartpostal, 1890-1895).

Sonuç ve Öneriler

Temsil, doğası gereği farklı bağlamların önemli kavramlarından biridir. Sanat alanının hangi disiplini olursa olsun belirleyicidir. Çünkü bağlamı ilgilendirdiği şekliyle tasvir, açıklama, betimleme, gösterme, anlatma, canlandırma, simgeleme v.b. şeklinde uzatabileceğimiz pek çok unsur üzerinde taşımaktadır. Geleneğinde nesnel veya nesnel olmayan bir şeyin, bir daha ama başka bir şey olarak yaratılmasıdır.

Fotoğraf, temsile dayalı görsel sanatsal bir ifade aracıdır. 19. yüzyıl İzmir fotoğraflarında, İzmir farklı özellikleriyle temsil edilmiş, kentin simge mekanları sürekli yorumlandığı görülmüştür. Bu temsil şeklinin, İzmir'i 19. yüzyılda cazibe merkezi haline getiren etkenlerden olduğu saptanmıştır. Araştırmamızın 19. yüzyıl İzmir Fotoğrafları Bölümünde konu irdelenmiştir.

“19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabı, dönemi temsil eden sistematize bir kitaptır. Bu nedenle, “İzmir'in Temsilinde Fotoğraf” makalesinin arka planını oluşturduğu gibi, İzmir'in kurtuluşunun 100.yılı anısına düzenlenmiş etkinlikler için temsil niteliği taşıyan bir eser olarak değerlendirilip, referans alınmıştır. “İzmir'in Dünü Bugünü” fotoğraf projesinin ortaya çıkmasında belirleyici olmuş, sergi “19. yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabına bağlı kalınarak gerçekleştirildiği anlaşılmıştır. Bu kitap ve içinde yer alan fotoğraf ve kartpostalların temsili 19. yüzyıl İzmir'ini değerini arttıran bir algı ve düşünce oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıl İzmir fotoğraflarının bir bütün olarak temsilinin niteliği, 21. yüzyılın İzmir'inin fotoğrafik temsilinde belirleyici olmuştur.

“İzmir'in Dünü Bugünü” sergisi, İzmir'in temsilinde fotoğrafın sadece sanatsal bir ifade olarak değil, aynı zamanda tasarımsal bağlamda bir temsil niteliğinin gösterilmesi açısından estetik bir öneri niteliği taşımaktadır. Proje, çeşitli aşamalardan oluşmuş akademik niteliklidir. İzmir, araştırılmış, gözlemlenmiş ve fotoğrafik karşılaştırmalı bir temsil gerçekleştirildiği anlaşılmıştır. Sinoptik bakışla, İzmir'in farklı yerlerinin, genelinin içindeki özeli, öncesiyle ve güncel durumuyla farklı bir şekilde temsil edilebileceği aynı çerçevede gösterilmiştir. Bu nedenle, projenin arka planı ve benzer örnekleri incelendiğinde “İzmir'in Dünü Bugünü” sergisinin özellikle tasarım, temsil ve sergileme aşamasının özgün olduğu görülmüştür. Fotoğraflarla İzmir'in temsilinin önce ve sonrasının ilişkisine öznenin de katıldığı etkileşimli bir iletişimsel estetik yaratılmıştır.

“19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabında yer alan fotoğraflar ve kartpostallar geleneksel fotoğrafik yöntemlerin sonuçlarıdır. “İzmir'in Dünü Bugünü” sergisinde yer alan fotoğraflar ise her aşamada dijital teknolojilerin neticeleridir. Bu anlamda farklı tarihsel dönemler ve fotoğrafik teknolojilerin karşılaştırması görülmektedir. Fotoğrafik temsil aracılığıyla, İzmir'in öncesine ve sonrasına bakıldığında, mekanın nesnel dönüşümü fotoğraflar üzerinden güncellenerek verilmiştir. Fotoğrafik bilginin sürdürülebilirliğinin önemini göstermesi açısından, fotoğraf ve farklı disiplinlerce kullanılmaya imkan verecek çıktıları okumak mümkün olmuştur. Fotoğrafta vizyon farkı temsilin niteliğini belirlemiştir.

Genel olarak İzmir'in temsilinin fotoğrafları, belgesel nitelikli bir bellek oluşumudur. Fotoğrafta her temsil yeni bir gözlemdir. Gözlem araştırmaları, 19. Yüzyılın İzmir'inin temsilini bugüne taşıdığı gibi, geleceğinde, bugünü gözlemleyebileceği verileri ortaya çıkarmıştır. Sinoptik bakışla İzmir'in bir hikayesinin olduğu ve hikayenin fotoğraflarla yazılabileceğinin somut karşılıkları görülmüştür. Aynı bakışla, yine İzmir'le ilgili başka ve yeni bir hikaye yazılmıştır. Her ne kadar önce olan fotoğraflara bağlı kalınmaya çalışıldıysa da, hiçbir fotoğrafın birbirinin aynı olmadığı deneyimlenmiştir.

Fotoğraf'ta sinoptik bakış ve önce sonra ilişkisi “İzmir'in dünü bugünü” fotoğraf sergisi dolayısıyla birbirini tamamlayan bir bütünselliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu iki kavramın birlikte kullanılması, İzmir geneline bakarken, özelini görmek için doğru bir yöntem kurgusu olmuştur. Her iki kavramın

felsefi boyutunun olması benzerlik ve farklılıkların analizlerini yapabilmek açısından verileri ortaya çıkarmıştır. Bu veriler projenin son aşaması olarak “İzmir'in Temsilinde Fotoğraf” makalesini biçimlendirmiştir.

Kaynaklar

- Andriotis, K. & Mavrič, M. (2013). *Postcard Mobility: Going Beyond Image And Text*, *Annals of Tourism Research*, Vol. 40, 18-39. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.07.004>
- Barrett, T. (1993). *Fotoğrafi Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş*, (Çev: Y. Harcanoğlu). İstanbul: Hayalbaz.
- Burke, P., (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev: Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Christian, J. L. (2010), *Philosophy An Introduction to the Art of Wondering*, Eleventh Edition, Wadsworth Cengage Learning, Boston.
- Croatt, S. (2013). “Your Message Here”: *An Analysis of The U.S. Navy in Photo Postcards*, Master Thesis, East Carolina University, https://thescholarship.ecu.edu/bitstream/handle/10342/1805/Croatt_ecu_0600M_10874.pdf?sequence=1
- Dolhenty, J. (1998). *Aristotle and a Synoptic Philosophy*, *The Radical Academy* <https://radicalacademy.org/aristotlebio.html>
- Ekşi, S. (1997). 19. yüzyılda İzmir, *Hürriyet Gazetesi*, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/19-yuzyildaizmir-39272783>
- Frizot, M. (1998). *A New History Of Photography*, Könemann, Köln, s.199.
- Hannavy, J. (2013). In Hannavy, J. (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, (pp. 177-193), Routledge. New York, London
- Kıraç, S. İ. (1997). 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları, Vehbi Koç Vakfı Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını 3, Antalya.
- Özandes, E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1923)*, 58-303. İstanbul: Yem Yayın.
- Pera Müzesi, (2012). *Bir Fotoğrafçı Biyografisi Pascal Sebah*, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/bir-fotografci-biyografisi-pascal-sebah/1405>
- Photo.com. Félix Bonfils, <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/1400/felix-bonfils>
- Rougon, F. (1892). *Smyrne*, <https://archive.org/details/39020024820873-smyrnesituation/page/n9/mode/2up?view=theater>
- Sanatatak. (2020). *Andy Warhol Resimlerinde Neyi Gözden Kaçırıyoruz?* <http://www.sanatatak.com/view/andy-warhol-resimlerinde-neyi-gozden-kaciriyoruz>
- Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://polen.itu.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/6aff627c-0e91-4cb4-99d7-df620240f7e3/content>
- The Getty Research Institute. (2019a). *Yunanistan ve Akdeniz'deki İlk Fotoğrafçılar*, https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_greece/photographers.html
- The Getty Research Institute. (2019b). *Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey, 1850-1958*, bulk 1853-1930. https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay/GETTY_ALMA21118428440001551/GRI
- The Japan Foundation. (2018). *Tokyo Before/After Photography Exhibition*, The Japan Foundation, Toronto, <https://jftor.org/event/tokyo-before-after/2018-07-11/>
- The Norwegian American. (2014). *Contemporary Art Exhibition Faces Death*, The Norwegian American <https://www.norwegianamerican.com/contemporary-art-exhibition-faces-death/>
- Uyanık, N. ve Duranoğlu, H.M. (2017). II. Abdülhamid'in Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi'ne Gönderdiği Fotoğraf Albümleri ve Bu Albümlerde Yer Alan Konya Fotoğrafları, *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18, 319-336. http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi18/M18_15.pdf
- Vintage Photos Johnson. (2012). *Francis Bedford (1816-1894) Bibliography*, <https://vintagephotosjohnson.com/2012/05/30/francis-bedford-1816-1894-bibliography/>
- Wikipedia. (2022). Félix Bonfils, https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Bonfils

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Geçin, N. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi Afişi.
- Görsel 2. Aksap A. K. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Sabancı Kültür Merkezi, İzmir.
- Görsel 3. Tumay, S. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Konak Meydanı, İzmir.
- Görsel 4. Özdemir, A. B. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Kadifekale İzmir.

- Görsel 5. Sezer, I. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Varyant'tan Kadifekale İzmir.
- Görsel 6. Mutlu, P. B. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Gümrük Depoları, İzmir.
- Görsel 7. Yenipazarlı, G. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Fransız Konsolosluğu, İzmir.
- Görsel 8. Birinci, G. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Limana yük taşıyan katarlar, İzmir.
- Görsel 9. Tekin, N. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Hisarönü, İzmir.
- Görsel 10. Sayar, S. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Göztepe, İzmir.
- Görsel 11. Atay, S. (2022). İzmir'in Dünü Bugünü Fotoğraf Sergisi, Punta, Aydın Garı, İzmir.