

e-ISSN: 2458-9683

TEMMUZ 2023 - CİLT: 17 - SAYI: 32

Akdeniz Sanat 32



**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2023 (Temmuz/July)
Sayı/Issue: 32, Cilt/Volume: 17
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2023
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

EDİTÖR - EDITOR

Doç. Menekşe Suzan TEKER

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SEKRETERYA - SECRETARIAT

Arş. Gör. Begüm Fulya ADIZEL

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Abdullah AKAT (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Enis Timuçin TAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Aylin ÖZCAN (Çanakkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Dilek TUNALI (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayben KAYIN (Selçuk Üniversitesi)

ALAN EDİTÖRLER KURULU - FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Ferit YAZICI (Trakya Üniversitesi)
Doç. Gül GÜNEY (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Tülay GÜMÜŞER (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Melis SUCUOĞLU DOĞAN (Ardahan Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Doç. Umut KAYAPINAR

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Dr. Öğr. Üyesi Nafia ÖZDEMİR HANYALOĞLU

DANIŐMA KURULU - ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Bülent aplı (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŐENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŐALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebalı Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Őinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIEWERS OF CURRENT ISSUE

Prof. Dr. Kemal Reha KAVAS (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Fadıl Sözen (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Duygu KAÇAR (Eskiőehir Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Emine Nilüfer ÜSTÜNDAĐ (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Rahőan Fatma AKGÜL (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Ezgi GÖKÇE (Uőak Üniversitesi)
Doç. İrem PALA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Borge KANTÜRK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK (Tekirdađ Namık Kemal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Uđur KILINÇ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat Kısa Ad: ASD
akdenizsanatdergisi@gmail.com
Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü
Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs
Antalya / TÜRKİYE

201 - 202 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

203 - 222 **Sinematografinin Bir Duygu Sanatı Olarak Kullanımı: Sevmek Zamanı Filmi**
The Use of Cinematography as an Art of Emotion: Time to Love Movie
Bayram KÜÇÜK

223 - 254 **Victoria & Albert Müzesi Deposunda Bulunan Çiniler ve Diyarbakır Yapılarındaki Çiniler Arasında Bir Karşılaştırma**
A Comparison Between The Tiles In The Victoria & Albert Museum Storage and The Tiles In Diyarbakır Buildings
Hayal GÜLEÇ

255 - 288 **The Process Of Conservation An Industrial Heritage: Registration Of Güneykent Old Rose Oil Factory**
Duygu KÖSE, Ayşe Betül GÖKARSLAN

289 - 318 **Filateli Hizmetleri ve Kişisel Pul Uygulaması Üzerine Bir Araştırma: Türkiye Örneği**
A Study On Philately Services And Personal Stamp Application: The Case Of Turkey
Serkan AYCİL

319 - 343 **Güncel Sanatın İktidar Alanı; Küratörlük**
As The Field Of Power Of Contemporary Art; Curatory
Mavi ÇAKMAKÇI, Oktay KÖSE

345 - 349 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**
The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

Sevgili okurlarımız,

32. sayımızla sizlerle birlikte olmaktan büyük bir gurur ve mutluluk duymaktayız. Öncelikle bu sayımız ile Akdeniz Sanat ailesine katılan ve büyük bir özveri ile bizlere destek veren değerli alan editörlerimize teşekkürlerimizi sunarak başlamak isterim. Değerlendirme ve yayın sürecinin ne denli meşakkatli olduğunu sizlerle geçirmiş olduğum bu bir yıllık süreçte deneyimlemiş bulunmaktayım. Bu süreçte bana her daim destek olan editör yardımcım Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR'a ve dergi sekreteryamızın görevini üstlenen Arş. Gör. Begüm Fulya ADİZEL'e de ayrıca teşekkürlerimi sunmaktayım. Bir diğer teşekkürü de kapak tasarımında yer alan görselelin fotoğraf çekimi için Dr. Öğr. Üyesi Nafia ÖZDEMİR HANYALOĞLU'na ve eser sahibi Doç. Umut KAYAPINAR'a sunmak isterim.

32. sayımızda, hakem değerlendirme süreçleri devam etmekte olup tamamlanan bir yazımız ile birlikte toplam beş araştırma makalesi yer almaktadır. Birinci sırada Bayram KÜÇÜK'e ait Metin Erksan'ın 1965 yapımı "Sevmek Zamanı" filmini nesnelere ve alıcının devinimi, aydınlatma, çekim ölçekleri, kurgu, zaman ve mekân gibi seçilen sinematografik öğelerin kuramsal temellerini dikkate alarak değerlendirdiği makalesi yer almaktadır. Sayımıza yazarımız Hayal GÜLEÇ'in Victoria & Albert Müzesi'nde yapmış olduğu araştırma ile ortaya koyduğu verilerin yer aldığı makalesi ile devam etmekteyiz. Müzede yapılan araştırma ile farklı ölçü ve kompozisyon özellikleriyle dikkat çeken on bir adet çininin izlerinin Diyarbakır yapılarına kadar ulaştığı tespit edilmiş olup, ülkemizden ne şekilde ve kimler tarafından çıkarıldığı belgelerle ortaya konmuştur. Yüzlerce yıldır yurtdışına çıkarılan tarihi eserlerin izlerini sürmenin birçok nedenle ne kadar zor olduğu düşünüldüğün de bu makalede yer alan bilgilerin alana çok önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir. Üçüncü makalemizde yine kültürel mirasa destek verecek bir yazımız yer almaktadır. Sanayi kültürünün tarihsel, teknolojik, sosyal, mimari ve bilimsel değerlere sahip kalıntılarının yer aldığı Güneykent Eski Gülyağı Fabrikası'nın tescil gerekçeleri ICOMOS-TICCIH ortak ilkeleri kapsamında ele alınmış ve tescil süreci, koruma kurullarına yapılacak başvurular için bir altlık oluşturulması amacı ile yazarlarımız Ayşe Betül GÖKARSLAN ve Duygu KÖSE tarafından kaleme alınmıştır. Dördüncü sırada, Serkan AYCİL'in 1840 ile 2021 yılları arasında tedavüle çıkarılan filatelik ürünlerini ve hizmetlerini, Türkiye posta tarihi, sergi, koleksiyon ve pulculuk ekseninde ele alarak değerlendirdiği, sanatsal ve akademik çalışmalara önemli bir kaynak teşkil edeceğini düşündüğümüz makalesi yer almaktadır. Son makalemiz de ise Mavi ÇAKMAKÇI ve Oktay KÖSE tarafından güncel sanatın, küratörlerin yönetiminde önemli sanat etkinliklerinin ve güncel eserlerin gösterim biçimlerinin ekonomik ve siyasi alt yapı ile ilişkili olduğu sonucunun ortaya konmasının yanı sıra, küratörlerin pek çoğunun ekonomik nedenleri gizlerken belli bir ideoloji ile hareket ettiği görüşünün öne sürüldüğü yazısı yer almaktadır.

Sinemadan, çiniye, endüstri mirasından filateli ürünlere kadar farklı konuların ele alındığı makalelerimiz ile siz değerli okurlarımıza nitelikli, yeni bilgi ve belgeler ile alanına katkı sağlayacağını umduğumuz yazılarımızı sunmaktayız. Özellikle yaz dönemi sayılarımızda tatil dönemi olması nedeni ile birçok hakemimizden geri dönüş alamamıza rağmen bu sayıda yer alan yazılarımıza hakemlik yapan akademisyenlerimize özellikle teşekkür ederiz.

Bir sonraki sayımızda buluşuncaya dek sevgiyle kalın...

Menekşe Suzan TEKER
Temmuz 2023, Antalya

SİNEMATOGRAFİNİN BİR DUYGU SANATI OLARAK KULLANIMI: SEVMEK ZAMANI FİLMİ

BAYRAM KÜÇÜK*

ÖZ

Sinema, görsel bir sanat dalı olarak görülmeye başlandığından beri anlatısının oluşturulmasıyla birlikte, bütün yaratıcı ve teknik tercihlerdeki unsurlar sinema filmi bileşenleri içinde yer almaktadır. Sinematografik öğelerin tutarlı, bilinçli ve nitelikli bir şekilde kullanılması sinematografik anlatımı oluşturmaktadır. Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın 1965 yapımı Sevmek Zamanı filmi, çekildiği dönemde sinema estetiği ve sinematografik düzeyde Türk sineması için önem teşkil etmektedir. Genel olarak filmin hikayesindeki manevi derinliğin ve aşkın felsefi tartışmasını ele alan birçok akademik çalışmanın yapıldığı ancak filmin sinematografisinin incelendiği çalışmaların ise sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu makalede; Sevmek Zamanı filmi ile ilgili daha önce yapılmış çalışmalardan farklı olarak, filmi oluşturan sinematografik öğelerin içinden teknik unsurlar ön plana çıkarılmaktadır. Çalışmanın amacı ise; nesnelere ve alıcının devinimi, aydınlatma, çekim ölçekleri ve kurgu gibi seçilen sinematografik öğelerin kuramsal temelleri dikkate alınarak Sevmek Zamanı filmindeki kullanımlarını değerlendirmektir. Sinematografik çözümleme yöntemi kullanılan çalışmada; sinematografik öğeleri oluşturan kuramsal ve teknik yapı taşları detaylı biçimde yazılı kaynaklardan araştırılıp analiz edilmiştir. Sevmek Zamanı filminin kendi dönemi dikkate alındığında; sinematografik öğelerin etkili bir biçimde kullanıldığı, bilinçli tercihlerden ortaya çıkarıldığı ve döneminin çok ötesinde bir anlatı diline sahip olduğu noktalarında bulgulara ulaşılmıştır. Nitekim filmin; Türk sinemasındaki özgün niteliğine dikkat çekilmiştir. Yeşilçam döneminde ise sanatsal ve estetik özellikleriyle farklar oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sevmek Zamanı Film, Metin Erksan, Sinematografik Öğeler, Biçimsel Özgünlük, Sinematografik Ahenk.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon, bayramkucuk10@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8939-5237>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE USE OF CINEMATOGRAPHY AS AN ART OF EMOTION: TIME TO LOVE MOVIE

BAYRAM KÜÇÜK*

ABSTRACT

Since cinema started to be seen as a visual art form, all creative and technical elements are included in the components of the film along with the creation of its narrative. The consistent, conscious and qualified use of cinematographic elements constitutes cinematographic narrative. One of the most important directors of Turkish cinema, Metin Erksan's 1965 film *Sevmek Zamanı* (Time to Love) is important for Turkish cinema in terms of cinema aesthetics and cinematography. In general, it has been determined that many academic studies dealing with the philosophical discussion of the spiritual depth and love in the story of the film, but the studies examining the cinematography of the film are limited. In this article; unlike the previous studies on the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), technical elements among the cinematographic elements that make up the film are brought to the fore. The aim of the study is to evaluate the use of selected cinematographic elements such as the movement of objects and the receiver, lighting, shooting scales and editing in the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), by considering their theoretical foundations. In the study using cinematographic analysis method, the theoretical and technical building blocks of cinematographic elements were researched and analysed in detail from written sources. Considering the period of the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), it was found that cinematographic elements were used effectively, that they were created from conscious choices and that it had a narrative language far beyond its period. As a matter of fact, the original quality of the film in Turkish cinema was pointed out. It was concluded that the film made a difference in the Yeşilçam period with its artistic and aesthetic features.

Keywords: Time to Love Movie, Metin Erksan, Cinematographic Elements, Structural Novelty, Cinematographic Coherence.

1. GİRİŞ

Türk sineması Tiyatrocular Dönemi ve Geçiş Dönemini geride bıraktıktan sonra sinema anlatısına yeni biçimsel özgünlükler sunan Sinemacılar Dönemine; Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Atif Yılmaz gibi öncü yönetmenlerin çektikleri filmlerle geçtiği kabul edilmektedir. Türk sinemasının bu dönemindeki yönetmenlerin dönemin toplumsal sorunları üzerine filmler çektikleri söylenebilmektedir (Kılınç, 2019, s. 43). Metin Erksan'ın Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışın dışında olan Sevmek Zamanı filmi, estetiğiyle farklar oluşturmaktadır. Dönemin Yeşilçam sinema anlatısının dışında bir anlayışla; bireysel yaratıcılığın ağır bastığı, sanat sinemasına yakın anlatı yapısı, sinematografik özgünlüğünün yakalandığı ve klasik anlatı yapısının dışına çıkılarak açık uçlu sonlanan bir yapım olarak dikkat çekmektedir. Sevmek Zamanı, hem Yeşilçam dönemindeki benzer ana akım aşk temalı filmlerden hem de sonraki yıllarda yapılan popüler aşk filmlerinden farklar oluşturmaktadır. Ana akım sinema; izleyicilerini benzer formda kabul edip yaşamı aynı şekilde algılamalarını ve dünyayı aynı gözlerle tasvir eden hikâye anlatıcılarının eserleriyle bütünleştirir (İpek, 2017, s. 75).

1965 ile 1985 yılları arasında Türk sinemasında en çok dikkat çeken ve aşk teması etrafında şekillenen filmlere bakmak, Sevmek Zamanı'nın sinematografik farkının anlaşılmasına yardımcı olabilir. Yeşilçam sinemasındaki aşk filmlerinin yaygın ortak anlatısındaki hikâyeler; zengin ve yoksul karakterlerin kontrastı üzerine kurulmaktadır. Bu tür filmlerin başka ortak noktaları ise ağırlıklı olarak klasik anlatı yapısında olmaları ve mutlu sonla bitmeleridir. Yeşilçam sinemasında dikkat çeken mutlu sonla bitmeyen önemli melodram aşk hikâyeleri de bulunur. Hırçırık (Yön. Orhan Aksoy:1965), Vesikalı Yarım (Yön. Lütfi Ömer Akad:1968), Selvi Boylum Al Yazmalım (Yön. Atif Yılmaz:1977) gibi eserlerde; filmlerin sonunda çeşitli sebepler nedeniyle sevenler kavuşamaz. Ah Güzel İstanbul (Yön. Atif Yılmaz:1966), Tatlı Dilim (Yön. Ertem Eğilmez:1972), Ah Nerede (Yön. Orhan Aksoy:1975), Pisi Pisi (Yön. Zeki Ökten:1975) ve Fahriye Abla (Yön. Yavuz Turgul: 1984) yapımları ise; mutlu sonla biten klasik anlatı yapısına uygun filmlerdir. Tatlı Dilim (1972) ile Ah Nerede (1975) filmleri birer aşk hikâyesini konu etseler de romantik komedi türüne de örnek verilebilirler. Klasik anlatı yapısında; melodram aşk hikâyeleri mutsuz sonla biterken romantik komedi türündeki aşk hikâyeleri ise mutlu sonla biter (Kargin ve Elmacı, 2023, s. 321). Melodram aşk hikâyelerinde karakterler karşılıklarına çıkan zorlukları aşmayı başaramazlar. Romantik komedi türündeki aşk filmlerinde ise karakterlerin karşısına çıkan zorluklar filmin sonunda aşılmış olur.

Nitekim bu örnek eserlerin; Sevmek Zamanı filminde ele alınan felsefik aşk hikâyesiyle örtüşmediği söylenebilmektedir. Buradaki temel farkın aşka yönelik felsefik bir bakış açısının geliştirilebilmesidir. Türk sinemasında Sinemacılar Döneminden başlamak üzere Yakın

Dönem Türk Sinemasına kadar Art-House film dilinde yapılan filmler arasından Sevmek Zamanı filmi öne çıkan yapımlardandır. Sevmek Zamanı, sayısız klasik anlatıdaki popüler aşk filmlerinin yanında film biçimi yönünden de özgünlükler sunar.

Bu bağlamda, söz konusu dönemde içerik ve anlatım dilinde yakaladığı özgünlükle dikkat çeken Metin Erksan'ın Sevmek zamanı filmi, Türk sineması için önem teşkil ettiği aşıkardır. Filmin analizinin ve sinematografik değerlendirmesinin yapıldığı bu çalışmada; evrensel sinemaya katkılar sunmuş çeşitli sinema kuramcılarının çalışmalarıyla ortaya çıkarılan birçok biçimsel unsur da bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Türk sinemasının kült filmlerinden Sevmek Zamanı ile ilgili önceden yapılmış akademik çalışmalarda; daha çok filmin hikayesi üzerinde durulmuş, biçimsel ve sinematografik yanı göz ardı edilmiştir. Ayrıca önceki akademik çalışmalarda Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı eseri üzerine detaylı bir mizansen analizi ve sinematografik çözümleme yapılmadığı da tespit edilmiştir.

Bu çalışma ile, söz konusu eksikliklerin giderilmesine katkı sağlanması amaçlanmıştır. Konuyla ilgili yapılan literatür taramasının ardından; Sevmek Zamanı filminin, çekildiği dönemdeki Türk sinema filmlerinden biçimsel olarak farklar oluşturduğu görülmüştür. Bir sinema filminin ortaya çıkarılmasındaki araçlar, bu çalışmanın sınırlılığının belirlendiği sinematografik öğeler olan; nesnelerin ve alıcının devinimi, aydınlatma, çekim ölçekleri ve kurgudan fazladır.

2. METİN ERKSAN SİNEMASINA VE ESTETİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışı Türkiye'deki siyasal gelişmelerden etkilenmiş ve şekillenmiştir. Metin Erksan sineması da bu şekillenmenin içinde yer almış ve sinemayı farklı disiplinlerdeki entelektüel gelişmelerle eşdeğer görmüştür (Kayalı, 2004, s.24). Üniversite'de aldığı Sanat tarihi eğitiminin ardından sinemaya duyduğu ilgiyi; 1952 yılında Aşık Veysel'in hayatını konu alan Karanlık Dünya filminde üstlendiği yönetmenlikle neticeye kavuşturan Erksan, bu filmiyle ciddi sansür engellerine takılmıştır. Erksan, sinemasını bilinçli bir tercih olarak; edebiyat, sanat tarihi ve estetik üzerine inşa etmiştir (Kayalı, 2004, s. 23). Bu tercihinde aldığı eğitimlerin etkisinin büyük olduğu söylenebilmektedir.

Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963) ve Kuyu (1968) eserleri; toplumsal sınıf düzeni, yoksulluk, işsizlik, gecekondu ve mülkiyet sorunu gibi konuları içeren önemli Metin Erksan filmleridir. Böylelikle filmlerini; sosyo-politik bir arka plan üzerine inşa ederek estetik bir sinema dili ortaya çıkarmıştır (Daldal, 2005, s. 94). Erksan'ın hikayelerini toplumsal bir sorun üzerine kurduğu, anlatım biçimi olarak da evrenselliği yakalayabildiği söylenebilmektedir. Yılanların Öcü'nde ortak mülkiyete, Susuz Yaz'da özel mülkiyete ve Kuyu'da ise insanın insan üzerindeki mülkiyetini konu alan sorunlara odaklanmıştır (Tarhan ve Tarhan, 2021, s. 8). Erksan'ın filmografisinde toplumsal sorunların önemli bir yer ettiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Türk sinemasında 1960 sonrasında çekilen filmler; yeni bir sanat anlayışının benimsendiği, Türk filmlerinin uluslararası film festivallerde kabul gördüğü, yeni biçimsel ve toplumsal endişeler üzerine yoğunlaşılacak hikayeler dikkat çekmiştir (Scognamillo, 1979, s. 98). 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü Susuz Yaz filmiyle kazanan Metin Erksan, Türk sinemasının evrensel ölçekte değer görebileceğini gözler önüne sermiştir. 1965 yılında çektiği Sevmek Zamanı filmi içerik bakımından diğer filmlerinden ayrılmaktadır. Daha önceki yapımlarında sosyal sorunların hikâye edildiği filmler üreten yönetmen, bu filmde ise zengin kız fakir oğlan kontrastında felsefi bir aşk hikayesini anlatmıştır. Felsefi aşk sorgusunun sinema içinde etkili bir şekilde yorumlanması, özümseyen tek tip aşk hikayelerinden farklıdır. Erksan, bilindik bir konuyu kişisel özgünlükle ele almıştır. Erksan; film yapımcılarının gişe kaygısının gölgesinde, doğu felsefesinden ilham alarak oluşturduğu aşk hikayesini doğu batı senteziyle harmanlayıp kişisel bir eser ortaya çıkarmıştır (Sim, 2009, s. 177).

Fransız şairane gerçekçiliğini andıran; puslu, sisli, rüzgârlı ve yağmurlu sahneler estetik açıdan başarılı bir biçimde kullanılmış ve Türk masallarında karşılaşılan surete âşık olma motifini tasavvufi bir derinlikle konu edilmiştir (Esen, 2010, s. 122). Sinematografik düzlemde ise kameranın kullanımındaki tercih dönem için oldukça başarılıdır. Siluet ve uzunca süren uzak planlar, karakterleri cepheden gören açılar karakterlerin psikolojik durumlarının yansıtılmasıyla bütünlük sağlar. Siyah beyaz film tercihiyle birlikte gölge ve ışık kullanımının oluşturduğu estetik anlayış Erksan sinematografisinin fark yaratan unsurlardan bir kaçını oluşturmaktadır (Esen, 2010, s. 126). Özellikle filmde dikkat çeken gölge ve ışık kullanımının oluşturduğu kontrast, estetik bir tercih olmasının yanı sıra filmin hikayesindeki zengin-fakir zıtlığıyla da bağlantı kurabilmektedir. Nitekim; Erksan'ın sinematografik öğeleri kullanmadaki biçimsel estetiği Yeşilçam dönemin çok ötesinde olduğu söylenebilmektedir.

3. AŞKIN FARKLI BİR HALİYLE BİÇİMSEL ÖZGÜNLÜĞÜ

Türk sinemasında aşk temasını işleyen birçok film belirli ortak özelliklerle sunulmuştur. Çoğu yapımda; çeşitli imkansızlıklara rağmen sevenlerin kavuştuğu ve mutlu sonlanan aşk hikayeleri her dönemde sürekliliğini korumuştur. Bu düzlemdeki aşk hikayeleri ağırlıklı olarak konu edilse de kavuşamayan aşkların ajitasyonunun en dramatik örnekleri de bulunur. Sevmek Zamanı filminde, Sabahattin Ali'nin 1943 yılında yazdığı Kürk Mantolu Madonna adlı eserine benzer bir portre-aşk hikayesinin olması dikkat çekmektedir. Bunun dışında surete âşık olma durumunun Fars ve Osmanlı edebiyatında; suya yansıma ve rüyada görme gibi tasvirleri bulunur (Keskin, 2019, s. 318). Bu bağlamda Metin Erksan'ın Yılanların Öcü ve Susuz Yaz filmlerinin de birer edebiyat uyarlamaları oldukları bilinmektedir. Filmlerinde öncelikli olarak edebi ürünlerden faydalanması; sanat tarihi, edebiyat ve estetik temelli sinema anlayışının bir ürünüdür (Güngör, 2014, s. 99).

1960-1980 döneminde birçok türden film üretildiği, seyirci film ilişkilerine bakıldığında ise melodram yapımlarına önemli bir ilgi bulunur (Orta, 2019, s. 44). Melodram yapımlarındaki

ağlatı, aşk unsurlarını çeşitli engeller çerçevesine yerleştirebilir. Oluşturulan çatışmanın seven çiftlerin kavuşması veya ayrılması ekseninde kurulması, melodramatik anlatımının önemli malzemelerindendir (Akbulut, 2012, s. 16). Bu noktada, filmlerdeki klasikleşmiş aşk kavramının dışında kurulmuş anlatısal farklıklar özgünlük açısından değer kazanır. “Türk sinemasında bir aşk ilişkisinin (cinsel arzuların demek daha doğru olur) ikinci plana itildiği (istisnalar dışında) bir film hemen yok gibidir” (Adanır, 2003, s. 167-168). Oysa *Sevmek Zamanı* filmi; bu tür aşk kavramlarının çok dışında bir anlamsal derinlik taşır. Filmdeki boyacı Halil karakterinin, varlıklı bir sahibinin olduğu anlaşılan yazlık evde görmüş olduğu kadın portresine âşık olması ve o kadınla tanışmasına rağmen “Ben sana değil, senin resmine âşık oldum” repliğini söylemesi sorgulanan bir aşk hikayesine hizmet eder. Kadının kendisine duymaya başladığı sevgiyi reddederek aşkın özneliliğiyle felsefi bir arayışa yönelir. Karakterin duyduğu aşkın fetişize edilmesiyle değişen tutku, kişisel anlatım açısından fark oluşturmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 252-253). Dünya sinemasında, Yeşilçam sinemasında ve televizyon dizilerinde zengin kız fakir oğlan tek tip anlatısı, çok kez seyirci tarafından tecrübe edilmiştir. *Sevmek Zamanı*’nın klasikleşen hikayesi özgün bir biçimde senaryoya dönüştürülmüştür. Bu sebeple film hem kendi dönemindeki aşk hikayelerinden hem de sonraki dönemdeki aşk hikayelerinden farklar oluşturmaktadır.

Filmdeki bazı sinematografik unsurlar ise Yeşilçam sinemasının etkisinde kalmıştır. Özellikle müzik tercihi dönemin acıklı filmlerini andırır nitelikler taşımaktadır ancak yoğun sinema etkileşiminin olduğu bir dönemde genel anlatıda yakalanan özgünlük daha ön plana çıkmaktadır.

3.1. Filmin Hikayesiyle Sinematografik Tercihlerin Ahengi

Filmin zaman gibi bir akışı vardır ve bir bütün olarak görünse de oluşturulmasındaki her plan genel anlatıma hizmet edecek şekilde ayrı zamanlarda dizayn edilebilir. Örneğin; resim sanatında kompozisyonun, perspektifin, renklerin, kullanılan fırçanın türünün, kâğıdın veya tuvalin seçimine kadar tercihler ne kadar önemliyle bir filmde de ışık, kurgu, kamera hareketleri, ses ve oyunculuğun bütünlüğü o kadar önemlidir (Yıldırım, 2019, s. 8). Aksi durumda ise belirli bir tutarlılık çerçevesine oturmayan, bilinçsiz üretilmiş filmler ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla filmi oluştururken kullanılan malzemelerin bilinçli üretilmiş bir anlama hizmet etmesi gerekmektedir. Kimi türdeki filmleri düşündüğümüzde ortak sinematografik öğelerin nasıl olması gerektiği ya da nasıl tercih edildiği konusunda fikir birliğine varılabilmektedir. Örneğin; 1940’larda ortaya çıkan bir tür olarak Kara Film; karanlık atmosfer, gölgeler, siluet planlar, durmaksızın yağan yağmur, tekin görünmeyen arka sokaklar, gece karanlığında geçen sahneler, güven vermeyen kahramanlar gibi öğeler üzerinde sinematografisini şekillendirir.

Sevmek Zamanı’nda, Halil ve Meral karakterleri birbirlerine birçok noktada zıttır. İki karakter iki farklı toplumsal sınıfı temsil etmelerinin yanı sıra aşklarının dışavurumu da farklıdır. Bu

noktada filmdeki içeriksel kontrast esasen karakterlerin yalnızlıklarını da ifade etmektedir. Özellikle Halil karakterini yalnız gördüğümüz planlarda, uzak genel çekim ölçeği sıkça tercih edilmiştir. Film çerçevesi içindeki boşluk, karakterin çektiği içsel yalnızlıkla bağlantı kurabilmektedir. Çünkü duyduğu aşk normalleştirilmenin çok ötesinde bir konuma sahiptir. Yine birçok planda, Halil Meral'in portresine yakın bir pozisyona konumlandırılmıştır. Halil'in diyalogları da kompozisyon içindeki konumlandırma tercihini destekler. "Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Benimle resmin arasına girme, ben yalnız senin resmine aşığım" ifadeleri eylem ve söylem bakımından tutarlılık gösterir. Sinematografik öğelerin ortak düzlemde konuyu ve duyguyu destekler nitelikte tercih edilmesi, Erksan'ın yarattığı özgün sinema atmosferinin tutarlılığını gösterir.

4. NESNENİN VE ALICININ DEVİNİMİNİN FİLM RİTMİNE ETKİSİ

Hareket halinde olmak ya da hareket eden cisimler hayatın her anında sürekliliğini korumaktadır. Filmler de temelde hareket unsurundan ortaya çıkmıştır. İnsan gözü, hareketsiz nesnelere fark edebilme yetisine sahiptir ancak hareketsiz öğelere karşı nispeten daha az tepki verilir diğer taraftan hareket canlılık göstergesidir (Yıldız, 2018, s. 43). İnsan yaşamı içinde saptanmış birtakım bulguların sinema sanatı içinde de önemli bir yere sahip olduğu aşikârdır. "Sanat başından beri hareket halindeki şeylerle ilgilenmiştir: Av sahneleri, savaş, zafer alayları, cenazeler, danslar ve ziyafetler" (Arnheim, 2002, s. 138). Hareket en temelde dikkat çekici bir olgudur dolayısıyla devinim unsuru sanat dalları içinde de varlığını ortaya koyabilmektedir. "Hareketin görüntüsü mutluluk verir: At, atlet, kuş" (Bresson, 2016, s. 42). Nitekim sinema sanatında da hareketin oluşturulması, filmin özünde en temel noktalarda yer alır. Nijat Özön, sinemada devinimin üç ayrı kaynaktan doğduğunu söylemiştir; Varlıkların yer değiştirmesi, alıcının yer değiştirmesi; çekimlerin sıralanışdır (Özön, 1985, s. 107). Özellikle sinemanın ilk dönemindeki filmlerinde kameranın ağırlıklı olarak sabit kaldığı, devinimim ise çerçeve içindeki oyuncuların yer değiştirmesiyle gerçekleştirildiği görülmektedir. Griffith, söz konusu devinimlerin eylemin ve sahnenin duygusal yoğunluğunu pekiştirmesiyle ortaya çıkan ritmin izleyici üzerindeki etkiyi arttırdığını söyler (Abisel, 2003, s. 110). Sovyet sinemacıları da montaj yoluyla ritmi kontrol ederek izleyicinin duygularına yön vermişlerdir.

Sevmek Zamani filminde hareket unsuru, karakterlerin plan içinde yer değiştirmesi ve kameranın çeşitli kombine hareketler yapmasıyla sağlanmıştır. Kesmelerin az tercih edildiği planlarda, Halil ve Meral karakterleri çerçeve içinde yer değiştirir. Kimi zaman ise kameranın konuyu ya da karakteri takip etmesiyle çerçeve içinde bir yer değiştirme eylemi gerçekleşir. Bu durum filme gerçekçilik duygusu katar. Çünkü plan sekanslar gerçek zaman algısı uyandırır ve daha az kurmaca hissiyatı oluşturur. Özellikle dramatik sahnelerde kesmeler daha az tercih edilir. Çoğu zaman ise kamera sabit bir ölçekten çekim yapar. Sabit çekim, kameranın yer değiştirmesi veya kameranın hareket yönü filmsel sürekliliği göstermeye yönelik izleyicinin

filme farklı bir noktadan bakmasını sağlar (Eisenstein, 1999, s. 88). Bu izleyiciyi yönlendirme seçimi, yönetmenin sanatsal yaratım süzgecinden geçip belirli bir neden-sonuç ilişkisine dayanmalıdır. Seyirciyi yönlendirme ya da seyircinin filme hangi açıdan nasıl bakacağını düzenlemek filmin anlatısı için önem arz etmektedir.

Sevmek Zamanı'nın çekildiği tarih olan 1965 yılı odak noktasına alındığında; Sinemacılar Dönemi'nden Yeşilçam Döneminde uzanan periyotta seyircinin benzer biçimdeki ritim oluşturma tercihlerine alışkın olduğu söylenebilmektedir.

Yeşilçam filmlerinin hemen hemen her filminde tercih edilen zoom (optik yakınlaştırma) Sevmek Zamanı'nda nispeten daha az tercih edilmiştir. Zoom kullanımının azlığı film içinde öne çıkan özellik olarak değerlendirilebilir. Çünkü Sevmek Zamanı, sinematografik olarak çekildiği dönemin dışına çıkabilmeyi başarmıştır. Zoom kullanımı birçok Yeşilçam filminde devimim sağlamak, çekim ölçeğini değiştirmek ve heyecan yaratmak gibi amaçlarla tercih edilmiştir. Optik yakınlaştırma, özel amaçlar dışında başvurulması tavsiye edilmeyen bir film tekniğidir. Çünkü optik yakınlaştırma, perspektifte ve alan derinliğinde bozulmalara sebep olur. Kameranın ileri veya geri kaydırılarak yer değiştirmesi normal bir perspektifte alan derinliği oluştururken kamera hareketini de daha estetik gösterir.

Arnheim'a (2002, s. 155) göre; perspektif ile kameranın nesneye olan uzaklığından doğan etkiler filmin devinim unsurlarındandır. Dolayısıyla kamera hareketleri devinim için önemlidir. Bu noktada optik yakınlaştırma bir kamera hareketi değildir. Sevmek Zamanı 'nda optik yakınlaştırmadan nadiren tercih edilmesi, filmin sinematografisini Yeşilçam filmlerinden ayıran teknik özelliklerdendir.

En temelde bir sinema filmini diğer video ürünlerinden ayıran özelliklerin başında sinematografik öğelerle şekillendirilen görsel anlatı gelir. "Güzel film, kafanda sinematograf hakkında yüce düşünceler uyandıran filmidir" (Bresson, 2016, s. 23).



Şekil 1: Sevmek Zamanı

Şekil 1 örneğinde; Meral ile Halil, genel planda başlayan konuşmalarını üç dakikanın üzerinde süren tek bir plan sekans üzerinde gerçekleştirmektedirler. Bu denli uzun bir sahnede titizlikle düzenlenen kompozisyon dikkat çekmektedir. Bu tarz çekimler, daha az montaj kullanıldığı algısı uyandırır ve devamlılık açısından sorun oluşturmaz. Uzun çekimlerde, devinim kompozisyon içindeki hareketle sağlanabilir. Ayrıca bu uzun çekimlerle, filmin bir sahnesi veya bir sekansı oluşturabilir. Bir filmde kompozisyon planlaması yapılırken, seyircide devinim unsurları yoluyla bir duygunun uyandırılması amaçlanır; oyuncuların çerçeve içindeki hareketleri, kameranın hareketi ve tercih edilmişse ışıkların yer değiştirilmesi söz konusu devinim eylemine hizmet edebilmektedir (Mascelli, 2007, s. 207). Sevmek Zamanı'nda, devinim unsuru olarak; oyuncular her diyaloglarını söylediklerinde çerçeve içinde yer değiştirmektedirler. Soldaki karakterin sağa, sağdaki karakterin ise sola geçtiği ve bu yer değiştirmenin sürekli yapılmasıyla birlikte devinim unsuru kesme yapılmadan sağlanır.

Temelde insan gözü dikkatini daha hareketli ya da kendisine yaklaşmakta olan nesneye vermektedir (Sokolov, 2012, s. 18). Filmde de karakterler devinimleri gerçekleştirirken kimi zaman kamera sabit kalsa da kameraya yaklaşıp dikkati kendilerinde toplamaktadırlar. Kameranın bu sahnede kimi zaman devinim halinde olduğu ve dolayısıyla plan sekans tasarımı içinde ölçeklerin değiştiği görülmektedir. Ayrıca sahneye karakterlerin yerleştirme biçimi filmin hikayesiyle de bütündür. Halil sahne boyunca Meral'e karşı ya sırtı dönük ya da yüzü başka bir yöne bakıyorken konuşmaktadır. Karakterlerin bakış yönleri ve konumları sevme biçimlerinde olduğu gibi zıttır. Halil'in âşık olduğu ve bakmaya doyamadığı portedeki kadının yanında olmasına rağmen ona bakmaması filmin genel anlatısındaki portredeki surete duyulan aşk biçimiyle tutarlılık sağlar. Bir başka nokta ise Yeşilçam sinemasındaki dramatik sahnelerde aşına olunan bir mizansen olarak; karakterlerin konuştuğu kişiye sırtının dönük olması durumudur. Görseller 1'deki sahnede; karakterlerin çerçeve içi pozisyonlarına bağlı olarak uzun sabit toplu çekimlerin tercihi, sahne içinde olan biteni seyircinin dikkat odağında kalmasını kolaylaştırmaktadır (Abisel vd. 2005, s. 98). Kesmenin tercih edilmediği bu sahnede, yakalanan gerçekçilik algısı ile izleyici filmle bütünleşir. İzleyicinin kendisini filme yakın hissetmesi ve karakterler ile kurduğu bağın güçlü olması filmde alacağı hazzın boyutuna etki eder.

Kılıç'a (1995, s. 76) göre; görüntüyle anlatmadaki biçim, zaman ve kişisel tercihlere bağlı olarak değişim içindedir. Görselleştirme ile ilgili değişimler, izleyicinin dikkatinde ve alışkanlıklarında farklılıklar oluşturabilmektedir. Örneğin; günümüzde özellikle dizilerin yoğunluklu olarak her yaş kesimi tarafından tercih edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda; günümüz izleyicisinin büyük bir çoğunluğunun, hareketli çekimler ile hızlı kesmelere alışkın olduğu söylenebilir. Söz konusu yapımlara alışkın olan izleyiciler; eski bir film izlediklerinde alışmış oldukları ritim unsurlarıyla çoğu zaman karşılaşamazlar. Bu durumda; sinematografik bilgisi olmayan bir izleyici bile, farkında olmadan filmin ya da dizinin ritmini ölçmüş olur ve

bunu film/dizi izleme tercihlerine yansıtır. Nitekim, devinim unsurlarındaki tercihler zamanda değişiklikler gösterebilir de sinematografi için her zaman önem az etmektedirler.

5. AYDINLATMANIN FİLMİN DRAMATİK YAPISI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Kameralar temelde görüntü elde edebilmek için ışığa gereksinim duymaktadır. Aydınlatma, sinema dilinde öykünün katmanlarına anlam yükleyen, insanların duygularına hitap edebilen görsel kavramdır (Brown, 2014, s. 8). Işığı kullanmak anlatıyı kuvvetlendirmek açısından önemlidir. Ayrıca ışığın konumu, ışığın şiddeti ve ışığın aydınlattığı yüzey sinematografik anlatımda estetik birer tercihi oluşturmaktadır.

Estetik bir dışavurum olarak aydınlatma, sinematografik atmosferin oluşturulmasındaki temel unsurlardan biridir (Vardar'dan akt. Çınar, 2008, s. 64-65). Aydınlatma çok çeşitli amaçları gerçekleştirmek için kullanılabilir. Örneğin; bir filmde vurgulanmak istenen veya önem arz eden bir nesne farklı biçimlerde aydınlatılabilmektedir. Filmin dilinden filmin türüne kadar birçok etmene bağlı olarak aydınlatmanın yöntemi değişiklik gösterir. Özellikle dram veya melodram filmlerindeki sahneler, düşük ışık koşullarında çekilecek şekilde planlanır. Hüzün, umutsuzluk, çaresizlik gibi duygu durumları söz konusu tercihle daha etkili ifade edilebilir. "Bunun aksine, kontrastın en aza indirildiği, pırlıl pırlıl aydınlık bir sahnede hâkim duygu sevinç, neşe, açıklık ve özgürlüktür" (Güngör, 2010, s. 96). Örneğin, bir komedi filmi izlendiğinde sahnelerin karanlık atmosferden uzak planlardan ve detayların daha aydınlık olduğu çoğu zaman dikkat çeker. Belirli bir duyguyu ifade edebilme unsuru olarak aydınlatma, filmin anlatı yapısına doğrudan etki eder. Yönetmenin sanatsal tercihine bağlı olarak, hikâyeyi farklı anlatma tercihine göre söz konusu durum değişiklik gösterebilir.

Güneş en temel doğal ışık kaynağıdır, dolayısıyla sinemacının da aydınlatmadaki en büyük destekçisidir ancak güneş ışığının yetmediği durumlarda yapay ışıklandırmalar sıklıkla tercih edilir (Özön, 1985, s. 44). Doğal ışık kaynaklarından nispeten daha az yararlanabilen iç mekân çekimlerinde, sahne dizaynında aydınlatma önemli bir etkiye sahiptir. Nitekim, hiç gün ışığı alamayan film platolarında aydınlatma tamamen yapay ışıklar yardımıyla yapılır. Aydınlatma, estetik ve sinematografik anlatıya hizmet etmesi amacıyla düzenlenir. Bir film sahnesinin her noktasını aydınlatan ışık miktarı, görüntü ekibi tarafından kontrol altında tutulur.

Dış mekân çekimlerinde ise; güneşin varlığı sebebiyle daha az aydınlatmaya ihtiyaç duyulabilmektedir. Teknolojik gelişmelerin bir ürünü olarak; düşük ışık koşullarında iyi görüntüler sunabilen dijital kameraların gelişmesiyle, kimi yönetmenlerin filmlerini tamamen doğal ışık yardımıyla çektikleri bilinmektedir. Örneğin; *The Revenant*, (Yön. Alejandro González Iñárritu, 2015) filminin büyük kısmı doğada geçmektedir. Bu durum yönetmenin aydınlatmadaki estetik tercihini belirlemiştir ve filmi tamamen doğal ışık yardımıyla çekmiştir.

Işıklandırmanın asıl amacı nesnelere görünür olmasından çok ötededir. Işığı fazla ya da az kullanmaktan ziyade; yönetmenin aydınlatmaya yaklaşımı nesnelere sinematografik anlatımını belirler (Bresson, 2016, s. 32). Aydınlatmanın asıl amacı sanatsal etki oluşturmaya

yönelik olmalıdır. Görüntü boyutu içinde, ışıklı ve gölgeli alanların düzenlenmesi izleyicinin duygularına yönelik etkiler oluşturabilir (Kılıç, 1995, s. 36).

Aydınlatma, farklı zamanlarda çekilen sahnelerin görsel uyumu açısından önemli bir teknik göreve sahiptir. Çünkü farklı zamanlardaki ışık şiddeti aynı olmayabilir. Bu da farklı zamanlarda çekilen aynı sahnelerin devamlılığı ve gerçekliği açısından önemli bir soruna sebep olabilir (Özön, 1985, s. 113). Nitekim, aydınlatmanın hem teknik işlevleri hem de sanatsal işlevleri vardır.

Sevmek Zamanı'nda kullanılan dramatik aydınlatma yöntemleri, sanatsal ve teknik açıdan bütünlük içindedir. Film, iki farklı yöndeki aşkın felsefi ilişkisi üzerine çeşitli söylemler getirmektedir. Karakterlerin niteliksel kontrastlığı, filmin dramatik yapısı ve aydınlatma yöntemleriyle paralellik kurar. Filmde Chiaroscuro aydınlatma türü içinde bulunan Siluet aydınlatma biçimi sıkça kullanılmıştır. Siluet aydınlatmada, oyuncuların veya nesnelerin detayları belirgin olmayacak şekilde karanlıkta bırakılır. Sevmek Zamanı'nda özellikle dramatizinin yoğun olduğu sahnelerde söz konusu aydınlatma biçimi tercih edilmiştir. Karanlıkta ya da gölgede bırakılan planlar; umutsuzluk ve hüznün gibi duyguları izleyicinin zihinde canlandırabilir. Nitekim filmde; Halil ile Meral'in kavuşamamasındaki görselleştirme siluet aydınlatma ile bütünlük kurabilmektedir. Filmin genel aydınlatmasına bakıldığında ise düşük ışık tercihi dikkat çekmektedir. Özellikle Halil'in Meral ile tanıştığı sahneler aydınlık düzenlenmiştir. Farklı aşk biçimleri dolayısıyla birbirlerinden uzaklaştıkları sahnelerden sonra ise film daha karanlık bir atmosfere bürünmektedir.



Şekil 2: Sevmek Zamanı

Şekil 2'de, doğal siluet aydınlatmanın dış mekanlarda tercih edilmesi öne çıkan aydınlatma biçimidir. Halil, Meral'in başka biriyle evleneceğini öğrendiği sahneden sonra montaj sekansla devam eden sahnelerde bedeni karanlığın içine hapsolmuş gibidir. Ayrıca Halil söz konusu haberi aldığı anda; karanlık aydınlatma ile birlikte sessizliğe ve tepkisizliğe bürünür. "Yalnızlık, hüznün, acı ya da umutsuzluk ile tanımlanan filmleri düşündüğümüzde, sessizliğin daha

yumuşak ve şiirsel bir hava yaratacağı çok açıktır” (Biro, 2011, s. 143). Film anlatısında sessizlikle yakalanan mistik anlam siluet aydınlatmadaki duyguyu da güçlendirmiştir.

“Sesli sinema sessizliği yarattı” (Bresson, 2016, s. 31) sözü; görüntüyle anlam yaratmanın diyalogla anlam yaratmaktan daha önemli olduğunu ifade etmektedir. Bresson (2016, s. 23); “Hareketsizlik ve sessizlikle aktarabileceğin her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol” demiştir.

Görseller 2 örneğinde; Meral tarafından düğün günü terk edilen Başar karakteri bir çıkmazın içindedir. Silahını birbiri ardına ateşledikten sonra siluet çekim içinde karanlığa bürünmesi aydınlatmayla desteklenen dramatik bir anlatımdır. Siluet aydınlatmanın, filmin önemli sahnelerinde sıklıkla tercih edildiği söylenebilmektedir. Ayrıca final sahnesindeki siluet plan, filmin posterinde de kullanılmıştır.

6. ÇEKİM ÖLÇEKLERİNİN FİLMİN DUYGU YOĞUNLUĞUNA GÖRE KULLANIMI

Çekim ölçekleri, sinemanın ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak tek çekimlerden oluşan uzun genel planlar kullanılmışlardır. İlerleyen dönemlerde yakın planların bilinçli olarak tercih edilmesi, film anlatısına önemli katkılar sağlamıştır. Çekim ölçekleri ile; izleyicide etki oluşturmak, anlam devamlılığını sağlamak ve dramatik etkiyle sinematografik atmosfer yaratmak amaçlanmaktadır (Tuğan, 2017, s. 220).

Çekim ölçekleri, sinematografi için hem teknik hem de anlatım dili bakımından önem arz eder. Çekim ölçekleri genel olarak şöyle adlandırılır: “Baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim, uzak çekim” (Özön, 1985, s. 104-105). İnsan vücudu temel alınarak isimlendirilen bu ölçeklerin, her birinin kullanım yerleri ve kullanım amaçları vardır. Örneğin genel planlar, filmin geçeceği mekânı tanıtmada ve sahne geçişlerinde sıklıkla kullanılır.

Griffith; kameranın konuya yakınlığının veya uzaklığının, çekimin içeriğiyle ve aktarılmak istenen duyguyla ilgili olduğuna dikkat çekmiştir (Abisel, 2003, s. 109). Sevmek Zamanı’nda genel planlar çeşitli duyguları ifade edebilmek için tercih edilmiştir. Halil’in genel planda yalnız başına denizi seyretmesi ya da bozkırda tek başına duran bir ağaç da yalnızlık duygusunu uyandırabilir. Yakın plan çekimleri ise daha çok karakterin duygusunu açığa çıkarmak ve seyirci üzerinde yakınlık sezgisi bırakmak gibi amaçlar için kullanılmaktadır. Karakterin psikolojik olarak zor durumda olması yakın planlar ile gösterilebilir. Yakın planlar sezgisel gücü sebebiyle, dram filmlerinde ağırlıklı olarak tercih edilirler. Dolayısıyla düzgün planlanmış yakın çekimlerin kullanılmasındaki asıl amaçların; hikâyeyi güçlü kılması ve filmin dramatik etkisine katkı sağlamasıdır (Mascelli, 2007, s. 204). Bu bağlamda çekim ölçekleri, bir sahnenin duygusunu ifade etmede önemli görevlere sahiptir.

Yakın çekimlerin bir başka kullanım yeri ise detayların gösterilmesidir. Yakın çekimler; detaylardaki başkalığı gösterebilir ve kimi zaman ise konuya gerçeğinden daha fazla yaklaşarak mahremiyet alanına girebilmektedir (Balazs, 2013, s. 64).

Sevmek Zamani filminde en çok dikkat çeken çekim ölçeklerinin yakın ve genel planlardan oluştuğu söylenebilir. Bu iki plan arasında, ölçek ve konunun çerçeve içinde kapladığı alan bakımından zıtlıklar olsa da benzer duyguyu ifade edebilecek şekilde kullanılabilirler. Şekiller 1 ve 2'deki genel planlarda devinimin; karakterlerin çerçeve içindeki hareketleri ve kameranın hareketi yoluyla sağlandığına yönelik tespitler paylaşılmıştı. Söz konusu planlar, aynı zamanda filmin duygu yoğunluğunun fazla olduğu sahnelerini oluşturur.

Filmde benzer duyguları farklı planlarda anlatma durumuna ise, şekiller 3'teki sahne örnek gösterilebilir. Şekiller 1 ve 2'deki genel planlarda; görsel anlatım diliyle oluşturulan yalnızlık, umutsuzluk ve çaresizlik gibi duygular, yakın planlarda karakterin yakın yüz çekimleriyle ifade edilmiştir.



Şekil 3: Sevmek Zamani

Şekil 3 örneğinde, birbirini belirli formlarda tekrar eden yakın plan yüz çekimleri görülmektedir. Bir yönetmen, filmde yansıtmak istediği anlam için biçimsel tercihler yapar ve bu anlamı çekim ölçekleri yardımıyla oluşturabilir (Abay, 2019, s. 26). Yukarıdaki görselleri içeren sahnede, karakterin bir kanepede olduğu anlaşılmaktadır. Meral, sanki fiziksel bir acı çekiyormuş gibi yüzünün pozisyonunu sürekli değiştirmektedir. "Tek bir yüzün bile bir başka tarafa dönme ve birbirine dönme katsayısı vardır. Yüz, birbirine dönme-başka tarafa dönmeyle duyguyu, duygunun artmasını ve azalmasını ifade ederken, silinip gitme azalma eşliğini aşar, duyguyu boşluğa daldırır ve surata yüzlerini kaybettirir" (Deleuze, 2014, s. 142). Yakın planların oyuncunun yüzüyle olan etkileşiminin bir duyguyu ifade edebilmede ne kadar dinamik olduğu görülmektedir. Şekil 3'te; Meral karakterinin hüznü, yakın çekimler sayesinde etkili bir biçimde görselleştirilmiştir. Ayrıca surete duyulan aşk ile yakın planlardaki suretin

acıyı bağlantı kurmaktadır. Filmde yüzün çerçeve içinde kapladığı yoğun alan, seyirciye fiziksel yakınlık hissi verir ve dramatik bir büyü oluşturur (Biro, 2011, s. 126). Çünkü bir plan içinde en fazla yeri kaplayan nesne, her zaman odağı kendisinde toplar. Bu durum, önemli olanı ya da vurgulanmak istenilenin açığa çıkarılmış bir biçimi olarak da kabul edilebilir. Bela Balazs ise yakın planın sinemaya; doğanın yasalarını ve gizli kalmış hareketleri gün yüzüne çıkarma yetisi verdiğini ifade eder (Andrew, 2010, s. 183). Nitekim yakın çekimlerin bir anlamı ifade etmek suretiyle; doğru yerde ve bağlantılı amaçlarla kullanılması seyirci üzerinde baskın bir etki oluşturabilir.

7. FİLMİN BİÇİMSEL KURGUSU VE ANLAMSAL DERİNLİĞİ

Sinemanın ilk dönemlerinde; bilinçli yapılmış bir montajın seyirci üzerinde ne kadar etkili sonuçlar bırakabileceği, çeşitli deneyler ve kuramlar yoluyla ortaya konulmuştur. Kurguyu ilk kez filmlerinde belirli bir amaca hizmet edecek şekilde kullanan Griffith ve kurguyu sanatsal amaçlar için kullanan Sovyet sinemacıları; biçimsel kurgu kuramları konusunda halen günümüz filmlerinde de kullanılan montaj çeşitlerine imza atmışlardır (Asiltürk, 2008, s. 48). Sinema sanatının oluşturulmasında önemli bir öge olan kurguyu, "sinemanın yarattığı tek sanat" olarak tanımlamışlardır (Dmytryk ve Dmytryk, 2011, s. 110). Bu söylemden hareketle, sinematografik öğeler diğer birçok sanat dallarından etkilenmiş ve şekillenmiştir. Sinemanın en temel teknik gelişimi, fotoğraf karesinin hareket haline getirilmesiyle gerçekleşmiştir. Oyunculunun veya rol yapmanın dolayısıyla sahnelemenin ise tiyatroyla ilgisinin olduğu söylenebilmektedir. Aydınlatmanın da resimle ilgisinin olması gibi birçok sinematografik öğenin diğer sanat dallarıyla etkileşimi söz konusudur.

Sinemanın zihinsel tasarımında doğrudan önem taşıyan montaj, yalnızca ham ses ve görüntüyle sanatsal bir ürün haline almaz (Ulutaş, 2017, s. 162). Montajın sinemaya özgü bir buluş olduğu ancak anlam kazanabilmesi ve sanatsal bir ürüne dönüşebilmesi için biçimsel olarak işlenmeye ihtiyaç duymaktadır. Çekimlerin sıralanışı, anlamsal devamlılığın sağlanması ve ritmin elverişli şekilde kullanılması film sanatının başlıca görevlerindedir (Pudovkin, 1966, s. 183).

Sanatsal üretimin dışında kurgu; filmin anlatım biçimine, türüne ve duygusuna doğrudan etki eden önemli bir faktördür. Montaj, hareketin ve imgenin iş birliğiyle; duygunun ve hayal edilenin düzenlenmesinden ortaya çıkar (Deleuze, 2014, s. 100). Eisenstein, kurgu üzerine geliştirdiği teknikleri, kuramsal çerçevede de geliştirerek diyalektik kurgu yöntemi olarak adlandırılan montaj biçimlerini ortaya koymuştur. Böylece montaj, duyguyu kontrol etmede veya yönlendirmede önemli bir görev üstlenmiştir. Eisenstein (1985, s. 337), sinemanın izleyenleri etkilemedeki gücüne dikkat çekmiş ve bu etkinin sağlanmasındaki en temel öğenin montaj olduğunu belirtmiştir.

Kurgunun anlam yaratma ve duygu oluşturmaya yönelik etkili olduğunu yaptığı bir deneyle açıklayan Kuleşov ise; tepkisiz bir yüz ifadesinden sonra gelen farklı planlara göre görüntünün

kazandığı farklı anlamları gözler önüne sermiştir (Bazin, 2011, s. 34). Dolayısıyla bir plan, önceki ve sonraki planlarla ilişkili olarak anlamı ve duyguyu şekillendirir.

Bir filmin ritmi, filmin montajı ile doğrudan etkilidir. Çekim esnasında elde edilen devinim ve ritim, kurgu odasında değişikliğe uğratılabilmektedir (Arnheim, 2002, s. 158).

Özgün bir dram filmi olarak Sevmek Zamanı; içerdiği çeşitli aksiyon sahnelerine rağmen, kesmeleri nispeten daha az tercih edilmiştir. Filmden örnek sahne vermek gerekirse; Halil karakterinin kavga ettiği sahnelerde ritim arttırmaya yönelik kesmenin minimal düzeyde tercih edildiği, kameranın ise hareketli olduğu görülür.

Monaco'ya (2002, s. 209) göre çekimlerin kurgulanması iki aşamada gerçekleşmektedir, bunlar; çekimlerin önceki ve sonraki planlara anlamca uyumlu olması ile planların uzunluğunun sahnenin devinimiyle bütünlük kurmasıdır. Filmin akıcılığı, filmin süresinin uzun veya kısa olmasının aksine nasıl kurgulandığıyla ilişkilidir. Çekimlerin; sanatsal yaratıcılık ve biçimsel tercihlere göre dizilmesi; planların görsel anlamlarına farklı boyutlar kazandırabilir. Kurgunun, biçimsel bir anlatım dili oluşturmak ve görüntülerin arka arkaya dizilmesiyle yeni anlamlar yaratmak gibi görevleri vardır (Nizam, 2017, s. 305).

Filmin bir sahnesi göze çok estetik gelebilecek şekilde oluşturulmuş olabilir ve ardından gelen planlarda aynı şekilde estetik birer resim kompozisyonu sunabilir ancak yalnızca yaratılan görsel haz birbiriyle ilgisiz anlamlar ifade edebilmektedir, dolayısıyla planların arka arkaya düzenlenmesindeki temel amaç anlamlı bir bütün oluşturmak olmalıdır (Eisenstein, 1985, s.133). Bu noktada Sevmek Zamanı filmi; estetik kadrajlardan oluşmaktadır. Ancak bu planlar göze iyi görünen birer resim kompozisyonu olmaktan ziyade, filmin anlamsal derinliğine hizmet edecek şekilde kurgulanmış olmalarıdır.

Birbiriyle ilgili olan ancak farklı mekanlarda gerçekleşen iki olayın eş zamanlı gösterilmesi, koşut kurgu ya da paralel kurgu olarak adlandırılmıştır. Paralel kurguyu ilk kez bir filmde Griffith uygulamıştır. Eisenstein ise paralel kurguyu belirli kuramsal çerçevede ele almıştır. Nitekim bu yöntemi; günümüzde hem filmlerde hem de dizilerde sıklıkla görmek mümkündür. Eisenstein'ın 1925 yapımı Grev adlı filminde; fabrika işçilerinin grevi ile fabrika yöneticilerinin aldıkları kararları içeren sahneler paralel kurgu yöntemiyle arka arkaya kurgulanmıştır. Ayrıca arka arkaya gösterilen iki farklı mekandaki olaylar arasındaki zıtlığa, zamansal değişimleri ifade edebilecek anlamlar yüklenebilir. Bu yöntem ile; önemli bir olayın gösterilmesi yarıda kesilerek yan olaya odaklanması veya iki olayın eş zamanlıca doruk noktaya ulaşması da gösterilebilir (Asiltürk, 2008, s. 59).

Sevmek Zamanı'nda tercih edilen kurgu biçimleri, genel anlatı içinde anlamı bir bütün haline getirir. Filmin duygusuna da önemli katkıları olan paralel kurgu ve montaj sekans yöntemleri Sevmek Zamanı'nda başarılı bir biçimde kullanılmıştır.



Şekil 4: Sevmek Zamanı

Şekil 4 örneğinde; Halil ile Meral'in görüntüleri eş zamanlıca kurgulanmıştır. İki farklı mekânda geçmekte olan bu duygusal planlar arka arkaya kurgulanması zamansal bir bütünlük hissi oluşturur. Paralel kurgu yöntemi; birbiriyle ilişki içinde olabilecek iki farklı mekandaki olayların kurgulanmasıyla, karakterlerin duygu durumlarını da gösterebilir. Mekânsal birlik olmayan sahnelerin arka arkaya belirli tutarlılık ilişkisi içinde kurgulanması anlamsal birlik sağlar. Bir filmde paralel kurgu ile; mekânsal ya da fiziksel uzaklıkları içeren sahneler, farklı anlamları ortaya çıkarabilecek şekilde düzenlenebilir. Sevmek Zamanı'nda Halil ile Meral karakterleri; düşünsel ve sevmeye biçimleri olarak birbirlerine karşı zıtlıklar oluşturmaktadır. Belirgin hale gelen düşünsel farklılık, karakterlerin bir arada olmasına engel olmaktadır. Dolayısıyla karakterlerin farklı mekanlarda bulunmalarıyla ortaya çıkan uzaklık ile birbirlerine karşı olan ruhsal uzaklıkları arasında paralellik bulunur.



Şekil 5: Sevmek Zamanı

Şekil 5 örneğinde ise montaj sekans kullanımının örneğini içeren sahneler yer almaktadır. Kullanım biçiminde değişiklikler görülebilen bu yöntem sıklıkla şöyle kullanılır. Bir müzik eşliğinde, çeşitli zamanlarda ve mekanlarda geçen sahneler devamlılığa dikkat edilmeden belirli bir tutarlılığa göre arka arkaya dizilir. Böylelikle, süreklilik ve zamanın geçişinin hissi ifade edilebilir.

Sevmek Zamanı'nda; Halil, Meral'in başkasıyla evleneceğini bir gazete haberinden öğrenir. Bu sahneden sonra, karakterin farklı mekanlardaki sahneleri arka arkaya bir müzik eşliğinde

gösterilir. Nihayetinde filmde, zaman akışının bir algısı oluşturulurken filmsel gerçekçilik içinde yeniden üretilir.

Sevmek Zamanı'nda tercih edilen montaj biçimleri filmin duygusunu aktarmada önemli görevler üstlenmiştir. Filmin hikayesindeki mistik ve tasavvufi aşk, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. Nitekim filmdeki soyut kavramlar, yoğun ve karmaşık bir düzlemde aktarılmıştır. Ancak filmin montajı bu karmaşıklıktan uzaktır ve minimal bir üsluba sahiptir.

8. SONUÇ

Sinemanın duyguyu ve düşünceyi sanat yapıtı vasfıyla aktarmadaki yöntemi, kendisine has araçlarla sağlanmaktadır. Dolayısıyla filmler de üretim aşamasında sinematografik öğelerden faydalanmaktadır. Nitelik olarak kendi döneminden farklar yaratabilmeyi başaran filmler, bu durumu sinematografik öğeleri özgünlükle kullanarak başarabilmiştir.

Sinemadaki çoğunluklu olan klasik hikayeler, klasik anlatı yapısı içinde ve belirli şablonlara göre üretilmektedir. Türk sinemasında Yeşilçam döneminde hemen hemen her türde sayısız film çekilmiştir. Günümüzde halen bu dönemde çekilen çoğu filmin sinematografik anlatısındaki niteliksel yetersizlikler tartışma konusudur. Sevmek Zamanı filmi, Yeşilçam döneminde çekilmesine karşın, döneminin çok ötesinde sinematografik özgünlükler sunmaktadır. Bir filmin başarılı olması, özgün olması ve biricik olması üretimindeki araçların kullanılmasındaki yetenek ile ilişkilidir. Sevmek Zamanı'nda sinematografik özgünlüğün sağlanmasının temelinde, Metin Erksan'ın entelektüel birikiminin katkısı büyüktür. Felsefe, edebiyat, sanat tarihi, mistisizm ve doğu-batı kültürünü sinema ile harmanlayıp özgün bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Filmin hikayesindeki aşk teması, Yeşilçam sinemasındaki emsallerinden çok farklıdır. Yeşilçam dönemindeki aşk temasını içeren filmlere bakıldığında, ana temasının aşkın felsefik boyutunun sorgulandığı eserlerin varlığı dikkat çekmemiştir. Çünkü Yeşilçam dönemindeki aşk filmlerinde; cinsellik veya bedensel buluşmaya odaklanılırken, Sevmek Zamanı'nda ise aşkın ruhuna ve iç dünyaya yönelik yeni söylemlere odaklanılmıştır. Erksan Sevmek Zamanı eseriyle geleneksel aşk kavramına eleştirel bir bakış getirir. İzleyiciyi bir sonuca ulaştırmaktan ziyade sorgulamaya ve düşünmeye teşvik eder.

Yeşilçam döneminde çekilmiş filmlerde belirgin olmayan bir tür olarak sanat kavramı, Sevmek Zamanı'nda sinematografik özgünlüklerle ortaya konulmuştur.

Sevmek Zamanı'nda, seçilen sinematografik öğelerin nasıl tercih edildiğinin değerlendirilmesi yapılmıştır. Sinematografik öğelerin kuramsal temellerinin dikkate alınmasıyla analiz edilen filmin; Yeşilçam döneminden hem biçimsel hem de sanatsal yönden farklar oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abay, Y. B. (2019). Sinematografinin Temel Ögesi Kurgu: "Quentin Tarantino Filmlerindeki Şiddet Sahneleri Örneği", T.C Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim dalı.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. 2. Basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Abisel, N. vd. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık: vesikalı yârim üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*, (Çev. Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Balazs, B. (2013). *Görünen insan*. (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman: ritmik tasarım; türbülans ve akış*. (Çev. Anıl Ceren Altunkanat), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf üzerine notlar*. (Çev. Nilüfer Güngörmüş), 2. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi kuram ve uygulama*. (Çev. Selçuk Taylaner), genişletilmiş 4. Baskı, İstanbul: Hil Yayınları.
- Çınar, C. (2008). Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 41-42.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. 1.Basım, İstanbul: Homer Kitapevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: hareket-imge*, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dmytryk, E. ve Dmytryk, P. (2011). *Sinemada yönetmenlik, oyunculuk, kurgu*. (Çev. İbrahim Şener), 3.Basım. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (Çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema dersleri*. (Çev. Engin Ayça), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması, *International Journal of Social Science* (30), İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü.
- Güngör, Ş. (2010). Görsel Kompozisyonun Bir Ögesi Olarak Çizgi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (15), 85-100.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.

Kargin, G. ve Elmacı, T. (2023). Aşk Taktikleri Filmi Bağlamında Romantik Komedi Türü ve Feminist Film Eleştirisi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13 (2), 318-332.

Kayalı, K. (2004), Metin Erksan *sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost Kitapevi.

Keskin, S. (2019). Zatına Mir'at Edindim Zâtını: Sevmek Zamanı (1965) Filminin Anlatısal ve Görsel Yaklaşımının Tasavvuf Nazarından İncelemesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 313-334.

Kılıç, L. (1995). Görüntü Estetiği. İstanbul: Kavram Yayınları.

Kılınç, U. (2019). 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 4 (1), 40-53.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (Çev. Hakan Gür), 2. Basım. Ankara: İmge Kitabevi.

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Nizam, F. (2017). Mekanik İşlevinin Ötesinde Estetik Bağlamında "Sinemada Kurgu". *Journal of Awareness*, 2 (3S), 301-306.

Orta, N. (2019). Değiştiren ve Dönüştüren Aşk: Romantik Komedilerde Toplumsal Cinsiyet ve Aşk İlişkisi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 35-60.

Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı – sanatı tarihi*. İstanbul: Hil Yayını.

Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (Çev. Nijat. Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Scognamillo, G. (1979). Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 1 (1), 98-107.

Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (Uksad), 4 (2), 507-532.

Sim, Ş. (2009). Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: "'Yılanların Öcü', 'Susuz Yaz', 'Kuyu'". *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1 (3), 171-196.

Sokolov, A. G. (2012). *Sinema ve televizyonda görüntü kurgusu* (Çev. Semir Aslanyürek), 3. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarhan, B. ve Tarhan, B. (2021). Mülkiyet, Adalet ve Devlet: Metin Erksan'ın Üçlemesi Ekseninde Bir Tartışma. *Liberal Düşünce Dergisi*, 26 (101), 7-26.

Tuğan, N. (2017). Sinematografinin Sinemasal Anlamın Oluşturulmasında Etkisi: Prometheus 2012 Ridley Scott Filminde Görüntü Düzenlenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4 (11), 215-233.

Yıldırım, T. (2018). Onat Kutlar'ın Mirasını Takip Eden 'Eksik' Bir Derleme Kitap: Sinema... Sinema (Yazılar-Konuşmalar). *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (31), 249-260.

Yıldırım, O. (2019). Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme (Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.

Yıldız, S. (2018). *Sinematografik anlatım*. 2. Baskı. İstanbul: Su Yayınevi.

THE USE OF CINEMATOGRAPHY AS AN ART OF EMOTION: TIME TO LOVE MOVIE - BAYRAM KÜÇÜK

VICTORIA & ALBERT MÜZESİ DEPOSUNDA BULUNAN ÇİNİLER VE DİYARBAKIR YAPILARINDAKİ ÇİNİLER ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA*

Hayal GÜLEÇ**

ÖZ

Victoria & Albert Müzesi'nde bulunan seramik ve çini koleksiyonu, Ortadoğu, Asya ve Avrupa'dan farklı yollarla elde edilmiş dünyanın en kapsamlı koleksiyonları arasındadır. Müzede yapılan araştırma sırasında, farklı ölçü ve kompozisyon özellikleriyle dikkati çeken on bir adet çininin izlerinin Diyarbakır yapılarına kadar ulaştığı tespit edilmiştir. Diyarbakır, Osmanlı yönetimine geçtiği 16. yüzyıldan itibaren, önemli eserlerin ortaya konduğu bir dönem geçirmiştir. Bu dönemde, yeni imar faaliyetlerinin yanı sıra önceki dönemlere ait eserlere yapılan onarımlar, mevcut olan mimari dokuya Osmanlı'nın izlerini yansıtmıştır. Bu çalışmanın amacı, Victoria & Albert Müzesi depolarında bulunan on bir adet çininin, Diyarbakır yapılarına ait olup olmadığını tartışmaktır. Çalışma yapılırken betimsel modele dayalı olarak yapılan, nitel bir araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çinilere ait arşiv belgeleri, metin/doküman analizi ile özetlenmiştir. Çiniler, 16. Yüzyıl klasik İznik çinileri ile karşılaştırılmıştır. Yapılan incelemelerin neticesinde, makaleye konu olan çinilerin benzerlerine, Sahabeler Türbesi, Nebi Cami, Hüsrev Paşa Cami, Behram Paşa Cami ve Melik Ahmet Cami'de ve Ermeni Katolik Kilisesi'nde rastlanmıştır. Son olarak yukarıda verilen çinilerin bazılarının müzeye geliş yoluna dair bilgilere, Victoria & Albert Müzesi arşiv belgelerinden ve İslam Sanatları bölümü kayıtlarından ulaşılmıştır. Bu sayede, bahsi geçen çinilerin, ülkemizden ne şekilde ve kimler tarafından çıkarıldığı, belgelerle açıklık kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Victoria & Albert Müzesi, Diyarbakır, Osmanlı Seramiği, İznik.

* Bu çalışma, şahsıma ait 2016 yılında YÖK tarafından onaylanmış olan ve SDU-BAP tarafından 3337-YL1-12 proje numarası ile desteklenmiş "Victoria & Albert Müzesi Deposunda Bulunan 16. yüzyıl İznik Çinileri" başlıklı yüksek lisans tezine dayanmaktadır. Bu çalışma, 25-27 Ekim 2017 tarihinde düzenlenen olan, "21.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulmuştur ve özet olarak yayınlamıştır.

** Öğretim Görevlisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, hayalgulec@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7567-821X>.

*** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

A COMPARISON BETWEEN THE TILES IN THE VICTORIA & ALBERT MUSEUM STORAGE AND THE TILES IN DIYARBAKIR BUILDINGS*

HAYAL GÜLEÇ**

ABSTRACT

The collection of ceramics and tiles at the Victoria & Albert Museum is one of the most comprehensive in the world, having been acquired in various ways from the Middle East, Asia and Europe. During the research conducted at the museum, it was determined that the traces of eleven tiles, which attract attention with their different sizes and compositions, have reached Diyarbakır buildings. Since the 16th century, when the city came under Ottoman rule, Diyarbakır has experienced a period of significant works of art. During this period, new construction activities as well as repairs to earlier buildings reflected the Ottoman imprint on the existing architectural texture. The aim of this study is to discuss whether the eleven tiles found in the warehouses of the Victoria & Albert Museum belong to Diyarbakır structures. A qualitative research method based on a descriptive model was used in this study. The archival documents of these tiles are summarized through text/document analysis. The tiles were compared with 16th century classical Iznik tiles. As a result of the investigations, similar tiles that are the subject of the article were found in the Tomb of the Companions, Nebi Mosque, Hüsrev Pasha Mosque, Behram Pasha Mosque and Melik Ahmet Mosque, and in the Armenian Catholic Church. Finally, the information about the way of some of the above-mentioned tiles came to the museum was obtained from the archive documents of the Victoria & Albert Museum and the records of the Islamic Arts Department. In this way, it has been clarified with documents how and by whom the mentioned tiles were removed from our country.

Keywords: Tile, Victoria & Albert Museum, Diyarbakir, Ottoman Ceramic, İznik.

* This study is based on my master's thesis titled "16th Century Iznik Tiles in the Warehouse of the Victoria & Albert Museum", which was approved by YÖK in 2016 and supported by SDU-BAP with project number 3337-YL1-12. This study was presented orally at the "21st International Symposium on Medieval and Turkish Period Excavations and Art History Studies" held on 25-27 October 2017.

** Instructor, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education, hayalgulec@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7567-821X>.

1. GİRİŞ

İngiltere Londra’da bulunan Victoria & Albert Müzesi, oldukça geniş kapsamlı bir Osmanlı devri çini ve seramik koleksiyonuna sahiptir. Ancak, koleksiyona dahil olan çinilerin büyük bir kısmı sergilenmemektedir. Sergilenmeyen çiniler, müze yapısında ve Blythe House’da bulunan depolarda korunmaktadır. Victoria & Albert Müzesi’nin ve Blythe House’ın depolarında yer alan araştırma kapsamındaki çinilerin incelenmesi sonucunda, on bir farklı envanter numarasıyla kaydedilmiş çininin, Diyarbakır’da bulunan bazı yapılardaki çinilerle benzerlik taşıdığı fark edilmiştir.¹

Bilindiği üzere, Diyarbakır, Anadolu’da yer alan, kültürel açıdan çok zengin geçmişe sahip bir şehirdir. Artuklu ve Akkoyunlu Dönemi’nde önemli bir konuma sahip olan şehir, 1515’te (Göyünç,1994, s. 464-469) Osmanlı idaresine girdikten sonra da aynı özelliğini sürdürmüştür. Artuklu, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemlerinde çini üretim merkezlerinden birisi olduğu düşünülen Diyarbakır’ın (Necipoglu, 2013, s. 625; Yenişehirlioğlu,1987, s.368-382; 2000, s. 9; Raby, 1978, s. 429-459; Sözen, 1971, s. 79; Carswell, 2012, s. 111-112; Aktaran Daşdağ, 2013, s. 271; Yıldırım, 2001, s. 110; İlhan, 1994, s. 49; Çam, 2002, s. 244; Ünal, 1998), en yoğun yerleşim merkezlerinden Sur ilçesi sınırlarında bulunan, Nebi Cami, Safa Cami, Hüsrev Paşa Cami, İskender Paşa Cami, Ali Paşa Camii, Behram Paşa Cami, Melek Ahmet Paşa Cami, Sahabeler Türbesi ve Ermeni Katolik Kilisesi’ndeki süslemelerde Osmanlı çinileri yer almaktadır.

Victoria & Albert Müzesi depolarında bulunan çinilerin benzerleriyle karşılaşılan Diyarbakır yapılarından;

Sahabeler Türbesi’nin ilk inşa tarihinin 638 olduğu ancak bugünkü durumuna gelmesinin 1631-1633 tarihlerine rastladığı bilinmektedir (Sözen, 1971, s. 185). Türbe, İç Kale’de, Kale Cami’nin batı cephesine bitişik olarak inşa edilmiştir. Sahabeler Türbesi, kare planlı ve kübik gövdeli olup, dıştan kurşun kaplı külah, içten ise kubbeye örtülüdür (Sözen, 1971, s. 185-186;

¹ Bu çalışmaya konu olan çinilerin ve arşiv belgelerinin fotoğrafları, 2016 yılında YÖK tarafından onaylanmış olan “Victoria & Albert Müzesi Deposunda Bulunan 16. yüzyıl İznik Çinileri” başlıklı yüksek lisans tezinden alınmıştır ve şahsım tarafından çekilmiştir. Şahsıma ait yüksek lisans çalışmasında, Victoria & Albert Müzesi Deposunda bulunan 46 farklı envanter numaralı İznik çinisinin fotoğraflanması ve bu çinilerin ait oldukları yapıların tespit edilmesi ile ilgili bölümde, 11 farklı envanter numaralı çininin, Diyarbakır’daki bazı yapılara ait olabileceği tespit edilmiştir.

Yıldız, 2011). Çini bezeme, daha öncesinde daha fazla bölümde yer alırken, bugün iç mekânın güney ve batı duvarında yer almaktadır (Şekil 2, 6, 14, 20, 27, 28, 37) ².

Nebi Cami'nin ilk inşasının, 15. yüzyılda Akkoyunlular tarafından gerçekleştirildiği, 1524 yılında, Osmanlılar tarafından ekler yapıldığı ve değişiklikler geçirdiği bilinmektedir (Sözen, 1981, s. 72; Gabriel, 1923, s. 200). 16. yüzyıldan kalan Nebi Cami, iki kare paye üzerine, yanlara doğru ikişer yarım tonozla genişletilmiş olarak, siyah taştan yapılmıştır. Kubbe, konik bir çatıyla örtülmüştür. Yapının, kuzey yönünde üç kubbeli son cemaat yeri vardır. Caminin kare planlı minaresi, kuzey yönünde olup Osmanlı devrinde yapılmıştır (Aslanapa vd., 1993). Caminin doğu duvarı ve kible duvarının doğusunda, vaaz kürsüsünün arkasında kalan bir bölümün, çinilerle kaplı olduğu görülmektedir (Şekil 11, 21). Nebi Cami, I. Dünya savaşında kışla olarak kullanılmıştır. Bu sebeple, yapının çinilerinin zarar gördüğü bilinmektedir (Altınboğa, 1999, s. 21).

Hüsrev Paşa Cami, 1521-1528 tarihleri arasında, Akkoyunlular zamanında inşa edilmiştir. Yapının, taç kapısındaki tamir kitabesine göre, 1531 yılında, Osmanlılar tarafından kapsamlı bir biçimde onarımdan geçirildiği belirtilmektedir (Sözen, 1981, s. 81). Yapı Vakıflar Genel Müdürlüğü kütüklerinde Mazbut hayrat olarak kayıtlı olup farklı yıllarda onarılmıştır. (Boran ve Erdal, 2011, s. 267). Ters "T" plan şemalı cami, kuzey cephesinde yer alan eyvan biçimli kapıyla sokağa açılmaktadır. Caminin, batı duvarında ve güney duvarında çini süslemeler görülür (Şekil 22).

Melik Ahmet Paşa Cami, 1587-1591 yılları arasında Diyarbakır Valisi Melik Ahmet Paşa tarafından, Melik Ahmet Paşa Mahallesi'nde yaptırılmıştır (Yılmazçelik, 1995, s. 64; Sözen, 1971, s. 95). Enine dikdörtgen planlı, ortada kubbe, yanlarda çapraz tonoz ile örtülü merkezi planlı harim mekânı ve kuzeyde kare kaideli silindirik gövdeli minareden oluşmaktadır. Fevkani tipte yapılmış olan cami, altta depo ve dükkân olarak kullanılan bölümler ile üstte merdivenlerle ulaşılan harim mekânından meydana gelmektedir. Caminin, harim kısmının dört duvarında ve minare kaidesindeki kuşakta çini süsleme vardır (Şekil 12, 24).

Behram Paşa Cami'nin, 1564-1572 tarihlerinde inşa edildiği bilinmektedir (Sözen, 1971, s. 86). Cami, kare planlı ve üzeri tek kubbe ile örtülü bir harim, beş bölümlü bir son cemaat yeri ve kuzeybatısında kare kaideli ve silindirik gövdeli minaresi oluşmaktadır. Yapı, düzgün kesme taş malzemeyle inşa edilmiştir. Caminin dört duvarı, aynı kompozisyondan oluşan çinilerle bezenmiştir (Şekil 13,23).

² 2017 yılında, Sahabeler Türbesi ziyaret edildiğinde, doğu duvarında daha önce var olan çinilerin yerleri görülebilmektedir.

İskender Paşa Cami, inşa tarihi 1551 olarak bilinen bir Osmanlı dönemi yapısıdır (Sözen, 1971, s. 81). Camide, enine dikdörtgen planlı ve iki sahınlı harim, kuzey yönünde, büyükçe bir eyvan ve derslik ile kuzeybatı köşesinde ise bir kabir yer almaktadır. Caminin çinilerinin çoğu, dökülmüş olup, mihrabın sağ ve sol tarafında, güney ve batı duvarlarında çinilere rastlanır (Şekil 3, 36).

Ermeni Katolik Kilisesi, Hasırlı Mahallesi Gazi Caddesi yakınlarındadır. Bazalt cinsi taş malzemeden yapılan kilise, yapıya ait alçı, çini ve mukarnas süslemeleri dikkate alındığında, 16. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Tuncer, 2002, s. 88). Kilise, üç nefli bazilikal planlıdır. Plan itibarıyla, narteks, naos, kadınlar mahfili, apsis ve çan kulesi bölümlerinden oluşmaktadır. Yapının duvarlarında yer alan çini kalıntılarının, bir bütünlük sağlamaması bunların devşirme olduğu kanaatini oluşturmaktadır (Aykal vd., 2013, s. 337) (Şekil 7, 8, 15, 29).

Yukarıda ismi geçen yapılarda karşımıza çıkan, sıraltı tekniğinde üretilmiş olan bu çiniler, her ne kadar kompozisyon ve motif özellikleri bakımından İznik'te üretilen çinilere benzese de ölçümler ve görsel analizler sonucu, boyutları, kullanılan hamurun farklılığı ve işçilikleriyle ayrılmaktadırlar.

Victoria & Albert Müzesi deposunda bulunan ve Diyarbakır yapılarında benzerlerine rastlanılan çinileri, 16. yüzyılda İznik'te üretilen çiniler ile karşılaştıracak olursak; İznik çinilerinde; desenlerde hatayi, rumi, palmet ve bulut motiflerini kullanıldığı kompozisyonlar varlığını devam ettirirken, bunların yanında saray baş nakkaşı Kara Memi'nin ekolu olarak kabul edilen, natüralist üslupta çiçekler benimsenmiş; lale, karanfil, sümbül, gül, zambak, zeren, afyon kozalağı nergis, menekşe gibi çiçeklerin yanında, üzüm salkımları, asma yaprakları, çiçek açmış meyve ağaçları, serbest kompozisyon anlayışı içerisinde yeni düzenlemelere fırsat vermiştir (Altun, 1991, s. 7-48; Öney, 1976, s. 65-69; Atasoy ve Raby, 1989; Demirsar Arlı ve Altun, 2008; Carswell, 1998; Demiriz, 2002; Turan Bakır, 1999 s. 188-271). Benzer motif ve kompozisyon özelliklerine sahip çinilere, Takkeci İbrahim Ağa Cami'nde (16. yüzyıl), Sultan Ahmet Cami (17. yüzyıl) mahfil katında, Rüstem Paşa Cami'nde (16. yüzyıl), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi'de (16. yüzyıl), Süleymaniye Cami'nde (1551-1557), Topkapı Sarayı harem dairesinin çeşitli bölümlerinde ve özellikle İstanbul'da, 16. yüzyılda yapılmış çok sayıda yapıda rastlanmaktadır (Necipoglu, 2013 s. 294; Doğanay, 2003, s. 46; Kuban, 2007, s. 442; Cantay, 2008, s. 35).

Victoria & Albert Müzesi deposunda bulunan ve Diyarbakır yapılarında benzerlerine rastladığımız çinilerde, hatayi, nar çiçeği, rozet çiçeği, afyon, penç motifinden çıkan hançer yapraklar, natüralist üslupta lale, karanfil, sümbül, gül, gonca gül, zambak, nergis gibi bitkisel süslemelerin yanı sıra, bulut, palmet-rumi, kombinasyonları kullanılan motiflerdir.

Geniş yüzeylerde kullanılmak için planlanmış ve birbirini tekrar eden kompozisyonlar göze çarpmaktadır. Diyarbakır yapılarında görülen çinileri, İznik üretimi çiniler ile karşılaştırıldığında özellikle kompozisyon, motif kullanımı açısından farklılıklar bulunduğu gözlenmektedir.

16. yüzyılda İznik'te üretilmiş olan çiniler, genellikle, 24cm.x 24cm. cm. boyutlarında kare çini levhalar şeklinde yerini alır (Demirser Arlı ve Altun, 2008, s. 21). Bordür çinileri ise dikdörtgen formunda olup, 24cm.x12cm. ölçülerindedir.

Gülru Necipoğlu (2013, s. 625), içinde Diyarbakır yapılarından da bahsedilen kitabında, Behram Paşa Cami'nin çinilerinden bahsederken, alışılmışın dışında boyutlarına dikkat çeker. Araştırmaya konu olan kare karo panoların boyutları, 29,8 cm x28,6 cm ile 35,6 cm x 32,7 cm arasında, dikdörtgen şeklindeki bordür çinilerinin boyutlarının ise 35cm x 15 cm ile 32,4 cm x 15,2 cm ölçülmüştür. Bu ölçüler Sayın Necipoğlu'nu destekler durumdadır.

Diyarbakır yapılarında karşımıza çıkan çiniler, İznik üretimi olduğu bilinen çinilerinden, daha büyük boyutlu olmalarıyla Şam Süleymaniye Cami çinileriyle benzerlik taşır (Akalin, 2000, s.46; Sothebys, t.y.). Bölgeye yakın olan Tunceli Sağman Bey Cami'nde de (1565-1570), benzer ölçülerdeki çinilere rastlanmaktadır (Raby, 1978, s.436-437; Tükel, 1969, s. 234; Harman, 2013, s.46). Eserlerin boyutu incelendiğinde ise araştırmaya konu olmuş Diyarbakır'da olan çinilerin, İznik'te üretilmiş olan çinilerden, boyut olarak büyük olması çok önemli bir farklılıktır.

Araştırmaya konu olan çinilerde; koyu ve açık mavi, firuze, kırmızı ve siyah renkler kullanılmıştır. Renklerin, İznik çinilerindeki renklerden farklı olduğu dikkati çekmektedir.

İznik'in bilinen mercan kırmızısı, ele alınan Diyarbakır çinilerinde bulunmamaktadır ve burada kullanılan kırmızı rengin kahverengiye yakın bir tonda olduğu görülmektedir.

Bu araştırmalardan yola çıkarak, şehirde, yöreye ait hammaddenin kullanılarak, Osmanlı Dönemi İznik çinilerinin, motif ve kompozisyon özelliklerinden etkilenecek çini üretilmiş olma ihtimali, oldukça yüksektir.

Diyarbakır'daki araştırmaya konu olan çinilerin, nerede üretildiği net olarak bilinmemesine rağmen, araştırmacılar bu konuda çeşitli fikirler ortaya koyar. Gülru Necipoğlu (2013, s. 625), Diyarbakır' da 16. yüzyılda yerli çini üretiminin varlığından bahsederken, bu çinilerin gerek desen gerekse renk bağlamında İznik çinilerini taklit ettiğini, ancak farklılıklarının saf beyaz ve domates kırmızısı renklerinin olmamasından kaynaklandığını ifade eder.

Yenişehirlioğlu (2000, s. 9), “Osmanlılar zamanında seramik imalatının en önemli merkezi olarak İznik’in kabul edilmesine kadar geçen süreçte başta Kütahya olmak üzere, Çanakkale, Tunus, Şam ve Diyarbakır’da yerel atölyeler bulunmaktaydı” der.

Julian Raby (1978, s. 429-459), çalışmasında Diyarbakır’da yerel çini üretiminin olduğundan bahsetmiştir. Metin Sözen’in Diyarbakır’da çini üretimi konusunda yaptığı araştırma (1971, s. 79), şehirde çini üretiminin yapıldığı yönündedir. Araştırmada, çini fırınlarının, çoğunlukla, bugünkü Sur ilçesi sınırlarında buluna Nasuh Paşa Cami ile Fatih Paşa Cami arasındaki bölgede olduğundan ve bir inşaat için yapılan temel kazısı esnasında, Zincirkıran Türbesi yakınlarında fırın kalıntılarına, çini üretim malzemelerine rastlandığından söz etmiştir. John Carswell (2012, s. 111-112) ise 16. yüzyılda Diyarbakır’da çini üretimi yapıldığı, ancak burada çalışan ustaların, İznikli ustalardan etkilenip etkilenmediklerinden emin olunmadığından bahseder.

Öney, Diyarbakır’da ortaya çıkarılan çini fırın kalıntılarına dayanarak, kentte çini üretimin denendiğini düşünmektedir (Aktaran Daşdağ, 2013, s. 271).

Diyarbakır’da yerel bir çini üretiminin olduğuna ilişkin, 1518 tarihli 1540 tarihli tapu tahrir defterindeki kayıtlarda da bilgilere rastlanmaktadır. Bu defterlerde, 16. Yüzyılın ilk yarısında, Diyarbakır’daki meslek grupları arasında çömllekçi ve kaşı (çinicici) isimlerine rastlanmaktadır (Yıldırım, 2001, s. 110). Bütün bunlara ek olarak, 1540 tarihli tapu tahrir defterindeki kayıtlardan da çinilerin pazarlandığı bir çarşının varlığından bahsedilmekte, bu da kentte çini üretimine işaret etmektedir (İlhan, 1994, s. 49). Sayın Çam (2002, s. 244), Melik Ahmet Paşa Camii çinilerini göz önüne alarak, kullanılan tekniğin merkez ile aynı özellikte olmadığı, Mimar Sinan ekolünde eğitim görmüş bir kalfa nezaretinde yapıldığının düşüldüğünü ifade eder.

Diyarbakır’ın, Osmanlı birliğine katılışından 3 yıl sonra yapılan ilk tahrirde, 1518’de Amid’de bir çini imalathanesinin mevcut olduğu saptanmıştır (Ünal, 1998).

2. LİTERATÜR TARAMASI

Diyarbakır’da bulunan çini süslemeli yapılar, bu yapıların mimari ve süsleme özellikleri ile ilgili çok sayıda araştırma ve yayın bulunmakla birlikte, yurtdışına kaçırılmış Diyarbakır çinileriyle ilgili bu kapsamda başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bununla birlikte, konuya destek olacak nitelikte çok sayıda kaynak kitap, makale, tez ve araştırma taranmış olup, bir kısmının içeriği aşağıda verilmiştir.

Julian Raby’nin 1978 yılında yazmış olduğu “Diyarbakır: a rival to Iznik-a sixteenth century tile industry in Eastern Anatolia” isimli makale, Diyarbakır ve civarındaki çinili yapılardan bahsedilen en erken tarihli çalışma olmuştur.

Filiz Yenişehirlioğlu'nun 1987 yılında yayınlanan "Les revêtements de céramiques dans les édifices de Diyarbakır" isimli makalesinde, Diyarbakır çinilerinin Türk Çini Sanatı içerisindeki yerinden bahsedilmiş ve şehirde çini üretimi ile ilgili fikirler ortaya konulmuştur.

Bu konudaki bir diğer önemli kaynak olan "Iznik Pottery", isimli kitap, John Carswell tarafından yazılmış ve 2012 The British Museum Press tarafından basılmıştır. İznik Çini Sanatının tarihçesi ve tekniklerinden bahseder ve İznik çinilerinin gelişimini anlatarak erken dönem Osmanlı Çini sanatı hakkında önemli bilgiler verir. Çalışma Diyarbakır'daki çini üretimi hakkında bilgi verir.

Metin Sözen'in 1971 yılında yazmış olduğu "Diyarbakır'da Türk Mimarisi" isimli eserde, şehirde bulunan yapılarının mimari özelliklerinin anlatılmasının yanında, çini üretimi ile ilgili buluntulardan bahsedilmiştir.

Gülru Necipoğlu, 2013 yılında basılmış olan "Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür" isimli eserinde Diyarbakır'da, 16. yüzyılda yerli çini üretiminin varlığından bahseder.

"Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme" ismiyle yayınlanan Gülsen Baş'a ait kitap, Diyarbakır'ın İslam Dönemi süslemelerini detaylı bir şekilde anlatmanın yanı sıra yapıların mimarisi hakkında da bilgi vermiştir. Eserde diğer malzemeler üzerine yapılan bezemelerle birlikte çini süslemelere de yer verilmiştir.

Savaş Yıldırım'ın 2005 yılında, Erdem Dergisi'nde yayınlanan "Diyarbakır Yapılarındaki Osmanlı Dönemi Çinilerinin Tarihlendirmeleri ve Üretim Yeri Hakkında Düşünceler" isimli makalesi, Diyarbakır'daki Osmanlı dönemi çinileri, teknik ve süsleme özellikleri ele alınarak incelenmiş ve üretim yerleri aydınlatılmaya çalışılmıştır.

İrfan Yıldız'ın kazı başkanlığını yaptığı "Amida Höyük Artuklu Sarayı" kazıları 2018 yılında başlamış ve devam etmektedir. Çalışma tamamlandığında Diyarbakır'daki çini üretimiyle alakalı sonuçların elde edilmesi umulmaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışma, betimsel modele dayalı olarak yapılan, nitel bir araştırmadır. Victoria & Albert Müzesi deposunda bulunan on bir adet çininin, form, teknik, desen, renk ve hamur özelliklerinin görsel analizi ve boyutlarının ölçümü yöntemleriyle incelenmesi, elde edilen bulguların, Diyarbakır'da bulunan yapılardaki benzerleriyle karşılaştırılması yolu izlenmiştir. Araştırmaya konu olan çiniler, yukarıda bilgisi verilen, şahsıma ait yüksek lisansın bir bölümüdür. Müzeye ait iki farklı depoda tutulan çiniler ve bu çinilere ait kayıt belgeleri için araştırma, ölçme ve fotoğraflama izinleri alınmıştır. İlk etapta, Victoria and Albert Müzesi binasının içinde yer alan depoda ve İslam Sanatları bölümü arşivinde çalışma

gerçekleştirilmiştir. Daha sonra, bahsi geçen müzenin ek binası olan Blythe House'da bulunan çiniler ve müzeye ait arşiv belgeleri üzerinde çalışma gerçekleştirilmiştir. Çinilere ait arşiv belgeleri, metin/doküman analizi ile özetlenmiştir. Elde edilen veriler, içerik analiziyle derinlemesine bir işleme tabi tutulmuştur. Yorumlanan veriler, sonuç bölümünde açıklanmıştır.

4. VICTORIA & ALBERT MÜZESİ DEPOSUNDA BULUNAN VE BENZERLERİ DİYARBAKIR YAPILARINDA TESPİT EDİLEN ÇİNİLER



Şekil 1: 1018-1892⁴ envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

İki karodan oluşan ve 1018-1892 Envanter numarasına sahip olan çininin (Şekil 1) benzerlerine, Diyarbakır Sahabeler Türbesi batı cephedeki panoda (Şekil 2) ve İskender Paşa Cami'nin güneydoğu duvarında (Şekil 3), kırık bir parça olarak karşılaşılmıştır. Çininin yüksekliği, 35,6 cm, genişliği, 32,7 cm'dir. Sarımsaklı renkli hamurun kullanıldığı çininin yapımında, sıraltı tekniği kullanılmıştır. Malzeme, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Klasik İznik çinilerinde çok defa rastlanan vazodan çıkan çiçekler, kompozisyonun ana unsurudur (Çiğ, 2014, s.9). Ortaya yerleştirilen penç motifinin iki yanına birer lale, lalelerin sağ ve soluna ise merkezdeki motifin tekrarı olan birer penç motifi yerleştirilerek kompozisyonda simetri

³ Araştırmaya konu olan ve Victoria & Albert Müzesi depolarında bulunan çinilerin, bazıları çerçeveli, bazıları ise çerçevesiz olarak muhafaza edilmektedir. Müzede araştırma yapılmasına izin verilen depo bölümlerinde, raflarda ya da özel yapılmış çekmeceler içinde, henüz sergilenmemiş çok sayıda çininin olduğu gözlemlenmiştir.

⁴ Envanter numaralarında, ilk rakam eserin müzeye giriş kayıt numarası, ikinci rakam ise eserin müzeye intikal ettiği tarihi belirtmektedir.

sağlanmıştır. En alt kısımda yine simetrik olarak yerleştirilmiş bahar dalları görülür. Ana motif, karonun ortasında yer alan beyaz, mavi, siyah ara suları ile sınırlandırılmış siyah tahrir ile birbirinden ayrılan alana yerleştirilmiştir. Natürmort kompozisyonun etrafı, kalın firuze şeritlerle sınırlanarak bir kartuş oluşturulmuştur. Bu kartuşun dışında kalan alan ise penç ve yaprak motifleriyle dolgulanmıştır. Müzedeki bu eser, Mrs. E. Edkins'ten satın alınmıştır (Şekil 4). Müze belgelerinde 1892 yılında, 920/ 1435-1892⁵ envanter numaralı malzemelerle birlikte 125 pounda (İngiliz para birimi) satın alındığı belirtilmektedir⁶ (Victoria and Albert Museum, 2009b).



Şekil 2: Sahabeler Türbesi batı cephedeki pano.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.

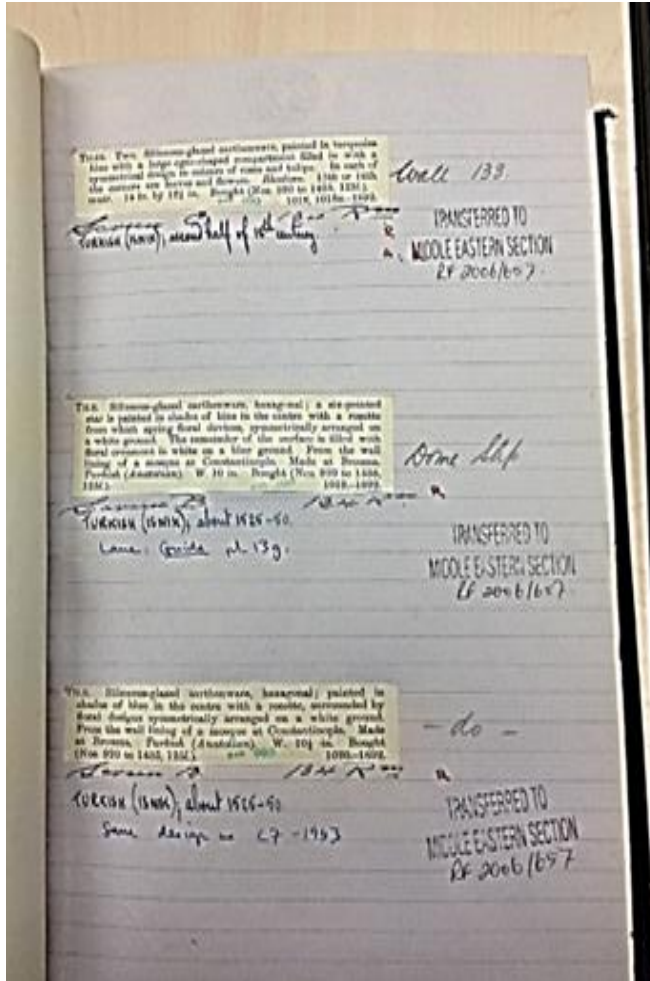
⁵ 1892 yılında çok sayıda çini Victoria & Albert Müzesine satılmıştır. Bu çinilerin bir grubu, Bursa Yeşil Cami Külliyesi'ne ait olan kayıp çinilerdir (Eroğlu ve Başaran Güleç, 2016).

⁶ Victoria & Albert Müzesi'nin resmi sayfasında, 920/ 1435-1892 envanter numaralı çinilerin müze koleksiyonuna nasıl dahil edildiği bilgisi yer almaktadır.



Şekil 3: İskender Paşa Cami'ndeki parça.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 4: 1018-1892 envanter numaralı çin İslam Sanatları bölümü arşiv kayıt belgesi.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 5: 1314-1893 envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

Çini, müze kayıtlarına 1314-1893 envanter numarasıyla kaydedilmiştir (Şekil 5). Karonun benzerleri, Diyarbakır'da Sahabeler Türbesi'nin doğu cephesinde (Şekil 6) ve Ermeni Katolik Kilisesi'nin doğu cephesinde (Şekil 7-8) görülür. Blythe House bünyesindeki depoda bulunan çininin, yüksekliği 34,7 cm, genişliği 33 cm'dir. Çini, sıraltı tekniğinde yapılmış olup, sarımtırak hamurlu, beyaz bir astarla astarlanmış ve şeffaf sırla sırlanmıştır. Farklı yönlere bakan iki lale motifi, bu çininin esas kompozisyonunu oluşturur. Bu motifler, uzun saplarla birbirine bağlanmakta ve bu saplar üzerinde hançer yapraklar bulunmaktadır. Lalelerin alt kısmı, iki farklı şekilde bezenmiştir. Birinde, üç dilimli iri bir palmet içerisinden palmet-rumi geçmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon yer almış, diğeri ise spiraller yapan kıvrım dallarla süslenmiştir. Lalelerin üst kısımdaysa daima bahar çiçeği motifine yer verilmiştir. Lale motifinde, koyu mavi ve mercan kırmızısı, hançer yapraklarda koyu mavi ve firuze, saplardaysa sırf firuze kullanılmıştır.

Müzedeki, İslam Sanatları Departmanı kayıt belgeleri incelenerek, bu eserlerin müzeye hangi yolla dahil olduğu araştırılmıştır. Victoria & Albert Müzesi arşivinin bulunduğu Bythe House'da yapılan inceleme sırasında koleksiyonların, çeşitli parçaların, koleksiyoncular-antikacılar tarafından müzeye yazılmış teklif belgeleri, yazışmaları ve satış belgelerini kapsayan referans numaraları ile satan kişilerin isimlerinin yer aldığı arşiv dosyaları incelenmiştir. Müze yetkililerinden 1308-1893'ten 1353-1893 envanter numaralı çinilerin K. Kelekian tarafından müzeye satıldığı ancak tüm satış belgelerinin günümüze ulaşmadığı, ulaşanların ise satıcıya ait olan MA/1/K222 kodlu dosyada (Şekil 9) bulunabileceği bilgisi alınmıştır. Fakat yapılan inceleme sonucu, sözü edilen dosyada bu satışa dair yazılı kayıt bilgisine rastlanmamıştır. Ancak bahsi geçen envanter numaralarına sahip eserler, müzeye ait internet sayfasında tek tek taratıldığında çok sayıda eserin, Diyarbakır'daki yapılarla benzerlik gösterdiği fark

edilmiştir. İnternet sayfasındaki bilgiler, çoğunluğu Diyarbakır'daki yapılardan götürüldüğü anlaşılan 111 parça çininin Kelikian ve diğerleri tarafından satıldığını göstermektedir. Diyarbakır yapılarında gördüğümüz, 1339B-C-1893, 1339E-1893, 1337-1893 ve 1337A-1893 (Şekil 16-17-18-19) envanter numaralı çinilerle aynı olan 1338B-1893 envanter numaralı çinin tanıtıldığı internet sayfasındaki bilgi bu sevkiyatın detaylarını vermektedir (Victoria and Albert Museum, 2009c). 1338B-1893 envanter numaralı çinin tanıtıldığı sayfanın, tarihçe başlığında, bu parçanın, o dönem South Kensington Müzesi olarak anılan müzenin Müdür Yardımcısı Caspar Purdon Clarke'ın 1893'te İstanbul ziyareti esnasında, Kapalıçarşı'daki Kevork Kelekian ve J. Moisé ile Rue Péra'da (şimdiki İstiklâl Caddesi) bulunan M. Gherson ve J. Eskenazi 'dan satın alınan 111 karodan oluşan bir sevkiyatın parçası olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca, 1308-1893 envanter numarası ile 1353-1893 envanter numaralarıyla kaydedilen eserlere 27.19s.9d pound (İngiliz para birimi) ödendiği belirtilmiştir (belgedeki bu bilgi kısaltmalar içerdiği için tam olarak ödenen miktarın ne kadar olduğu anlaşılamamıştır) (Victoria and Albert Museum, 2009d).



Şekil 6: Sahabeler Türbesi doğu cephesi.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 7: Ermeni Katolik Kilisesi doğu cephesi.

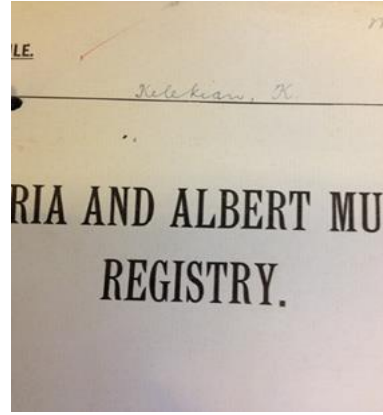
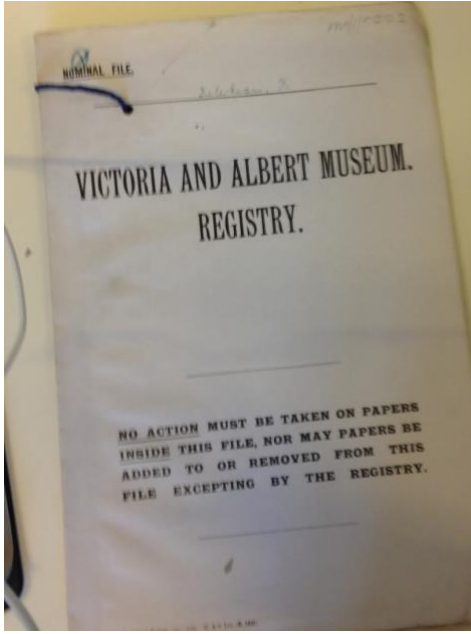
Kaynak: Yıldırım, S. (2005). Diyarbakır yapılarındaki Osmanlı dönemi çinilerinin tarihlendirmeleri ve üretim yeri hakkında düşünceler. Erdem, 15 (43), 119-144.



Şekil 8: Ermeni Katolik Kilisesi doğu cephesi⁷.

Kaynak: Diyarbakır Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi.

⁷ Ermeni Katolik Kilisesi'nin doğu cephesinde, güney apsisin sağında bulunan bölümde yer alan çinilerin, arşivde bulunan fotoğrafını paylaşan Diyarbakır Vakıflar Bölge Müdürlüğü yetkililerine teşekkür ederiz.



Şekil 9: 1308-1893'den 1353-1893 envanter numaralı çinilerin satışı yapan K.Kelikian'a ait olan MA/I/K222 kodlu dosya.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 10: 1331-1893 Envanter Numaralı Çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

1331-1893 envanter numarasıyla kayıtlı olan bu çini (Şekil 10), her birinin yüksekliği, 35cm, genişliği 15cm boyutlarında, dikdörtgen biçimli iki parçadan oluşan çiniden oluşur. Sıralı tekniğinde yapılmış olan bu çiniler, sarımtırak hamurlu olup beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır.

Bordür çinisindeki kompozisyon, sonsuzluk prensibinde tasarlanmıştır. İki farklı zemin rengi ve ortak bir beyaz sınır ile birbirinden ayrılan kartuşların lacivert zemininde, rumi motifinden bir kompozisyon, firuze zeminde ise bulut motifinden tasarlanmış kompozisyon yer almaktadır. Kompozisyondaki bulut motifi; ayırma, ortabağ tepelikten oluşturulmuş arada kalan boşluklar serbest bulutlar ile dengelenmiştir. Rumi motifleri ile oluşturulan kompozisyonda, tepelik, orta bağ, düz rumi ve kanatlı rumi motifleri kullanılmıştır.

Kompozisyonu oluşturan motiflerde, kobalt mavisi, firuze, kırmızı renkler kullanılmış ve konturlar siyah renkle çekilmiştir.

Bu çinilerin benzerlerine, Nebi Cami'nin harim duvarlarını kaplayan kare formlu çinilerin alt ve üst kısımlarını sınırlar biçimde (Şekil 11), Melik Ahmet Paşa Cami'nin harim duvarlarını kaplayan kare biçimli çinilerin alt ve üst kısımlarını ve mihrabını sınırlar biçimde (Şekil 12), Behram Paşa Cami'nin harim duvarlarını kaplayan kare formlu çinilerin alt ve üst kısımlarını sınırlar biçimde (Şekil 13), Sahabeler Türbesi'nde kapının batı açıklığındaki duvarda, bordür çinisi olarak (Şekil 14) ve Ermeni Katolik Kilisesi Apsisi'nin solundaki bölümde (Şekil 15) rastlanır.



Şekil 11: Nebi Cami harim duvarı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 12: Melik Ahmet Paşa Cami mihrabı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 13: Behram Paşa Cami harim kısmı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 14: Sahabeler Türbesi kapının batı açıklığındaki bordür çinisi.
Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 15: Ermeni Katolik Kilisesi apsisin solundaki mekânda bulunan çini.

Kaynak: Yıldırım, S. (2005). Diyarbakır yapılarındaki Osmanlı dönemi çinilerinin tarihlendirmeleri ve üretim yeri hakkında düşünceler. Erdem, 15 (43), 119-144.



Şekil 16: 1339B-C-1893 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 17: 1339E-1893 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 18: 1337A-1893 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 19: 1337-1893 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

1339B-C-1893 (Şekil 16) ve 1339E-1893 (Şekil 17) envanter numaralı çiniler; 34,8 cm x 32 cm ölçülerinde olup, birbirleriyle aynı kompozisyon özelliklerini gösterirler. Karonun merkezinde, simetrik şekilde iki hatayı motifi yerleştirilmiştir. Bunlardan biri, çanak kısmının alt orta noktasından, her iki yana doğru birer kıvrık dalla, karonun kenarına yerleştirilerek

ulama deseni tamamlayacak olan yarım penç motiflerine bağlanır. Aynı hatayı motifinin, taç yapraklarından iki farklı yöne çıkan kıvrık dallar bulunmaktadır. Bu dallar önce birer penç motifine, oradan da karonun kenarına yerleştirilmiş ve ulama desenini tamamlayacak olan yarım hatayı motiflerine bağlanır.

1337-1893 (Şekil 19) ve 1337A-1893 (Şekil 18) envanter numaralarıyla kaydedilmiş çiniler, 1339B-C (Şekil 16) -1339E-1893 (Şekil 17) envanter numaralı çinilerle, aynı motiflere sahip olmasına rağmen boyutları ve uçlarda yer alan yarım motiflerle oluşturulan kompozisyon özellikleriyle, farklılık gösterir. Çiniler, dikdörtgen formludur ve 34 cm yükseklik ile 19 cm genişliğe sahiptir.

1339B-C-1893, 1339E-1893, 1337-1893ve 1337A-1893 envanter numaralı çiniler, Sahabeler Türbesi'nin batı açıklığında kalan panoda (Şekil 20), Nebi Cami'nin harim duvarlarında (Şekil 21), Hüsrev Paşa Cami'nin harim duvarlarında (Şekil 22), Behram Paşa Cami'nin harim duvarlarında (Şekil 23), Melek Ahmet Paşa Cami'nin harim duvarlarında (Şekil 24), karşımıza çıkar. Diyarbakır dışında, bölgeye yakın olan Tunceli Sağman Bey Cami'nde benzer kompozisyon özelliklerine sahip çiniler olarak karşımıza çıkmaktadır (Raby, 1978, s.436-437; Tükel, 1969, s. 234; Harman, 2013, s.46).

Çinilere ait bazı bilgiler, müzenin İslam Sanatları Bölümü için oluşturulmuş kayıt belgesinde verilmiştir (Şekil 25). Ayrıca müzeye ait internet sayfasındaki bilgiler, çoğunluğu Diyarbakır'daki yapılardan götürüldüğü anlaşılan 111 parça çininin Kelikian ve diğerleri tarafından satıldığını göstermektedir (Victoria and Albert Museum, 2009c-d).



Şekil 20: Sahabeler Türbesi'nin batı açıklığında kalan pano.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 21: Nebi Cami harim duvarı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 22: Hüsrev Paşa Cami batı duvarı.

Kaynak: Koçer, F. ve Zorlu, I., (2021). Çini Üretim Merkezi Olarak Diyarbakır ve Çinili Camileri. *The Journal of Academic Social Sciences*, 9 (117), 382-410.



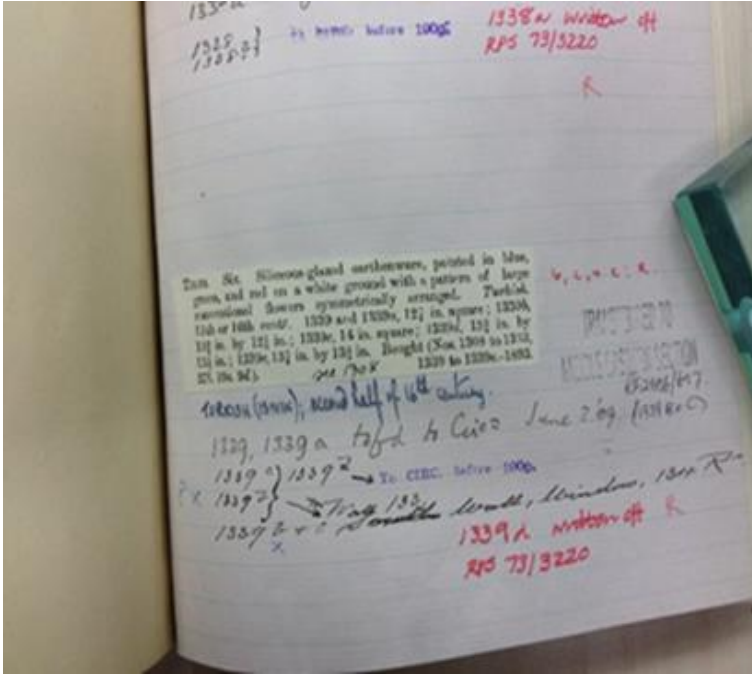
Şekil 23: Behram Paşa Cami harim duvarı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 24: Melik Ahmet Paşa Cami harim duvarı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 25: 1337-1893 A-B-C-E envanter numaralı çinilerin İslam Sanatları Bölümü kayıt belgesi.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 26: 25-1897 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

25-1897 envanter numaralı çini karoda, lale, gonca gül, karanfil, penç, afyon, zambak ve sümbül motifleri kullanılmıştır (Şekil 26). Penç motifi dışında kalan çiçekler, natüralist üslupta çizilmiştir. Döneme has kabarık kırmızı bezemeler, oldukça gösterişlidir. Zeminde ise beyaz renk tercih edilmiştir. Büyük boyutlu bir kompozisyonun parçası olması, çininin tüm biçimsel özelliklerinin tespit edilmesini zorlaştırmaktadır. Motiflerde, kobalt mavisi, firuze, yeşil ve kırmızı renk kullanılmıştır. Sıraltı tekniğinde yapılmış olan bu çini, sarımtırak hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Yüksekliği 33 cm, genişliği 29,8 cm'dir.

Bu çinin benzerleri, Sahabeler Türbesi'nin güney duvarının alt kısmında kalan panoda (Şekil 27-28) ve Ermeni Katolik Kilisesi'nin doğu cephede güney apsisin sağındaki kısımda (Şekil 29) karşımıza çıkar (Yıldırım, 2005, s. 119-144).

Müze kayıtlarında, bu çininin, 1896 yılının sonlarında, İstanbul İstiklal Caddesinde bulunan sanat simsarı Kevork Ispenian ve Antoin Brimo tarafından, seramik, maden ve ahşap birçok objenin bulunduğu bir sevkiyatın parçası olarak satıldığı belirtilmiştir (Victoria and Albert Museum, 2009a).



Şekil 27: 25-1897 Envanter numaralı çininin Sahabeler Türbesin güney duvarında.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 28: Sahabeler Türbesi güney Duvarı.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 29: Ermeni Katolik Kilisesi.

Kaynak: Yıldırım, S. (2005). Diyarbakır yapılarındaki Osmanlı dönemi çinilerinin tarihlendirmeleri ve üretim yeri hakkında düşünceler. Erdem, 15 (43), 119-144.



Şekil 30: 253-1899 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

Müzeye geliş yolu bilinmeyen, 253-1899 envanter numaralı çini (Şekil 30), üç karodan oluşan, 101,6 cm x 31,3 cm ölçülerinde çini paneldir. Karoların hepsi, aynı kompozisyon özelliklerine sahiptir. Çini karolarda, lale, gonca gül, karanfil, penç, zambak ve sümbül motifleri kullanılmıştır. Penç motifi dışındaki diğer çiçekler, natüralist üslupta çizilmiştir. Motifler, kobalt mavisi, firuze, yeşil ve kırmızı renklerle boyanmıştır. Döneme has kabarık kırmızı bezemeler, deseni zenginleştirmiştir. Zeminde, beyaz renk tercih edilmiştir. Bu çinin benzerleri, Sahabeler Türbesi'nin güney duvarının alt kısmında kalan panoda (Şekil 28) karşımıza çıkar.



Şekil 31: 564-1899 Envanter numaralı çini.

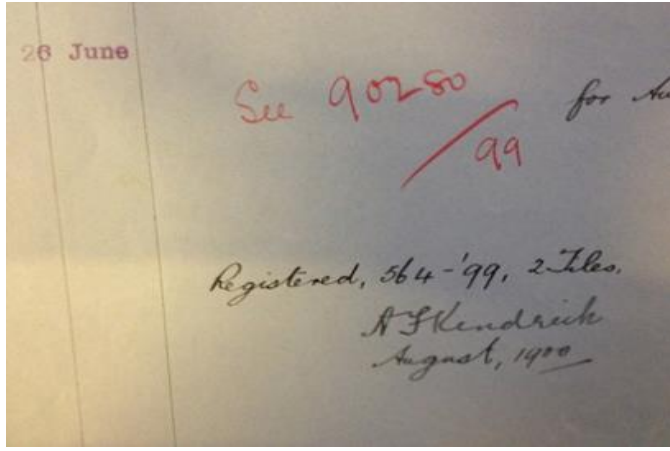
Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

564-1899 envanter numaralı çini (Şekil 31), büyük alanların kaplandığı ulama tarzındaki kompozisyona ait olan ve birbirini tamamlayan iki parçadan oluşur. Lale, sümbül, karanfil, afyon, penç ve hatayi motifleriyle kompozisyon oluşturulmuştur. Çini karolardan her birinin yüksekliği, 35,6 cm ve genişliğiyse 33 cm'dir.

Bu çini müzeye, Hagop Kevorkian tarafından satılmıştır (Şekil 32-33-34)⁸.

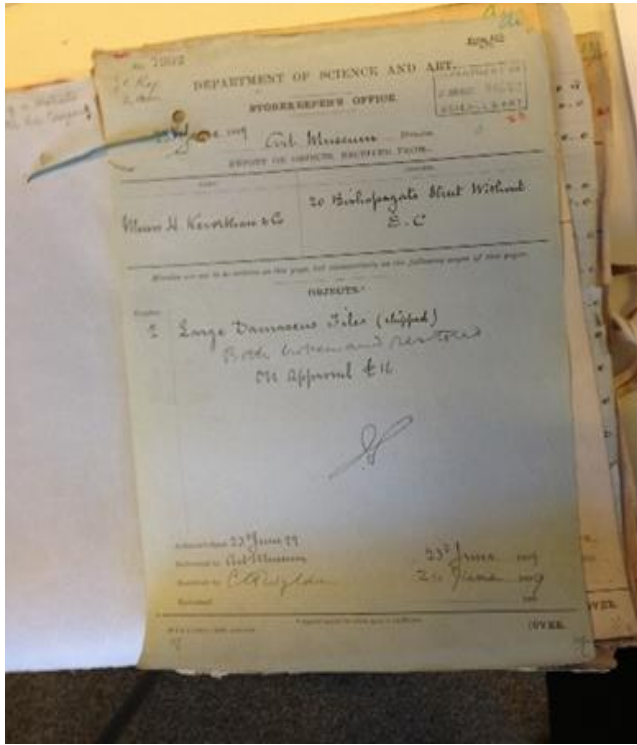
564-1899 envanter numaralı çini, Sahabeler Türbesi'nin güney duvarının alt kısmında kalan panoda ve Ermeni Katolik Kilisesi doğu cephede güney apsinin sağındaki kısımda (Yıldırım, 2005, s. 119-144) karşımıza çıkan natüralist üsluptaki çinilerle (Şekil 27,28,29), hem boyut hem de kompozisyon özellikleriyle çok benzerlik göstermesine rağmen, lale motiflerinin kırmızı renkte boyanmış olmasıyla farklıdır. Benzer kompozisyon özelliklerine sahip karo panolara, Sultan Ahmet Cami'nde (17. yüzyıl), Rüstem Paşa Cami'nde (16. yüzyıl), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi'nde (16. yüzyıl) ve Süleymaniye Cami'nde rastlanmaktadır (Necipoğlu, 2013, s.294; Doğanay, 2003, s.46; Kuban, 2007, s. 442; Cantay, 2008, s.35).

⁸ Şekil 31-32 ve 33, Victoria and Albert Müzesi'nin arşiv belgelerinin bulunduğu Blythe House'ta fotoğraflanmış olup, Hagop Kevorkian'ın müzeye sattığı eserlere ait bilgilerin bulunduğu dosyaya aittir. Şekil 31-32 ve 33'te, Hagop Kevorkian'ın sattığı çininin 564-1899 envanter numarası ile kayıt altına alındığını gösteren bilgiler bulunmaktadır.



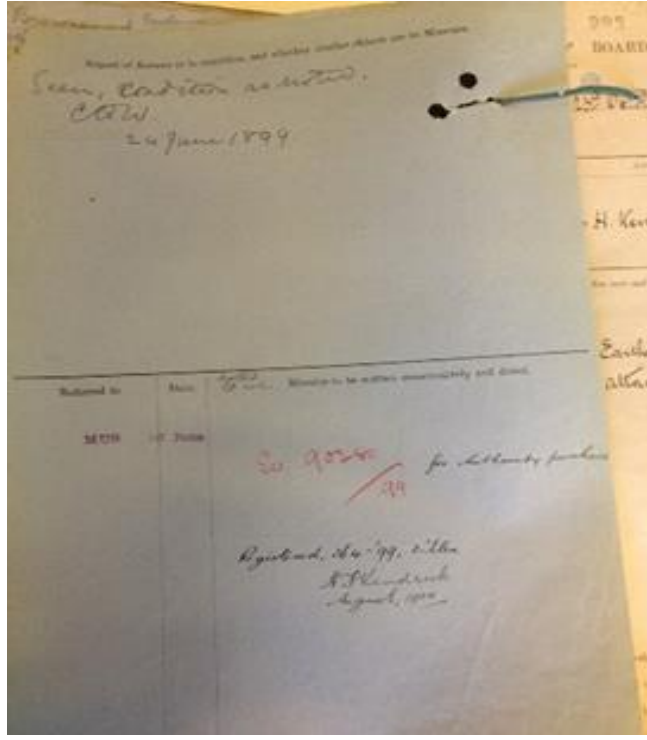
Şekil 32: 564-1899 Envanter numaralı çininin müze arşivindeki satış belgeleri.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 33: 564-1899 Envanter numaralı çininin müze arşivindeki satış belgeleri.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 34: 564-1899 Envanter numaralı çininin müze arşivindeki satış belgeleri.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.



Şekil 35: 448-1900 Envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

448-1900 Envanter numaralı çini (Şekil 35), iki parçadan oluşan bordür çinisidir. Her bir parçada, ortabağdan çıkan ayırma rumi kolların üst tarafta, aralardaki palmetlerin üzerinde birleşerek yanlara doğru devam ettiği bir kompozisyon kurgulanmıştır. İri palmet motiflerinin, üst kısmından simetrik olarak iki yana doğru uzanan rumi motifleriyle aralardaki ayırma rumilerin tepelik kısmına, alt kısımdan simetrik olarak iki yana doğru uzanan rumi motifleriyle ortabağ motifine birleştiği görülür. Rumi ve palmetlerden oluşan bu düzenlemenin üstünde, ikili geçmelerden oluşan bir bordür yer almaktadır. Kompozisyonu oluşturan motiflerde kullanılan renkler; kobalt mavisi, kahverengiye bakan kırmızı ve siyahtır. Motifler, siyah renkle konturlanmıştır. Çinin boyutları, 32,4 cm x 15,2 cm'dir. Bu çininin benzerlerine, Diyarbakır'daki İskender Paşa Cami'nin harim duvarında kırık bir parça



Şekil 36: İskender Paşa Cami.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 37: Sahabeler Türbesi batı cephesindeki bordür.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2017.



Şekil 38: 1308A-1893 envanter numaralı çini.

Kaynak: Hayal Güleç arşivi, 2012.

Müzeeye, 1308A-1893 envanter numarasıyla kaydedilmiş çini (Şekil 38), 29,8 cm x 28,6 cm boyutlarındadır. Karoda, içleri çiçek bezeli kalın dalların, ortabağ motifiyile bağlanarak oluşturdukları yay formulu alan bölmelerinin her birine, kare çinilerin kenarına gelecek şekilde yarım hatayı motifleri yerleştirilmiştir. Karonun alt kısımdaki, yarım hatayı motiflerinin yaprak kısmından çıkan lale motifleri, farklı yöne bakacak şekilde ve simetrik çizilmiştir. Üst kısımda görülen iki çiçek motifi ve alan bölmelerinin içlerine yerleştirilen sümbül motifleri, yarı-natüralist üsluptadır. Kompozisyonu oluşturan motiflerde kullanılan renkler, kobalt mavisi, firuze, kırmızı, yeşil ve konturlarda kullanılan siyahtır.

Diyarbakir, a rival to Iznik: A sixteenth century tile industry in eastern Anatolia (Istanbul Mitteilungen)' (Raby, 1978) isimli makalede, bu çininin benzerlerinin Surp Grigos Kilisesinde

olduğunu belirtmekle birlikte, adı geçen kilisede çini süsleme bulunmamaktadır. Bu çinin benzerlerine, Berlin Pergamon Müzesinde ve Kilis Tekke Caminde (Eroğlu, 2018, s.107-124) kırık bir parça olarak rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra, Şam'daki Derviş Paşa Cami'nin (1574), ana mekanındaki üzüm salkımlı panolar, içleri çiçek bezeli, yay formunda bölümler oluşturmalarıyla bu çiniyle benzerlik gösterir (Akalın, 2000, s.48; Turan Bakır, 2002; Harvard Museums, t.y)

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sonuç olarak; Victoria & Albert Müzesi'nde bulunan çini koleksiyonu incelendiğinde, Diyarbakır'daki bazı yapılara ait çinilerin benzerlerinin, buradaki çiniler arasında yer aldığı görülmektedir. Kompozisyon ve motif özellikleri bakımından, klasik İznik çinileriyle benzerlik gösteren ancak boyutları, yerel malzemenin kullanımı sebebiyle hamurun kalitesi, işçilik ve renkleriyle farklı olan bu parçaları, müzeye ait çini koleksiyonundaki diğerlerinden ayırt etmek zor olmamıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa, antika eşya tutkusunun yaygınlaştığı zamanlarda, Osmanlı seramiği ve çinileri en pahalı koleksiyon parçalarından biri haline gelmiştir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 69). Bu araştırmaya konu olan çinilerin, müzeye intikalinin, Avrupa'da doğu hayranlığının yoğun olduğu bu döneme denk geldiği görülmüştür. Victoria & Albert Müzesi'ndeki arşiv belgeleri ve yanı sıra müze yetkililerince izin verilen bilgi/belgelerin incelenmesi sonucunda, çalışma kapsamındaki çinilerin, büyük bir çoğunluğunun Osmanlı vatandaşı Ermeni satıcılar tarafından müzeye satıldığı ispatlanmıştır. Müze'deki arşiv belgeleri ve müze kayıtlarına dair verilerinden yola çıkarak, 1893 yılında, 1308-1893 envanter numarasıyla başlayıp 1353-1893 envanter numarasıyla sona eren, kırk beş eserden oluşan bir satışın gerçekleştirilmiş olduğu görülmüştür. Bu parçalar dışında, müzeye geliş yolu belli olan diğer çinilerin, İstanbul'daki bazı sanat simsarlarının ve İngiliz koleksiyoncuların satışları yoluyla, Victoria & Albert Müzesi'ne getirildikleri anlaşılmaktadır.

Bu çinilerin, görüldüğü yapılarda kullanılan parçaların aralarındaki benzerlik sebebiyle, tam olarak yerlerinin tespiti mümkün olamamış ancak bu bölgeden ve bahsi geçen yapılardan götürüldüklerine dair veriler ortaya konulmuştur.

Kuşkusuz bu çalışmanın en önemli sonucu, Diyarbakır'daki yapılara ait olan kayıp çinilerin, ülkemizden ne şekilde ve kimler tarafından çıkarıldığına, belgelerle açıklık kazandırılmış olmasıdır. Dileriz ki bu sonuç, eserlerin ait oldukları topraklara geri getirilmesine vesile olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akalın Eryavuz, Ş. (2000). Halep ve Şam'da bulunan Osmanlı Dönemi çinileri hakkında gezi notları, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (15) 43-55.
- Altınboğa, A. B. (1999). *Diyarbakır folklorundan kesitler*. İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Matbaası.
- Altun A., Öney, G. ve Carswell, J. (1991). *Türk çini ve seramikleri*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Arık, O. (2007). *Anadolu toprağının hazinesi çini; Selçuklu ve Beylikler Devri çinileri*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1984). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aslanapa, O. vd. (1993). *Başlangıcından bugüne Türk Sanat* (s. 168). İçinde, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Atasoy, N. ve Raby, J. (1989). *Iznik*, London: Alexandria Press / Türk Ekonomi Bankası.
- Aykal vd. (2013). Tarih- kültür – inanç kenti Diyarbakır (s. 337). İçinde İstanbul.
- Boran A. ve Erdal Z. (2011). Diyarbakır'daki Osmanlı Dönemi cami ve mescidler, *medeniyetler mirası Diyarbakır Mimarisi*, Diyarbakır, s. 257- 318.
- Carswell, J. (2012). Iznik pottery, London, (reprinted), s. 111-112.
- Çam, N. (1988). Adana Ulu Cami Külliyesi, Ankara, s.25.
- Çam, N. (1999). Anadolu Osmanlı mimarisinde Osmanlı öncesi geleneksel üslup havzaları, *İslami Araştırmalar Dergisi*, 12, Ankara, s. 3-4.
- Çam, N. (2002). Mimar Sinan'ın Eserlerinde Mahalli Unsurlar. M. Denктаş, Y. Özbek, Arslan A.S. (Ed.), *VI. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu içinde*, Erciyes Üniversitesi Yayınları. s. 239-258.
- Çığ, C. (2014). Diyarbakır'daki bazı Osmanlı Dönemi çinileri üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*. (8), 3-22. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istjss/issue/17494/183038>.
- Daşdağ, F.E. (2013). Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii çinileri. *Esosder. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi içinde*, (45). s. 270-280.
- Demiriz, Y. (1996). Osmanlı keramik ve çini sanatında gül terminolojisi ve tanımı, *Çini Yazıları (Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına)*, İstanbul, s. 48-49.
- Demiriz, Y. (2000). Osmanlı çini sanatı. s. 354–355 içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Demirsar Arlı, B. ve Altun, A. (2008). Anadolu toprağının hazinesi çini Osmanlı Dönemi. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

Eroğlu, S. ve Başaran Güleç, H. (2016). Victoria and Albert Müzesi Deposunda Bulunan Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'nin Çinileri ile Leon Parvillée İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (9) S. 331-54.

Eroğlu Bilgin, S. (2018). Kilis Tekke (Canpolat Paşa) Cami ve çini süslemeleri üzerine bir değerlendirme. A. Erkmén ve S. Khadhraoui (Eds.), *İksadi II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı*. (1), s. 107-124 içinde.

Gabriel, A. (1923). *Voyages Archeologiques dans la Turque Orientale*. Paris.

Göyünç, N. (1994). Diyarbakır. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (9) s. 464-469.

Güleç, H. (2016). Victoria & Albert Müzesi deposunda bulunan 16. yüzyıl İznik çinileri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

Harman, M. (2013). Tunceli'de yer alan tarihi öneme sahip dini yapılar. *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 29-55.

Harvard Museums (T.Y). Tile with grapes and vine leaves architectural elements. Erişim adresi: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/213051>.

İlhan, M. M. (1994). XVI. yüzyılın ilk yarısında Diyarbakır şehrinin nüfusu ve vakıfları: 1518 ve 1540 tarihli tapu tahrir defterlerinden notlar. *A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, 16 (27) s. 45-113, Ankara.

Kuban, D. (2016). *Osmanlı mimarisi*, İstanbul (2. baskı), s. 442.

Necipoğlu, G. (2007). 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: mimari, tören, İstanbul: İktidar Yapı Kredi Yayınları.

Necipoğlu, G. (2013). *Sinan çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Karaca, N. (2017). Diyarbakır Behram Paşa Camii çinileri, *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (10), s. 234-251.

Öney, G. (1978). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Ankara: T.C. İş Bankası Kültür Yayınları.

Öney, G. (2004). Çini ve seramik, *Osmanlı Uygarlığı 2. içinde* Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Porter, V. (2008). *Islamic tiles*, London, s. 103.

Raby, J. (1978). Diyarbakır: a rival to Iznik-a sixteenth century tile industry in Eastern Anatolia. *Istanbul Mitteilungen*.

Sinemoğlu, N. (1988). Mimar Sinan dönemi duvar çinçiliğinin tekniği ve gelişimi, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Kitabı* içinde (s. 241-249). İstanbul.

Sotheby's (t.y.) A Damascus Pottery Tile, Syria, Late 16th/Early 17TH Century. Erişim Adresi: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/arts-of-the-islamic-world/a-damascus-pottery-tile-syria-late-16th-early-17th>.

Sözen, M. (1971). *Diyarbakır'da Türk mimarisi*. İstanbul.

Sözen, M. (1981). *Anadolu'da Akkoyunlu mimarisi*. İstanbul.

Turan Bakır, S. (2002). Osmanlı döneminde Şam üretimi çiniler, Türkler, (12) *Yeni Türkiye Yayınları*, Ankara, 358-365.

Tuncer, O. C. (1996). Diyarbakır camileri. *Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sanat Yayınları*. Ankara.

Tuncer, O. C. (2002). Diyarbakır kiliseleri, (13). *Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları*. Diyarbakır.

Ünal, S. (1998). Diyarbakır Camilerinde Çini Süslemeler. "Diyarbakır Camilerinde Çini Süslemeler" (Özet bildiri)

Victoria and Albert Museum. (2009, 10 Mart). Tile. Erişim adresi: <https://collections.vam.ac.uk/item/O198854/tile-unknown/>

Victoria and Albert Museum. (2009, 09 Nisan). Tile. Erişim adresi : <https://collections.vam.ac.uk/item/O224125/tile-unknown/>

Victoria and Albert Museum. (2009, 16 Nisan). Tile. Erişim adresi <http://collections.vam.ac.uk/item/O224803/tile-unknown/>

Victoria and Albert Museum. (2009, 24 Haziran). Tile. Erişim adresi <https://collections.vam.ac.uk/item/O282381/tile/>

Yenişehirlioğlu, F. (1985). Onaltıncı yüzyıl Osmanlı yapılarında görülen çini süsleme programının gelişimi. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi içinde*, 1, (2), Ankara. s. 473-476.

Yenişehirlioğlu, F. (1987). Les revêtements de céramiques dans les édifices de *Diyarbakır*. *Ars Turcica, Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst*, Munchen. s. 368-382.

Yenişehirlioğlu, F. (1989). Sinan yapılarında çini kullanımı. *VI. Vakıf Haftası*, F. Yenişehirlioğlu, F. (2005). Günlük Yaşamdan İnsancıl Görünümler. G. Kürkman (Ed.), *Toprak, Ateş, Sır Tarihsel Gelişimi Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri* s. 9-29. *Suna ve İnan Kırac Vakfı Yayınları dergisi*, (s. 301-315), Ankara.

- Yetkin, Ş. (1972). Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*. İstanbul.
- Yıldırım, S. (2001). Diyarbakır yapılarında çini süsleme, (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), *Ankara Üniversitesi*, Ankara.
- Yıldırım, S. (2005). Diyarbakır yapılarındaki Osmanlı dönemi çinilerinin tarihlendirmeleri ve üretim yeri hakkında düşünceler. *Erdem*, 15 (43), s. 119-144.
- Yıldırım, S. (2008). Diyarbakır'daki Osmanlı dönemi çinilerinin motif ve kompozisyon özellikleri, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Diyarbakır*, (2), Ankara, s. 595-606.
- Yıldırım, S. (2014). Diyarbakır sahabeler türbesi çini süslemeleri, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), s. 23-35.
- Yıldız, İ. (2011). Diyarbakır Türbeleri, *Medeniyetler mirası Diyarbakır mimarisi, Diyarbakır*, s. 319-370.

THE PROCESS OF CONSERVATION AN INDUSTRIAL HERITAGE: REGISTRATION OF GÜNEYKENT OLD ROSE OIL FACTORY

Duygu KÖSE*, Ayşe Betül GÖKARSLAN**

ABSTRACT

Although successful examples of industrial heritage conservation are becoming increasingly common in Turkey, as well as worldwide, there is currently no comprehensive and integrated industrial heritage conservation example in Isparta, which has hosted numerous historical industrial structures such as carpet factories, leather factories, sulfur factories, and rose oil factories. The situation of rose oil factories, which have evolved from regional production to an industrial scale and are therefore significant in the context of industrial heritage, is particularly striking. Many of the factories built for rose oil production in the past have been demolished and have not survived to the present day. In this study, information about rose cultivation and rose oil production in Isparta was obtained from written and visual archives. The progress of rose cultivation in the region was examined, and determinations were made regarding the rose oil factories. The efforts made to protect and register these factories as industrial heritage were documented. The study utilized methods such as on-site observation, photographic documentation, and measurements for survey drawings, along with archival documents from factories and institutions. Determinations were also made for the Isparta rose oil factories. Attention was drawn to the necessity of preserving the Güneykent Old Rose Oil Factory, which is the most qualified and oldest existing example among these factories, as part of the industrial heritage. An application was made for its registration. The reasons for registering the building were addressed within the framework of the common principles of ICOMOS-TICCIH, emphasizing the importance of registration reasons in the conservation of industrial heritage and aiming to reveal the process of registration. This study provides a foundation for applications to conservation boards for the preservation of structures that maintain their authenticity but are in a dormant state.

Keywords: Rose-making, Rose Oil Factory, Rose Oil Production, Industrial Heritage, Registration Reasons.

* Res. Assist. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, duygukose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1643-0510>.

** Assist. Prof. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Architecture, Department of Architecture aysebetul_sezer@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6983-2660>.

*** Araştırmacılar eşit oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

BİR ENDÜSTRİ MİRASININ KORUMA ALTINA ALINMA SÜRECİ: GÜNEYKENT ESKİ GÜLYAĞI FABRİKASI'NIN TESCİLLENMESİ

Duygu KÖSE*, Ayşe Betül GÖKARSLAN**

ÖZ

Endüstri mirasının korunması konusunda, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de giderek yaygınlaşan başarılı örnekler karşımıza çıkmasına rağmen, halı fabrikasından, deri fabrikasına, kükürt fabrikasından, gülyağı fabrikalarına pek çok tarihi sanayi yapısına ev sahipliği yapmış Isparta’da da, henüz kapsamlı ve bütünlük bir endüstri mirası koruma örneği bulunmamaktadır. Özellikle yöresel bir üretimin (fabrika) sanayi ölçeğine evirildiği ve bu nedenle endüstri mirası bağlamında önem arz eden gül yağı fabrikalarının durumu çarpıcıdır. Tarihsel süreçte gül yağı endüstrisi için inşa edilmiş fabrikaların büyük bir kısmı yıkılarak günümüze ulaşamamıştır. Bu çalışma kapsamında yazılı ve görsel arşivlerden Isparta gülcülüğü ve gül yağı üretimine ait bilgilere ulaşılmış, gülcülüğün bölgede nasıl ilerlediği ortaya konularak, gülyağı fabrikalarına ilişkin tespitlerde bulunulmuş, bu fabrikanın endüstri mirası kapsamında koruma altına alınmasına yönelik yapılan girişimler belgelerle ortaya konulmuştur. Çalışmada yerinde gözlem, fotoğrafla belgeleme, ölçüm ile röleve krokilerinin çıkarılması gibi yöntemlerden yararlanılmış, yanı sıra fabrika ve kurumların arşiv belgelerinden faydalanılmıştır. Isparta gülyağı fabrikalarına ait tespitlerde de bulunulmuştur. Bu fabrikalar içerisinde en nitelikli ve günümüzde mevcut en eski örnek olan Güneykent Eski Gülyağı Fabrikası'nın endüstri mirası kapsamında koruma altına alınması gerekliliğine dikkat çekilmiş ve tescil altına alınması için başvuruda bulunulmuştur. Yapının tescil gerekçeleri ICOMOS-TICCIH ortak ilkeleri kapsamında ele alınmış ve endüstri mirasının korunmasında tescil gerekçelerinin önemine dikkat çekilerek, tescil sürecinin nasıl gerçekleştiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ile özgünlüğünü koruyan ancak atıl durumda kalan yapıların korunmasında koruma kurullarına yapılacak başvurular için bir altlık oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gülcülük, Gülyağı Üretimi, Gülyağı Fabrikası, Endüstri Mirası, Tescil Gerekçeleri.

* Arş. Gör. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, duyugokose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1643-0510>.

** Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, aysebetul_sezer@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6983-2660>.

1. INTRODUCTION

The concept of industrial heritage emerged earlier in countries with more intense industrialization, and accordingly, it was adopted later in Turkey than in other countries in the world. In Turkey, the stock of structures that are still preserved as industrial heritage is very limited. The concept of industry, which was introduced in the world in the 19th century, started to come to the fore in the 90s. The best example of this is the "Golden Horn Coast Reorganisation Project" and the initiatives and registration works for the protection of the structures that are thought to be demolished (Günay, 2014).

In the international arena, UNESCO and ICOMOS are leading organizations with various initiatives and commissions related to this field. It is known that UNESCO's World Heritage List, prepared in 1978, includes industrial structures and sites. The first industrial heritage site listed on the UNESCO World Heritage List, nominated by ICOMOS, is the Wieliczka Salt Mine in Poland. The mine was selected due to its representation of a significant stage or stages in human history, being an exceptional example of a structure type, architectural or technological ensemble, or landscape. Two notable examples of adaptive reuse and transformation are the Bankside Power Station in London, which has been converted into the Tate Modern Art Gallery, and the Suffolk Maltings in Snape, transformed into a concert hall (Stratton, 2000, s. 44). The most appropriate approach to the transformation of industrial monuments, when used as museums or art galleries, is to exhibit the equipment belonging to the industrial heritage in its original form, functioning as it did during its initial purpose. In this type of functional transformation, industrial structures are also utilised as science centres. Examples of industrial heritage accepted into the World Heritage List include the Iron Bridge in Coalbrookdale, Shropshire, and Arkwright's Mills in Cromford, Derbyshire, both regarded as symbols of the Industrial Revolution. The Gladstone Pottery Museum in Longton, Staffordshire, the Merseyside Maritime Museum in Liverpool, and the Big Pit National Coal Museum in Blaenavon are good examples of the transformation of industrial heritage into museums (Stratton, 2000, s. 44, 45).

There are also areas of industrial heritage that are protected on a regional scale as comprehensive preservation zones. The concern for the preservation of industrial heritage expanded beyond individual buildings in the mid-1980s to encompass the conservation of entire former industrial areas. For example, Ironbridge Gorge was included in the UNESCO World Heritage List in 1986 as an "industrial landscape." (Falconer, 2005). The Ruhr Region in Germany is also a notable example of the preservation of industrial heritage sites. In the 1980s, the Ruhr region, which had been largely abandoned, consisted of decommissioned gas storage facilities, coal mines, water towers, blast furnaces, metal factories, turbines, ports, shipyards, and mining operations, along with vast industrial areas and factories. Later on, the region was protected and repurposed as a "park," preserving its industrial heritage (Ganser, 1992). The entire Ruhr Basin, which was one of Europe's most important industrial areas in

the mid-19th century, is preserved as the "Emscher Park." The city of Essen, home to the Zeche Zollverein, which was selected for UNESCO's World Heritage List in 2001, was presented as the central location for the application made on behalf of the Ruhr region under the name "Essen for Ruhr" during its tenure as the European Capital of Culture. In addition to these examples from around the world, the number of areas preserved as industrial heritage in Turkey is quite limited. Successful examples in Turkey include the Darphane-i Amire, which has been transformed into the Istanbul Museum; the Tophane-i Amire, which serves as the Cultural and Arts Center of Mimar Sinan University; the Hasköy Lengerhane and Şirket-i Hayriye Shipyards, which are part of the Rahmi Koç Industrial Museum; the Cibali Tobacco Factory, now home to Kadir Has University; and the Silahtarağa Power Plant, now known as Santral Istanbul.

However, in Isparta, a city that lags behind major cities like Istanbul, Ankara, Izmir, and Kocaeli, there is currently no exemplary preservation of industrial heritage related to Isparta's industrial history. Within the scope of this study, the condition of rose oil factories, which are among the most important examples of industrial heritage in Isparta, and the conservation process of the oldest surviving factory have been addressed.

1. 1. Isparta Rose-Making in the Historical Process

The rose, which has become a symbol in our culture, literature, and art, is used for medicinal and aromatic purposes, as well as in food and dye production. The most important rose oil producers in the world are Turkey and Bulgaria, with the highest production rate of 81.8% in Isparta. In Anatolia, Isparta is the center of rose oil production. Rose oil is exported to many countries (Öztürk, 1991). In addition, rose oil is produced in Burdur, Afyon and Denizli. In addition, rose oil production has increased in Sanlıurfa (Anonymous, 2020) (Figure 1).



Figure 1: Status of rose production area in Turkey by provinces.

Reference: Anonymous. (2020a). Tarım Ürünleri Piyasa Raporu, Tarımsal Ekonomi ve Politika Geliştirme Enstitüsü.

Rose production has been one of the most important economic income sources of Isparta Province in the Lakes Region from past to present. In the 1800s, rose-making, which was introduced to the city by Müftüzade İsmail Efendi, provided employment to the people of the city over time, and became a potential industry branch with increasing factories. Rose products produced in rose oil factories built in different parts of the city have gained a place in both the national and international markets. Roses and rose products are introduced to the world by private companies as well as public institutions such as Isparta Governorship, Isparta Municipality, Provincial Culture and Tourism Directorate. Rose oil production attracts the attention of local and foreign tourists both in terms of production techniques and equipment and in terms of harvest time rituals. For this reason, rose oil production contributes to tourism as well as to the cosmetics and pharmaceutical industry. The "Rose Festival", held at the end of May, at the time of the rose harvest, enlivens the city. Tourists from many countries and cities come to witness the aromatic scent formed during the early morning harvest, especially in the rose gardens in Güneykent District.

Rose, which is also the intangible cultural heritage of Isparta, is used in many ceremonies and rituals. In religious ceremonies such as holidays and blessed nights; it has a place as "rose water" in visiting places such as funerals and cemeteries and in some dowry bundles. Contrary to all these traditional values of the rose, there has not been a comprehensive study on the documentation and protection of facilities such as workshops and factories, where rose-making was intensely practiced in history. For this reason, by revealing how rose-making progressed in the region, determinations were made about rose oil factories, and the attempts made to protect a factory within the scope of industrial heritage were put forward with documents.

It is known that rose oil production in Anatolia started in 1885 at Çavuşbaşı Farm, the property of Sultan Abdulhamid II, in Istanbul, with the rose cuttings brought with them by immigrants from the Balkans after the 1877-1878 Ottoman-Russian War (Erçetin, 2014). In the early 1900s, 100.000 rose bushes were distributed to some provinces of Anatolia by the Ministry of Agriculture for the development of rose cultivation; however, success in rose oil production could not be achieved due to the insufficiency of the stills to process the flowers. The Ministry of Agriculture decided to double the rose oil production in 1901; in addition to dispersing rosebushes, it also provided the improvement of traditional distillation techniques. Through the government, the import of European supply equipment was initiated in 1895, while distributing retorts, bottles and other necessary equipment to the manufacturers (Erçetin, 2014).

The beginning of rose-making in Isparta was under the leadership of Müftüzade İsmail Efendi, who is also known for his initiatives in carpet and weaving. İsmail Efendi created a rose garden of 30 decares in Gülcü District (Hacıyavaz District) with the rose trees he brought with his own means, and built a rose shop between 1888 and 1890 for the production of rose oil made with

traditional cauldrons, called "retort" (imbik). In 1892, the first rose oil production was realized in Isparta with the help of the Bulgarian Immigrant Wrestler Ahmet Usta from Kızanlık. Seeing the success of İsmail Efendi, some Greeks also started to produce rose oil. Between 1899 and 1909, Kızanlıklı Rifat Efendi helped to establish an 80-decare rose garden and gave advice on rose cultivation and rose production (Erçetin, 2014). Rose and rose oil production decreased during the war periods and was revived with the establishment of the Republic in 1923. In 1912, the Ministry of Trade and Agriculture published a book on rose-making called "Gülistan Tesis ve Tımarına ve Gülyağı Taktir ve İmaline Dair Risaledir" (Figure 2). Until the 1930s, raki retorts were used for rose oil production, so very low yields were obtained (Figure 3). M. Kemal Atatürk gave instructions for the establishment of a rose oil factory by using steam boilers imported from France. The first modern rose oil factory was established on 30 September 1935 by the Ministry of Economy of the period (Bilir, 2010). In 1936, rose production gained a great momentum with the production of factory-style rose oil. Today, production continues very actively.

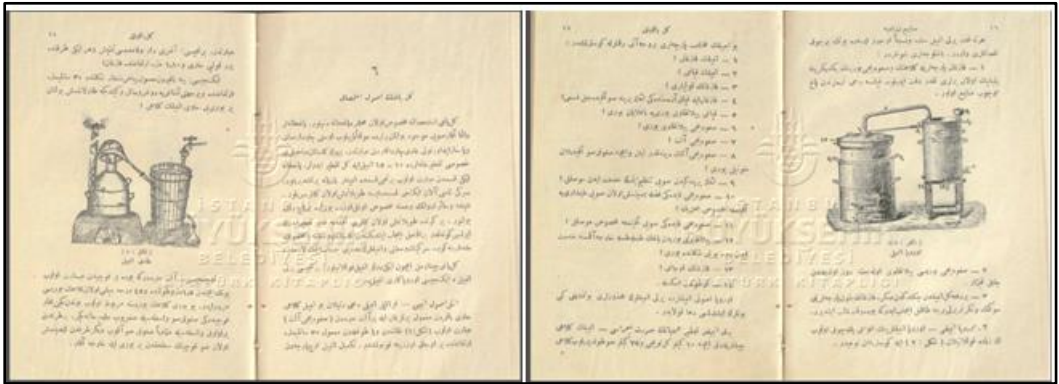


Figure 2: A Chapter from the Book "Gülistan Tesis ve Tımarına ve Gülyağı Taktir ve İmaline Dair Risaledir".

Reference: İhsan. (1916). *Gül Yağcılık Sanatı*. İstanbul: Amire Matbaası.



Figure 3: Rose Oil Production in the 1930s.

Reference: Anonymous. (2001). *Isparta 1880-1980*. Isparta: Isparta Valiliği.

1. 2. Rose Oil Production Technique

In the process of protecting industrial heritage buildings, the production equipment in the building is also taken under protection and documented like the architectural structure. Regardless of the new function of the building, technical equipment is also taken under comprehensive protection in order to transfer the production culture to future generations.

For this reason, while protecting the rose oil factories, both traditional and modern rose oil distillation equipment should be protected at the same time. In this context, traditional and fabricated rose oil production methods, which are a part of rose oil production culture, are discussed.

Today, rose oil is produced in modern factory facilities as well as with the traditional method. Rose oil production is a very unique technique, from harvesting to distillation. Each criterion is important, such as the type of rose and the time of collection, the type of soiling Isparta, rose oil is produced with "oil rose (*Rosa damascena* Mill.)", known as Isparta rose. This rose is a perennial, thorny and winter-hardy plant (Altıntaş, 2007; Altıntaş, 2009). Flower buds start to open early in the morning and the petals of the opened flowers are shed on the same day or the next day at the latest (Bilir, 2010). For this reason, the rose-picking work, in which the local people use the phrase "picking roses", starts at 05:00 in the morning and ends at 10:00 at the latest. It should be collected when morning dew is present on the rose flower and the sun has not yet hit. The sun's rays cause the oil yield of the rose to decrease as it causes the essential oil in the flowers to evaporate. Flowers should be collected daily. If the roses are not picked on the same day, the roses open one day later and turn white, and the yield decreases once again. Roses collected in baskets are transferred to sacks and processed to extract rose oil (Öztürk, 1991). Tourists experience both the ecology and rural architecture of the region with the rose harvesting ritual. In the study titled "Spatial Analysis of Güneykent Rose Harvest Tourism" prepared by Aköz and Beyhan (2019), the relationship between rose cultivation and tourism has been comprehensively discussed (Figure 4).

Rose oil production or "rose oil extraction" is called distillation. This process is either by a traditional retort distillation system or by factory extraction. Although more efficiency is obtained with factory distillation, traditional stills are still preserved as they are a part of this production culture. Traditional retorts can be found in many parts of the city, from factories to town squares and museums (Figure 4).

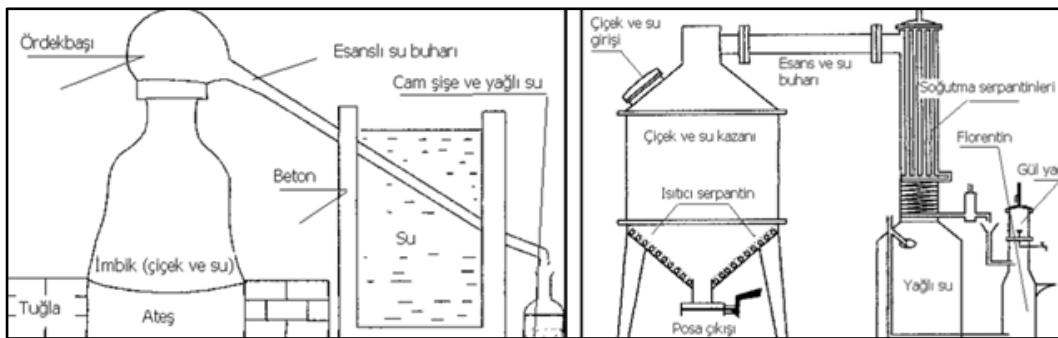


Figure 4: Traditional Distillation (retort system) and Factory Distillation.

Reference: Anonymous. (2020b). Yağ Gülü Tarımı ve Endüstrisi Fizibilite Raporu, Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı.

Distillation with the Traditional Method (retort system)

The retort system in rose oil production consists of a furnace, a boiler and a cooling pool. A copper cauldron called retort, in which rose flowers are boiled together with water; it consists of the body and the cover part called the head (Öztürk, 1991). These cauldrons are placed on a furnace made of brick, tile or mud, where the fire is lit, called the rose furnace. Iron is used to be placed on the part where the boilers sit. The inside and outside of the furnaces are plastered with mud (Öztürk, 1991). There is a pool right next to this stove. The pool acts as a cooler, is made proportional to the size of the furnace and is built adjacent to the furnace. Pools made of cement or brick are also plastered inside and out. There are galvanized pipes coming to the retort boilers in the pool. These pipes open out of the pool from one end (Öztürk, 1991). The pools, which are filled with water, are covered with a tile-covered cover.

According to the size of the cauldron, rose flowers and water are placed in it. The lid of the boiler is closed. The mouth is covered with a cloth covered with white clay soil. In the same way, the junction of the cover pipe and the cooling pipe coming from the pool is also wrapped. This is done to prevent steam from escaping. The stove is lit and the rose-flowered water in the cauldron is boiled with a not too fiery burning system. When the steam condensed on the cover of the boiler comes to the pipe inside the pool filled with water, it becomes liquid again and flows into a container attached to this pipe outside the pool. As a result of the first boiling, 60-70 liters of rose water is obtained. The boiled rose flower pulp in the cauldron is poured into "cibre", as the people say. The rose water obtained as a result of the first boiling and not degreased is poured into the still. 60-70 liters of rose water and 20 liters of rose yeast or yeast water are added to the boiler and the second boiling process is started. In this boiling, the fire in the stove is kept at a low level, otherwise oil cannot be obtained. This time, the glass bottle mouth is tightly wrapped and connected to the pipe coming from the pool. Rose oil water accumulates in this bowl. 25-30 liters of rose oily water is obtained with 15 kg of rose flower. A finger-thick oil is collected on top of this water, which is collected in a glass container for the second time. This rose oil, which accumulates on the water, is collected in a container with a syringe. 25 g of rose oil is taken from 60-70 liters of rose oily water (Figure 5, Figure 6).

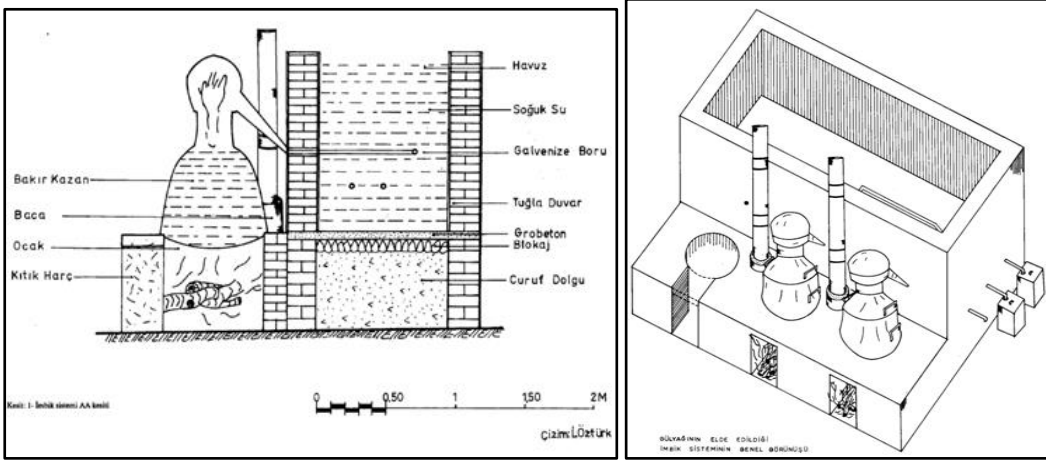


Figure 5: Distillation with the Traditional Method (retort system).

Reference: Öztürk, İ. (1991). Geleneksel Yöntemle Gülyağı Üretimi. *Türk Etnografya Dergisi* (19), s. 137-140.



Figure 6: Boiling of Boilers.

Reference: Url-2, erişim adresi: <http://www.gulKent32.com> (erişim tarihi: 05.03.2022).

Factory Distillation

Harvested rose flowers are kept in polyethylene sacks, brought to the reception centers and weighed. The rose flowers delivered to the processing plant are laid on the floor of the warehouse to be left for a minor decomposition process that will assist the development and advancement of the fragrance quality of the essential oil. Then the rose flowers are ready to be loaded into the distillation boilers and filled into the distillation boilers. 1.5 tons of water is added to the boilers for 500 kg of rose flowers and the lid of the distillation boiler is closed tightly and steam is given and boiled at 100 °C for two hours. After a while, the boiling oily water mixture begins to evaporate. Cold water is supplied to the pipes at the top of the boilers, the oily mixture that encounters the cold water starts to condense and the oil rises to the top because the density of the oil is lighter than water. After the first distillation process, the remaining water is distilled once again and the remaining oil is separated. This process is repeated until the oil content in the water is reduced to zero. The obtained oils are filtered in the oil chamber and the process is completed (Bilir, 2010) (Figure 7, Figure 8).

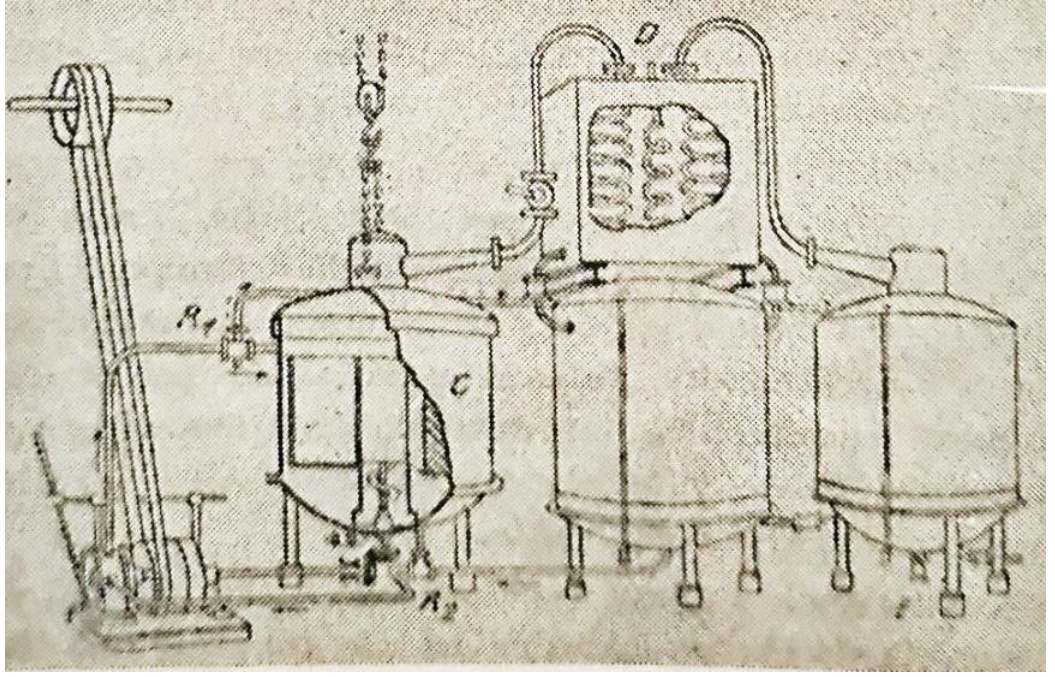


Figure 7: Extraction tool.

Reference: Işık, H. (1948). Isparta'da Gül, Gülyağı ve Tarihi. *Ün Dergisi*, 14 (166-168), s. 2234-2235.



Figure 8: Loading Rose Flowers into Distillation Boilers, Steam Generator Powered Distillation Boilers.

Reference: Bilir, S. (2010). Isparta İlinde Gülüçülük ve Ekonomik Yeri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

2. MATERIAL

The rapid development of industry in the 19th century and the need for new production facilities led to an increase in industrial structures. The preservation of these structures has been on the agenda since the 20th century, they have been taken under protection in order to be the structures that reveal the production technology of the period in its most original form, and the concept of "industrial heritage" has emerged (Kıraç, 2001; Özüdoğru, 2010). With the Industrial Revolution, workforce production was replaced by factories with machine production, and many industrial facilities were established. However, with the rapid progress of technology, some facilities and factories remained inactive.

UNESCO has considered industrial heritage as a separate title since 2001, thus, the concept of industrial heritage has been accepted in the international platform (Usun and Dinç, 2020). 50 of 1121 monument-sites and settlements in the UNESCO World Heritage list are industrial

heritage. Within the scope of industrial heritage in the list; “In addition to the factories and workshops that produce with machinery, side settlements such as canals, railways, bridges, transportation vehicles, power supplies and business settlements, structures built from materials obtained by industrial production, warehouses that support industrial production, shops, workers' housing” are evaluated.

TICCIH, the International Committee for the Protection of Industrial Heritage, established in 1978; it was established for the purpose of protecting, documenting, researching and communicating industrial heritage. It is a subgroup of ICOMOS on industrial heritage and acts as an expert (Köksal, 2005). “Nizhny Tagil Charter for Industrial Heritage” was prepared by TICCIH in 2003. In this charter, industrial heritage is defined as follows; “Industrial heritage consists of remnants of industrial culture that have historical, technological, social, architectural or scientific value. These remains include industry-related structures and machinery, workplaces and factories, mines and processing and refining areas, production areas such as refineries, warehouses, hangars and shops, places where energy is produced, transmitted and used, transportation and related infrastructure, and industry-related social activities such as accommodation, worship, education” (TICCIH, 2003).

Since industrial structures affect the place they are located both socially and physically, they have the quality of documents that shed light on history. Industrial heritage with architectural, technological, social, scientific and urban value as well as document value; consists of industrial culture structures and their remains. In addition, these structures have many values such as originality, integrity and historical, documentary, aesthetic, artistic, technical/technological, rarity, group, usage and folkloric (ICOMOS, 2013; Yıldız, 2019).

Industrial heritage structures that cannot protect their original function are reused by giving a new function. This new function should not harm the historical and architectural features and symbolic values of the building (Ahunbay, 2013). Many old industrial structures are transformed into various structures with different functions by re-functioning within the scope of the protection of industrial heritage (Alpan, 2012). Both these structures, which have lost their function, and the mechanical equipment that contains traces of production in the structures are also in danger of extinction (Özudogru, 2010). According to Severcan and Barlas (2007), comprehensive protection and re-functioning of industrial heritage with its original architecture is important for 6 reasons;

1. Location: Most of the industrial buildings, which have historical document quality, are located in the city centers today. Bringing these valuable areas to the city is important for the sustainability of urban memory and the revival of urban centers and public life (Severcan, 2012).
2. The open spaces they cover: These buildings with large areas offer opportunities for the creation of breathing spaces in cities with dense construction. Transforming industrial areas

into open-air or technology museums contributes to society culturally and psychologically (Severcan, 2012).

3. Building stock they include: Industrial areas that contain a lot of building stock can be revived with various functions due to structures with different spatial characteristics (Köksal, 2002). According to Köksal (2002), giving cultural functions to industrial buildings is important for the sustainability of cultural heritage as well as contributing to urban culture (Severcan, 2012).

4. Symbolic and monumental features: Industrial buildings contain symbolic and monumental structures that form the urban memory. Strengthening the sense of belonging to the place is also very important in order to create social consciousness and have a healthy social spirit (Arendt, 1958; Lynch, 1960; Riegl, 1982; Severcan, 2012).

5. Architectural features: Industrial buildings also provide information on architectural construction techniques and materials of the industrialization period with their unique architectural qualities. Historical chimneys, cranes, cooling tanks, dock areas, fuel units not only contribute to the urban fabric and silhouette, but also help individuals discover their own beds (Severcan, 2012).

6. Sense of responsibility towards the public: In general, industrial areas in public ownership are used by the public for public benefit, water, electricity, gas, basic food, etc. products are produced. The fact that the property belongs to the public enables these areas to be protected and re-functioned more easily (Severcan, 2012).

Examples of re-functioning and revitalization for the purpose of protecting the qualified industrial heritage have started to increase in Turkey. These industrial structures, which have been brought into the cultural environment, are more numerous in Istanbul than in other cities.

Ankara Maltepe factory, one of the first electricity and gas factories, is the first official record in Turkey accepted as industrial archaeology (Uysal vd.). Although there are limited studies on the protection and re-evaluation of industrial heritage outside of metropolitan cities, Aksaray Azmi Milli Flour Factory and Samsun Tekel Tobacco Factory projects can be given as examples of applications to protect the industrial heritage in Anatolian cities (Gülay, 2019).

One of the Anatolian cities with a similar situation is Isparta. Two of the first 20 facilities in the Republic of Turkey were put into service in Isparta Province. These are Isparta Rose Oil Factory (1935) and Keçiborlu Sulfur Factory (1934) (Temurçin, 2004). Later, Isparta Sümerbank Yarn Factory was opened in 1943 and after these years, there has been an increase in the facilities opened in the weaving and clothing industry. It was found appropriate to open weaving factories, leather and leather factories, wine, beer and liquor factories, rose oil and perfume factories in the city and its districts (Erdoğan, 2021). According to the data of the Isparta Governorship, a rose oil factory was established in the center of Isparta on September 30, 1935 by the Ministry of Economy, and in 1936, factory-style rose oil was started to be

produced. Rose-making and rose oil production has become a modern industry with steam boilers imported from France. In addition to the city center, rose production facilities and factories were built in many districts and villages. Isparta Gülcüler Production and Sales Cooperative was established in 1947 (Erçetin, 2014) (Figure 9).















Figure 9: Establishment of Isparta Gülcüler Production and Sales Cooperative.

Reference: Erçetin, A. N. (2014). *Bir Zamanlar Isparta*. İzmir: Erçetin Gülyâğı San. Tic. A.Ş.

According to the data of Isparta Governorship; Güneykent Rose Oil Factory in 1952, Keçiborlu Rose Oil Factory in 1954, İslamköy Rose Oil Factory in 1958, Aliköy Güllakonu Factory in 1968, Yakaören and Kılıç Rose Oil Factories in 1976 were opened by Gülbirlik; In 1972, the capacity was increased at the Güneykent Rose Oil Factory (Url-3). According to Kenan Okan (1962), there are Municipal Rose Oil Factory, Ministry of Agriculture Rose Oil Factory, Gülbirlik İslamköy Rose Oil Factory, Geresin Rose Oil Factory, Keçiborlu Rose Oil Factory, Atabey Rose Oil Factory and Ekrem Erçetin Rose Oil Factory in Isparta (Okan, 1962). According to 1967 Isparta Provincial Yearbook, Municipality Rose Oil Factory (Gülcüler Production and Sales Cooperative), İslamköy Rose Oil Factory (Rose and Rose Oil Agricultural Sales Cooperative Union – Gülbirlik), Ministry of Agriculture Rose Oil Factory, Geresin¹ Rose Oil Factory, Keçiborlu Rose Oil Factory (Süleyman Konur Company), Atabey Rose Oil Factory, Gürkan Collective Company Rose Oil Factory, Ekrem Erçetin Rose Oil Factory and Gülcüler Production and Sales Cooperative Concret and thin rose oil facilities (Anonymous, 1968). With all these data, information about the old rose oil factories and facilities built in and around Isparta is presented in a table (Table 1).

¹ The old name of Güneykent is “Geresin” (Url-4).

Table 1: Rose oil factories and facilities in Isparta, districts and villages

No	Year	Structure Name	Situation	Photos
1	1935	Isparta Rose Oil Factory	-	 <p>Reference: Anonymus. (2001) <i>Isparta 1880-1980</i>. Isparta: Isparta Valiliği.</p>  <p>Reference: Koç, M. (1954). <i>Isparta Halıcılık Albümü</i>. İstanbul: Şevket Ünal Matbaası.</p>  <p>Reference: Ural-5 Salt Araştırma, Isparta Gül Yağı Fabrikası - Isparta Rose Oil Factory, erişim adresi: https://archives.saltrese arch.org/handle/123456789/196931</p>
2	1952	Isparta Concrete (Konkret) Factory	over intervention	 <p>Note: The chimney at the back has been demolished due to the new residential construction..</p>  <p>Reference: Isparta İl Yılığı, 1983</p>  <p>Reference: Koç, M. (1954). <i>Isparta Halıcılık Albümü</i>. İstanbul: Şevket Ünal Matbaası.</p>
3	1952	Güneykent (Geresin) Rose Oil Factory	Extant	 
4	1954	Keçiborlu S. Konur Rose Oil Factory	-	 <p>Reference: Isparta İl Yılığı, 1983</p>
5	1958	İslamkoy Rose Oil Factory	Extant	 <p>Reference: Delikanlı, M. ve Güneş, S. (1970). <i>Gülcülük [İlkokul Programına Göre Ek Ünite]</i>. <i>Yeni - Ün Dergisi</i></p>  

From these archive data, it was learned that 13 rose oil factories were built. It is observed that rose oil production is more intense in these factories in Isparta Merkez, Atabey - İslamköy, Keçiborlu and Gönen - Güneykent. It is thought that both the fact that they are located on the intercity road connections and that this region of Isparta Province is a few degrees warmer than other regions is also effective in the formation of these locations (Figure 10).

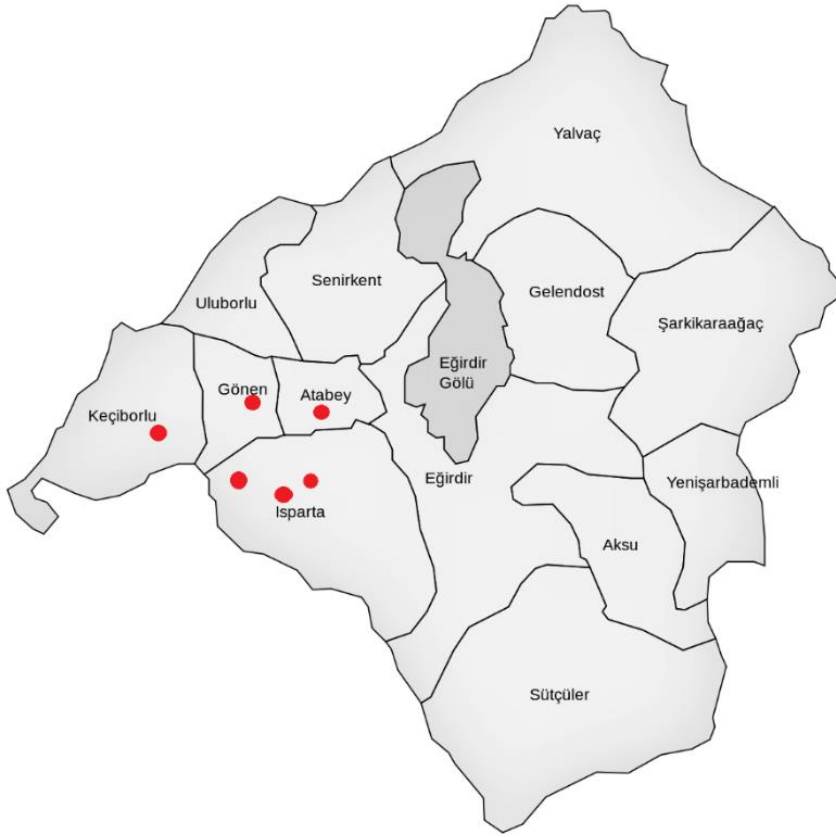


Figure 10: Locations of Rose Oil Factories in Isparta.

Reference: Created by authors.

Isparta Rose Oil Factory, 1935

With the factory, which was established on September 30, 1935 and started to produce rose oil in 1936, industrial rose oil production was started in the city center. In 1952, next to the old rose oil factory, the French Company named S. I. P. A. built a Gülkonkreti / Conğuret (solid rose oil) production factory to be transferred to Isparta Gülcüler Production and Sales Cooperative in partnership with Goboy Institution. In order to supply the electrical energy needs of the city and especially the factories, a structure in which a diesel-powered engine is located is constructed simultaneously. The Isparta Rose Oil Factory, which was built in the architectural style of the Early Republican Period, is a masonry stone structure and a single-storey factory, according to its old photographs. Its chimney is made of metal, unlike the factories built later (Figure 11, 12, 13, 14). This factory was demolished and could not reach the present day. Information about the location of the building was obtained from the History

Teacher Sümer Şenol (2016). Şenol stated that they have their own house across from the building and that they noticed the smoke and smell coming from the factory.



Figure 11: The First Rose Oil Factory Established In 1935 (1950).

Reference: Anonymous. (2001). *Isparta 1880-1980*. Isparta: Isparta Valiliği.



Figure 12: The First Rose Oil Factory Established In 1935.

Reference: Anonymous. (2001). *Isparta 1880-1980*. Isparta: Isparta Valiliği.

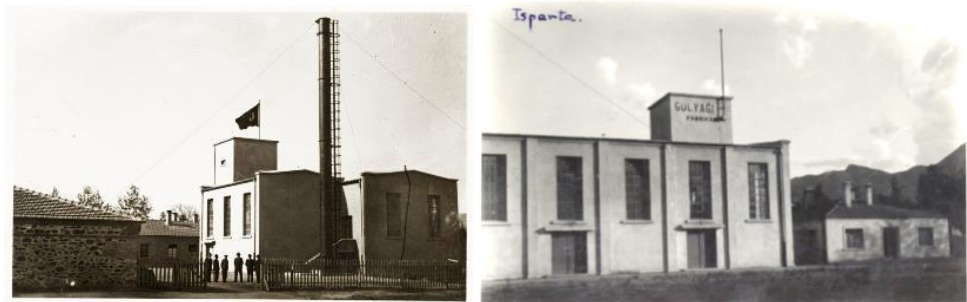


Figure 13: The First Rose Oil Factory Established In 1935.

Reference: Url-5 Salt Araştırma, "Isparta Gül Yağı Fabrikası - Isparta Rose Oil Factory", erişim adresi: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/196931> , (erişim tarihi: 05.03.2022).

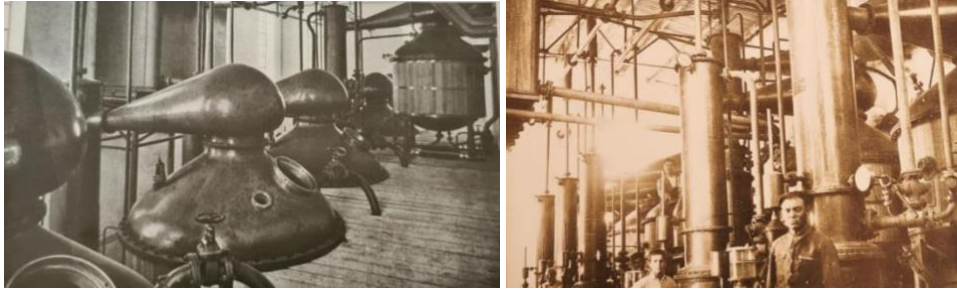


Figure 14: The view of the factory from the interior

Reference: Altıntaş, A. (2014). *Isparta Gülü Önemi [Önemi, Tarihçesi, Kullanılışı]*. BAKA (Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı); Anonymous. (2001). *Isparta 1880-1980*. Isparta: Isparta Valiliği.

İslamköy Rose Oil Factory, 1958

Established in 1958, the Islamköy Rose Oil Factory is a building characterized by simple lines, constructed in accordance with the architectural style of that era. Although it continues to operate to this day, its production has transitioned from liquid rose oil to solid rose oil (Konkret) production. The brick masonry chimney serving the production requirements and the cooling pool and channels in the garden are the characteristic features of the building (Figure 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).



Figure 15: 1958 Gülbirlük İslamköy Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive.



Figure 16: 1958 Gülbirlük İslamköy Rose Oil Factory Chimneys.

Reference: Köse and Gökarslan archive.



Figure 17: 1958 Gülbirlik İslamköy Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive.



Figure 18: 1958 Gülbirlik İslamköy Rose Oil Factory.

Reference: Url-7 TRT Eba, erişim adresi: <http://www.eba.gov.tr/>, (erişim tarihi: 05.03.2022).

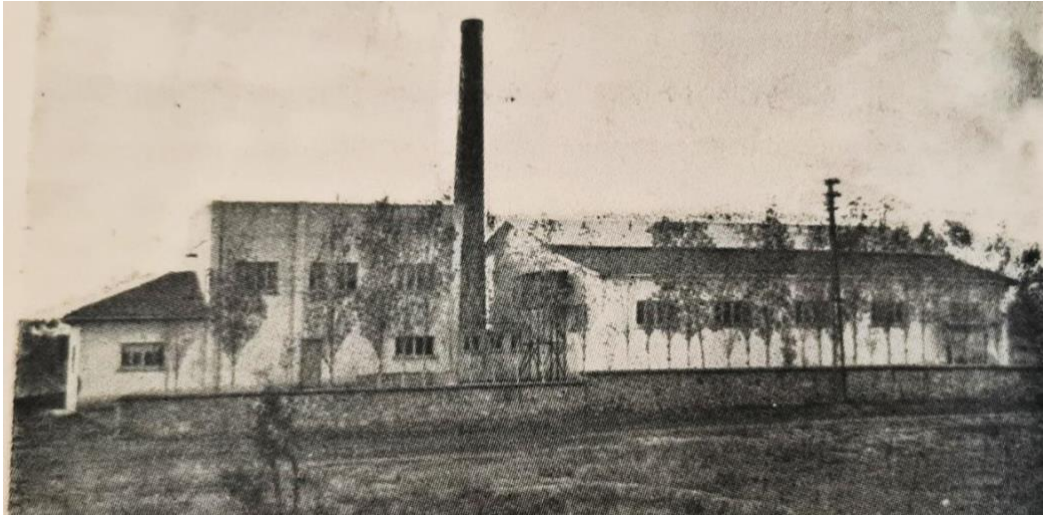


Figure 19: 1958 Gülbirlik İslamköy Rose Oil Factory Old View.

Reference: Delikanlı, M. ve Güneş, S. (1970). Gülcülük [İlkokul Programına Göre Ek Ünite]. *Yeni - Ün Dergisi*.

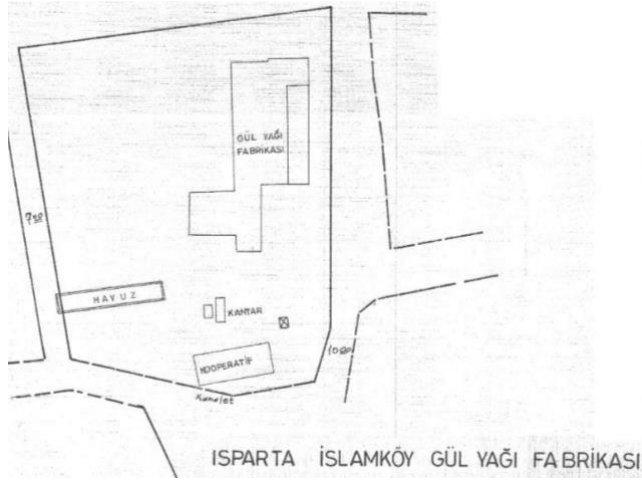


Figure 20: İslamköy Rose Oil Factory Site Plan.

Reference: Factory archive.

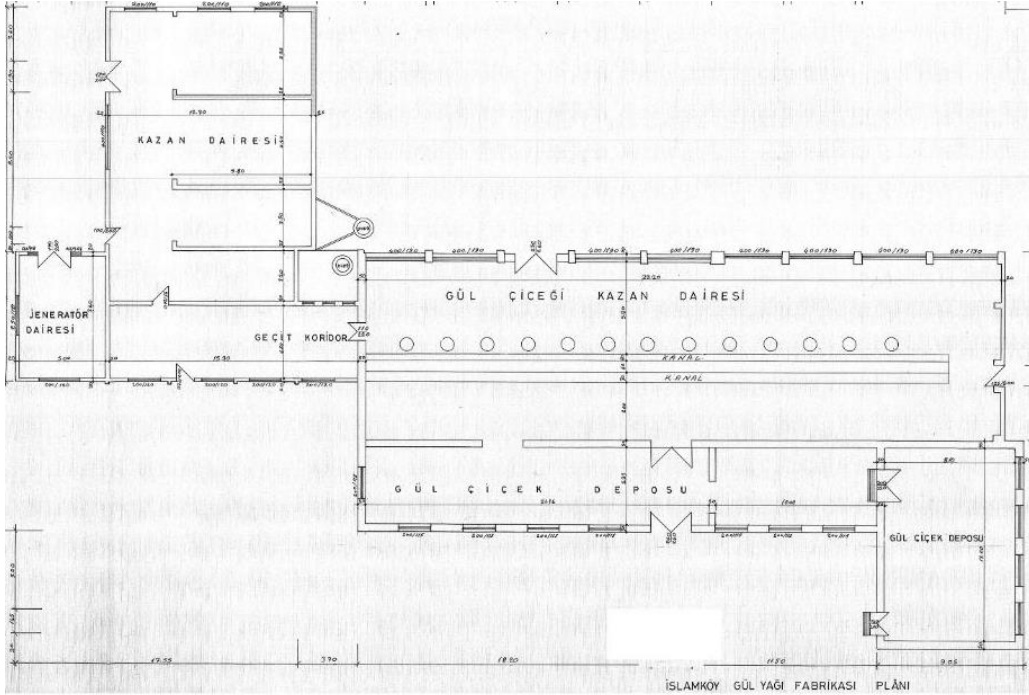


Figure 21: İslamköy Rose Oil Factory Ground Floor Plan.

Reference: Factory archive.

Güneykent Rose Oil Factory, 1952

Established in 1952, the Güneykent Rose Oil Factory remained in operation until the 1970s. Later, a new factory structure was built next to the old factory in 1972 and production continued here. The historical factory, on the other hand, was opened to use as a museum with its equipment after simple and partial repairs. Both the spatial organization and the technological equipment have been largely preserved in the building.

The old factory has a different style from other rose oil factories in terms of architecture and reflects the local architecture. Similar facade characteristics are seen in many buildings in the 1950s Isparta. It was built with reinforced concrete masonry technique using a local material, Kövke stone and Başmakçı brick. Stone and brick materials were used as filling material in the main walls. There are rectangular windows and doors in a plain style on the main walls, which are approximately 50 cm thick. The doors extend to the level of the reinforced concrete system created for the purpose of horizontal beam. It was observed that the joinery of the windows and doors changed later and therefore did not form a unity in terms of material. In addition, there is a chimney with a diameter of approximately 70 cm, built with masonry technique from Başmakçı bricks, adjacent to the building to the south of the building. While the chimney and the building do not share a unified design geometry, they exhibit visual coherence through the use of matching facade materials and adherence to the architectural style of the period (Figure 22, Figure 23).



Figure 22: 1952 Gülbirlik Güneykent Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive



Figure 23: Gülbirlik Güneykent Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive.

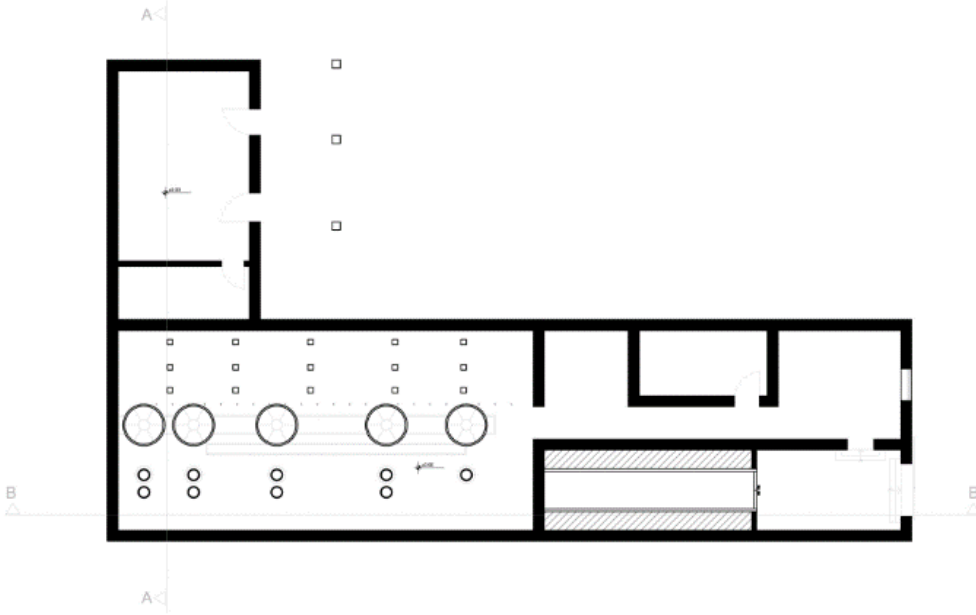
Plan Features

Güneykent Rose Oil Factory is located on the entrance road to the village, 2 km from the city (Figure 24). Following the establishment of the garden entrance, two distinct entrances were added to the southwest facade of the L-shaped block. The upper floor is entered from the outside of the building by a single-armed staircase adjacent to the facade. The main production area with the retorts is located in the north corner of the building. This space is accessed through a middle hall from the sections where the entrance is provided (Figure 25).



Figure 24: Location of Güneykent Rose Oil Factory.

Reference: Google Map, 2022.



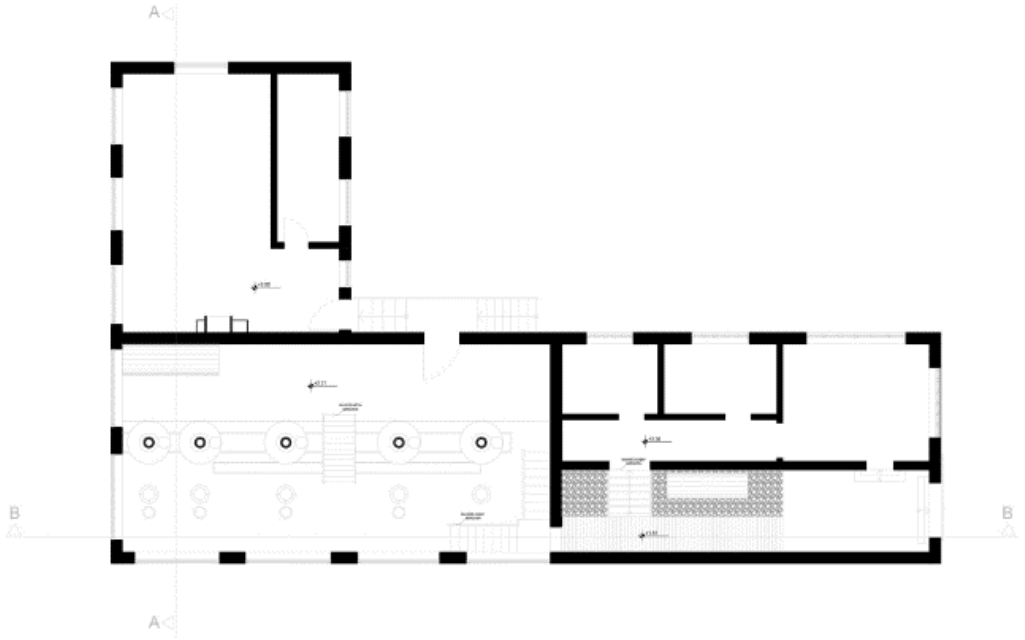


Figure 25: Ground and Upper Floor Plans of Güneykent Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive.

It is thought that the historical steam boiler in the building was brought from a Russian ship (Url-6), according to some sources, and from France according to some sources (Figure 26).



Figure 26: Güneykent Rose Oil Factory Historical Steam Boiler.

Reference: Köse and Gökarslan archive

The wooden floor coverings used as flooring in the interior are original. On the wooden floor, there are original retorts and installation pipes connecting to retorts. The technical equipment and interior cladding materials, which have survived to the present day, provide data on the period when the building was first used (Figure 27, Figure 28).



Figure 27: Gülbirlik Güneykent Rose Oil Factory Retorts in the interior.

Reference: Köse and Gökarslan archive.



Figure 28: Gülbirlik Güneykent Rose Oil Factory Retorts in the interior.

Reference: Köse and Gökarslan archive.

Facade Features

The facades of the factory were built as kövke stone, which is the local material of Isparta. The chimney has a masonry brick (yığma) structure. The windows were made in different forms and in different techniques on both floors. Since the ventilation and lighting needs of each space are different, window forms and sizes also varied according to the space. The chimney located in the south of the building was built in the form of a cylinder that shrinks towards the end, and with the metal staircase on the north facade, it both added height to the vertical structure and increased the meaning of the industrial structure (Figure 29).

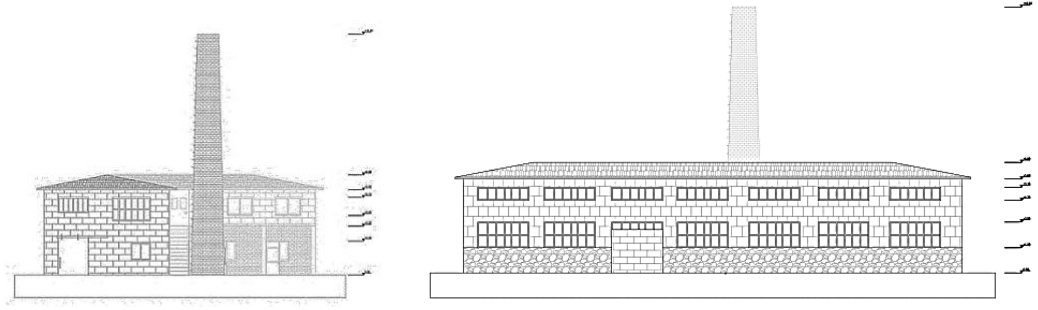


Figure 29: South-West and North-West Facades of Güneykent Rose Oil Factory.

Reference: Köse and Gökarslan archive.

3. METHOD

First of all, very important justifications must be presented for the registration of the urban industrial heritage. It is not considered sufficient to have a qualified architecture, especially for the buildings that are intended to be preserved as industrial heritage. For this reason, justifications for the registration of an industrial heritage should be listed in line with the regulations on the protection of the industrial heritage. TICCIH (International Committee for the Conservation of Industrial Heritage) developed the Nizhny Tagil Charter in 2003 to guide the conservation and conservation of industrial heritage, and at the 17th General Assembly of ICOMOS on 28 November 2011, it was determined that industrial heritage sites, structures, areas and landscapes adopted the "DUBLIN Principles", which are the common principles of ICOMOS-TICCIH for the protection of In this direction, the registration grounds of Güneykent Rose Oil Factory, which is a qualified structure with its original architecture, original equipment, retort and approximately 100 years old steam boiler, incorporating rose oil production technology, have been revealed within the scope of ICOMOS-TICCIH common principles. After establishing the reasons, which is the most important step for the registration process, an application was made to the conservation committee to register the building and take it under protection. As a result of the field studies conducted by the Conservation Board, a conservation decision was made and relevant articles were sent to the property owners and us (Figure 30).

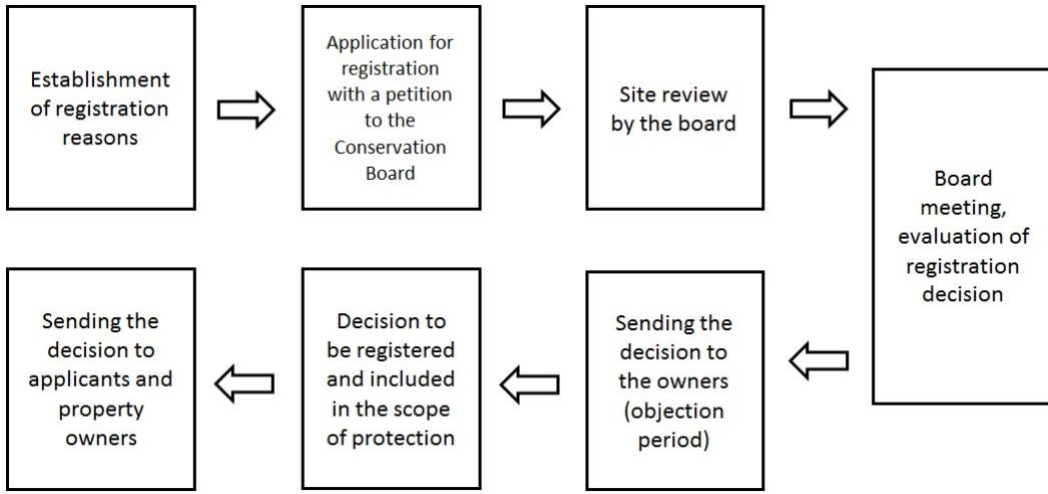


Figure 30: Method of Registration Process.

Reference: Prepared by the authors.

4. RESULTS

Güneykent Rose Oil Factory, located in Isparta Province, Gönen District, Güneykent Village, Köprüyani Locality, on Ispm24b03c, parcel no. 3834, is an important industrial structure that incorporates rose oil production technology for Isparta, the rose-making center. Established in 1952, Güneykent Rose Oil Factory was transferred to Gülbirlik Company in 1977. In addition to its original architecture, it is a qualified industrial heritage with its original equipment, retorts and nearly 100 years old steam boiler.

As a result of partial and simple repairs, the building, which continues its life with its new function, needs a conscious and comprehensive restoration within the scope of industrial heritage by being registered. For this reason, on 18.03.2022, an application was made to the Antalya Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate for the registration and protection of the Güneykent Rose Oil Factory. The registration reasons required for the protection of the building are presented in the petition.

Other qualified, historical rose oil factories in the region have not survived. Güneykent Rose Oil Factory is an industrial structure that has survived to the present day with historical document value. In addition, the building hosted the transition from traditional rose oil production technology to industrial production technology. The fact that the equipment of this production technology is still present in the building is important in terms of transferring the production technique of the period in which it was built to future generations without losing it. In this context, the building also has a technological value. The location of Güneykent Rose Oil Factory has a positional importance both in terms of being on the transportation network of the Lakes Region between the provinces of Isparta - Burdur and on the transition road between big cities such as Istanbul and Ankara and the tourism city Antalya. In case the building is re-functionalized, its open spaces and building stock have reserve spaces for these

functions. In the settlement where the building is located and its surroundings, rose-making is still provides employment. For this reason, local people feel a sense of belonging to Güneykent Rose Oil Factory and attribute a symbolic value. In this sense, the building has an urban value.

Güneykent Rose Oil Factory has the construction technique and material type of the period in which it was built. It reflects the modern architectural style of the building period (1950s). At the same time, it exhibits the facade shaping with local materials. In addition to the block and facade layout, it has a spatial organization shaped by function and equipment. Rose retorts and coal steam boiler were effective in the scale and shaping of the interior. In this context, Güneykent Rose Oil Factory has architectural value with its structural features. The ownership of the building belongs to Gülbirlik Company, and transferring the building to future generations is of public importance for the preservation of urban memory. Finally, the building contributes to national and international rose-making tourism both economically and culturally for the region and has the potential to be a stopping point. In this respect, it is possible to say that it has tourism value as well.

TICCIH (International Committee for the Conservation of Industrial Heritage) developed the Nizhny Tagil Charter in 2003 to guide the conservation and conservation of industrial heritage, and at the 17th General Assembly of ICOMOS held on 28 November 2011, ICOMOS-TICCIH adopted the "DUBLIN Principles", which are common principles for the protection of industrial heritage sites, structures, areas and landscapes. The 1st, 2nd, 3rd, 4th, and 5th principles of these principles are given in (Table 2) (ICOMOS, 2011). Within the scope of these principles, the reasons for the registration of the factory are presented (Table 2).

Table 2: Evaluation of the registration reasons of Güneykent Rose Oil Factory within the scope of ICOMOS-TICCIH common principles for the protection of Industrial Heritage Sites, Structures, Areas and Landscapes

	ICOMOS-TICCIH common principles	Güneykent Rose Oil Factory Registration Reasons
1.	<p><i>Definition: The industrial heritage consists of sites, structures, complexes, areas and landscapes as well as the related machinery, objects or documents that provide evidence of past or on-going industrial processes of production, the extraction of raw materials, their transformation into goods, and the related energy and transport infrastructures. Industrial</i></p> <p><i>Heritage reflects the profound connection between the cultural and natural environment, as industrial processes – whether ancient or modern – depend on natural sources of raw materials, energy and transportation networks to produce and distribute products to broader markets. It includes both material assets – immovable and movable –, and intangible dimensions such as technical know-how, the organisation of work and workers, and the complex social and cultural legacy that shaped the life of communities and brought major organizational changes to entire societies and the world in general.</i></p>	<p>Rose Oil Factory is an industrial structure in terms of transforming rose raw material into rose oil.</p> <p>The Rose Oil Factory is directly related to the rose gardens, a cultural landscape element in the region, and shows the link between the cultural and natural environment.</p> <p>It can be said that it is a structure related to social and cultural heritage in terms of providing the use of rose water and rose</p>

		products, which are intangible cultural heritage.
2.	<i>Industrial heritage sites are much diversified in terms of their purpose, design and evolution over time. Many are representative of processes, technologies as well as regional or historical conditions while others constitute outstanding achievements of global influence. Others are complexes and multiple site operations or systems whose many components are interdependent, with different Technologies and historical periods frequently present. The significance and value of industrial heritage is intrinsic to the structures or sites themselves, their material fabric, components, machinery and setting, expressed in the industrial landscape, in written documentation, and also in the intangible records contained in memories, arts and customs.</i>	<p>It is a representative of technology in terms of the historical stills used for the production of rose oil with the traditional method in the region. In addition, the historical steam boiler is one of the most important symbols of historical technological equipment.</p> <p>Rose Oil Factory end of May - beginning of June, the last products of the rose harvest ritual are brought to this building. In this respect, it is also included in intangible records in people's memories.</p>
3.	<i>Researching and documenting industrial structures, sites, landscapes and the related machinery, equipment, records or intangible aspects is essential to their identification, conservation, and the appreciation of their heritage significance and value. Human skills and knowledge involved in old industrial processes are a critically important resource in conservation and must be considered in the heritage evaluation process.</i>	The Rose Oil Factory is a facility with human skills and knowledge used in the old industrial production processes of Isparta.
4.	<i>Researching and documenting industrial heritage sites and structures must address their historical, technological and socio-economical dimensions to provide an integrated base for conservation and management. It requires an interdisciplinary approach supported by interdisciplinary research and educational programmes to identify the significance of industrial heritage sites or structures. It should benefit from a diversity of sources of expertise and information including site surveys and recording, historical and archaeological investigation, material and landscape analysis, oral history and/or research in public, corporate or private archives. Research and preservation of documentary records, company archives, building plans, and specimens of industrial products should be encouraged. The evaluation and assessment of documents should be undertaken by an appropriate specialist in the industry to which they relate to determine their heritage significance. The participation of communities and other stakeholders is also an integral part of this exercise.</i>	<p>The Rose Oil Factory contributed to the current socio-economic structure of the city and Isparta, both in the past and in its new structure.</p> <p>The Rose Oil Factory is a structure that requires special conservation with its silhouette created by both the steam boiler and the brick chimney in its landscape.</p> <p>Both Güneykent Municipality and Gülbirlik Company contribute to the protection of the Rose Oil Factory as different stakeholders. Opening the building to the public, at least as a museum, shows the effectiveness of these stakeholders.</p>
5.	<i>Thorough knowledge of the industrial and socio-economic history of an area or country or their links to other parts of the world is necessary to understand the significance of industrial heritage sites or structures. Single industry context, typological or regional studies, with a comparative component, aimed at key industrial sectors or technologies are very useful in recognizing the heritage values inherent in individual structures, sites, areas or landscapes. They should be accessible and searchable by the public, scholars as well as managers.</i>	The rose oil factory is in an important position in relation to many regions in the country and in the world in terms of producing rose water and rose oil, the raw material of rose products, which have a place in large markets.

5. CONCLUSION

It is possible to say that industrial areas and structures are the expression of the socio-economic history of a region with the mechanical components that provide the production and the places where these components are located. These structures, which are generally built in line with the needs of the day, often lose their functions and uses due to rapid technological developments. For this reason, they are often not considered to have a visible symbolic meaning in the context of the city and structurally, like other cultural heritage items. However, it should not be ignored that they hold an important place in the memory of modern societies as evidence of industrial developments. For this reason, it is vital that these structures, which have witnessed a development process in the history of technology and therefore industry, should be preserved completely, together with their spatial traces. In terms of use value, these structures are brought into social life by using them and protecting them in this way is an important conservation action and protection method in order to carry the industrial heritage to the future.

In the study, the development process of rose oil production in Isparta was examined. In the production of rose oil, which is based on the distillation method, furnace, boiler and pool equipment have been the basic elements of the production method. With the developing technology over time, the working principle of these three elements has remained the same, and their form, size and technologies have changed. From the retort used in distillation with the traditional method, today's copper rose boilers, from wood fired clay furnaces to steam powered boilers. Furthermore, the production of rose oil, which used to take place in the ground floors or gardens of houses, has been replaced by purpose-built structures and spaces designed specifically for this function, as a result of industrialization. This process was determined by literature review and site observation in the study.

In Isparta, a city that has housed numerous historical industrial structures such as carpet factories, leather factories, sulfur factories, and rose oil factories, it is challenging to identify a comprehensive and integrated example of industrial heritage preservation. Although some conservation efforts have been made, mostly limited to preserving facade walls or chimneys of the factories, there is a lack of a comprehensive approach. The rose oil factories, in particular, hold significant importance in the context of industrial heritage, as they represent the evolution of local production to an industrial scale. Throughout history, many of the factories dedicated to rose oil production were destroyed and have not survived to the present day. However, the Güneykent Old Rose Oil Factory stands out as an exception, as it has been revitalized and transformed into a museum following minor repairs. With the aim of safeguarding and registering the Güneykent Gülbirlik Rose Oil Factory as part of the industrial heritage, efforts have been made, and the reasons for registration have been discussed in alignment with the decisions of TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage).

Considering the significant tourism value of the building for the region, its status as a symbol of local and rural architecture, and its reflection of the culture of rose production, it is crucial to prioritize its protection and restoration as an industrial structure after its registration within the industrial heritage framework. However, in the context of this study, the emphasis was placed on the importance of protection and registration reasons preceding functional decisions and restoration efforts related to the preservation of industrial heritage. With this perspective in mind, the Rose Oil Factory, as an industrial structure, not only reflects the technological advancements of its era in the process of converting raw roses into rose oil but also maintains a direct connection with the surrounding rose gardens, which serve as integral cultural landscape elements in the region. This highlights the intrinsic relationship between the cultural and natural environment, further underscoring the significance of the factory as a historical and cultural asset. Furthermore, it is essential to highlight that the Rose Oil Factory holds significance in terms of social and cultural heritage, as it facilitates the utilization and production of rose products that can be considered as intangible cultural heritage. The factory is regarded as a representative of technological history, evident in the historical stills used for the traditional method of rose oil production within the factory premises, as well as the distillation equipment and spatial arrangement characteristic of its construction period. Notably, the steam boiler located within the building stands as one of the most significant symbols of the historical technological component, emphasizing the necessity of preserving the entire structure along with its spatial organization. Additionally, the building holds a special place in the collective memory of the community, as it serves as the destination for the final harvest of roses at the end of May and the beginning of June. Thus, it is included in the intangible records of people's memories, contributing to the social memory of the region. The national and international importance of safeguarding the structure should also be emphasized, as it has been a hub for economically significant industrial activities related to the production of rose water and rose oil, serving as the raw materials for various rose-based products.

With an emphasis on all these importance and values, the registration application of the building was submitted, and this structure, which serves as a host to rose production technology, has been placed under protection, considering its significance within the scope of industrial heritage. The transmission of industrial heritage to future generations, alongside cultural heritage, is a matter that requires sensitivity. The production history of rose oil, particularly as a regional product, holds national and international originality. Therefore, each stage of the traditional method and factory production processes should be documented and examined within the context of industrial heritage. By doing so, we can ensure the preservation of the entire production history and techniques associated with rose oil, allowing them to be passed down to future generations. This approach recognizes and values the cultural and technological heritage embodied by this significant industrial structure.

REFERENCES

- Ahunbay, Z. (2013). 2013'ün Tartışmalı Yeniden Kullanım ve İhyaları. *TMMOB Mimarlık Dergisi*, 374, p. 49-53.
- Aköz, B. ve Beyhan, Ş. G. (2019). Güneykent Gül Hasatı Turizminin Mekânsal Analizleri, *ZfWT* Vol 11, 2, p. 89-111.
- Alpan, A. (2012). Eski Sanayi Alanlarının Yazındaki Yerine ve Endüstri Arkeolojisinin Tarihçesine Kısa Bir Bakış, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, *Planlama Dergisi*, 52, p. 21-28.
- Altıntaş, A. (2007). *Gül gülsuyu, tarihte, tedavide ve gelenekteki yeri*, İstanbul: Tempo Matbaacılık.
- Altıntaş, A. (2009). *Gül ilaçların en güzeli*. İstanbul: Barış Matbaası.
- Anonymous. (1968). *1967 Isparta il yillığı*. Ankara: Ankara Yarı Açık Cezaevi Matbaası.
- Anonymous. (2011). Isparta İl Kültür ve Turizm Envanteri, Isparta Valiliği.
- Anonymous. (2020a). Tarım Ürünleri Piyasa Raporu, Tarımsal Ekonomi ve Politika Geliştirme Enstitüsü.
- Anonymous. (2020b). Yağ Güllü Tarımı ve Endüstrisi Fizibilite Raporu, Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı.
- Arendt, H. (1958). *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aydın, D. ve Aksoy, E. (2012). Endüstri Yapılarında Yeniden Kullanılabilirlik: Nazilli Sümerbank Fabrikasının Sosyal Tesis Binasının İşlevsel Dönüşümü İçin Analizler. 24. Uluslararası Yapı ve Yaşam Kongresi. Bursa, p. 250-264.
- Bilir, S. (2010). Isparta İlinde Gülcülük ve Ekonomik Yeri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Erçetin, A. N. (2014). *Bir zamanlar Isparta*. İzmir: Erçetin Gülyağı San. Tic. A.Ş.
- Falconer, K. (2005). Industrial Archaeology Goes Universal. *Industrial Archaeology Review*, XXVII: 1, p. 23-26.
- Ganser, K. (1992). Strukturwandel, Geschichtlichkeit und Perspektiven des Ruhrgebietes, *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 2(50), p. 119-28.

- Günay, Z. (2014). The golden horn: heritage industry vs. industrial heritage. *Uludağ Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 19(2), p. 97-108.
- Gülay, A. (2019). Endüstriyel Mirasın Korunması Ve Turizm Açısından Değerlendirilmesi: Zonguldak İli Örneği, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- ICOMOS. (2011). Endüstri Mirası Sitleri, Yapıları, Alanları ve Peyzajlarının Korunması İçin ICOMOS-TICCIH Ortak İlkeleri.
- ICOMOS. (2013). Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi.
- İbn Battûta. (2000). *İbn Battuta Seyahatnamesi (1325-1354)*, çeviri: A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yayınları, c.I-II.
- Onnik, İ. (1332). *Kadınlara Amelî Sanayi-i Ziraiye Dersleri: Gülyağcılık San'atı*. Maarif-i Umumiye Nezareti Telif ve Tercüme Kütüphanesi, İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Kıraç, A. B. (2001). Türkiye'deki Tarihi Sanayi Yapılarının Günümüz Koşullarına Göre Yeniden Değerlendirilmeleri Konusunda Bir Yöntem Araştırması. M.S.Ü. Doktora Tezi, İstanbul. (yayınlanmamış)
- Köksal, T. G. (2002). Endüstri Mirasında Çağdaş Sanatlar: Kazanımlar, Kayıplar. *Mimarist*, 4: p. 86-89.
- Köksal. T. G. (2005). İstanbul'daki Endüstri Mirası için Koruma ve Yeniden Kullanım Önerileri, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Restorasyon Programı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Lynch, K. A. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Okan, K. (1962). *Isparta'da Gül ve Gülyağı*. Isparta Öğretmenler Derneği Yayınları.
- Özçelik, H. (2013). Türkiye'de Gülcülük: Tespitler / Tahliller. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 17 (2), s. 44-51.
- Öztürk, İ. (1991). Geleneksel Yöntemle Gülyağı Üretimi. *Türk Etnografya Dergisi* (19), s. 137-140.
- Özudođru, A. A. (2010). Adana'da Dokuma Sanayi Yapılarının Endüstri Mirası Kapsamında İncelenmesi, Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

- Riegl, A. (1982). *The Modern Cult of Monuments: Its Characteristic and Its Origin*. New York: Oppositions, 25.
- Sarıbaşı, R. ve Aslanca, H. (2011). *Yağ Gülü Yetiştiriciliği*. Eğirdir, Isparta: Meyvecilik Araştırma İstasyonu Müdürlüğü Yayın, No:45.
- Severcan, Y. C. (2012). Endüstri Mirasının Korunması ve Yeniden İşlevlendirilmesine İlişkin Özelleştirme Yaklaşımları: Sorunlar ve Olanaklar, *TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, Planlama Dergisi*, 52, s. 40-46.
- Severcan, Y. C. ve Barlas, A. (2007). The Conservation Of The Industrial Remains As A Source Of Individuation And Socialization. *International Journal of Urban and Regional Research*, 31(3), p. 675-682.
- Şenol, S. (2016). (kaynak kişi). Isparta, 82 yaşında.
- Stratton, M. (2000). *Understanding the potential: Location, configuration, and conversation options. Industrial buildings, conservation and regeneration*. Cambridge: University Press, p.(30- 57).
- Temurçin, K. (2004). Isparta İlinde Sanayinin Gelişimi ve Yapısı . *Coğrafi Bilimler Dergisi* , 2 (2), 79-95.
- TICCIH. (2003). The Nizhny Tagil Charter For The Industrial Heritage.
- Url-1, erişim adresi: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, “Gülâbdan”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gulabdan> , (erişim tarihi: 05.03.2022).
- Url-3 T.C. Isparta Valiliği, “Isparta Gülü”, (erişim tarihi: 05.03.2022). erişim adresi: <http://www.isparta.gov.tr/isparta-gulu>.
- Url-4 Güneykent Belediye Başkanlığı, “Tarihçemiz”, erişim adresi: <http://www.guneykent.bel.tr/sayfa/tarihcemiz.html> , (erişim tarihi: 05.03.2022).
- Url-6 Güneykent Belediye Başkanlığı, “Ekonomi”, (erişim tarihi: 05.03.2022), erişim adresi: <https://www.guneykent.bel.tr/sayfa/ekonomi.html>.
- Usun, Ç. F. ve Dinç, Y. (2020). Sabun Üretimi Bakımından Kent Kimliği ve Sabunhanelerin Endüstriyel Miras Kapsamında Değerlendirilmesi: Antakya Örneği . *Coğrafya Dergisi* , 40, 149-162 . DOI: 10.26650/JGEOG2019-0040.

Yıldız, M. S. (2019). Karadeniz Ereğli’de Bir Endüstri Mirası: Lokomotif Bakım Atölyesinin Yeniden İşlevlendirilmesine Yönelik Bir Öneri, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

FİLATELİ HİZMETLERİ VE KİŞİSEL PUL UYGULAMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

SERKAN AYCİL*

ÖZ

Filateli ürün ve hizmetlerini, literatür ekseninde değerlendirmeye çalışan sınırlı sayıda araştırma mevcuttur. Posta tarihini sergi, koleksiyon ve pulculuk ekseninde ele alan bu çalışmanın amacı filateli ürün ve hizmetlerine dair bilgiler sunmak ve filateli ile ilgili özgün bir literatür oluşturmaya çalışmaktır. Nitel araştırma yöntemi içerisindeki veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizi yönteminin esas alındığı bu çalışmada öncelikle, konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklar toplanmış, sonrasında literatürü destekleyen veriler aracılığıyla özgün bir araştırma yöntemi geliştirilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın verilerini 1840 ile 2021 yılları arasında tedavüle çıkarılan filatelik ürünler oluşturmaktadır. 5 farklı araştırma alanı üzerinden kurgulanan bu çalışmada; 1 adet mühür ile 2 adet posta pulu, 1 adet resmi pul, 1 adet sürekli pul, 1 adet anma bloku, 2 adet kişisel pul, 1 adet portföy, 1 adet ilk gün zarfı, 1 adet özel gün zarfı, 1 adet pul baskılı posta kartı, 1 adet posta kartı ve 1 adet maksimum karta yer verilmiştir. Ayrıca çalışmanın içeriğinde ulusal ve uluslararası sergiler ile emisyon programı kapsamında tedavüle çıkartılan pullara, filateli abone sayısına, kişisel pul verilerine ve filatelik ürün satışından elde edilen gelirlere değinilerek çıkarımlarda bulunulmuştur. Sonuç olarak gerek posta tarihi gerekse filateli ile alakalı bilgi ve belgelerin, sonraki süreçte yapılması planlanan sanatsal ve akademik çalışmalara kaynak oluşturacak nitelikte olduğu değerlendirilmesinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Posta Tarihi, Filateli, Pul Koleksiyonculuğu, Pul Sergisi, Kişisel Pul.

* Muhasebe Tetkik, İstanbul PTT Bölge Başmüdürlüğü, Muhasebe ve Finans Müdürlüğü, sserkan.aycil@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3540-5548>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

A STUDY ON PHILATELY SERVICES AND PERSONAL STAMP APPLICATION: THE CASE OF TURKEY

SERKAN AYCİL*

ABSTRACT

There is a limited number of studies that try to evaluate philately products and services on the axis of the literature. The aim of this study, which deals with postal history in the axis of exhibition, collection and philately, is to provide information on philately products and services and to try to create an original literature on philately. In this study, which is based on the document analysis method, which is one of the qualitative research methods, first of all, written and visual sources related to the subject were collected, and then an original research method was tried to be developed through the data supporting the literature. The data of the research consists of philatelic products put into circulation between 1840 and 2021. In this study, which was constructed on 5 different research areas; 1 stamp and 2 postage stamps, 1 official stamp, 1 permanent stamp, 1 commemorative block, 2 personal stamps, 1 portfolio, 1 first day envelope, 1 special day envelope, 1 postage stamp printed card, 1 post card and 1 maximum card are included. In addition, in the content of the study, inferences were made by referring to the national and international exhibitions and the stamps put into circulation within the scope of the emission program, the number of philatelic subscribers, personal stamp data and the revenues from the sale of philatelic products. As a result, it has been evaluated that the information and documents related to both postal history and philately will be a source for artistic and academic studies planned to be done in the next period.

Keywords: Postal History, Philately, Stamp Collecting, Stamp Exhibition, Personal Stamp.

* Accounting Inspection, Istanbul PTT Regional Directorate, Accounting and Finance Directorate, sserkan.aycil@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3540-5548>.

1. GİRİŞ

İnsanlar, tarih boyunca önem atfettikleri nesnelere toplama ve biriktirme eğiliminde olmuşlardır. Zaman içerisinde görülen sayısal artış ve ürün çeşitliliği, toplanan nesnelere belirli bir sistem dâhilinde sınıflandırılarak sergilenmesi gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Bireylerin merak etme, ilgi duyma, öğrenme, araştırma, haz alma ve yarar sağlama gereksinimlerinin bir yansıması olduğu düşünülen bu anlayış sayesinde, mevcut birikimler belirli bir zaman sonra, toplumsal değerlerin bir sonraki kuşaklara aktarıldığı önemli bir kültür varlığına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, doğal bir sistemin kurulmasına ve koleksiyon kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Colligere fiilinden türetilmiş olan koleksiyon sözcüğü merak etme, öğrenme, zevk alma veya yarar sağlamak amacıyla bir araya getirilmiş ve belirli bir sistem içerisinde sınıflandırılmış nesnelere terennüm etmek amacıyla kullanılan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (Uzun Aydın, 2020, s. 83). Sanat yapıtlarının bir araya getirilerek sergilenmesini öngören benzer uygulamalar, sürdürülebilir bir toplumsal birikimin oluşmasına katkı sunmaktadır.

Filatelinin var olmasındaki en önemli gerekçe, şüphesiz mektuplardır. Diğer yazı türlerine nazaran oldukça farklı özellikler arz eden bu gelenekte yazar, duygu ve düşüncelerini belirli kurallara bağlı kalmadan özgür bir biçimde sayfalara sığdırmaya çalışmaktadır. Zaman içerisinde daha fonksiyonel hale gelen mektuplar, gerek özel gerekse resmi yazışmaların vazgeçilmezleri olmuştur. Mektubun, günümüzdeki yazma anlayışına uygun bir nitelik kazanması ise ancak 16. yüzyıl sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Almanya, Fransa, İngiltere ve İtalya'da yaygınlaşan bu yazınsal tür, 18. ila 19. yüzyılda daha hissedilir etkiler göstermiş ve edebiyat tarihi içerisindeki yerini almıştır (Kuter, 2012, s. 13-14).

Mektuplarda pul kullanılması fikri ise posta hizmetlerine önemli bir takım yenilikler getirmiştir. Kısa zamanda yaygınlaşan uygulama sayesinde birçok ülke kendine özgü pullar üretmiş ve posta tekeline önemli pratikler kazandırmıştır. Ürün ve hizmetlerdeki sayı ve çeşitliliğin artmasıyla birlikte, sonraki süreçte sayısızca obje ve argüman ortaya çıkmıştır. Bir dönem posta hizmetlerinin değişmez pratikleri olarak görülen belge ve objeler, günümüzde asıl işlevlerinin ötesine geçmiş ve filatelik materyaller olarak değer görmeye başlamıştır.

Filateli ürün ve hizmetlerini, literatür ekseninde değerlendirmeye çalışan sınırlı sayıda araştırma mevcuttur. Posta tarihine dair bilgilendirmede bulunan ve aynı zamanda filatelinin tarihi süreç içerisindeki önemini istatistik verilerle açıklamaya gayret eden bu çalışmanın, önemli bir araştırma ögesi olarak değerlendirileceği düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Posta tarihini sergi, koleksiyon ve pulculuk ekseninde ele alan bu çalışmanın amacı filateli ürün ve hizmetlerine dair bilgiler sunmak ve filateli ile ilgili özgün bir literatür oluşturmaya çalışmaktır.

2.2. Araştırmanın Yöntemi

Yazılı ve görsel kaynaklar üzerinden ilerletilen bu çalışma bilgi toplama, analiz ve değerlendirme aşamalarını kapsamaktadır. Nitel araştırma yöntemi içerisindeki veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizi yönteminin esas alındığı bu çalışmada öncelikle, konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklar toplanmış, sonrasında literatürü destekleyen veriler aracılığıyla özgün bir araştırma yöntemi geliştirilmeye çalışılmıştır.

2.3. Araştırmanın Verileri

Araştırmanın görsel verilerini 1840 ile 2021 yılları arasında tedavüle çıkarılan filatelik ürünler oluşturmaktadır. Tablo 1’de, çalışmada kullanılan filatelik ürünlere ilişkin temel verilere yer verilmiştir.

Tablo 1: Çalışmada Yer Verilen Filatelik Ürünlere Ait Temel Veriler

Ürün Cinsi	Filatelik Ürün	Basım Tarihi	Adet	Değeri
Mühür	Damga	1846	1	-
	Posta Pulu	1840	1	1 Penny
Pullar	Posta Pulu	1863	1	5 Kuruş
	Resmi Pul	2019	1	8.40 Kuruş
	Sürekli Pul	2021	1	3 TL
	Anma Pulu	2021	1	3 TL
	Anma Bloku	2020	3	5.50 Kuruş 3+3 TL
	Kişisel Pul	2013-2016	2	1+1 TL

Portföy	Pul Portföyü	2019	1	35 TL
Filatelik Zarflar	İlk Gün Zarfı	2019	1	4 TL
	Özel Gün Zarfı	2021	1	3 TL
Filatelik Kartlar	Pul Baskılı Kart	2010	1	0,90 Kuruş
	Posta Kartı	2021	1	-
	Maksimum Kart	2008	1	0,65 Kuruş

5 farklı araştırma alanı üzerinden kurgulanan bu çalışmada; 1 adet mühür ile 2 adet posta pulu, 1 adet resmi pul, 1 adet sürekli pul, 1 adet anma bloku, 2 adet kişisel pul, 1 adet portföy, 1 adet ilk gün zarfı, 1 adet özel gün zarfı, 1 adet pul baskılı posta kartı, 1 adet posta kartı ve 1 adet maksimum karta yer verilmiştir. Konu-görsel uyumunun öncelikli tutulduğu bu çalışmanın kurgusu, içerik ile birebir uygunluk gösteren filatelik ürünler üzerinden oluşturulmuştur.

2.4. Veri Toplanma Süreci ve Veri Analizi

Çalışmanın temelini doküman analizi ve görsel araştırma oluşturmaktadır. Doküman analizi; güvenilirliği ve temsil edilebilirliği kontrol sürecinden geçmiş elektronik (e-kitap, e-dergi, dijital arşiv vb.) ve basılı yayınlar (dergi, kitap, kurumsal yayın, tez, rapor, ansiklopedi vb.) üzerinden ilerletilmiştir. Görsel araştırmada ise filatelinin temel olgularını, literatür boyutuna indirgeyen mühür, pul, kart ve zarflar üzerinden özgün bir içerik oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Ulusal Tez Merkezi, Araştırmaz, Asosindex, EBSCO Host, Türk Eğitim İndeksi, SOBIAD ve Google Akademik gibi elektronik veri tabanları aracılığıyla “posta tarihi, filateli, pul koleksiyonculuğu ve pul sergisi” anahtar kelimeleri kullanılarak aramalar yapılmıştır. Yapılan tarama sonucunda ilgili alana dair yapılmış birçok araştırmaya ulaşılsa da “Filateli Hizmetleri ve Kişisel Pul Uygulaması Üzerine Bir Araştırma: Türkiye Örneği” başlıklı herhangi bir araştırmaya rastlanılamamıştır.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Posta Pulu

Posta yoluyla sevki sağlanan mektup, gazete, posta kartı, küçük paket vb. gönderilerden ücretin tahsil edildiğini gösteren, farklı şekilli küçük resimli değerli kâğıtlardır. Arka yüzü yapışkanlı olan pulların önyüzünde genellikle, pulun parasal karşılığı ile ait olduğu ülkenin tarihi, siyasi tavrı, kültürü, fuanası ve sanatı tema olarak kullanılmaktadır (Kuter, 2012, s. 15).

3.2. Filateli ve Pul Koleksiyonculuğu

Genel olarak pul ve posta ile ilgili materyallerin koleksiyonculuğunun bütün dünyada kabul görmüş adına filateli denilmektedir (PTT, 2020a, s. 3; PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 493). Pul koleksiyonculuğu ise PTT A.Ş. tarafından tedavüle çıkartılan pullar ve bu pullarla ilgili olan ilk gün zarfları, posta kartları, hava mektupları, tebrik kartları, posta damgaları, uluslararası cevap kuponları, maksimum kartlar, özel gün zarfları, pul karnesi, yıllık pul poşeti ve antiye gibi filatelik materyallerin bir araya toplanmasıdır. Bu tür materyalleri bir araya getirerek koleksiyon oluşturmaya çalışanlara da filatelist denilmektedir (Eskier, 2017; Kuter, 2012, s. 26).

4. PUL ÖNCESİ DÖNEM

Posta hizmetlerinde pul kullanımının başlatılmasından yaklaşık 200 yıl önce Fransa kralı XIV. Louis, Paris yöresindeki yerel boyutlu posta sistemi kurma işini Villayer adlı bir şahsa verdi. Pratik bir model kurma arayışında olan Villayer, 18 Temmuz 1653'te Billete de Paye (Posta ücreti alındısı) adını verdiği yeni bir sistem oluşturdu. Buna göre, ücreti önceden alınmak suretiyle etiketler bastırıldı ve bastırılan etiketlerin göndericileri tarafından mektuba sarılması sağlandı. Etiketın üzerine bir de gönderinin postaya verildiği gün, ay ve yıl ibareleri eklendi (Eugene, 1947, s. 10-12).

Pul öncesi dönemde her ülke kendi ihtiyaçlarına göre geliştirdiği mühürleri posta işlemlerinde kullanıyordu. Değişik şekillerde tasarlanmış olan ilk mühür örneklerine ise Mezopotamya'da rastlanılmıştır. Mühürler daha çok ticari sözleşmelere ve yazışmalara resmiyet kazandırmak için kullanılıyordu. Hatta Acemlerin mühürsüz mektupları kesinlikle okumadıkları da ayrıca biliniyordu. Buna göre mektuplar önce bir iple sıkıca düğümleniyor sonrasında, düğümlerin üzerine mum damlatılarak mühürleme işlemi tamamlanıyordu (Geçmişten Günümüze Posta, 2007, s. 63; Güven Bezaz, 2006, s. 259). Sonraki süreçte pulların öncüsü sayılan damgalar kullanılmaya başladı. İlk damgalar, pulların icadından yaklaşık 160 yıl kadar önce Londra'da kullanıldı. Kısa zamanda Avrupa'ya yayılan bu uygulama sayesinde, posta hizmetlerine yeni pratikler kazandırıldı. Prefilatelik olarak tanımlanan pul öncesi dönemde damgaların üzerine bir de Franco veya PP-Postage Paid (posta ücreti ödenmiştir) gibi işaretler ve yazılar eklendi. Bu damgaların haricinde mektuplara bir de gönderinin çıkış merkezini gösteren ayrı bir damga daha tatbik ediliyordu (Güven Bezaz, 2006, s. 259).

Benzer yöntemler kullanılarak oluşturulan ilk damga örnekleri Osmanlı İmparatorluğu'nda da kullanılmaktaydı. Prefilatelik dönem olarak isimlendirilen mühür devri, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk postacılık faaliyetlerinin başladığı 1840 yılı ile posta hizmetlerinde pul kullanımının başladığı 1863 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır (Dadyan, 2018, s. 66). Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılan ilk posta mühürleri ise 1840'ta Sultan Beyazıt, Beşiktaş, Sultan Mehmet ve Üsküdar şubelerinde kullanılmıştır. Makam mührü olarak bilinen ve posta

müdürleri tarafından kullanılan posta mühürlerinin birkaç istisna haricinde pul yerine tatbik edildiği de görülmekteydi (Geçmişten Günümüze Posta, 2007, s. 63; Güven Bezaz, 2006, s. 259). Posta mühürlerinin yanı sıra sadece posta hizmetlerinde geçerliliği bulunan posta damgaları da mevcuttu. Osmanlıda kullanılan posta damgalarının bir de noktalı, mustatil, müdevver ve müseddes gibi türleri bulunmaktaydı. Ayrıca mühürlerin üzerindeki Osmanlıca ifadeleri okuyamayan koleksiyonculardan önemli bir kısmının, gördükleri her bir posta damgasını posta mührü olarak değerlendirdiği bilinmekteydi (Güven Bezaz, 2006, s. 255-292).



Şekil 1: Tırnova Posta Damgası 1846.

Kaynak: Güzhan, 2020.

Şekil 1'de Prefilatelik döneme ait olan 1846 tarihli negatif bir posta damgasına yer verilmiştir (Güzhan, 2020). Oval bir biçime sahip olan ve üç satırdan oluşan bu damganın orta boşluğuna yukarıdan aşağıya doğru sırasıyla An Canibi, Postai ve Tırnova ifadeleri yerleştirilmiştir. Siyah-beyaz uyumunun aksettirildiği bu tasarımda, damganın üst kısmına güneş sembolü, sağ ve sol köşelerine ise defne dalları konumlandırılmıştır.

5. FİLATELİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1830'lu yıllarda Dundee'de yaşayan ve aynı zamanda posta reformu üzerine çalışmalarda bulunan Chalmers adlı bir kitapçı Londra'ya yerleşerek Bay Knight ile ortak bir matbaa kurdu. Chalmers yapışkanlı damga üzerine denemelerde bulunurken ortağı pul resimli zarflarla ilgileniyordu. Hazırlanan örnekler 1834'te parlamento'ya sunuldu, ancak gereken ilgiyi görmedi (Patrick, 1882, s. 7-9). Posta sistemlerinin en iyi biçimde yürütülmeye çalışıldığı dönemlerde ortaya çıkan birtakım fonksiyonel sorunlar, posta hizmetlerinin aksamasına neden olmakta ve posta idaresine karşı duyulan güveni zedelemekteydi. O dönemde ücretler ağırlığa ve gideceği mesafeye göre belirleniyor, gönderi ücreti alıcıdan tahsil ediliyor, gönderilerin varış zamanı kestirilemiyor, bazı gönderiler kayboluyor, bazıları ise hiç sevk edilmiyordu. Zaman içerisinde çeşitli tartışmaları da beraberinde getiren çarpık uygulamalar hem halkı hem de posta idaresini ciddi boyutlu zararlara uğrattı. Bunun için tanınmış bir araştırmacı olan Rowland Hill'den yardım istendi. Teklifi kabul eden Rowland Hill hemen çalışmalara başladı ve kısa bir zamanda, önemli bir bulguya ulaştı (Güven Bezaz, 2006, s. 290). Rowland Hill sahada çalışırken postacının bir kadına mektup getirdiğini gördü. Postacının

getirdiği mektubu eline alan kadın, bir süre mektuba baktı ve sonra mektubu postacıya geri verdi. Kadının, posta ücretini ödeyemediğini düşünen Rowland Hill postacıya, mektubun ücretini ödedi ve postacıdan mektubu alarak kadına verdi. Postacı gittikten sonra kadın Rowland Hill'e, elindeki mektubun boş olduğunu, posta ücretlerinin yüksekliği nedeniyle göndericisiyle aralarında bir yöntem geliştirdiklerinden bahsetti. Buna göre önce mektubu aldıklarını, sonra zarfın üzerine koydukları işaretlerle anlaştıklarını, sonrasında ise zarfı postacıya geri verdiklerini anlattı (Feridun, 1939, s. 7).

Kabine toplantısında şahit olduğu olayı anlatan Rowland Hill, posta hizmetlerinin göreceği zararı asgariye indirmek amacıyla yeni bir sistem önerisinde bulundu. Buna göre posta ücreti göndericisinden peşin tahsil edilecek ve ücretin alındığını gösteren küçük resimli bir kâğıt zarfa yapıştırılacaktı. Çünkü yeni sistem hem devlete peşin tahsil avantajı sağlıyor hem de mevcut hizmetin mutlak suretle yerine getirilme sorumluluğunu yüklüyordu. Uzunca süre tartışılan öneri kabul edildi ve 6 Mayıs 1840 tarihinde uygulamaya konuldu. Buna göre biri siyah renkli 1 penny değerinde diğeri ise mavi renkli ve 2 penny değerinde olan ilk pullar İngiltere'de tedavüle çıkarıldı. Pulların üzerinde, Kraliçe Victoria'nın Hollandalı ressam Villiam Mulready'a çizdirdiği resmi yer almaktaydı. Pulların tasarım ve klişeleri ise Charles ve Frederic Heat adlarındaki baba-oğul iki hattat tarafından hazırlandı. 12x20 adetlik 240'lık, telsiz tabakalar halinde hazırlanan pullar Perkins Bacon ve Co. Firması tarafından basıldı. Ayrıca tedavüle çıkarılan ilk pulların üzerinde, hangi ülkeye ait olduğu bilgisine de yer verilmedi (Güven Bezaz, 2006, s. 291; Kuter, 2012, s. 15).



Şekil 2: Penny Black.

Kaynak: Geçmişten Günümüze Posta, 2007, s. 168.

Şekil 2'de 1840'ta tedavüle çıkarılan bir Penny Black tasarımına yer verilmiştir. Siyah zemin ve sarı yüzey renk tonu kullanılmak suretiyle oluşturulan bu tasarımda, Kraliçe Victoria'nın sol profilden betimlenmiş portre görünümü ön plana çıkarılmıştır. Görselin üst kısmına, posta işlemlerinde kullanılabileceğini gösteren postage ifadesi, alt kısmına ise pulun değerini belirten ücret ibaresi konumlandırılmıştır.

Tedavüle çıkarılan pul sayısındaki artış ile birlikte pul toplayıcılığı zaman içerisinde yerini daha sistemli bir yapı olan pul koleksiyonculuğuna bıraktı. Toplayıcılığın ötesinde bir uğraş olan pul koleksiyonculuğu fikri ise dolaşımda bulunan pulları toplamayı, sınıflandırmayı, kodlamayı ve belirli bir sistem dâhilinde arşivlemeyi öngören sistemler bütünüdür (Kuter, 2012, s. 26). İlk pulun yayımlandığı tarihten 1 yıl sonra genç bir Bayan The Times Gazetesi'ne, odasını damgalanmış posta pulları ile kaplatmak istediğini belirten bir ilan verdi. Filatelinin ilk ilanı olarak kabul edilen bu ilandan bir süre sonra bu kez British Museum yetkilisi Doctor Gray gazeteye, pul aradığını belirten başka bir ilan verdi (Masini, 2003, s. 16). Yaklaşık 20 yıl aradan sonra Oscar Berger Levrault tarafından bu kez ilk pul listeleri yayınlandı. Oscar Berger Levrault'un oluşturduğu listeleri sistemli hale getiren Alfred Potiet ise ilk pul kataloğunu yayınladı (Negus ve Birch, 2013, s. 29; Kruck, 2020). Çok geçmeden bunu 1862'de Mount Brow, J.E. Gray ve Frederick Booty'in yayımladıkları ilk koleksiyoner kataloğu takip etti. Bu kataloglarda sadece pullara değil aynı zamanda mektup kâğıdı, paket ve zarfları içeren 2400 çeşit esere de yer verildi (Armstrong, 1914, s. 42; Güven Bezaz, 2006, s. 338). Özellikle Amerika'da popülerleşmeye başlayan pul koleksiyonculuğu tam olarak 1862'de ortaya çıktı. 1864'te ise Georges Herpin ilk defa Yunanca'dan aldığı philos "aşk" ve ateia "vergiden muaf" sözcüklerini birleştirerek "pul sevgisi" anlamına gelen "philatelia" tanımını oluşturdu (Armstrong, 1914, s. 44).

Sonraki dönemlerde İngiltere'nin Sussex Üniversitesi'nde filateli fakültesi kuruldu. Filateli fakültesinin kurulmasıyla birlikte artık akademik anlamda büyük bir atılım gerçekleştirildi. Filatelist Philips ile Rektör Yardımcısı A. Biggs, uzun uğraşlar sonucunda, tamamı 45 albümden oluşan İngiliz pullarını detaylı bir biçimde etüt ettiler. O güne kadar, hakkında bilgi sahibi olunmayan birçok detay da bu sayede ortaya çıkarıldı. Sonraki dönemlerde ise daha farklı çalışma alanları oluşturuldu. Fakülte'nin kontrolünde yürütülen çalışmalar neticesinde, posta pulları ve uluslararası haberleşme gibi konularda önemli araştırmalar gerçekleştirildi (Güven Bezaz, 2006, s. 343).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk pullar 15 Mart 1862'de Ağâh Efendi'nin Posta Nazırlığı görevini yürüttüğü sırada bastırıldı. Yaklaşık 1 yıl sonra 01 Ocak 1863'te tedavüle çıkarılan bu pullar Sultan Abdülaziz'in 13 Ocak 1863 tarihli fermanıyla birlikte postada kullanılmaya başladı (Kış, 2015, s. 326-327; PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 494). Darphane-i Amire'de taş tekniği ile ince sigara kâğıdına bastırılan pullar, ilkel bir biçimde anilin boya ile renklendirildi. Üzerinde padişahın tuğrası bulunan ilk örneklerden 3'ü 1, 2 ve 5'er kuruşluk, diğer örnek ise 20 paralık seriler halinde tedavüle çıkarıldı. Bu pullar, 1920'li yıllara kadar 128 defa emisyon programına dâhil edildi (Güven Bezaz, 2006, s. 294-295; PTT Bülten, 2022). Türkiye'deki pul koleksiyonculuğu ise ancak 1930'lu yıllarda gelişme gösterebildi. Bundan önceki ilk girişim ise Hariciye Nezareti'nde memur olarak çalışan Haçik Efendi'nin sadarete yazdığı dilekçedir. Muhasebe memuru olan Haçik Efendi, yazdığı dilekçesinde, iki önemli konuyu dile getirerek

önerilerde bulundu. Bunlardan ilki; 20 paralık bir pulu 1 liraya satın alacak meraklı bir koleksiyoncu kitlesinin olduğudur. İkincisi ise nezaret depolarında kullanım dışı kalan çok sayıda pulun bulunduğu ve bu pulların zaman içerisinde birbirlerine yapışarak çürümeye başladığı bilgisidir. Haçik Efendi, çürümeye terk edilen pulları tanzim ve tasnif edecek bir heyet oluşturulması durumunda bu pulların satışından hazineye 20.000-30.000 liralık bir kaynak sağlanacağını öngördü. Buna rağmen ilk girişimden istenen netice alınamadı. Konu 1890'da tekrar gündeme gelse de yaşanan ekonomik bunalımın etkisiyle ancak 1900'de ikinci girişimde bulunuldu. Yaklaşık on yıllık bir süreci kapsayan ikinci girişimden ise istenen sonuç alındı. Hatta 1912 ile 1916 yılları arasında düzenlenen müzayedelerde, peyderpey satılan antika pullardan ciddi düzeyde gelirler elde edildi (Kış, 2015, s. 331-337). 1925'te ise Türkiye Pul ve Kartpostal Kulübü (Samsun) ile 1935'te Türkiye Filateli Kulübü (Ankara) kısa süreliğine faaliyette bulundu. Hatta ilk posta pulları kataloğu 15 Mart 1931'de Ali Nusret Pulhan tarafından yayınlandı. Pul severlerin bir araya gelerek kurdukları İstanbul Filateli Derneği ise 1948'de ilk faaliyetlerine başladı. Bu süreci 1962'de Türkiye Filateli Derneği Federasyonu'nun kurulması ve 1982 ile 1983 yıllarında iki kez toplanan Filateli Kongresi izledi (Kuter, 2012, s. 29; PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 494).

Filateli konulu çalışmaların günümüzde daha işlevsel hale geldiğini söylemek mümkündür. Bunda özellikle dernek ve koleksiyonerler tarafından organize edilen sergilerin etkisi olduğu söylenebilir. Posta ve Telgraf Teşkilatı Anonim Şirketi'nin kontrolünde ilerletilen ulusal ve uluslararası sergiler ile filatelik tanıtımlar, emisyon programları, pul müzesi faaliyetleri ve Dünya Posta Birliği (UPU) İdari Konsey toplantısı ise daha çok filateli ile ilgili uygulamaların nihai hedefleri üzerinde belirleyici olmaktadır.



Şekil 3: İlk Osmanlı Pul Tuğralı Pul 2. Baskı 1 Kuruş.

Kaynak: PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 494.

Şekil 3'te 1 Ocak 1863'te tedavüle çıkarılarak 13 Ocak 1863'te postada kullanılmasına izin verilen Tuğralı Pullardan birine yer verilmiştir. Tuğralı pullar ilk baskıda iki adet, ikinci

baskıda dört adet, üçüncü baskıda ise iki adet olacak biçimde bastırılmıştır (PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 494; Togay, 2008). Dikdörtgen bir formda tasarlanan pul dantelsizdir. Beyaz zemin üzerine siyah renkte bastırılan pul 1 kuruş değerinde olup pulun altın oranına, içerisinde Devlet-i Aliye-i Osmaniye yazan bir hilal, hemen üstündeki boşluğa ise Sultan Abdülaziz'in tuğrası konumlandırılmıştır.

6. FİLATELİK TANIMLAR

Bu başlık altında, filateli ürün ve hizmetlerine ait temel tanımlara ve bu tanımlamaları betimleyen görsellere yer verilmiştir.

6.1. Anma Pulu

Bir olayı, konuyu, kişiyi veya kişileri anmak amacıyla bastırılan pullardır (PTT, 2020a, s. 3).



Şekil 4: Türk Ressamlarımızın Tabloları, Devrim Erbil, 2021, 38 x 38 mm.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.2. Anma Bloku

Ayrı bir pul türü olmayıp, posta ücretinin ödenmesinde kullanılan tabaka biçimindeki pullardır (PTT, 2020a, s. 3).



Şekil 5: Akdeniz 2020 Geleneksel Gastronomi, Hakan Doğu, 2020, 90 x 100 mm.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.3. Resmi Pul

Üzerinde “resmi” ibaresi bulunan ve yalnızca genel bütçede yer alan kurumlar ile katma ve özel bütçeli kurumların, belediyelerin ve bunlara bağlı idarelerin postaya verdikleri her türlü gönderilerin ücretlendirilmesinde kullanılan pullardır (Filateli, 2016).



Şekil 6: Resimli Ebru, Atilla Can, 2019, 26 × 41 mm

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.4. Sürekli Pul

Posta ücretlerinin ödenmesi amacıyla fazla sayıda bastırılan pullardır (Filateli, 2016).



Şekil 7: Hoşgörü ve Sevgi, Nurgül Özkeser, 2021, 38 x 38 mm.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.5. İlk Gün Zarfı (FDC)

Pulun çıktığı ilk gün satışa sunulan ve üzerinde pulun konusu ile aynı konuda özel bir baskı bulunan zarflardır. Ayrıca ilk gün zarflarının üzerinde ilk gün damgası ile işaretlenmiş anma pulu serisi, anma bloku veya sürekli posta puluna yer verilebilmektedir (Filateli, 2016).

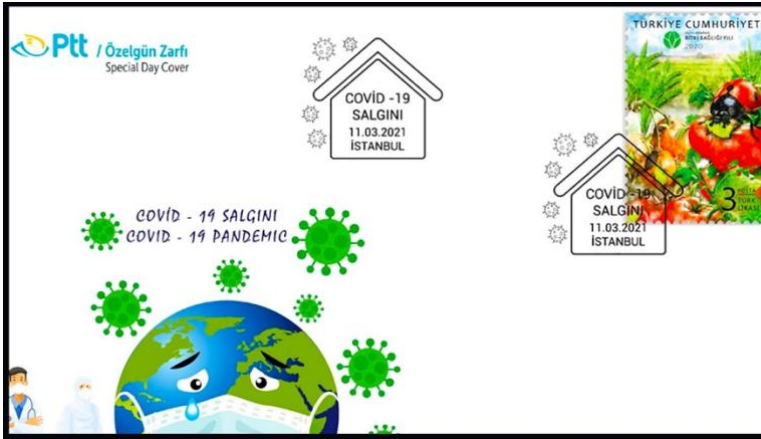


Şekil 8: 2019 Japonya'da Türk Kültür Yılı, Esengül Özer, 99 x 66 mm.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.6. Özel Gün Zarfı

Üzerinde anma pulu veya sürekli posta pulu bulunan ve özel tarih damgası ile damgalanmış özel baskılı filatelik zarflardır (Filateli, 2016).



Şekil 9: Covid-19 Salgını.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.7. Portföy

İçerisinde anma pulu, posta kartı, ilk gün zarfı veya diğer materyaller bulunan filatelik dosyadır (Filateli, 2016).



Şekil 10: Göbeklitepe 2019 Portföy.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.8. Pul Baskılı Kart

Üzerinde posta kartı ibaresi ile postadan alınacak ücreti gösteren bir adet pul baskısının yer aldığı resimli veya resimsiz kartlardır (Filateli, 2016).

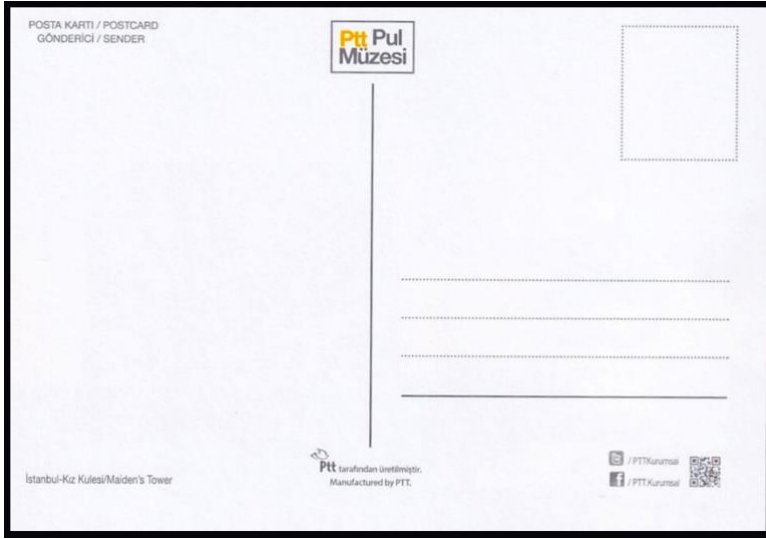


Şekil 11: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti, 2010, Coşkun Aydın, 106 x 157 mm.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.9. Posta Kartı

PTT tarafından üretilen ve üzerlerinde posta kartı ibaresi bulunan bir yüzü resimli veya resimsiz olan kartlardır (Filateli, 2016).



Şekil 12: Posta Kartı.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

6.10. Maksimum Kart

Üzerindeki pul baskısı ile aynı konuda tasarıma sahip olan damgalanmış kartlardır (Filateli, 2016; PTT, 2020a, s. 3; PTT Anonim Şirketi, 2014, s. 527).



Şekil 13: Rafadan Tayfa Çizgi Film Karakterleri, 2023.

Kaynak: Kişisel Arşivden.

7. KİŞİSEL PUL UYGULAMASI

Australia Post 19-24 Mart 1999 tarihleri arasında Melbourne'de düzenlenen Avustralya 99. Uluslararası Pul Sergisinde P damgası olarak bilinen kişiselleştirilmiş pulları ilk defa kamuoyuna tanıtarak farklı bir uygulamaya ev sahipliği yapmıştır (Smith, 2018, s. 8). Kişiselleştirilmiş pul uygulaması dar anlamda; posta pulunun yanında bastırılan kişisel bir fotoğrafı ifade etmek için kullanılan bir tabirdir. Ancak daha geniş bir ifade ile kişisel pullar

Kuruluş yıldönümü, belli bir olayın anılması, kişisel veya ticari bir ürünün tanıtılması, doğum günü, evlilik yıldönümü, anneler günü, babalar günü gibi özel günler ile mezuniyet töreni, hatıra ve benzeri amaçlarla gerçek ve tüzel kişilerin talebi doğrultusunda üzerinde postada geçerli ücretin yer aldığı ve belirli bir hizmet bedeli karşılığında Şirket tarafından basımı yapılan posta pulu olarak tanımlanmaktadır (PTT, 2020b, s. 4).

Filateliye yeni bir boyut getirmek ve posta idaresine kaynak oluşturmak amacıyla başlatılan kişiselleştirilmiş pul uygulaması kısa zamanda popüler hale gelerek birçok ülkede farklı isimler adı altında yaygınlaşmıştır. Buna göre; Büyük Britanya’da gülümseyenler, Endonezya’da kişiselleştirilmiş pullar ve PRISMA, Kanada’da resimli posta, Singapur’da benim pulum, Yeni Zelanda’da kişiselleştirilmiş pullar, Slovakya’da kişiselleştirilmiş kuponlu pullar, Türkiye’de ise kişisel pul ismi kullanmıştır (Cardona, 2006, s. 4; Slovenska Posta, 2022).

Türk filateli tarihinde yeni bir uygulama olan kişisel pul hizmeti PTT’nin 165. Kuruluş Yıldönümü kutlamaları kapsamında uygulamaya alınmıştır. Gerçek ve tüzel kişilerin önceden belirledikleri fotoğraf, tasarım, grafik, çizim vb. görselleri pul olarak bastırabilmelerine olanak sağlayan kişisel pul uygulaması ilk kez 25 Ekim 2005’te başlatılmıştır (Geçmişten Günümüze Posta, 2007, s. 384). Mevcut uygulamaya 2009’da doğrudan kişisel pul hizmeti, 2013’te kişiselleştirilmiş baskı ve zarflama uygulaması ve sonrasında ise kişisel pullu özel zarf hizmeti de dâhil edilmiştir (PTT Faaliyet Raporu, 2012, s. 100). Doğrudan kişisel pul hizmeti “Panel, fuar, kongre, sempozyum gibi ulusal ve uluslararası etkinlikler ile Şirketçe uygun görülecek işyerlerinde gerçek kişilerin sadece kendilerine ait kişisel pul taleplerini karşılamak amacıyla etkinlik yerinde basılıp teslim edilen pulları” ifade etmek için kullanılan bir kavramdır (PTT, 2020b, s. 4). Kişiselleştirilmiş baskı ve zarflama uygulaması ise bireysel müşterilerin, postaya verecekleri gönderileri, web ortamında tasarlayabilmelerine olanak tanıyan bir yeniliktir. Buna kapsamda 998 adet gönderinin üretimi gerçekleşmiş ve 2014 yılının Ocak ayında alıcılarına teslim edilmiştir (T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2013, s. 43).



Şekil 14: Kişisel Pul Örneği
Kaynak: Kişisel Arşivden.



Şekil 15: Kişisel Pul Örneği
Kaynak: Kişisel Arşivden.

Şekil 14'te dikey formda kurgulanmış bir kişisel pul tasarımına yer verilmiştir. Beyaz zemin rengi kullanılmak suretiyle görselin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı bu tasarımda üst kısma, altın sarısı renklerle TÜRKİYE CUMHURİYETİ hemen sağına ise PTT logosu konumlandırılmıştır. Görselin alt kısmında kalan boşluğun soluna pulun değerini belirten ibare, ortasına tarih ve seri numarası sağına ise posta işlemlerinde kullanılabileceğini gösteren posta ifadesi yerleştirilmiştir.

Şekil 15'te yatay formda kurgulanmış bir kişisel pul tasarımına yer verilmiştir. Beyaz zemin rengi kullanılmak suretiyle görselin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı bu tasarımda üst kısma, altın sarısı renklerle TÜRKİYE CUMHURİYETİ hemen sağına ise PTT logosu konumlandırılmıştır. Görselin sağında kalan boşluğun orta kısmına, pulun posta işlemlerinde kullanılabileceğini gösteren mavi renkli posta ifadesi, sağ alt köşesine pulun değerini belirten ibare, hemen altına ise tarih ve seri numarası yerleştirilmiştir.

8. ARAŞTIRMA BULGULARI

Tablo 2: 2006-2022 Yılları Arasında Seri Bazında Tedavüle Çıkarılan Filatelik Ürünler

Yıllar	Anma Pulu	Anma Bloku	Resmi Pul	Sürekli Pul	İlk Gün Zarfı	Özel Gün Zarfı	Portföy	Pul Baskılı Kart ve Posta Kartı
2006	19	1	5	8	22	7	1	3
2007	11	6	2	2	24	6	2	5
2008	16	3	2	2	23	4	1	6
2009	17	3	2	2	24	1	2	7
2010	15	5	2	1	23	7	3	10
2011	12	7	1	3	25	11	5	6
2012	12	9	2	2	24	14	2	2
2013	23	2	2	5	32	8	5	0
2014	24	5	3	1	29	4	7	5
2015	25	3	5	3	33	4	3	1
2016	25	1	3	4	32	2	9	1
2017	20	3	3	2	29	9	6	4

2018	17	7	2	8	34	6	5	4
2019	15	10	4	4	33	14	4	10
2020	12	8	1	2	23	32	1	1
2021	12	8	2	2	24	18	2	2
2022	19	2	2	2	22	12	1	3

Kaynak: PTT, t.y.; PTT Genel Müdürlüğü, 2007, s. 137; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 23-35; PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 77; PTT Genel Müdürlüğü, 2010, s. 95; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2011, s. 102; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2012, s. 101-107; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2014, s. 89; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2015, s. 37-57; T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2017, s. 115-116; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2016, s. 43-77; Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2021, s. 109-111; Pulhane, t.y.a; Pulhane, t.y.b; Pulhane, t.y.c; Pulhane, t.y.d.

Tablo 2’de 2006-2022 yılları arasında tedavüle çıkartılan filatelik ürünlere yer verilmiştir. Buna göre posta pulları; anma pulu, anma bloku, resmi pul ve sürekli pul biçiminde, zarflar ise ilk gün zarfı ve özel gün zarfı biçiminde sınıflandırılmıştır. Hem pul hem de zarflardan oluşan posta maddeleri ise portföy, pul baskılı kart ve posta kartı biçiminde bir ayrıma tabi tutulmuştur. Tablo 2’den anlaşıldığı üzere tedavüle çıkartılan anma pulu sayısının 2007’de 11 adet, 2015 ve 2016’da 25 adet olduğu, devam eden yıllarda ise istikrarın sürdürülemediği görülmektedir. Anma blokunda en düşük emisyonun 1 âdet olarak 2006’da, en fazla emisyonun ise 10 âdet olarak 2019’da gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Resmi pul sıralamasında emisyonun 1-5 aralığında gerçekleştiği ancak genel itibarıyla emisyonun yıllık bazda 2 âdetin altına inmediği görülmektedir. Sürekli pullarda en düşük emisyonun 1 âdet ile 2010 ve 2014’te, en yüksek emisyonun ise 8 âdet ile 2006 ve 2018’de gerçekleştiği görülmektedir. Filateli ürün ve hizmetlerinin önemli bir unsuru olarak kabul edilen ilk gün zarfları, genel itibarıyla tedavüle çıkartılan pul sayısı ile ilişkili bir tablo sergilemektedir. Buna göre 2008, 2009,2010, 2013, 2018, 2019, 2020 ve 2021’deki pul emisyon sayısı ile 2015 ve 2016’daki (anma bloku hariç) emisyon sayısının birebir aynı olduğu, diğer yıllarda ise çok az farklarla benzer sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir. Özel gün zarflarında emisyonun 2009’da 1 âdet, 2020’de ise 32 âdet olduğu görülmektedir. Hemen her yılda en az bir portföyün çıkarıldığı görülmekte ve emisyonun 2016’da en üst sayı olan 9 âdete çıktığı görülmektedir. Pul baskılı kart ve posta kartlarının 2013 yılı haricinde bütün yıllarda tedavüle çıkarıldığı 2010 ve 2019’da ise 10 âdet ile en üst seviyede baskı yapıldığı görülmektedir.

Tablo 3: 2006-2022 Yılları Arasında, Pul Emisyon Programı Kapsamında Bastırılan Pullar

Yıllar	Anma Pulu	Resmi Pul	Sürekli Posta Pulu
2006	14.400.000	50.000.000	40.000.000
2007	9.240.000	80.000.000	48.000.000
2008	10.204.000	72.000.000	48.000.000
2009	9.712.000	135.000.000	165.000.000
2010	8.750.000	60.000.000	23.000.000
2011	7.320.000	30.000.000	50.000.000
2012	11.730.000	62.000.000	55.000.000
2013	2.800.000	69.000.000	59.000.000
2014	3.438.000	49.500.000	25.500.000
2015	4.325.000	54.400.000	28.710.000
2016	3.657.000	72.000.000	64.000.000
2017	-	-	-
2018	3.550.000	42.000.000	34.150.000
2019	3.850.000	40.300.000	43.400.000
2020	2.800.000	25.000.000	27.000.000
2021	3.700.000	48.500.000	16.000.000
2022	3.000.000	27.000.000	20.000.000

Kaynak: PTT, t.y.; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 23; PTT Genel Müdürlüğü, 2010, s. 95; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2011, s. 102; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2014, s. 89; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2012, s. 107; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2015, s. 37; T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2017, s. 116; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2016, s. 43; Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2021, s. 109.

Tablo 3'te pul emisyon programı kapsamında 2006-2022 yılları arasında bastılan pul sayısına yer verilmiştir. Üç farklı kategoride tedavüle çıkarılan pullar; anma pulu, resmi pul ve sürekli posta pulu biçiminde sınıflandırılmıştır. Anma pulu alt başlığına bakıldığında en fazla baskı âdetinin 2006'da gerçekleştiği sonraki yıllarda sayının giderek azaldığı görülmektedir. Resmi

pullarda ise 2006'da 50.000.000 âdet ile başlayan baskının 2009'da 135.000.000 âdete kadar çıktığı, 2020'de ise 27.000.000 âdete kadar düşürüldüğü görülmektedir. Sürekli posta pulunda da resmi pula benzer bir trendin olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre en yüksek baskı âdetinin 2009'da 165.000.000 âdet olarak gerçekleştiği devam eden yıllarda ise resmi pul âdetine benzer bir trendin devam ettirildiği görülmektedir. Ayrıca 2017 yılında pul emisyon programı kapsamında bastırılan pul sayısına ilişkin herhangi bir veriye de ulaşamamıştır.

Tablo 4: 2006-2021 Yılları Arasında Organize Edilen Ulusal ve Uluslararası Pul Sergi Sayısı

Yıllar	Ulusal Pul Sergi Sayısı	Uluslararası Pul Sergi Sayısı
2006	10	-
2007	-	-
2008	24	3
2009	30	2
2010	47	-
2011	26	1
2012	34	-
2013	46	2
2014	24	3
2015	22	-
2016	30	-
2017	5	-
2018	40	1
2019	2	-
2020	1	-
2021	1	-

Kaynak: T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 23; PTT Pul Müzesi, ty.; PTT Faaliyet Raporu, 2008, s. 67; PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 98-100; PTT Genel Müdürlüğü, 2010, s. 96; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2011, s. 101; PTT Faaliyet Raporu, 2012, s. 100; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2015, s. 57; T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2013, s. 111; T.C.

Tablo 4'te 2006-2021 yılları arasında organize edilen ulusal ve uluslararası pul sergi sayısına yer verilmiştir. 2006'da ulusal bazda düzenlenen pul sergi sayısı 10 olup 2010'da 47'ye çıkarılmıştır. Devam eden yıllarda ise ulusal bazda düzenlenen ortalama sergi sayısının 30 civarında olduğu söylenebilir. Uluslararası bazda düzenlenen pul sergi sayısı ise 1-3 aralığında olup bazı yıllara ait verilere ulaşılammıştır. Pandeminin etkisini sürdürdüğü 2020-2021 yıllarında ise birer sergi düzenlenmiştir.

Tablo 5: 2006-2018 Yılları Arasında Filateli Abone Sayısı ve Ürün Satışından Elde Edilen Gelirler

Yıllar	Abone Sayısı Yurt İçi	Abone Sayısı Yurt Dışı	Toplam Abone Sayısı	Ürün Satışından Elde Edilen Gelir	Yurt Dışı Acente Sayısı
2006	-	-	5.863	-	-
2007	5.116	808	5.924	873.059,74	8
2008	1.357	232	1.589	750.010,31	-
2009	1.554	263	1.817	731.437,33	-
2010	1780	294	2.116	975.284,70	6
2011	2.037	320	2.357	1.030.222,21	6
2012	-	-	2.435	1.187.322,00	-
2013	-	-	2.535	1.480.507,00	6
2014	2.225	361	2.586	-	6
2015	1.747	334	2.081	-	5
2016	1.798	332	2.130	2.253.366,41	5
2017	-	-	-	-	-
2018	2.043	359	2.402	3.601.803,55	6

Kaynak: Geçmişten Günümüze Posta, 2007, s. 284; PTT Genel Müdürlüğü, 2007, s. 37-140; PTT Genel Müdürlüğü, 2009, s. 101; PTT Genel Müdürlüğü, 2010, s. 99; T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2011, s. 101-104; PTT Faaliyet Raporu, 2012, s. 100. T.C. PTT Genel Müdürlüğü, 2012, s. 104; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2015, s. 57; T.C. Posta ve Telgraf

Tablo 5'te 2006-2018 yılları arasındaki filateli abone sayısına ve ürün satışlarından elde edilen gelirlere yer verilmiştir. Tablo 5'ten anlaşıldığı üzere yurtiçi abone sayısının 2007'de 5.116, 2008'de 1.357 devam eden yıllarda ise orta bir seyir izleyerek 1.300-2.200 bandında ilerlediği görülmektedir. Yurtdışı abone sayısının ise 2007'de 808'lik bir değer ile zirveyi gördüğü, 2008'de yurtiçi abone sayısına benzer bir kırılmanın yaşandığı ve dip seviyeye indiği, sonraki süreçte ise yukarı yönlü bir trendin oluştuğu söylenebilir. Ayrıca 2018 yılı toplam abone sayısının 2006 yılına oranla $\frac{2}{5}$ oranında azaldığı başka bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Ürün satışından elde edilen gelirlere bakıldığında 2007'de 873.059,74 kuruş olan gelirin 2010 yılında 975.284,70 kuruşa sonraki süreçte ise 3.601.803,55 kuruşa kadar çıktığı görülmektedir. Ayrıca yıllık bazda toplam abone sayısında meydana gelen aşağı yönlü trendin, filateli ürün ve hizmetlerinden elde edilen geliri etkilemediği aksine çarpan üzerinde yaklaşık 4.13 kat pozitif bir etki gösterdiği söylenebilir. Yurtdışı acente sayısının 2007-2018 yılları arasında 5-8 aralığında olduğu, bazı yıllara ait verilere ise ulaşamadığı anlaşılmaktadır.

Tablo 6: 2006-2018 Yılları Arası Kişisel Pul Verileri

Yıllar	Talep	Basım Sayısı	Elde Edilen Gelir (TL)
2006	649	624.550	720.662,00
2008	345	323.000	383.274,00
2012	178	135.250	207.362,50
2013	-	-	2.515.349
2016	650	487.275	759.550,58
2017	2943	1.390.775	3.069.588,03
2018	4.407	1.465.375	3.398.396,00

Kaynak: Geçmişten Günümüze Posta, 2007, S. 284; PTT Faaliyet Raporu, 2008, S. 66; PTT Faaliyet Raporu, 2012, S. 100; PTT A.Ş. Genel Müdürlüğü, 2016, S. 73; Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2021, S. 109.

Tablo 6'da 2006-2018 yılları arasındaki kişisel pul verilerine yer verilmiştir. Buna göre 2006'da 649 olan talebin 2012'de 178 ile dip seviyeyi gördüğü devam eden yıllarda ise yukarı yönlü bir seyir izleyerek 2018'de 4.407 seviyesine ulaştığı görülmektedir. Talep verilerine benzer bir ivmenin basım sayısı için de geçerli olduğu söylenebilir. Buna göre 2006'da 624.550 olan basım sayısının 2012'de 135.250, devam eden yıllarda ise yukarı yönlü bir trend izleyerek 2018'de 1.465.375'e çıktığı görülmektedir. Kişisel pul satışından elde edilen gelir

2006'da 720.662,00 TL iken 2012'de 207.362,50 kuruş ile dip seviyeye indiği devam eden yıllarda ise yükselme yönlü bir tren izleyerek 2018'de 3.398.396,00 TL seviyesine çıktığı görülmektedir. Ancak genel itibarıyla talep kat sayısının basım kat sayısından yüksek olduğu bu nedenle gelir üzerinde anlamlı bir farklılık oluşturmadığı anlaşılmaktadır.

Tablo 7: Kişisel Pul Uygulamasına İlişkin Uluslararası Veriler

Ülke	Sorumlu Birim	Uygulama İsmi	Başlama Tarihi	Sonlandırılma Tarihi
ABD	USPS	Customized Postage	2012	Haziran 2020
Avustralya	Australia Post	Personalized stamp	19-24 Mart 1999	Devam Ediyor
Belçika	Bpost	My Stamps	2012	Devam Ediyor
Bhutan	Bhutan Postal	Personalized stamp	2008	Devam Ediyor
Endonezya	Pos Indonesia	Prangko Prisma	Ekim 1999	Devam Ediyor
Filipinler	PHLPost	The selfie stamp	2014	Devam Ediyor
Finlandiya	Posti	Personalized stamp	2000	Devam Ediyor
Güney Kore	Korea Post	My Own Stamp	2002	Devam Ediyor
Hollanda	Post NL	Personalized stamp	Mayıs 2006	Devam Ediyor
Hong Kong	Honkong Post	Heartwarming stamp	2003	Devam Ediyor
Hindistan	India Post	My Stamp	2011	Devam Ediyor
İngiltere	Royal Mail	Smilers	2000	Devam Ediyor
Kanada	Canada Post	Picture Postage	Nisan 2000	Eylül 2022
Macaristan	Magyar Posta	Your own stamp	2004	Devam Ediyor
Malta	Malta Post	Personalized stamp	2005	Devam Ediyor

Moldova	S.E. Posta Moldovei	Personalized stamp	Ağustos 2009	Devam Ediyor
Singapur	Singapore Post	My Stamp	2005	Devam Ediyor
Slovenya	POFIS	Personalized postage stamp with coupon back	2001	Devam Ediyor
Yeni Zelanda	NZ Post	Personalized Postage Labels	2004	Devam Ediyor
Türkiye	PTT A.Ş.	Kişisel Pul	Ekim 2005	Devam Ediyor

Kaynak: Canada Post, 2022; Denny, 2018; Fenech, 2006, S. 29; Finnsh Postal Museum, t.y.; Geçmişten Günümüze Posta, 2007, S. 384; India Post, 2022; Linns Stamp New, 2020; Magyar Posta, 2017, Malta Post, 2012; MFN t.y.; News.gov.hk, 2003; NZ Philatelic Federation, t.y.; Orissadiary, t.y.; Post and Parcel, 2006; Sing Post, t.y.; Slovenska Posta, 2022; Sossi.org, t.y.; Stampbears, 2022; Word Press, t.y.

Tablo 7’de Kişisel pul uygulamasının mevcut olduğu 20 farklı ülkeye ait verilere yer verilmiştir. Buna göre kişisel pul uygulamasını en erken başlatan ülkenin 1999’da Avustralya olduğu Endonezya’nın ise aynı yıl içerisinde uygulamayı başlattığı görülmektedir. Bunu sırasıyla 2000’de Finlandiya, İngiltere ve Kanada, 2001’de Slovenya, 2002’de Güney Kore, 2003’te Hong Kong, 2004’te Macaristan ve Yeni Zelanda 2005’te Malta, Singapur ve Türkiye 2006’da Hollanda 2008’de Bhutan 2009’da Moldova 2011’de Hindistan 2012’de ABD ve Belçika 2014’te ise Filipinler takip etmektedir. Ayrıca ABD’deki sorumlu birim olan USPS Haziran 2020 itibarıyla Kanada’daki sorumlu birim olan Canada Post ise Eylül 2022 itibarıyla kişisel pul uygulamasına son verdiğini duyurmuştur.

9. TARTIŞMA VE SONUÇ

Filateli hizmetlerindeki niceliği belirleyen temel faktör emisyon programıdır. Emisyon programı ise komisyon değerlendirmesi ve bakanlık onayından sonra son şeklini almaktadır. Ürün karması içerisinde yer alan ve önceden belirlenen içeriğe uygun olarak hazırlanan pullar, bir dizi işlem sonrasında, diğer değerli kâğıtlarla birlikte PTT A.Ş. tarafından satışa sunulmaktadır (Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2021, s. 109). Pulların yanı sıra kişisel pul, posta kartları ve filatelik zarf gibi materyallerin basımını da kapsayan bu süreç, filatelinin ve koleksiyon kültürünün oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu nedenle portföyde yer alan her bir ürün, kendisinden önceki diğer ürünün tamamlayıcısı konumundadır. Emisyon programındaki her bir ürün grubunun sayı ve çeşitliliği, diğer ürün gruplarına göre farklılıklar arz etmektedir. Ürün yelpazesi sınırlı tutulan ancak fazla sayıda baskıya çıkartılan başlıca ürünler resmi pullar ile sürekli pullardır. Dolayısıyla pul grubunda yer alan resmi ve sürekli

pulların, diğer ürün gruplarındaki filatelik ürünlere nazaran nispi bir üstünlük sağladığı söylenebilir. Çünkü her iki ürünün dışında kalan diğer değerli kâğıtlarda tema sayısı fazla tutulmuş iken tedavüle çıkartılan ürün sayısı sınırlandırılmıştır.

PTT A.Ş. değerli kâğıtlar ile alakalı iş ve işlemlerde sorumluluğun tamamını üstlenmiş kamusal bir güçtür (Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş., 2021, s. 109). Gerek yurt içindeki mevcut işyerleri gerekse yurtdışında açtığı acenteler aracılığıyla sektöre yön vermeye çalışan PTT A.Ş. aynı zamanda pazarlama faaliyetleri ve fiyatlandırma politikası ile ilgili kararları belirleme fonksiyonuna da sahiptir. Bu nedenle hem kendi işyerleri hem de web sitesi üzerinden yaptığı satışlarda aynı fiyat politikalarını uygulamaktadır. Serbest piyasa koşullarına göre hareket eden tüccarlar ise gerek kendi işyerlerinde gerekse web sitesi üzerinden yaptıkları satışlarda kâr marjını oldukça yüksek tutmaktadırlar. Dolayısıyla PTT A.Ş.'nin portföyünde bulunan aynı ürüne farklı bir web sitesinde, gönderi bedeli hariç tutulmak koşuluyla 2 ile 50 kat arasında değişen bir fiyat teklifi verilebilmektedir. PTT A.Ş. açısından paradoksa dönüşen bu olgu kurumun, pazarlama ve tanıtım faaliyetlerinde ortaya çıkan bir zafiyete işaret etmektedir. Pul tüccarları birçok ülkenin filatelik materyallerini satışa sunarlarken PTT A.Ş. sadece emisyon tabi ulusal ürünleri satışa sunmaktadır. Farklı ülkelere ait filatelik ürünlerde kâr marjının yüksel tutulması pul tüccarlarının tekeli olduklarına dair bir izlenim oluşturabilir. Ancak PTT A.Ş.'nin varlığına rağmen ulusal ürünlerde, tam rekabetçi piyasa şartlarının uygulanmaya çalışılması oldukça manidardır. Bu olguyu, filateli abone sayısındaki düşüş ve ürün satışından elde edilen gelirin periyodik olarak azalmasıyla doğrudan ilişkilendirmek mümkündür.

Günümüzde düzenlenen pul sergilerinin önemli bir kısmının dernekler ya da kişisel arşiv sahipleri tarafından, sınırlı olanaklarla organize edilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Bunun yanı sıra efemera ve filateli koleksiyoncuları tarafından tertiplenen mezat ve müzayedelere de rastlanmaktadır. Dijital teknolojilerin giderek yaygınlaştığı günümüz dünyasında, artık bu tür etkinliklerin, sanal ortamlarda takip edilmesi de mümkün hale gelmiştir. Filateli ürün ve hizmetlerinin ulusal ve uluslararası organizasyonlarda belirleyicisi olan Posta ve Telgraf Teşkilatı Anonim Şirketi, elinde bulundurduğu kamusal gücün etkisiyle hem sanatsal etkinlikleri yönlendirmekte hem de Türkiye'nin tanıtımına önemli bir takım katkılar sunmaktadır.

PTT A.Ş.'nin denetiminde olan kişisel pul uygulamasıyla, filateli dünyasına önemli ayrıcalıklar kazandırılmıştır. Emisyon sürecindeki yasal engellerin önemli bir kısmını ortadan kaldıran kişisel pul uygulaması, gerek PTT A.Ş.'ye kaynak sağlaması gerekse bireysel ve kurumsal kullanıcılara kolaylıklar sunması açısından ilgiyle takip edilen bir hizmettir. İstatistiki veriler, kişisel pul uygulamasına olan talebin her geçen gün arttığını göstermektedir. Talep artışını fırsata dönüştüren ülkeler ise kişisel pul uygulamasına farklı birtakım ayrıcalıklar eklemişlerdir. Kişisel pul uygulamasının Türkiye'deki hizmet akışına bakıldığında mevcut uygulamanın sadece pul basımı ile sınırlı tutulmadığını, aynı zamanda sektöre kazandırılan

kişiselleştirilmiş baskı-zarflama ve kişisel pullu özel zarf hizmeti ile çeşitlendirilerek sunulduğu anlaşılmaktadır. Şuan dünyanın farklı birçok ülkesinde kişisel pul uygulaması devam etmektedir. Görsellerde yer alan dini içerikli paylaşımların ileriki süreçte hukuki açıdan problem oluşturacağını düşünen istisnai birkaç ülke haricinde mevcut uygulamaya son veren herhangi bir otoriteye de rastlanılmamıştır.

Bir dönemin yararlı aktiviteleri arasında, ilk sıralarda yer alan pulculuk ve koleksiyon kültürü, zaman içerisinde popüleritesini yitirmiş ve unutulmaya başlayan değerler arasındaki yerini almıştır. Hatalı politikalar ve alışkanlıklardaki değişimler öğrencilerin ve gençlerin önceliğini değiştirmiş sonrasında filateliye olan ilgiyi azaltmıştır. Türkiye’de filateliyi doğrudan araştırma konusu olarak ele alan fazla çalışma olmamasına rağmen son yıllarda düzenlenen sergilerle ve yayınlanan akademik çalışmalarla, alana farklı türde eserler kazandırılmıştır. Gerek posta tarihi gerekse filateli ile alakalı bilgi ve belgeler sonraki süreçte yapılması planlanan sanatsal ve akademik çalışmalara kaynak oluşturacak niteliktedir. Bu nedenle bu tür bilgi ve belgelerin geleneksel kayıtlar olarak değerlendirilmesi ve güvenli ortamlarda saklanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Armstrong, D. B. (1914). *The boys' book of stamp collecting*. Riverside Press: Scotland.

Canada Post, (2022 Temmuz, 18). Resim Posta Programı Güncellemesi.

<https://www.canadapost-postescanada.ca/cpc/en/our-company/news-and-media/corporate-news/news-release/2022-07-18-picture-postage-program-update> (Erişim Tarihi: 14.11.2022)

Cardona, J. A. (2006 Ocak). Smilers. *The Philatelic Society*, 34(3), 1-22.

<https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/74277/1/JMPS34%283%29full.pdf>

Dadyan, S. (2018). *Babamın pulları/my father's stamps "osmanlı'dan cumhuriyet'e pul hikâyeleri*. İstanbul: Siyah Kitap.

Denny, M. (2018 Haziran). Signed, Selfie, Delivered: Turn Your Portraits Into Postage Stamps.

<https://bluprint.onemega.com/selfie-stamp-phlpost/> (Erişim Tarihi: 23.12.2022)

Eskier, U. (2017 Ekim, 11). Filateli (Pulculuk) Nedir? (Tarihi Özellikleri Çeşitleri)

<https://www.makaleler.com/filateli-pulculuk-nedir-tarihi-ozellikleri-cesitleri> (Erişim Tarihi: 20.12.2022)

Eugene, V. (1947). *Histoire du timbre-poste*. Paris: Presses Universitaires de France.

Fenech, A. (2006 Ocak). Postal Diary 1 St Lanuary 2005-31 St December 2005. *The Philatelic Society*, 34(3), 25-38.

<https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/74277/1/JMPS34%283%29full.pdf>

Feridun, H. (1939, Ocak 4). *Pul Merakı Çoğalıyor*. Akşam

<https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1936-01-04/7> (Erişim Tarihi: 23.12.2022).

Filateli. (2016). Filateli Terimler.

https://www.filateli.gov.tr/page/sol_menu/filateli_sozluk/2016_filateliterimler.pdf (Erişim Tarihi: 20.12.2022).

Finnsh Postal Museum. (t.y.). Kişiselleştirilmiş Pulların Hikâyesi.

<https://www.postimuseo.fi/en/the-story-of-personalised-stamps/> (Erişim Tarihi: 20.12.2022).

Geçmişten Günümüze Posta. (2007). PTT Genel Müdürlüğü.

Güven Bezaz, Y. (2006). *Haberleşme ve tarihçesi*. Ankara: Türkiye Haber-İş Sendikası Yayınları.

Güzhan, S. (2020). Posta ve Pulun Tarihçesi. <https://www.kadikoyfilateli.org/posta-ve-pulun-tarhes> (Erişim Tarihi: 18.12.2022).

India Post. (2020 Şubat, 14). Benim Damgam.

<https://www.indiapost.gov.in/Philately/Pages/Content/My-Stamp.aspx> (Erişim Tarihi: 11.11.2022).

Kış, S. (2015). Pul Para Oldu Osmanlı Devleti Hazinesine Kaynak Arayışında Antika Posta Pulları, *Turkish Studies*, 10(9), 321-340. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8421>.

Kruck, D. (2020). *Efsanevi Koleksiyonerler Filateli Organizatörü*.

<https://www.davidfeldman.com/2020/06/legendary-collectors-8-the-organiser-of-philately/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022).

Kuter, M. (2012). *Pullardaki Bursa 1923-2010*. 1. Baskı. Ankara: Korza Yayıncılık.

Linns Stamp New. (2020 Mayıs, 20). Stamps.com, USPS'nin Özelleştirilmiş Posta Ücretini Sona Erdirme Kararına İtiraz Ediyor. <https://www.linns.com/news/us-stamps-postal-history/stamps-com-challenges-usps-decision-to-end-customized-postage> (Erişim Tarihi: 01.01.2023).

Magyar Posta. (2017). Wery Own Stamp.

https://www.posta.hu/stamps/stamps/new_stamps/very-own-stamp/ (Erişim Tarihi: 06.12.2022).

- Malta Post. (2012). 2012 Personalised Stamps. <https://www.maltapost.com/personalised-stamps> (Erişim Tarihi: 28.12.2022).
- Masini, A. (2003, Nisan). History of Postage Stamps. *Gozo Philatelic Society*, 12, 16-18.
- MFN. (t.y.). Dutch Motorcycle Philatelist. <https://www.mfnl.nl/Nieuwsbrief/NB132/NB132PersZegelsEng.html> (Erişim Tarihi: 11.11.2022).
- Negus, J. ve Birch, B. J. (2013). Unpublished Tiffany Manuscripts. *PLR*, 62, 28-50.
- News.gov.hk. (2003 Ağustos). Heartwarming Stamps to be Issued Sept 10. <https://www.news.gov.hk/isd/ebulletin/en/category/healthandcommunity/030813/html/030813en05003.htm> (Erişim Tarihi: 14.09.2022).
- NZ Philatelic Federation (t.y.). Sözlük. <https://nzpf.org.nz/resources/for-collectors/glossary/> (Erişim Tarihi: 07.10.2022).
- Orissadiary (t.y.). Bhutan, Sandip Soparrkar ve Dans İçeren Özel Bir Pul Bastı. <https://orissadiary.com/bhutan-issues-special-stamp-featuring-sandip-soparrkar-dance-cause/> (Erişim Tarihi: 05.12.2022).
- Parrick, C. (1882). *The Position of Sir Rowland Hill Made Plain*. London: Effingham Wilson Royal Exchange.
- Post and Parcel (2006 Mart, 16). UK Royal Mail Kişiselleştirilmiş Pullar Geliştiriyor. <https://postandparcel.info/14571/news/uk-royal-mail-develops-personalised-stamps/> (Erişim Tarihi: 28.11.2022).
- Posta ve Telgraf Teşkilatı A. Ş. (2021). 2019-2020-2021 Yılları İşletme Bütçesi.
- PTT. (t.y.). Emisyon Programı. https://www.ptt.gov.tr/Sayfalar/Posta/PulVeFilateli.aspx#ptt_emisyon_programi (Erişim Tarihi: 12.08.2022).
- PTT. (2020a). Değerli Kâğıtlar İşletme Prosedürü. https://www.ptt.gov.tr/Dokumanlar/Mevzuat/degerli_kagitlar_prosedur.pdf (Erişim Tarihi: 12.08.2022).
- PTT. (2020b). Kişisel Pul İşletme Prosedürü. https://www.ptt.gov.tr/Dokumanlar/Mevzuat/kisisel_pul.pdf (Erişim Tarihi: 18.08.2022).
- PTT Anonim Şirketi. (2014). *Şef Görevde Yükselme Sınavı Ders Notları*. Ankara.
- PTT A. Ş. Genel Müdürlüğü. (2015). 01.01.2015-31.12.2015 Bilanço ve Faaliyet Raporu.
- PTT A. Ş. Genel Müdürlüğü. (2016). 2016 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu.

- PTT Bülten. (2022, Ocak). *PTT Pul Müzesi'nde Osmanlı'dan Günümüze Pullarla Tarihe Yolculuk*
<https://www.ptt.gov.tr/Lists/Yayinlarimiz/Attachments/216/2.pdf> (Erişim Tarihi: 30.12.2022).
- PTT Faaliyet Raporu. (2008). Ankara.
- PTT Faaliyet Raporu. (2012). Ankara.
- PTT Genel Müdürlüğü. (2007). 2007 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu. Ankara.
- PTT Genel Müdürlüğü. (2009). 2009 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu. Ankara.
- PTT Genel Müdürlüğü. (2010). 2010 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu. Ankara.
- PTT Pul Müzesi. (t.y). Güncel Sergiler.
<http://www.pttpulmuzesi.org.tr/PageDetail.aspx?PID=12> (Erişim Tarihi: 30.12.2022).
- Pulhane. (t.y.a). Özel Gün Zarfı İle Özel Gün Damgası.
<https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/oz1B%C3%BCt%C3%BCnY%C4%B1llar.html>
(Erişim Tarihi: 23.12.2022).
- Pulhane. (t.y.b). İlk Gün Zarfı İle İlk Gün Damgaları.
<https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/ig1B%C3%BCt%C3%BCnY%C4%B1llar.html>
(Erişim Tarihi: 23.12.2022).
- Pulhane. (t.y.c). Portföy. <https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/bportfoyer.html>
(Erişim Tarihi: 23.12.2022).
- Pulhane. (t.y.d). Pul Baskılı Posta Kartlarının Tamamı.
<https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/apbpklistesi.html> (Erişim Tarihi: 23.12.2022).
- Sing Post (t.y.). Kilometre Taşları. <https://160.singpost.com/milestones/> (Erişim Tarihi: 18.12.2022).
- Slovenska Posta (2022). Filateli. <https://www.posta.sk/en/services/philately> (Erişim Tarihi: 11.12.2022).
- Smith, D. (2018 Temmuz). Australian Exhibition Souvenirs: A Guide To Collecting (Part 2), *Capital Philately*, 32(6), 3-12.
- Sossi.org (t.y.). Endonezya Kişiselleştirilmiş Pullar.
<https://www.sossi.org/personal/indonesia.htm> (Erişim Tarihi: 27.11.2022)
- Stampbears (2022). Korea's First Personalized Stamps.
<https://stampbears.net/thread/1666/koreas-first-personalized-postage> (Erişim Tarihi: 19.10.2022).
- T. C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş. (2013). PTT İşletme Yıllığı. Ankara.

T. C. Posta ve Telgraf Teşkilatı A.Ş. (2015-2017). 2015-2016-2017 Yılları İşletme Bütçesi. Ankara.

T. C. PTT Genel Müdürlüğü. (2009). 2007-2008-2009 Yılları İşletme Bütçesi. Ankara.

T. C. PTT Genel Müdürlüğü. (2011). 2011 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu. Ankara.

T. C. PTT Genel Müdürlüğü. (2012). 2012 Yılı Bilanço ve Faaliyet Raporu. Ankara.

T. C. PTT Genel Müdürlüğü. (2014). 2012-2013-2014 Yılları İşletme Bütçesi. Ankara.

Togay, U. (2013). 1863-İlk Tuğralı Pullar.

<https://www.turkishpostalhistory.com/index.php/tr/m-articles/m-ottoman-empire/m-otto-stamps/20-tughra-stamps> (Erişim Tarihi: 19.04.2023).

Uzun Aydın, D. (2020). Koleksiyon Toplanmasından Müze Yapılarına Geçiş Aşamaları ve İlk Müze Okulu (İzzediniye) Açma Girişimi. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 6(1), 82-91. doi: 10.34137/jilses.730220.

Word Press. (t.y.). Belgische Postzegelcatalogus Special.

<https://belgischepostzegelcatalogusspecials.wordpress.com/mystamps/> (Erişim Tarihi: 23.12.2022).

GÜNCEL SANATIN İKTİDAR ALANI; KÜRATÖRLÜK

MAVİ ÇAKMAKÇI*, OKTAY KÖSE**

ÖZ

Varlığı güncel sanat sergilerinde sorgulanmaksızın kabul edilen *küratörlüğün*, özellikle 1960 sonrası sergilerinde etkin rol almaya başladığı görülmektedir. Bu tarihten sonra yerel ve evrensel bağlamda bir ara yüz geliştiren bu isimler yeni iş tanımlarıyla sanat dünyasının baş aktörlerine dönüşmeyi başarmışlardır. Giderek genişleyen bu yetkinin nedenleri ve sonuçlarını anlamlı kılmak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu eksende küratörün sanat yönetimindeki rolü, kültür endüstrisi içinde ve sanat kurumlarında nasıl bir işleyişle ilerlediği nitel veri çözümleme yöntemi ile örnekler üzerinden incelenmiştir. İnceleme sonucu küratörlerin yönetiminde olan önemli sanat etkinliklerinin ve güncel eserlerin gösterim biçimlerinin ekonomik ve siyasi alt yapı ile ilişkili olduğu bulgularına rastlanmıştır. Varılan sonuç çağdaş sanat kurumlarının küratörlerin planlaması dahilinde, bir hizmet hareketine dönüşen projelerle sanatın yönetime ve sömürü sistemine hizmet eden bir araca dönüştüğü ve küratör vasfının herkese ait olamayacağıdır. Bu bağlamda çalışmada sanat/ideoloji, sanat/ekonomi ve sanat/politika gibi ilişkilerin küratörlük başlığı altında damıtılması ve bunu Post-yapısalcı plastik okumalarla gerçekleştirmesi nedeniyle literatüre özgün bir katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Küratörlük, Sergi, Güncel Sanat, İktidar, Ekonomi.

* Araştırma Görevlisi Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>

** Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

*** Araştırmacılardan birinci yazar %80, ikinci yazar ise %20 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

AS THE FIELD OF POWER OF CONTEMPORARY ART; CURATORY

MAVİ ÇAKMAKÇI*, OKTAY KÖSE**

ABSTRACT

Curatory, whose existence is accepted without question in contemporary art exhibitions, started to play an active role especially in post-1960 exhibitions. After this date, these names, who have developed an interface in a local and universal context, have managed to become the leading actors of the art world with their new job descriptions. The purpose of this research is to make the reasons and results of this ever-expanding authority meaningful. In this axis, the role of the curator in art management has been examined through examples with the qualitative data analysis method, how it proceeds with the process of culture industry and art theories. As a result of the examination, it has been found that the important art events under the management of curators and the display styles of current works are related to the economic and political infrastructure. The conclusion reached is that contemporary art institutions, within the framework of the curators' planning, have transformed art into a tool that serves the administration and the exploitation system, with projects that turn into a service movement, and that the curator's qualification cannot belong to everyone. In this context, it is thought that the study will make a unique contribution to the literature, as relations such as art/ideology, art/economy, and art/politics are distilled under the title of curation, and this is done with Post-structuralist plastic readings

Keywords: Curating, Exhibiting. Contemporary Art, Power, Economy.

* Research Assistant Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>.

** Associate Professor, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

1. GİRİŞ

Küratör kelimesi Latince “toplamak, korumak, kollamak” anlamındaki **curate**- kökünden gelmektedir. Kelime kökeni bağlamında ilk küratörlerin Roma İmparatorluğu devrinde yaşamış memurlar olduğu görülmektedir. Kendi işlerini idare edemeyecek korumaya ve himayeye muhtaç durumdaki insanlara tayin edilen devlet memurları bu isimle anılmaktadır (Madzosi, 2019, s. 12). Sanattaki terimsel kullanımı çok sonra gerçekleşen küratörlüğün en ilkel hali ise bizi, ‘Merak dolapları’ ya da ‘Nadire kabineleri’ni düzenleyen kişilere götürmektedir. Rönesans ve Barok döneminde dikkate değer nesnelerin, bilim ve sanat alanındaki ilerlemelerden elde edilen sonuçların seçilmesi, saklanması, müze mantığı ile sergilenmesi ve bunun bir kişi tarafından gerçekleştirilmesi küratörlük sistemi ile benzerlik taşımaktadır (Foster, 2015). Yalnızca resim ve heykel gibi eserlerin düzenlenip sergilenmesi ise 18. Yüzyıl salonlarında gerçekleşir. Bu mekânlardaki eser düzenleme ve saklama görevini üstlenen kişiler sanat eleştirmeni ya da sanat tarihçisi yetkinliğine sahiptir. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise ekonomik ve ticari uluslararası fuarlar ve sonrasında düzenlenmeye başlayan sanat sergileri ile yeni bir sergileme mantığı gelişir ve bu sergileri düzenleyen kişiler **küratör** olarak anılmaya başlar.

Modernizm sonrası küratöryel anlayışın gelişmesinde sanatın özerkleşmesinin rolü büyüktür. Sanatın kendi ontolojisini ya da sınırlarını keşfetmesi ve buna bağlı olarak genişleyen özgürlük alanıyla birlikte sergileme mantığında farklı bir aşamaya geçilir. Bu süreçte küratörler en temel anlamıyla eser ve mekan arasındaki ilişkiyi, bir eserin bir diğer eserle olan diyalogunu düzenleyen kişiler olarak bilinir. Diyalog kavram üzerinden geliştirilmekle birlikte, seçilen eserleri de etkilemektedir. Her bir eserin kavram bağı dışında, serginin tamamının kavramla olan ilişkisi önem kazanır. Bu süreçte yer almak isteyen sanatçı, küratörün seçmiş olduğu kavram ve düzen doğrultusunda hareket etmek zorundadır. Formülize edilmiş sergilerde yer almak istemeyen ya da özerk çalışma isteğiyle sanatını kamusal hale getiren sanatçının sergileme mantığı da yine dönemin “genişletilmiş sanat” anlayışı içinde küratörler tarafından belirlenen sınırlara çekilmiştir. Bu nedenle küratörlük çağdaş sanat ilişkileri içinde sembolik olarak bir kurum niteliğine kavuşmuştur. En azından belirleyiciliği anlamında, kurumsal bir işlevi vardır. Lawrence Alloway (1996, s. 222)’in, “Büyük Küratoryal Karartma” adlı makalesindeki ‘küratör’ tanımı da buna uyar:

Küratör herhangi bir anda; sergiler için sanat dünyası tarafından sunulan çoklu olanakların içinden, sunmak istediği şeyi seçer ve projenin uygulanabilirliğini hesaplar. Bu nedenle, dört bir yandaki sanat hakkındaki etkili bilgiyi ayıkladıkça, görevi üretim öğelerinden biri olmaktır. Bir sergi ortaya koyduğunda konumu değişir: sergi ziyaret edildikçe müzenin üretiminin bir parçası olarak takdir edilir. Böylece küratör, bir kurum olarak müze ile tüketiciler olarak halkın ara yüzünde durur. (...) Hukuki olarak tanınmış bir meslek de olmadığı için kurumsal yapı içinde gerçek bir yeri yoktur.

Ancak küratörlerin sistemin kollayıcısı olarak koruma altında olduğu da anlaşılmaktadır. Bu durum küratörlüğü bağımlı bir makama dönüştürür ve arka plandaki isimlerle kavramsal bir ittifak içinde olma zorunluluğu yaratır (Kahraman, 2005, s. 40). Hatta bu sürecin devamlı hale getirilmesi ve kontrol mekanizması içinde sürdürülebilirliğinin sağlanması için programlar geliştirilmiştir. Özellikle 1980 ve sonrası üniversitelerde sanat ve kültür yönetimiyle ilgili programların eğitim içinde ders niteliğinde yer aldığı bilinmektedir. Hatta ulusal ve uluslararası projeleri ortaya atacak yeterlikte kişiler yetiştirilmesi amaçlanır (Zorloni, 2005, s. 61). Eğitimden geçen kişiler, yani küratörler sanatın gideceği yönü belirleyen ve bu süreci canlı tutanların başında gelir.

Diğer taraftan geleneksel sergi formatının terki olarak tanımlanabilecek, sergi yapmanın ötesine geçen genişletilmiş sanat anlayışı ile birlikte küratörlük daha karmaşık bir işlevselliği barındırmaya başlar. Belli bir kavram ekseninde gerçekleşen sergilerin dahi küratörün öznel tutumuna bağlı bir değer taşıdığı görülür. Bununla birlikte sergi, seçilen bölgenin karakteristik özellikleri doğrultusunda da şekillenebilmektedir. Bilinçli olarak yapılan küratörün bu seçimleri ile görünürde değişim, farklılık ve kültürler arası iletişim sağlanmaya çalışılır. Ancak kavram üzerinden şekillenen bu sergiler özünde pek çok amacı barındırdığını sezdirmektedir. Maria Lind (2011)'in bu tür sergilere yorumu şu şekildedir:

Küratöryal denilen yapı bir düşünce, hatta eleştirel bir düşüncedir. Ne var ki, bu düşünce kendini somutlaştırmaya çalışmak yerine, bizi sorularla baş başa bırakmakta ve bu soruların cevapları için hiç tahmin bile edemeyeceğimiz yönleri işaret etmektedir.

Asıl soru bir kişiye odaklanmış güncel sanatın tanımlayıcı gücünü neyin belirlediğidir. Bu yapının bahsedildiği ya da arzu edildiği gibi kültürlerarası/küresel yapıya cevap verebilecek özellik taşıyıp taşımadığıdır. Amaç galerilerin içine sıkışan sanatın muhalif yanının izleyici ile buluşması iken küratörlerin bugünkü iktidar alanını oluşturmaya nasıl yardımcı olmuştur? Bu bağlamda cevapların yine sanatsal pratikler üzerinden alınabileceği düşünülmekte ve çalışmada post modern süreçle birlikte giderek dışsal bir müdahale olan küratörlüğün, sanat üzerinden geliştirdiği söylemlere dikkat çekilerek, bir iktidar alanına dönüşmesinin sorgulaması yapılmaktadır.

2. KÜRATÖRLÜĞÜN İKTİDAR ALANINI BELİRLEYEN SANATSAL NEDENLER

Modern dönemin akıl ve bilim yoluyla daha iyi bir yere ulaşması beklenirken, teknoloji kaynaklı birçok felaketi doğurmuştur. Sanatın bu durumu değiştirmeye yönelik başlattığı ilk savunuyu, yine uygun eylemlerden geçmiştir. İlki "*estetik olmayan ya da mantıkdışı her şeyin sanat eseri olarak görülebileceği*" düşüncesidir. Bu diğer anlamıyla geleneğin yıkılması bağlamında bir "*put kırıcılık*"tır (Farthing, 2012, s. 410). Bu anlayış elbette bir günde ortaya çıkmamıştır. Rönesans ve sonrası adım adım sanatın düşünsel ve görsel şemasını değiştiren anlayışlarla beraber endüstri dünyasının yarattığı makinelerin de bu süreçte etkili olduğu anlaşılır. Özellikle fotoğraf makinası temsil sürecinin değişimini tetikleyen en önemli araç olmuştur. Fotoğrafla elde edilen görüntü ve yarattığı felsefe, imge yaratmada 'bakış'ı önemli

bir konuma geçirir. John Berger'in "*Her imge belli bir görme tarzını somutlar*" sözünden yola çıkarsak bakışın, sanatsal üretimde yeterli olabileceği düşüncesi temsil anlayışını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda malzeme ve teknik olarak sanatın mesajı iletme biçimini de değiştirmiştir (aktaran Leppert, 2009, s. 10).

Böylece Empresyonistlerden başlayarak değişen sanatsal nesne algısı, özellikle Dada ve bu özgürlük alanında gelişen "*CoBrA, letrizm ve sitüasyonizmin dil, bilinç, bilgi, psyche, siyaset, kent gibi konulardaki logosantrik ilkelere karşı saldırıları, 1968 arifesindeki ve ertesindeki felsefi dönüşümler*" sanatın nesnesinden söz etmeyi daha da karmaşık hale getirmiştir (Artun, 2010, s. 32-47). Tüm bu etkenlerle birlikte artık sanat yapıtı bir temsil olmanın dışına çıkarak, sanatçının bir eylemi şeklinde anlam kazanır. Sergileme biçimi ise sanatçı-eser-izleyici sacayağında düşüncüyü işaret etmeye yönelik olarak evrilir (Rosenau, 2004).

"Post-yapısalcı"ların anlam üzerine inşa edilen ve geleneksel teorileri yapıbozuma uğratan düşünceleri ise bu süreci destekler. Modernizmin ekseninde kalan yapısalcılığın aksine post-yapısalcılar, tek bir yapıdan ziyade parçaların önemine vurgu yapar. Farklılığı ve açık uçluluğu savunan bir sanat var olmaya başlar. Böylece estetik yargıya ait bütün standartları yapı bozuma uğrattır. Yapı bozum sürecinde çeşitli öğeler işlev olarak farklı bir öneme sahip olduğu alandan uzaklaştırılarak yeniden işlemde geçirilir ve yeni bir bağlama oturtulur. Yeni bağlamında söylemler birbiri içine geçerken, yapıtlar üst üste gelerek karışır. Talep edilen budur ve çağdaş sanatta "detournement" kavramı ile karşılanmaktadır. "*Saptırma, bozma, kopyalama, kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma*" gibi anlamları da içeren kavram postmodern dönem sanatçılarının üretiminin karşılığı haline gelir (Bourriaud, 2010).

Geleneksel anlayışın çok dışında yer alan bu uygulama içinde "*(...) politik olan 'bilinç biçimleri'ne göstergeler eklemek, yapıbozuma uğrattır, reddetmek, saptırmak, şifrelemek ve şifresini bozmak gibi girişimler de 'karşı-hegemonik' bir karakter oluşturmak*" (Zizek, 2012) için gerekli görülür. Kavramı işaret eden bir anlatım dahi tasarımın karşılığı olabilmektedir. Postmodern sanatın dili içinde aranan bu özellikler imgesel olarak üretilen şeyin zihinde eşitlenmesine kadar ulaşır. Tek sergileme olanağı olan video kayıtları, geleneksel alanların dışında sergileme olasılığının yaratıldığı ve sınırlarının aşıldığını göstermektedir.

1960'lara gelindiğinde sanat ve düşünce arasındaki bağın önemi üzerinde durulduğu ve bu sanat biçimlerinin kuramsal bir temele oturtulduğu görülür. İşaretlerini ise 1920'lerde Hans Ulrich Obrist, Alexander Dorner ve Willem Sandberg gibi isimler "*bir laboratuvar olarak müze*" fikri ile göstermiştir (Obrist, 2015, s. 71). Müzelerde bazı risklerin alınması ve çeşitli disiplinlerin bir araya getirilerek düzenlenmesi gerektiğine, sanatın bilişsel ve net olarak tasarlanması gereken bir süreç olduğu düşüncesine adım adım ilerlenmektedir. Özellikle kavramsal sanatı ve sanat nesnesini anlamak ve çözümlenmek adına bu tür çalışmalar özerk entelektüel bir alana yerleştirilmiştir. Laboratuvar fikrinin yarattığı deneysel ve özgürce hareket edilebilecek alan fikri ise küratörlük ruhunu güdülemiştir.

Dönemin düşünsel yapısının görsel şemasını ilk olarak 1955 yılında küratörlüğünü Arnold Bode'un yaptığı Documenta sergisinde görürüz (Kayıran, 2012). Savaş sonrasında batılı sanatçılar ilk kez bir araya gelmiş, geniş alanlara yayılan yeni sunum biçimiyle dönemin benzersiz bir girişimini gerçekleştirmiştir. Amerikan sanatının estetik algısını ve sanat tarihinin rotasını değiştiren klavuz niteliğindeki bir diğer sergi 1966 yılında, New York'ta, "Birincil Yapılar: Genç Amerikalı ve İngiliz Heykeltıraşlar" başlığı ile açılmıştır (Jewishmuseum, 2014). Yine 1969 yılında gerçekleşen "Davranışlar Forma Dönüştüğünde" sergisi (Şekil 1-2) ise ilk bağımsız küratörlük örneğini gerçekleştirir (Gürlek, 2013).



Şekil 1: New York'taki Yahudi Müzesi'ndeki Diğer Birincil Yapıların Yerleştirme Görünümü.

Kaynak: David Heald/Yahudi Müzesi, 14 Mart 2014, <https://thejewishmuseum.org/press/press-release/other-primary-structures-release>.



Şekil 2: Kunsthalle Bern'de Live In Your Head: When Attitudes Become Form Sergi Kurulumu, 1969.

Kaynak: Heald/Yahudi Müzesi, 14 Mart 2014, <https://thejewishmuseum.org/press/press-release/other-primary-structures-release>.

Bağımsız küratörlerin 1980'lere kadar sanat kurumlarının öngördüğü süreci yıkacak romantik bir nedeni vardır. Sanatın, satın alınabilir bir meta olması yerine bilgiyi açığa çıkaran ve yine imge ve dil arasındaki ilişkiyi zorlayan, sanat ve estetik arasındaki ayrımı ortaya koyan, galeri/müze/sanat sistemine alternatif geliştiren bir çizgide ilerlemesini istemişlerdir (Atakan, 1998, s. 12). Bu tür sorgulamalar üzerine gelişen ve pek çok sanatçıya örnek olan 20. yüzyıl son çeyreğinin sanatı, direnişin yarattığı imgeleri ve eylem biçimleri ile "genişletilmiş sanat" kavramını gündeme getirmiş ve kolektif bir hareketlilik içinde olmuştur. Bu düşünceler çerçevesinde genişleyen sanat hareketleri, kendilerine alternatif medyalar ve araçlar bulmaya devam etmiştir. Sanatı, anti-kapitalist çıkışlarla birçok disiplin

ile bir araya getirerek hiçbir yerleşik tanım içine sokmak istemezler. Bu gösterilerde estetik yargıya ait bütün standartların yapı bozumu ile karşılaşırız. Sanat artık biçime değil işleve odaklanmaktadır.

Sanatın bilişsel (kognitif) bir işlev ve tasarlanmış bir süreç olarak görülmeye başlanması ile sanatsal anlam belirleme işi izleyiciye teslim edilmiştir. Burada öncelikle Roland Barthes'ın "okur merkezli yaklaşımı" üzerine gelişen "etken izleyici" kavramından söz etmek gerekir. Barthes (1993, s. 144)'ın "Yazarın Ölümü" düşüncesine dayanan bu yapıda, "Bir met(n)in, kültürün sayısız merkezlerinden sürüklenip gelen alıntılar ve aktarmalar örgüsü" içinde olması nedeniyle yazar dahil hiç kimse, dünyaya salt kendine ait yeni bir şey ekleme iddiasını taşıyamaz (aktaran Sunar, 2001, s. 12). Öyle ki "yazı, [...] bütün kimliklerin kaybolduğu bir olumsuzluk, bileşiklik, doğallıktır" (Barthes, 1993, s. 140). Yazınsal alana ait tanımlar üzerinden metnin okur bazında anlam kazanacağı düşüncesi sanat eseri ve izleyici bağlamında ele alındığı anlaşılmaktadır. Barthes'ın, S/Z isimli yapıtında önerdiği "etken yazar/etken izleyici" tanımında olduğu gibi izleyici, bir eseri kendi bakış açısıyla yorumladığında eser artık izleyiciye ait olmaktadır. Bu tanımdaki belirtilen özgürlük alanı ise bizi Umberto Eco'nun Açık Yapıt tanımına götürecektir. Buna göre bir metin, okurunu metne bağlı yeni bir yoruma, katılıma, zenginleşmeye, farklı bir bakış geliştirmeye çağırılmaktadır. Elbette bu tür yapıtların yazarı okuyucusunun belli bir bilgi birikimine sahip olduğunu varsayar. Benzer bir durum çeviri metinler için de geçerlidir. Theo Hermans (1997, s. 63-69)'ın belirttiği gibi **çeviri**, "bir başkası adına konuşmaktır" ve bu konuşmada asıl konuşmacının sürecin dışında kaldığını belirtmektedir.

Üzerinde durulan bilgileri izleyici üzerinden yorumlayacak olursak; postmodern yapıtların sanatçısı üretimini, seyircisinin etken yazar/etken izleyici olarak yapıta bakmakta, sürece katılmakta olduğunun farkındalığı ile gerçekleştirir. Bu durum toplumsal açıdan bir açık yaratmaktadır. Belli bir bilgi birikimine sahip olan kitlenin anlayabileceği bir sanatsal üretim gerçekleştirilmekte toplumun geri kalanı için mesaj istenildiği biçimiyle iletilememektedir. Üstelik şimdi bağlamın bir diğer ucunda küratör de yer almaya başlar.

Küratör, yapıtın ya da yapıtların bütün içinde sanatçısından yer yer bağımsızlaşan okumasını gerçekleştirir. Etken izleyiciden beklenen anlam belirleme sürecine ise küratör, çevirmen hatta bir sanatçı olarak dahil olmaktadır. Sergisinde eserlerin hangi başlık altında, ne şekilde yer alacağına karar veren ve düzenlemesini gerçekleştiren kişi de küratördür. Uygun gördüğü kavram üzerinden yeniden düzenleme ile yapıtlar arasında gerçekleştirdiği ilişki bizi daha da farklı bir okuma yapmaya yöneltir. Bu durumda izleyici, eser sahibini de bir tarafa koyarak, küratör ile söyleşi içinde bulunmaya başlar.

Bir serginin kavramı, manifestosu ya da göstergeleri ne olursa olsun küratörün sergi için önerdiği başlıkla, bakış çok farklı bir yere taşınabilecektir. İzleyicinin bu tür anlam belirleme serüvenini ise John Berger'in, Van Gogh'un "Ekin Tarlası ve Kargalar" üzerinden verdiği örnek ile açıklık getirebilir. Van Gogh'un bu çalışmasına yer veren Berger bir sonraki sayfaya

aynı resmi, altına; *"Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir."* cümlesini ekleyerek koymuştur (Berger, 1995, s. 26). Daha sonra bu iki resmin farklı sayfalarda farklı biçimlerde yer almasına yönelik açıklama yapar. Bu açıklama resmi tanımlamak üzere yazılan yazı ile birlikte ilk sayfadaki bakışın ikinci sayfada farklılaştığına yöneliktir. Gerçekten resme eklenen yazının farklı ruhsal durumlar yaratmaya başladığını anlarız. Ama esas düşünce imgelerin, resmin ilk anlamından uzak olabileceği ya da hiç ilgisinin olmayabileceği anlatılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla 1960 sonrasında gelişen farklı sergileme pratiklerinde, sanatın görünür olduğu yerleri ve görünür olduğu araçları değiştirmesi ve bir tanıma, tüm bunları düzenleyecek ve açıklayacak bir üst akla ihtiyaç duyması küratörün varlığını anlaşılır kılmaktadır. İmgeler üzerinden düşündüğümüzde de bu tür sergilerde kavramlar arasında bağlantı kurmayı sağlayan bir bakış geliştirmemiz gerektiği anlaşılmaktadır.

Bir sergi için küratörün seçtiği imgeler üzerinden bir değerlendirmeye gittiğimizde Freudyen bakış açısı ile psikolojik olarak yönlendirilen bir kitleden söz edilmeye başlanabilir. Dolayısıyla imgelerin, söylemle birleştiği noktada istenen etki alanı görünür kılınacaktır. Kubilay Aktulum (2017, s. 3)'un da belirttiği gibi *"Her metin belli bir bakış açısı dayatır"*. Burada Aktulum'un, Jung'a bağlı arketip ve imge üzerine yaptığı açıklamalara bakmak gerekmektedir. Toplumsal ve bireysel bilinçaltına bağlı olarak gelişen imgeleme sürecinin bu metindeki önemi imgelere ortak bir bakış geliştirmemizin sonuçlarını anlamakla ilgilidir. İmgeleme yetimizin ürünlerini belirleyen-biçimlendiren en temelde yer alan güç arketiplerdir.

Ortak bilinçaltına ilişkin olan arketip aynı zamanda bireyselliğin, özgül temsillerin çatısını oluşturur. İnsanın doğasında yüzyıllar boyunca yer eden izlekler olarak arketipler oldukları gibi yinelenip dururlar. İnsanlar bilinç düzeyinde birbirlerinden farklı olsalar da arketipler aracılığıyla bir araya gelirler. Onları bir araya getiren arketipsel benzeşmelerdir. Öyleyse arketipler yüzyılların izlerini taşır, değişmeden yinelenirler. Her birey, psikenin gizli bir yerinde onları taşır, arketipler ortak mirasın ürünüdürler (Aktulum, 2021, s. 370).

Dolayısıyla sanatsal gösterim biçimlerinde kullanılan başlık ya da kavramla izleyicinin baştan belli bir imgeye, ortak bir görüşe yönlendirilmesi, bu yolla tek tipleştirme girişimi en başa dönüş gibi mümkün görülmektedir. Dolayısıyla bu süreç yapıtları en başta bir ideolojinin taşıyıcısına dönüştürmektedir. Max Dieter Huber (2004, s. 77)'in, küratöryal yapı üzerine yazdığı metinde belirttiği gibi; *"Küratörleri tanıyorsanız, genellikle ne bekleyeceğinizi zaten bilirsiniz"* diyerek bu varsayıma katkı sağlar. Metin, sanatçıların çalışmalarındaki anlam kaymasına ya da önemine el konulmasına nasıl tepki verdiklerine ilişkin sorgulamalarla devam eder:

(...) 'anlamsal iniş' koşulları altında (sanatsal) çalışmalar nasıl değişiyor? Anlam artık küratöryel düzenlemeyle mi üretiliyor? Artık resimlerde ne görüldüğünün bir önemi yok mu?, Anlam ve bunlarla birlikte finansal artı değer, galeri seçimi ve/veya küratöryel düzenleme meta düzeyinde mi ilerliyor?

Küratörün, kendini konumlandırma baskısı, dikkat çekme veya kendi kültürel kimliğini oluşturma ve en önemlisi bir söylem geliştirme arzusu eninde sonunda egemenin amaçları ile ilişkilendirildiği görülecektir. Değişen sanat algısının yarattığı yeni temsil araçları ile gerçekleştirilen sergilerde küratörlere duyulan ihtiyacın artması dahi bu teslimiyet için yeterli görülebilir. Dolayısıyla sanatçının da bu anlaşma içinde kendi varlığını sürdürecektir. İmgeler yaratması da bir anlaşmayı gerektirir. İşte tam bu noktada gerek değişen temsil anlayışı gerekse izleyiciye teslim edilen “sanatsal anlam belirleme” sürecinde yaratılan hiyerarşi içine küratörler rahatlıkla girmekte ve sanatın gideceği yöne her şekilde müdahale edebilmektedir. Bu nedenler sanatsal biçim arayışlarının, ekonomik ve politik nedenlerle iç içe geçtiği bir süreci göstermekle birlikte spesifik örnekler üzerinden netleştirmek gerekebilir.

2. KÜRATÖRLÜĞÜN İKTİDAR ALANINI BELİRLEYEN EKONOMİK VE POLİTİK

NEDENLER

20. yüzyıl sanatçıları, modernizmin sonuçlarının getirdiği karamsarlıkla mevcut bir ideolojilerden uzak kalmayı, yeni sanatsal yaratılar ve biçim dilleri ile sistemin dışında kaldıklarını göstermeyi amaç edinmişlerdir. 19. yüzyıl öncü sanatçıları tarafından işaretleri verilen bu yaratılar özellikle geleneksel yapı ve dışsal otorite karşısında bir özerklik talebidir. Elbette hiçbir sistem, muhalif bir sanatçıyı içinde barındırmayı istememiştir ancak yeni sistem kendi toplumu içindeki muhalif düşünceleri şiddet ve baskı ile çözmek yerine, neo-liberalizmin özgürlükçü ekonomik çıkarları ile çözmeyi tercih etmektedir. Muhalif sanatçıları bu anlayış doğrultusunda baskılayabilmenin ilk örneğini Soyut dışavurumculuğun gelişiminde görmekteyiz. 1940’lı yıllarda CIA’nin Kültürel Soğuk Savaş Projesi’ne karışması algı yönetiminin en bilindik hikâyesidir. Bu projede ‘Amerikan Soyut Dışavurumcu’ sanatçılar bir araya getirilir. Eserleri Greenberg’in düşünsel önderliğinde işadamları, özel kuruluşlar, MOMA ve CIA destekli hayır amaçlı yardım kuruluşları, siyasi ve kültürel vakıflar tarafından satın alınır (Guilbaut, 2009, s. 150). CIA tarafından hazırlanan projede amaç; demokrasi ile gelen serbest piyasanın özgürlük alanında sanatın daha büyük bir gelişim gösterdiğini belgeleyebilmektir (Artun, 2006, s. 27-54). Bununla birlikte, uzun yıllar boyunca Avrupalıya hizmet eden sanat ortamlarının bundan sonra Amerikalı seçkinlere ait, sanatçıların, sanat eleştirmenlerinin, koleksiyoncuların, galericilerin ve izleyicilerin akımına uğrayacağı uluslararası mekâna dönüşmesi istenmektedir. Ayrıca bu mekânlar, Soğuk savaş sonrası Batının, teknolojinin getirdiği silahlanma başarısına dayanarak uygarlığın zirvesinde olduğunu kanıtlanmasında bir vitrin görevi üstlenecektir.

Sanat artık mekanları yalnızca sergileme yapılan bir yer değil sanat, siyaset ve ekonomiye dair eleştirel tartışmaların başlatıldığı bir alan olmuştur. Genelde eleştirinin özelde ise sanat eleştirisinin bir kurum içinde yapıyor olabilmesi bunun somut göstergelerinin gerçekleşebilmesini sağlamaktadır. Teorisyen Boris Buden’e göre *eleştiri*, 18. yüzyıl

aydınlanmasının üretimidir ve ona göre krizle aynı değere sahiptir. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşim, aydınlanmanın diyalektiklerini gerçekleştiren başlıca tetikleyicilerdir (aktaran Çalikoğlu, 2009, s. 36). Soren Aabye Kierkegaard da benzer şekilde “özgürlüğün olanağı”na giden süreçte duygu durumunun “kaygı” olduğunu ileri sürer (aktaran Akış, 2021, s. 29). Tüm bunlar çağdaş sanatın, kaotik ortamlardan beslenmesini, şok ve yeni olanın etkisi ile kurgulanan bir takım anarşist eylemlerle gerçekleşmesini ve de manipülatif baskı yöntemlerinden kaçma nedenlerini açıklamaktadır. 1950’lerde ortaya çıkan Fluxus ve Durumcu Enternasyonal gibi hareketler avangard rolü ile galerilerin içine sıkışarak sanatın öncü karakterinin öldürüldüğü düşünen, sanatın metalaştırılmasına engel olan girişimlerde bulunurlar. Özellikle “eleştiri” üzerine doğan sanat düşüncesi üzerine duran Sitüasyonist Enternasyonel’lerin 1960 yılında Amsterdam’da açılacak bir sergide tutundukları tavrı bunu açıklar. Serginin küratörü grubun yapmak istediği iş için itfaiyeden izin almaları gerektiğini bildirir. Bunun üzerine grup üyeleri sergiden çekilme kararı alır. Küratörün, prosedürmüş gibi gösterdiği bu istek Madzowski’ye göre sanata dışsal bir müdahaledir. Masum gibi görünen kurumların baskı aracına dönüşebileceğine dair oldukça etkili bir örnek olarak gösterilebilir. Madzowski (2019, s. 24) *“Hizmet ile baskı arasındaki çizgi çoğunlukla düşünüldüğünden daha incedir”* diyerek güvenlik adına çalışan kurumların yeniden düşünülmesi gerektiğini hatırlatır.

Açılan bu yolda karşı tavrını bir şekilde göstermek isteyen sanatçıların 70’lere gelindiğinde en uç örnekleri vermeye devam ettiği görülür. Eylem ve sanatı iç içe geçiren anarşik tepki ve eleştirilerin en belirleyici örneği olarak Gordon Matta-Clark’ın çalışması gösterilebilir (Şekil 3). Siyaset ile şehir yaşamı arasındaki ilişkiyi göstergeleştiren çalışma aynı zamanda sanatın metalaştırılmasının öfkeye dönüşen göstergesidir.



Şekil 3: G. Matta-Clark ve arkadaşları, Üç Dans, 1971.

Kaynak: <https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/>.

Aslında Matta-Clark’tan yapması beklenen daha önce yaptığı çalışmaların bir türevini üretmesidir. Bina kesme, duvar ve ya zemin delme işlerini başka bir çeşidi ile “beyaz kutu (galeri)”nun eleştirisini yapmasıdır. Matta-Clark ise terör benzeri bir girişimle saçma atan bir tüfikle enstitünün camlarını patlatmaya başlar. Bu sunumu bina-karşıtı salt biçimsel bir

eleştiriden ziyade egemene yönelik estetiğin siyasallaştığı bir kriz anı olarak da değerlendirilmek gerekebilir.

Gartelin (aktaran Wans, 2006, s. 53) de belirttiği gibi “dünya tarihinde hiçbir zaman, bizim toplumumuzun şu anki haliyle bilgiyi algılaması ve işlemesine denk düşen derecede büyük değişiklikler görülmemiştir”. Bu nedenle muhalif yönünü göstermek isteyen grup ya da kişiler gibi, sanatçıların da anarjizm düşüncesini gösteri boyutunda ele aldıkları görülür. Bu durumda Matta-Clark’ın işi ile Karlheinz Stockhausen’ın 11 Eylül saldırıları arasında ortak yönler bulunabilecektir. Bu saldırıların bir sanat eseri olarak düşünülmesini kim engelleyebilir. Ankara’daki Çağdaş Sanatlar galerisinde Andrey Karlov’un uğradığı suikast için yapılan yorumlar da buna benzer sanatsal bir nitelik aranmıştır. Vulture Sanat eleştirmeni Jerry Saltz bu konudaki açıklaması ilginçtir. Saltz, suikastı gerçekleştiren kişinin parmağını kaldırdığı fotoğrafı (Şekil 4), Caravaggio’ya ait, “Horas Kardeşlerin Yemini” tablosuna benzetir:

Bu sahne boş, beyaz, steril bir çağdaş sanat galerisi atmosferinde gerçekleşirken, siyah, şık takım elbiseli saldırgan ve yerde yatan kurbanın görüntüsü sürreal bir hava oluşturarak, neredeyse ‘güzel’ denebilecek ama o kadar da acı verici bir kompozisyon oluşturuyor (Akarsu, 2016).

Ancak bu tür eylemler iktidar ekseninde psikolojik iktidar kalıpları oluşmasına neden olmuştur.



Şekil 4: Burhan Özbilici, Büyükelçi Suikast Olayı, 2017

Kaynak: <https://tr.euronews.com/2017/02/13/yilin-basin-fotografi-odulu-nu-burhan-ozbilici-kazandi>.

Politikanın estetikleştirilmiş halini oluşturmaya çalışan düşünceler giderek eylemi içermekte ve vandalizmi normalleştirecek bir ortamı tetiklemektedir. Bu aynı zamanda estetize edilen acının içselleştirilmesi ve acının sıradanlaştırılıp, “tüketim” malzemesine dönüştürülmesidir. Post-modernist yapının çıkmazı da bu gerçektir. Pierre Bourdieu (1995) bunun günlük yaşantının düşünce sistemine işleyen “simgesel şiddet” şeklinde altını çizer.

Sanatın politikleşmesi anlamına gelen bu Meral Sayar (2015)’in da günümüz sanatının politik olma durumunu sorgulaması bu eleştirilerin bir devamıdır:

Çoğu “muhalif” sanatçı, modernizmin kapattığı “temsil estetik” defterini yeniden açmış durumda. Pek çok sanatçı, seyircide farkındalık yaratma, toplumsal çelişkilere dikkat çekme, seyircinin algısını ters yüz etme gibi, her biri artık klişeye dönüşmüş olan formüllerle ifade ettikleri muhalif olma iddiasını, bizzat kendileri dile getirerek, tekrar tekrar dolaşıma sokuyor. Dahası, küresel kapitalist sistem de bu “muhalif” sanatı tüm imkânlarıyla destekler görünüyor. Böylece politik sanatçılar ile sermaye, örtük bir suç ortaklığı içinde maddi ve sembolik sermayelerini her gün daha da genişletiyor.

Bu nedenle sanat en çok da medya önünde görünür olmaya çalışır. Bu tür çalışmaların öncüsü Joseph Beuys’tur. Sınırsız demokrasiyi talep eden “Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin” başlıklı performansı medyatik bir hal alır (Şekil 5) (Clark, 2004, s. 177-178). Canlı yayın şeklinde gerçekleştirilen bu gösteri için Nathalie Heinich “*Yoksa çağdaş sanat, sanattan arta kalan bir alanda, iletişim alanında mı toplumsallaşılıyor?*” sorusunu sorar (Artun, 2013).



Şekil 5: J. Beuys, Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin, 1974.

Kaynak: <https://tr.euronews.com>

Donald Kuspit (2006) sanat hayat buluşması olarak tanımlanan bu tür çalışmaların, sanatı gündelik yaşamla uyumlu hale getirmesinden ve vermek istediği etkiden uzaklaşacağını dile getirir. Çok geçmeden bu demokratik sanat biçimlerinin de bienal ve sergi düzenlemelerine dahil olduğu ve iktidar mekanizmaları için bir hizmet sektörüne dönüştüğü görülecektir. Giderek bu direnç araçları da kolaylıkla kuşatılıp, denetlenebilecektir.

Sanat ve medya metaforlarının birbirine geçtiği bu yeni süreçte terörist bir eylem dahi sanat eleştirmenleri tarafından incelemeye alınması bu kaygının bir uzantısıdır. Politik olanın sanat kurumlarındaki imgesel dönüşümü bu nedenle önemli olmaya başlar. Brian Holmes (2013); halkın, toplumsalın ya da dışlanmışların temsil edildiği savıyla ortaya çıkan sanatçı kesimini bu nedenlerle eleştirir. Böylece demokrasi uzantısı olarak sanat araçları ile çıkarların gizlendiği konusunda şüpheler netleşir. Aslında bu tür eylemlerin sanatçıyı beyaz kutunun sınırları içinde tutmayı başaran bir yöntemin geliştirildiğini kanıtlamaktadır. Jean Dubuffet’in de belirttiği gibi bakanlıklarla, şirketler ve müze müdürleriyle, özgün kültürün yerine çarpıtılmış bir ‘Vekil kültür’ yaratılmıştır (aktaran Yaygın, 2015, s. 12-13). Bunun için

toplum dinsel, etik ve cinsel aidiyetler temelinde parçalanmakta; görselleştirilmiş, her an yıkıma hazır ve yeniden üretime tabi olabilecek bir tarih, siyaset ve kültür yaratılmaktadır.

Tasarlanmış, estetize edilmiş ve görselleştirilmiş yeni kültür, her açıdan tüketimi koşullandırmak adına hareket etmektedir. Bu nedenle sanatçıyı beyaz kutu içinde sınırlandırmak gerekliliğini bilir. Bu sistemin beş temel üzerinden işlediği açıktır: *“devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileştirilmesi”* (Debord, 1990, s. 9-12). Bu yönetim biçiminin devamı en çok da imgelerle sağlanmaktadır. Guy Debord (2010, s. 9-81)’un “Gösteri Toplumu” savı üzerinden de söylersek; *“(…)gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir. (...) Paranın öteki yüzüdür ve bütün gerçekliğe işlemiştir”*. İmgenin bu ilişkiler dışında var olma olasılığı yok olmuştur. Nesnelere üzerinden ilişkiler belirlenmekte ve toplumun iktisadi üretimi buna bağlı kılınmaktadır.

Sanatçının bu süreçte edindiği rol ise mevcut siyasi durumun oturtulması için kurumlarla birlikte hareket etmeye yöneliktir. Asıl sorun kültürün metalaşması ve bir çeşit kaynak olarak kullanımını sağlayan imgesel sürecin nasıl oluşturulduğudur. Kavramsal stratejilerin politikleştirilmesini içeren kurum eleştirilerinin yapılması ile bu üretim biçiminin neden ve sonuçları da tartışmaya açılır (Buchloh vd., 1971, s. 545-549). Amaç kurumların, ekonomik ya da ideolojik çıkarları için sanat nesnenin nasıl üretildiğinin, yorumlandığının, sergilendiğinin ve belirlendiklerinin açıklamasını yapabilmektir. Varılan sonuç elbette ekonomik nedenlere dayanır. Bu eleştirilerde odak nokta ise özellikle 1960 sonrası sanat sergilerinin kurucuları olan küratörlerdir. Öyle ki Huber (2004); *“Neredeyiz? Gittikçe artan küratöryel mutlakiyet döneminde mi yoksa şimdiden küratöryel aydınlanma çağında mıyız?”* diye sorar.

Özellikle 80’ler bağımsız küratörlük deneyimleri için en önemli yıllar olur ve bu dönemde küratörlüğün tanımına yeni görevler eklenir. Sergiyi yeni bir kavram üzerinden nerede ve nasıl düzenleneceğine karar veren, yapıtları tedarik eden, grupları tasnif eden, aynı zamanda eserleri bir müze müdürü ya da koleksiyoner gibi muhafaza eden ve esere değer biçen ve en önemlisi de sponsor bulan kişiler olarak gerçek anlamda bir postmodern yapılanmaya dönüşür. Bir küratör olan Jens Hoffmann yaptığı işi kısaca şöyle özetler; *“küratörlük belirli bir teoriyi veya argümanı formüle etmekle ilgilidir; bu, nesnelere ve sanat eserlerinin halka sergilendiği bir sergi yaratmak amacıyla sanat eserlerinin veya diğer nesnelere seçimini temel alır”* (Lind, 2011). Ancak bu teori veya argümanlar mevcut düzenin yönetim organlarının işlemlerini kolaylaştıracak ve tüketimin devamını sağlayacak nitelikte olmalıdır. İdeolojik yönelimi dikkate sorunsallaştırılan her meselenin; kültürel kimlikler, siyasi farklılıklar ve çatışmalar sanat aracılığı ile meta biçiminde tüketime sunulabilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla imgeden çok ona yüklenen anlamlar dikkat çekmeye başlar.

Örgüt modeliyle çalışan sivil haklar hareketi, savaş karşıtı kampanyalar, gay özgürlüğü cephesi, feminist hareket, göçmen hakları ve işçi hakları vb. gibi konular dahi estetize edilmiş politik organizasyonlar olarak yönetilmelerini kolaylaştırmak adına katagorize edilmiş ve

sisteme eklenmişlerdir. 1980’lerde ırkçılık karşıtı söylemleri, feminist duruşları, propagatif eylemleri ile tanıdığımız Guerilla Girls, Gran Fury (AIDS) ve Cobra gibi oluşumlar, kültür endüstrisine karşı sert eleştirilerde bulunsalar da Bienallere davet edilmeleri buna örnek oluşturabilir.

Görüldüğü üzere sistem, sanatı ve sanat disiplinlerini kendi adına ürettiği gibi, kendi himayesinde serbest piyasa ideolojisinin bir aracı konumuna da getirmiştir. Ancak Alloway (s. 224)’e göre küratör de “sayısız baskının öznesidir” ve sistemin kurbanıdır. En başta satıcılarla iyi ilişkileri korumanın, koleksiyoner memnuniyetini sürdürebilmenin, müteveli heyeti ve yöneticilerin ya da eş değer küratörlerin zevk beklentilerini karşılayabilmenin baskısını hep üzerinde hisseder ve sanatçısının da buna bağlı bir karakter geliştirmesini bekler.

Tadej Pogačar’ın kurduğu Çağdaş Sanat Müzesi olan PARASITE adından da anlaşılacağı gibi sanatın ve sanatçının “parazit” bir anlayış üzerinden üretim yaptığını savunan şeffaf bir görünüm sunmak ister. Kolektif küratörler döneminde kurulan bu müze tam anlamıyla artık neyin içinde bulunulduğunun farkındalığını yansıtır. Bir kurum olarak çalışma sisteminde, bir parazit nasıl bir değerine tutunuyorsa sanatın sosyal kurumlara tutunduğunu belirtmektedir. Bu durumda sanatçı, bir parazit olmaya razıdır ve bunu da müze kendi web sayfasında aslında pek çok sanat kurumunun ve küratörlerin yaptığı şeyi özetler nitelikte bir tanımla açıklar:

PARAZİT, kültür kurumunun yalnızca dış biçimini ve adını devralan hareketli bir organizma ve eleştirel bir modeldir. Dolayısıyla, sistemler içindeki ilişki ve eylemlerin analizi ile işleyişteki değişiklikleri zorlamak için kurumlar ve sosyal gruplarla özel ilişkiler kurar. Tıpkı doğadaki bir parazit gibi, kural olarak yaşam koşullarını yalnızca ev sahibiyle doğrudan ilişki içinde yerine getiren PARAZİT, bölgeleri ele geçirir, mekanları seçer, ilişkileri kesintiye uğratır ve kurumların özsuyuyla beslenir (P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, 2022).

Bu durumda sanatçı, kültür ve toplum arasında oynanan hâkimiyet oyununun dışında kalan ama buna aracı olan bir dış zafiyettir. Kültür kurumlarının, özelde ise küratörün, toplumsal tanımlar üzerinden eserin imgesel etkisini, ekonomik çıkarlar adına saptırdığı ve yeni bir gerçeklik yarattığı savı ise gerçek bir temele oturmaktadır. Elbette bu süreçte vakıfların, sponsorların ve buna bağlı olarak kurumsal alandaki sanatsal stratejilerin de giderek arttığı görülmektedir. Küratörler için bu dönemde kurumları temsil eden elçiler olduğu da söylenebilir. Bu sürecin her bir basamağında sanatçının yaptığı işin daha az anlamlı hale geldiği görülmektedir (Huber, 2010).

Sanatçıyı siyaset ve kültür adına yeniden harekete geçiren yine 90’ların siyasi ortamı olur. Özellikle Sosyalist Doğu’nun, Kapitalist Batı ile Berlin Duvarının yıkılması ile bulunduğu bu yıllarda her ne kadar tehlike olarak algılanan komünizmin sona erdiği düşünülse de daha büyük bir tehlike kapıdadır. 18. yüzyıldan itibaren ilk kez zorunlu eğitim ile şekillenmeye başlayan ‘biyoiktidar’ daha da netleşir. İdeolojik mücadele ve şiddet yaptırımı yerine, uzmanlaşmış yönetimi sevk eden biyoiktidar, bu kez bireyleri mesai saatleri ve yaşam

alanları ile şekillendirmeye ve sınırlarını daraltmaya başlar. Asıl önemlisi ise bireyin siyasal stratejilere dâhil edildiğini düşünerek söz hakkı olduğu yanılışmasına düşmesidir. Algı yönetimi olarak nitelendirilen bir tür kandırmaca içinde karşıt harekete geçebilecek tüm oluşumlar bu yöntemle denetim altında tutulur (Foucault, 2003, s. 102-104). İki kutuplu bu yeni sistemde sömüren ve sömürülen olarak kapitalizmin kazananları ve kaybedenleri yer almaktadır ve duvarın yıkılması ile aslında bu alan genişlemiş olur.

Bu dönem yerel/yabancı, özel/kamusal teşebbüsler “demokrasiye geçiş” sloganı altında, geniş çaplı bir kurum inşası başlatmıştır. Tasarlanmış demokratikleşme süreci olarak nitelendirilebilecek bu dönemde farklı ülkelerde sanat kurumlarının finanse edildiği, sergileme ve de dağıtım biçimlerinin desteklendiği ve teşvik edildiği görülür. Tüm bu kurumlar içinde en etkin olanı “Soros Çağdaş Sanat Merkezi (SCCA)” olmuştur. Politikanın sanatı örgütlü bir biçimde güdümlemesine örnek olarak gösterilen SCCA, Soyut Dışavurumculuğun bir anda uluslararası öneme sahip olması gibi aynı amaçlar doğrultusunda önemsenmiştir. Zorunlu bir hayırseverlik biçimi geliştiren SCCA, sanatçıların ayakta kalmasını sağlarken, sanatçıları yönetimde olanların hazırladığı programların içeriğine yönelik sanat başlığı altında cevap üretmek zorunda bırakmıştır.

Sovyet Sosyalizmi altında pek çok kurumsal formattan geçerek gelişen ve toplumsal işlevleri SCCA’ya benzerlik gösteren “Sanatçılar Sendikası”na karşı kurulmuş, fakat farklı avantajları ve farklı bir sanatsal/estetik gündem benimsemesiyle daha cazip bir görüntü çizmiştir. Bu süreçte açık (demokratik) ve kapalı (totaliter ve otoriter) toplumlar arasındaki farkın imgeler üzerinden mesaj olarak verilmesi istenmektedir (Artun ve Özge, 2013, s. 99-104). Yardımlarının sosyal olmaktan çok siyasal ve ekonomik olması da bu gerçeğe örtüşür. Soros daha sonra, parasal gücünü kullanarak ülkenin iç işlerine karışma ve ülke siyasetine yön vermekle suçlanacaktır.

Görülen o ki dünyadaki tüm kapitalistlerin, komünizm düşüncesinin tekrar yeşerebilme ihtimaline karşı aldığı önlemlerden en etkili sanatı denetlemek ve desteklemek olmuştur. SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin dağılması ile yine Batı ülkelerine yerleşen ve bu ülkelerde eserlerini sergileyen sanatçılara verilen desteğin yine kapitalizmi beslemeye yönelik atılan adımlar olduğu söylenebilir. Giderek küreselleşen dünyada etkinliklere sponsorluk yapan çok uluslu şirketler kendi reklamlarını yapmak için sanatı tekelleştirmektedir. Ama asıl önemlisi vergi muafiyetlerinden yararlanmak için sanatı kullanmaktadırlar. Batılı ülkelere Afrika, Güney Amerika, Uzak Doğu ve Asya’dan sanatçı göçlerinin yaşandığı Post-koloni dönemi olarak da anılan bu süreçte, sanatçıların kendi yerel kimliklerinin özelliklerini batılı bir anlayışla harmanlamış olmasına verilen desteğin nedeni daha iyi anlaşılır (Beldan, 2007, s. 22). Stablarrass (2004, s. 73) özellikle 1990’larda sanatın neoliberalizmin ajanı gibi çalıştığını ifade eder:

Sosyal demokrasinin, boğucu olsa da refahı sağlayan olanaklarını acımasızca ayaklar altına aldı. Kimlik politikasının, tüketimciliğin, bayağılığın, yozlaşmadaki zevkin özgürleşmiş

dertlerini dile getirdi. Bu tür sanat, o zamana kadar bastırılmış olan perspektifleri serbest bıraktı ve böylece, faydalı bir müttefik olarak özelleştirme ve metalaştırmanın sömürgeleştirici gücüne hizmet etti.

Batının sanat pazarında yer almak ve ekonomik gelişimine katkı sağlamak isteyen ülkeler de demokrasi ile gelen serbest piyasanın özgürlük alanında gelişim gösterdiğini belgelemeye çalışmaktadır (Emmelhainz, 2013). Sanatçılar ise özellikle küratörlerin güdümündeki belli projelerde örgütlenerek sistemle müttefik bir çizgide sanatını gerçekleştirdiğini göstermekte ve imajlarını tazelemeye çalışmaktadır. Sanatçı; kimlik, farklılık, melezlik, sınırların aşılması gibi başlıklarla aslında kendini ötekileştirirken, örtük olarak da sistemi tekelleştirmektedir. Örneğin; Kara Walker bir siyahi olmasına rağmen, çalışmaları incelendiğinde köleliği bir kimlik olarak işaret eden imgeleri ile karşılaşırız. Çağdaş olaylara atıfta bulunan sanatçı, izleyicilere acı içindeki siyah beden görüntülerinin bir Avrupa/Amerika gösterisi olmaya devam ettiğini sadece hatırlatır. Niyeti her ne olursa olsun bu imgeler esasen Walker'ın kökenine yabancılaştığını düşündürmektedir. Stallabrass'a (2004, s. 28-29) göre bu imgeler ne bir şeyi belgelemekte ne de yanlış olana telkinde bulunmaktadır (Şekil 6). Ona göre Walker'ın çalışmaları birilerinin arzuları için gerçekleştirilmiştir. Walker'ın sanat kurumlarında kazandığı ani ve çarpıcı başarıyı da buna bağlar.



Şekil 6: Kara Walker, İsimsiz, (Met'te Kara Walker: Tufandan Sonra), 1996.

Kaynak: Tüm resimler sanatçıya ve Sikkema Jenkins & Co., New York'a aittir., <https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/>.

Bu durumda sanatçının, üretimini hangi gerekçeler içinde, hangi biçim diliyle ve hangi kuruma karşı kullandığı dikkat çekecektir. Aktivist öğrencilerin Venedik bienalini “patronların bienaline son” sloganlarıyla karşılaşması örneğinde olduğu gibi etkili bir dil yaratılabilir. Sanatın kurumlarla yapısal ilişkisinin bir eleştirisi olarak sanatsal bulunan ve sanatın gideceği yönü işaret eden bu karşı duruşta yönetim ateşe verilmekle tehdit edilmiştir. Öğrencilerin çıkışı bienali durdurmasa da onu bir sanat pazarına çeviren satışları durdurmaya yetmiştir. Küratörlerin bu durumda daha akılcı bir yapılanma içinde olması gerektiğini göstermiştir. Bu bağlamda küratör Sabine Breitwieser'in hikâyesi karmaşık bir çizgide ilerler (Fraser, 1995). Kurum eleştirileri yapan ve bunun sanattaki yansımalarını ele Breitwieser, devlet desteğinin kesildiği noktada özel bir şirketten destek istemek zorunda

kalmıştır. Eleştirel mantıkta sergiler üreten ve sanat yaşamını kurum eleştirisi üzerine geliştiren biri olarak bu destekleme durumunu olabildiğince şeffaf bir ilişki üzerine kurmaya çalıştığı bilinmektedir (Üner, 2009, s. 67-68). Hatta sergi ve düzenlemeler “Generali Genel Merkezi”ne yerleştirildiğinde, çalışanların çoğu ve benzer şekilde yönetim tarafından açık bir düşmanlıkla karşılanmıştır. Bu girişim de sanatsal bir eylem olarak değerlendirilebilir ancak bu çalışmaların bu şekilde destek alıyor olması da sınırlarının belirlenmesi ve karşıt görüşün bu sınırlar içinde kanıksanarak etkisinin azaltılması anlamına gelecektir. Öyle ki daha acı veren kavramsal çalışmalar dahi sanat seyircisiyle daha sık buluşturularak şiddetin kanıksandığı ve çabuk tüketilir hale geldiği anlaşılmaktadır.

Son dönem çalışmalarına bakıldığında da şok etkisi yaratan ve şaşırtan çalışmalar daha görünür olabilmekte ve bir o kadar çabuk tüketilmektedir. Burada asıl sorun; bir öncekinin eleştirisi yapılmasına müsaade edilmeyecek ve bilinçaltını zorlayacak bir güven problemi oluşturan olaylar zinciri üretecek görsel bir bombardımana tabi olmamızdır. Bu nedenle bienaller, sanatçının görünür olabileceği uluslararası bir platform olması açısından ortak bir bilinçaltı geliştirmek adına desteklenebilir. Ancak bu sergileri toplumsal hareketin davası için kullanan sanatçıların görünür olabilmek için eninde sonunda sermayesinin bir kısmından feragat etmek zorunda olduğu açıktır. Örneğin; “Tercerounquinto” kolektifi, Amparo Muzesinin iç mekan duvarına, “Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez” diye kazıyarak asıl meseleyi gözler önüne sermek istemiştir (Şekil 7). Buradaki "direniş" sorunu, neoliberal uzlaşmaya karşı bir direniş konumu inşa etmek, sürdürmek ve neoliberal uzlaşmaya karşı bir direniş pozisyonunun oluşturmak gibi görünse de aslında sanatçıların çıkarlarının piyasaya yönelik olduğunu ima etmektedir. Özetle; çağdaş sanat üretiminin koşulunun piyasaya yenik düşmek olduğu gerçeğini (herkesin bildiğini ve kimseyi rahatsız etmediğini) ifşa etmektir. Ancak bu çalışmanın da seyreltilmiş ve ehlileştirilmiş bir halinin müzeye girebildiğini bilmekteyiz (Jaltenco Görünmez Komitesi, 2011).



Şekil 7: Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez, Tercerounquinto, 2011.

Kaynak: Jaltenco Görünmez Komitesi, Şimdiye Direnmek (Sonuçları),

<https://comiteinvisiblejaltenco.blogspot.com/2011/12/resistiendo-alas-implicaciones-del.html>.

Sanatı politik olana yaklaştıran bir başka neden, 1990'lardan başlayarak sanatın toplumsal alanı da içine alan bir çizgide ilerlemesidir. Bu ilerleyişe en büyük katkıyı ise iletişim araçları

sağlamıştır. Bütün bir yapı gibi görünmesinde ilerleyen süreç sanat ve kültürü aynı zamansal uzama yerleştirmiştir. Bu nedenle sanat ve medya göstergeleri arasındaki ayrım giderek belirsizleşmiştir. Şimdiki Zamana Direnmek: Meksika (2000-2012) sergisinin küratöryel açıklamasının başında Gilles Deleuze'den yapılan alıntı bu belirsizliğin altını çizer: *“Her direniş eylemi, her ne kadar belli bir şekilde öyle olsa da, zorunlu olarak bir sanat eseri değildir. Her sanat eseri mutlaka bir direniş eylemi değildir ve bu nedenle bir şekilde öyledir”* (Jaltenco Görünmez Komitesi, 2011).

Siyasete angaje olduğunu gösteren bu tür sanatsal çalışmalar ise küratörlerin gözdesi olmaya başlar. Nedeni ise oldukça açıktır. Örneğin; Modern Sanat ve Dijital Kültür Merkezi “Estela de Luz”da daki sergiler, iktidarın bilgi akışının temsil biçimleri üzerindeki etkisini gösteren, şiddeti estetikleştiren ve içeriğin politikleştiğini açıkça gösteren işleri sergiler. Sergilerde kullanılan başlıklar oldukça dikkat çekicidir; “Uyuşmazlık Aşkına” ve “Direniş Alıştırmaları” (MUAC, 2012), “Kurumu Kurtarmak” (SAPS, 2012) ve “Şimdiye Direnmek” (Amparo Museum-Puebla, 2011) şeklinde sıralanmaktadır (Emmelhainz, 2013). Sergide yer alan çalışmalar 90 sonrası sanat yapıtlarının genelinin toplumsallık anları olarak üretilmeye devam ettiğini gösterir (Yardımcı, 2005, s. 138-139). Bu çalışmalar aynı zamanda sanat-siyaset ilişkisinin kavramsal sanat üzerinden biçimlenmesidir. Kurumların bu yapıya uygun olarak birlikte var olma olanaklarını üretecek alanlar yarattığı, ötekiyle olan ilişkiyi geliştiren kolektiflik ve katılım gerektiren projelerle dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu projelerin çoğu kimlikler ve ideolojiler arası çatışmayı tetikleyen ya da yeniden canlanması olası düşünceleri basitleştiren görsel yaratımlar olması ile dikkati çeker (Şekil 8). Özellikle Dünya ekonomik buhranı, ardından gelen sosyalizm ve faşizm gibi rejimlerin yeniden hortlayacağı korkusu, sömürgecilik girişimleri, küresel ısınma vb. kavramlarla düzenlenen sergilerle sürekli hatırlatılmakta ve bir korku toplumu yaratılmaktadır. Böylece yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ulaşılma istenmektedir. İnsanlar, tüm bu korkularını ayakta tutan ve tüketerek mutlu olabileceklerine inandıran bir arketip çarkının içindedir.



Şekil 8: Marks, MUAC, Raqs Media Collective, 2012.

Kaynak: <https://muac.unam.mx/exposicion/raqs-media-collective?lang=en>.

Sanat tam da bu noktada en muhalif görüşleri dahi kendine mal etmekte ve sanat piyasasına sunmaktadır. Tarihe damgasını vurmuş bütün önemli karakterlerin ardındaki büyük siyasi

yapı görmezden gelinerek metalaştırılmakta ve medyatik bir imaja dönüştürülebilmektedir. Bu sürecin başlangıcını yapan Andy Warhol'a işaret etmeden geçmek doğru olmayacaktır. Pastiş yöntemine uygun biçimde yeniden ürettiği "Che" imgesi bir ideolojinin ehlileştirilmesinin ne kadar kolay olabileceğini kanıtlar (Şekil 9). Dönemin siyasi partileri dahi propagandalarını bu görünümün ardında gerçekleştirerek ideolojik söylemlerini yumuşatacaktır.



Şekil 9: Andy Warhol, Che, 1968.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>.

Tüm bu sürecin dışında hareket eden ve muhalif tavırlarıyla bilinen sanatçılar ise sanatın görünür olabildiği bienallerden uzak tutulur. Bunlardan biri olan Banksy'nin son projesi polis engeli ile karşılanır. Son dönemde mülteci krizine işaret eden çizimleriyle gündeme gelen Banksy, instagram sayfasında "*Venedik bienalinde ahırımı açıyorum*" diyerek doğrudan Venedik bienalini protesto eder. Bu resimler bütünde tek bir resmi işaret etmektedir. "Petrolde Venedik" ismiyle yolcu gemisinin Akdeniz'de turistleri taşıyarak yarattığı muazzam kirliliğe gönderme yapar (Şekil 10) (Venice in Oil By Banksy, 2019).



Şekil 10: Banksy, Venice in Oil, 2019.

Kaynak: Giulia Pacciardi (2019). Banksy, Venedik Bienali 2019'a yeni işi Venedik Petrol ile sızıyor, <https://www.collater.al/en/banksy-biennale-venice-in-oil/>.

Bu anlamda sanatçıya yapılan her müdahalenin bir kez daha sponsorlar tarafından denetim altında tutulan küratörlük sistemini işaret ettiği anlaşılmaktadır.

3. SONUÇ

Güncel temsil modellerinin ve sanat üzerine geliştirilen politikaların değişmiş olduğu ve sanatın, toplumun değil (siyasi ve ekonomik) kimliklerin mayası olarak yeniden tanımlanıp yapılandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Planlanmış bu yapı içinde siyaset ve kültür adına harekete geçtiğini düşünen sanatçı dahi, sistemin bir taşıyıcısı olduğunun artık farkındadır. Özellikle bienallerde görünür olmak isteyen sanatçılar, yaptığı sanatın mala, paraya, silaha, moda ya da politikaya dönüşmesine ve yeniden üretilir hale gelmesine engel olamaz. Tüm bu nedenlerle sanatı bağımsız bir alana çekmek isteyen isimlerin dahi ekonomik ve politik nedenlerle kurumlarla işbirliği içerisinde olması ve birlikte hareket etmesi sanatın yalnızca 'sanat' olarak kalmadığını, sermayenin bir etkinliği olarak belirmeye başladığını ve de üretimini başlı başına bir reklam imgesine dönüştürdüğünü göstermektedir.

Egemenin tepkisinden, özellikle 1970 sonrası sanat pratikleri ile toplumsal hareketlerin aynı düzlemde görüldüğü, benzer bir strateji üretilerek buna yönelik önlemler alındığı anlaşılmaktadır. Bu durumda çağdaş sanat kurumlarının küratörlerin planlaması dahilinde, bir hizmet hareketine dönüşen projelerle sanatı sömürü sistemine hizmet eden bir araç haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Buradan çıkarılacak sonuçlardan biri anti-sistem bir hareket veya eylemsel faaliyet, küratörler de dahil pek çok denetime sahip olan sanat için pek mümkün görülmemektedir. Clement Greenberg de bu dönem sanatının, muhalif olmaya çalışmasının boş bir çaba olacağından söz eder. Hatta bütün avangardı sisteme dahil olmakla suçlar (Guilbaut, 2009, s. 150). Yavaş ve emin adımlarla şekillenen bu yapı içinde tüm bu düşüncelerle birlikte beliren estetik anlayış toplumda bir "karşı bilinç" yaratma arzusundan çok öteye taşınmıştır. Frankfurt Okulu'nun en önemli isimlerinden Herbert Marcuse; "Kurulu kültürün bir parçası olarak sanat olumlayıcıdır ve bu kültüre destek olur." diyerek süreci tanımlar (Kurt, 2010).

Göstergelerde ayrışmalar da sonuçta sanat ve kültür bir çeşit sermaye olarak politik düşüncelere eklenmiştir. Bu nedenle kültürel alanda sanat ve politikanın yeni göstergeleri, özellikle toplumsal sistemi kapsayan kitle iletişim araçlarının sembolik ve duygusal yönelimlerinin bir özeti olur. Diğer kültüre olan ihtiyaç ise yine egemen kültürü beslemeye yönelik olarak küratörlerin kavramları arasına sıkıştırılmıştır.

Tüm bu süreç küratörlerin, bugünkü değerine kavuşmasının ve sanat nesnesinin değerini belirleme yetkisini ele geçirmesinin önünü açmıştır. Özellikle bugünün kurumları çok daha sabit fikirli, dışlayıcı, çıkarlarına ve neoliberal sürece adapte, aynı hedefleri paylaşan bir görünümündedir. Kültür kurumlarının da mevcut düzenin yönetime katkı sağlayan organları olarak işlediği ve kültür üreticilerinin serbest kapitalist sermayeyi yaşamın her hücrelerine aktarılmasında etkin rol oynadığı anlaşılabilir (Dillemuth, Davies ve Jakobsen, 2005). Gerekli bulunduğu kendi sınıfının çıkarlarına ters davranmayan ya da değerlerine

saldırmayan, kendi kültürüyle alay etmeyen sanatçı sistemin dışında kalacağını ve görünür olamayacağını bilir. Bütün karşı duruşlar ise Post-modernist potada eritilmektedir.

Bir dönemi etkisi altına alarak kolektif bir tutuma yol açan imgelerin dahi günümüzde algı yönetimi ile savaşmak zorunda olduğu düşünülünce öncelikle sanatın politikayı değil, politikanın sanatı güdülediği gerçeğini kabul etmemiz gerekir. Hannah Arent'in "*İnsanlık Durumu*" (2009) adlı çalışmasındaki saptamalarından yola çıkarsak; Picasso'nun "Guernica" adlı yapıtına duyulan hisler, bugün insanlığın içinde bulunduğu durumun karşısında yetersiz kalacaktır. Dolayısıyla günümüz politize olmuş sanat biçimlerinin ya da siyasal sanatın büyük stratejileri yeniden canlandırmak için verdiği uğraşı bir parodi olarak değerlendirilmektedir (Rancière, 2013, s. 65).

Politik gerçekliğin sanat kurumlarındaki imgesinin ve politikanın tasvirinin; "*Halkı temsil ediyorum. Bir toplumsal hareketi temsil ediyorum. Dışlanmışları temsil ediyorum.*" gibi yalanların üzerine kurulu olduğunu biraz da alaycı biçimde dile getiren Holmes'un de bu düşüncüyü desteklediği anlaşılmaktadır (Holmes, 2013). Bu durumda meta kültürünün yeniden üretimi ile eleştirisi arasında sıkışıp kalan sanatın bilinçli olarak bulanıklaştırıldığı söylenebilir. Sanat artık sermaye tekelinin "politik" ya da "ideolojik" müdahalesini, ekonomik ve siyasi amaçlar doğrultusundaki kitlesel rolünü ister istemez kabul etmek zorundadır.

Bu bağlamda araştırmada örnekler ve kimi önemli isimlerden de cevabı alınan sorular üzerinden sanat yönetiminin ve bu rolleri sanatçıya dağıtan kişinin, itici gücün ve bu sürecin görünürdeki baş aktörünün küratör olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sanatçıya ait imgelerin üzerine konulan herhangi bir belirtecin dahi yeni bir etki yarattığı ve bilinen bir görüntü üzerindeki algıyı değiştirdiği düşünülünce, küratörlere sergi için verilen yetkiler sanatçının dahi dışarıda kalabildiğini göstermiştir. Küratör, basit anlamıyla çalışmaları yeniden çerçevelemektedir. Bu anlamda küratörün yaptığı iş sanatın propaganda tarihi ile de bağdaştırılabilir. Propagandanın, sanat içindeki işleyişi ne şekilde olursa olsun sanat kurumlarında küratörler aracılığı ile sanatı işletenlerin, fon verenlerin, yönetim kurullarının ve yöneticilerin istediği politik imgeyi kolayca görünür kılabilmektedir. Küratör tam bu noktada hakim olan politik duruma angaje olduğu kanıtlamak istercesine sanatçı birlikteliğini sağlayarak kuruma istediği politik imgeyi verir. Küratörün kendini var ettiği ve sürecinin devamlılığını sağladığı nokta burada başlar. Böyle bir işleyişte, küratörün mevcut ekonomik durumun kalıcılığı için bunun dışında hareket etmesi, politik yapıları sorgulaması ya da alternatif bir söylem geliştirmesi oldukça güçtür. Bu durumda yukarıda belirtilen ideolojik söylemlerin ışığında artık her sergi düzenlemesi için *küratörlük* kelimesinin kavramsal olarak kullanılmasının yanlış olduğunu söylemek de doğru olacaktır.

Sonuç olarak; küratörlerin pek çoğunun ekonomik nedenleri gizlerken belli bir ideoloji ile hareket ettiği anlaşılmaktadır. Farklı bir başlık altında ele alınabilecek bir konu olmakla birlikte bu durum sergilerin niteliğine yönelik tartışmaların açılmasına neden olmuştur. Pek çoğuna göre asıl mesele sanatın ve sergilerin odak noktası olması gereken estetik

değerlendirmelerin siyasi kavramlarla önünün kesilmesidir. Bu durumun farkındalığı ile sanat yönetiminin ve küratör kavramlarının boyut değiştirdiği anlaşılmaktadır. Daha fazla uzmanlık ve tecrübe gerektirmektedir. Küratörün, bir sergi düzenlerken öngördüğü kavram için toplumun dinamiklerini dikkate alması gerektiği, aynı zamanda sanatçı ve kurum arasında dengede durması gerektiğini bilmelidir. Tüm bu ilişkileri dengeye soktuğunda dahi kavram ve sergideki çalışmaların birlikteliğinde ortaya çıkan atmosferin sergiye yönelik tepkileri ve izlenme oranını belirlediğini de unutmaması gerekir. Dolayısıyla devletin, ekonomik ve politik artı değer üretmesi için sanatı da kontrol altında tutması ve belirlenen bu politik rolün önemli bir oranının küratörlere ait olduğunu bilerek hareket etmesi gerekmektedir ve öyle de yaptığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, Ö. (2016). Ankara Suikasti Üzerine Düşünmek Tarih Resmi Olarak Fotoğraflar / Jerry Saltz, Erişim adresi: <http://www.sanatatak.com/view/ankara-suikasti-uzerine-dusunmek-tarih-resmi-ola-rak-fotograflar-jerry-saltz> (Erişim Tarihi: 24.12.2016).

Akış, Y. (2021). Søren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı, Felsefe Anabilim Dalı Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Aktulum, K. (2017). Yazınsal Metinlerde Değerlerin Yazınbilimi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Modern Turkish Literature Researches*, Temmuz-Aralık 2017/9:18 s.01-16.

Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş*, Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Alloway, M. (2011). "To Show or Not To Show" (J. Hoffmann, Röportaj). Sayı: 31. Erişim adresi: <http://moussemagazine.it/jens-hoffmannmaria-lind-2011/> (Erişim Tarihi: Haziran 2019).

Alloway, L. (1996). *Great Curatorial Dim-Out, Thinking About Exhibitions*. (Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, Ed.). Londra.

Arendt, H. (2009). *İnsanlık durumu* (Bahadır Sina Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2006), *Müze ve modernlik: tarih sahneleri – sanat müzeleri 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2010). Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji, *Sanat Dünyamız*, Sayfa 110, Bahar. s.32-47.

Artun, A. (2013). *Çağdaş sanat ve kültüralizm, çağdaş sanat ve kültüralizm-kimlik ve estetik içinde*, İstanbul: İletişim/Sanathayat.

Artun, A. ve Örgen N. (Ed.) (2013). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*, Sanat hayat dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları,

Atakan, N. (1998). *Arayışlar: resim ve heykelde alternatif akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1993). Yazarın Ölümü (Hüsamettin Çetinkaya, Çev.). *Edebiyat Eleştirisi* 4, Güz 1993, s.140-144.

- Beldan, N. Y. (2017). *Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu ve Öne Çıkan Küratörler*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi Ankara.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2010). *Postpurodiksiyon* (Nermin Saybaşı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1995), *Pratik nedenler*, (Hülya Tufan Çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Buchloh, B. vd. (1971). *Art since 1900*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda* (Esin Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2009). *Küratoryal Pratikler ve Dinamikler*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Debord, G. (1990). *Gösteri toplumu ve yorumları* (Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dillemoth, S., Davies, A. ve Jakobsen J. (2005). There Is No Alternative: The Future Is Self-Organised, Erişim adresi: <https://whstnxt.net/042>. (Erişim Tarihi: 12.03.2005).
- Emmelhainz, I. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?* (Nursu Öрге, Çev.). Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatının-sonu-mu/1194> (Erişim Tarihi: 16.03.2013).
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jaltenco Görünmez Komitesi. (2011). "Şimdiye Direnmek", Erişim adresi: <https://comiteinvisiblejaltenco.blogspot.com/2011/12/resis-tiende-alas-implicaciones-del.html> (Erişim Tarihi: 19.11.2011).
- Kahraman, E. (2005). Bir Küreselleşme Enstrümanı Olarak Küratörlük, *Cey Sanat Dergisi*, Sayı: 3-4, s. 40.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü, imgelerin toplumsal işlevi* (İsmail Türkmen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fraser, A. (1995). "Report: EA-Generali Foundation History and Architecture - Generali Foundation", Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://foundation.generalitat/fileadmin/grafikpool/downloads/Download_FQ/FQ_resume_e_SB_.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2023).
- Foster, H. (2015). *Küratörler ve Teşhirciler* (Ayşe Boren, Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kuratorler-ve-teshirciler/2616> (Erişim Tarihi: 09.09.2015).
- Foucault, M. (2003). *Seçme yazılar 4: iktidarın gözü* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guilbaut, S. (2009). *New York, modern sanat düşüncesini nasıl çaldı?*, (Elif Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gürlek, N. (2013). Sarkis ve “When Attitudes Become Form [Tutumlar Biçime Dönüşünce] (söyleşi). Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/598/sarkis-ve-when-attitudes-become-form-tutumlar-bicime-donusunce> (Erişim Tarihi: 21.04.2013)

Holmes, B. (2013). Yalancının Pokeri: Çağdaş Sanatta Politikanın İmgesi ve Gerçekliği Skopbülten / Brian Holmes, (Elçin Gen Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/yalancinin-pokeri-cagdas-sanatta-politikanin-imesi-ve-gercekligi/1086> (Erişim Tarihi: 14.01.2013)

Huber, M. D. (2004). Kuratoren Als Künstler? Originalveröffentlichung in: Kaestle, Thomas (Hrsg.): Wo ist die Kunst? : zur Geographie von Schnittstellen; [Im Rahmen des Jahresprogramms 2004 des Kunstvereins Hildesheim, Verein zur Förderung der Bildenden Kunst e.V., Galerie im Kehrriederturm], Bielefeld, s. 77-79. Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcgclclefindmkaj/https://archiv.ub.uni.heidelberg.de/artdok/5773/1/Huber_Kuenster_als_Kuratoren_2004.pdf (Erişim Tarihi: 09.04.2023)

Kayıran, N. R. (2012). Bir Fikrin Başarı Öyküsü: Documenta. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 1, Sayı 9, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/sanatvetasarim/issue/20658/220389> (Erişim Tarihi: 01.06.2012).

Kurt, E. K. (2010). Kamusal Alanda Kuşatma ve Sanatın Direniş Olanakları, Erişim adresi: <https://warholamag.com/tr/kamusal-alanda-kusatma-ve-sanatin-direnis-olanaklari/> (Erişim Tarihi: 01.06.2012).

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Madzoski, V. (2019). *Küratörlük, koruma ve kapatmanın diyalektiği*, (Mine Haydaroglu Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Obrist, H. U. (2015). *Ways of curating*. Penguin Books Ltd: UK.

P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art (2022). Erişim adresi: <http://www.parasite-pogacar.si/about.htm>, (Erişim Tarihi: 21.01.2022).

Rancière, J. (2013). *Özgürleşen seyirci* (E. Burak Şaman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve toplum bilimleri*, (Tuncay Birkan çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sayar, M. (2015). Jacques Rancière’de Politik Sanat ve Temsil Sorunu, Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578> (Erişim Tarihi: 17.08.2015).

Stallabrass, J. (1999). “High Art Lite: British Art in the 1990s”, Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=OFmpicWcgIcC&printsec=frontcover&dq=High+Art+Lite:+British+Art+in+the+1990s&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi8w56xyM7mAhW7QxUIHd0RBREQ6AEIKDAA#v=onepage&q=High%20Art%20Lite%3A%20British%20Art%20in%20the%201990s&f=false>, (Erişim Tarihi: 24.12.2019).

Stallabrass, J. (2004). *Sanat A. Ş. çağdaş sanat ve bienaller* (Esin Soğancılar Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sunar, H. Ş. (2001). Kesinliklerin Sonuna Doğru (I): “Yazarın Ölümü”nden Sonra” *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, s. 11-18, Erişim adresi: <https://avesis.istanbul.edu.tr/yayin/d3962330-96de-4ed5-984d-7dec487b798b/kesinliklerin-sonuna-dogru-i-yazarin-olumunden-sonra-ceviri> (Erişim Tarihi: 12.12.2022).

Hermans, T. (1997). Anlatıda Çevirmenin Sesi (Alev Bulut, Çev.). *Kuram*, 15. Eylül 1997, s.63-69.

Üner, P. (2009). Küratoryal Pratikler ve Dinamikleri, Yüksek Lisans Tezi Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Venice in Oil By Banksy. (2019). Erişim adresi: <https://Luxelife.Eu/Venice-In-Oil-By-Banksy>, Luxe Life Magazine, Bağlantı videosu instagram Banksy: @banksy (Erişim Tarihi: 11 Haziran 2019).

Wans, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (Osman Akınhay, Çev.), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Yardımcı, S. (2005). *Küreselleşen İstanbul'da bienal kentsel değişim ve festivalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaykın, M. (2015). Gücü, Kimin Kullandığına ve Nasıl Kullanıldığına Bağlı. *Kontrast*, Temmuz-Ağustos-Eylül Dosya Konusu, Sayı:48, s. 11-17.

Zizek, S. (2002). *Kırılgan Temas* (Tuncay Birkan Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zorloni, A. (2005). Structure of the Contemporary Art Market and hte Profile of İtalian Artists. *Industrial Organization Volume 8, Issue 1 (Fall 2005)*, p. 61-71.

AKDENİZ SANAT YAZIM VE YAYIN KURALLARI

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayımlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3. 1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3. 2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisinde.

4. Dergide yayımlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye Dergipark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazar(lar) unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri, ORCID numaraları ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekretarya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda sayfa kenar boşlukları alt ve üst 3 cm, sağ ve sol 3,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır. Birinci düzey ana başlıklar Calibri yazı karakteri ile 12 punto, kalın ve düz olmalı, tümü büyük harfle yazılmalıdır. Tüm başlıklar numaralandırılmalıdır. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Makaleler öz, abstract, ve kaynakça hariç 3.500-8.500 kelime arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar için koyu veya çift tırnak kullanılmalı, eğik harfler veya tek tırnak kullanılmamalıdır. Metinde hem tırnak işareti hem de eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

4. Belgenin ilk sayfasında makale başlığı Calibri 22 punto, yazar isimleri ise Calibri 12 punto ile sola yaslı olarak yazılmalıdır. Yazarın unvanı, görev yeri, elektronik posta adresi ve ORCID numarası (dipnotta (*)) işareti ile Cambria yazı karakteri, 8 punto) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Makale başlığının ve yazar isimlerinin hemen altında 250 kelimeyi geçmeyen Türkçe "öz" yazılmalıdır. Öz 1,5 satır aralığı, 10 punto, iki yana yaslı ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır. Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar vb. yer almamalıdır. Özün hemen altında 10 punto, Cambria yazı karakteri ile anahtar kelimeler yer almalıdır. Çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan 5 tane anahtar kelimeyi her birinin baş harfi büyük olacak şekilde virgülle ayırarak yazılmalıdır. Sonuna nokta eklenmelidir. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**)) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

5. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazım dili İngilizce olan metinlerde Türkçe öz yazımı zorunlu değildir. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Abstract 1,5 satır aralığı, iki yana yaslı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır.

6. Giriş yeni bir sayfada başlamalıdır. Tüm başlıklar (giriş ve sonuç dahil) numaralandırılmalıdır. Giriş bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.

7. Makalede kullanılan bölüm başlıkları ve alt başlıklar Calibri yazı karakteri, 12 punto ile yazılmalıdır. Ana başlıklar tüm harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, alt başlıklar ise yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, numaralandırılarak yazılmalıdır.
8. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır.
9. Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo başlığı Cambria yazı karakteri ile sadece baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı şekilde üstte yer almalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).
10. Resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota, harita, çizim vb. için sadece "Şekil" ifadesi kullanılmalıdır. Şekil açıklaması Cambria yazı karakteri ile baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı olarak şeklin altında yer almalıdır. Şekiller sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Şeklin hemen altında kaynak yer almalı ayrıca kaynakça bölümünde görsel kaynakçası yer almamalıdır. Şekil, makalenin anlaşılmasına katkı sağlamıyor ya da ikileme bilgiye yol açıyorsa makalede yer almamalıdır.
11. Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgiler için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır. Dipnot kelime uzunluğu 60 kelime sayısından daha az olmalıdır. Atıflar için dipnot kullanılmamalıdır. Dipnotlar, rakam(1) simgesi ile otomatik numaralandırma verilerek, Cambria yazı karakteri ile tek satır aralığında, 8 punto şeklinde yazılmalıdır. Dipnotlara yalnızca ana metni bağlayıcı zorunlu açıklamalar için başvurulmalıdır.
12. Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara atıfta bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse blok alıntı olarak yazılmalıdır. Blok alıntılar 9 punto ve 1,5 satır aralığı ile 1 tab içeriden (2 cm) başlatılmalıdır. Blok alıntılarda çift tırnak kullanılmamalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
13. Tüm metin içi atıflar parantez içinde ve (Tepecik, 2010, s. 15) biçimde yazılmalıdır. Atıf yazımında boşluk ve noktalama işaretlerine dikkat edilmelidir.
14. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, sola yaslı, bold şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir. İnternet kaynakları, görsel kaynakça vb. başka hiçbir başlık kullanılmamalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.
15. "Destek ve Teşekkür Beyanı" var ise kaynakçadan önce yer almalıdır.
16. Ekler (belgeler), kaynakçadan sonra verilmelidir. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.

17. Şablona göre hazırlanan makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) biri isimli diğeri isimsiz olmak üzere iki kopya halinde Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. http://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
2. <https://www.apastyle.org>

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

Yazım ve Yayın Ek Kuralları (Ön Değerlendirme sürecinde dikkat edilecek ek kurallar)

Temmuz 2021 sayımızın Editör Yazısı kısmında belirtildiği üzere Dergimizin kalitesini artırmaya yönelik olarak makale değerlendirme süreçlerimizde yeni bir takım kuralları yürürlüğe koyuyoruz. Bu amaçla, Dergimize yayınlanmak üzere gönderilen yazıların ön değerlendirme süreçlerinde aşağıdaki ölçütlere uygunluk aranacaktır:

- Makalelerin başlıkları bilimsel araştırma raporlarında olduğu üzere çalışmanın münderecatını açıklayıcı nitelikte olmalıdır.
- Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır.
- Makalelerin anahtar sözcükleri çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan sözcükler arasından seçilmelidir.
- Giriş ve sonuç bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.
- Makalelerin öz metinlerinin İngilizce karşılığı olarak yazılan abstract metinleri hem öz metinlerine uygun olmalı hem de İngilizce seviyesi açısından belli bir düzeyde olmalıdır.
- Makalelerin sonuç bölümleri bir araştırma raporuna uygun olarak ana bulguların ilgili literatür ve bağlantılı kuramlar açısından yorumlandığı bölümler olmalıdır.

- Makalelerin metinleri Dergimizin yazım kurallarına büyük aykırılıklar içermemelidir.

Yazarlarımız ayrıca şu hususlara dikkat etmelidirler:

- Araştırma sorusu olmayan ya da ilgili literatürde belli bir boşluğu doldurmak, belli bir tartışmaya katkıda bulunmak amacı taşımayan çalışmalar bilimsel araştırma olarak nitelendirilemez.

- Araştırma ya da özgün makaleler belli bir alanda, literatürde yeni bilgi olarak kabul edilecek, yeni bir örneğe ya da vakaya uygulanan vb. bir nitelikte, yeni bir sonuca ulaşma amacı taşıyan araştırmaları kapsar. Derleme makaleler ise belli bir bilimsel disiplinde, belli bir konuda vb. daha önce yayınlanmış eserlerin özelliklerine yoğunlaşan, bu özellikleri betimleme amacındaki veya bunları belli gruplara ayırma amacında olan çalışmalardır. Örneğin, belli bir konunun daha önce yayınlanmış eserlerden alıntılar yapılarak ve bir miktar da yorum katılarak yeniden sunulması hiçbir şekilde bir araştırma ya da derleme makalesi niteliği taşımaz.

- Makalelerin literatür taraması ve kaynakçası belirlenen konu ve araştırma sorusuna uygun, bu soruyu cevaplamaya haiz nitelikte olmalıdır. Çalışmanın amaçlarına uzak, çalışmanın alana katkısının altını çizmekte açıkça yetersiz kaldığı görülen kaynakların yer aldığı metinlerin bilimsel araştırma ölçütlerine uygun olduğu söylenemez. Türkçe kaynakların desteklemekte açıkça yetersiz kaldığı konularda konuya/araştırma sorusuna uygun literatür ve yöntem bilgisini sağlayacak yabancı kaynaklara başvurmak zaruridir. Bu zaruriyetin karşılanmadığı araştırmaların ilgili literatüre katkısının belirlenebilmesi mümkün değildir.

- Benzer çalışmalara değinmeyen, bunlardan farklarını ortaya koymayan, yöntem ve veri toplama tekniklerini gerekçelendirmeyen makalelerin bilimsel araştırma formatına uygun olduğu söylenebilir. Yukarıda sıralanan hususlara yazarlarımızın azami dikkat göstermesi gerekmektedir. Bundan sonra sisteme yüklenecek yazılarda ön değerlendirme süreçlerinde sıralanan söz konusu kurallara uygunluk aranacaktır. Bu hususların bir veya birkaçına açıkça uymadığı görülen yazılar ön değerlendirme süreçlerinde ret alabilirler. Tüm yazar ve okurlarımızın bilgisine sunarız. Saygılarımızla.