



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

Yıl 9 Sayı 18 - Aralık 2023
Year 9 Number 18 - December 2023

Sahibi/Proprietor
Doç. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief
Zeynep Akyar

Editör/Editor
Prof. M. Reşat Başar

Sayı Editörü/ Issue Editor
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas

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

Yayın Koordinatörü
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960
Dil/Language
Türkçe - İngilizce
Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator
Dr. Öğr. Üyesi Burak Sönmezer

Kapak Tasarım/Cover Design
Prof. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design
Başak Gündüz

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction
Arş. Gör. Büşra Sokur

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction
Behcet Özgür Çalışkan

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

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

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

KÜNYE - IDENTITY

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

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

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

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

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

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

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

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

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Melihat Tüzün,	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Dr. Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Setenay Sezer,	Doğuş Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Birgül Alıcı,	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Elanur Pilici,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Üyesi Ali Efe İralı	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Nursan Korucu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Korkut Öztekin,	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Nigün Salur,	Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. İsmail Tetikçi	Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Doç. Dr. H. Esra Çizmeci,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Pınar Tuğçe Yelki,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir Pars,	Marmara Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Nedret Yaşar,	Yalova Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,	Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek	İstanbul Kültür Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf Keş,	Süleyman Demirel Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Kiraz Demir,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ghonche Gkojoghi,	Nişantaşı Üniversitesi
Prof. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Seyit M. Buçukoğlu	Maltepe Üniversitesi
Prof. Neslihan Kıyar,	Kocaeli Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim Salman	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Recep Karadağ,	İstanbul Aydın Üniversitesi		

AYDIN SANAT

Yıl 9 Sayı 18 - Aralık 2023 - Year 9 Number 18 - December 2023

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Cinselliğin, Aristophanes'in Kadın Mebuslar ve Lysistrata Oyunlarında Komik Öge Olarak Kullanımı</i> <i>Exploring the Utilization of Sexual Innuendo as a Comedic Element in Aristophanes' Assemblywomen and Lysistrata</i> Ahmet Ayaz Yılmaz, Banu Ayten Akın.....	145
	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Sait Maden'in Kitap Kapaklarına Tipografik Yaklaşımları Ve Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarımlarının İncelenmesi</i> <i>Typographic Approaches in Sait Maden's Book Covers and Analysis of Aziz Nesin's Book Cover Design</i> Seçil Erden.....	161
	<i>Sanat ve Edebiyat</i>
<i>Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği Adlı Eserine Çağdaş Bir Bakış</i> <i>To Albrecht Dürer's Great Piece of Turf A Contemporary View</i> Gamze Yılmaz	173
	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>An Analysis on the Cover Designs of yedi: Journal of Art, Design & Science Within the Context of Cover-Content Relationship</i> <i>Kapak-İçerik İlişkisi Bağlamında yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin Kapak Tasarımları Üzerine Bir Analiz</i> Leyla Ögüt, Elif Kurtuldu Dönmez, Zehra Cerrahoğlu, Memet Ali Zren, Dorukhan Fırat Aktürk, Neda İsmail Atar, Işın Eran Öztürk.	187
	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Frida Kahlo'nun Otoportrelerinin Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi</i> <i>Examination of Frida Kahlo's Self-Portraits in the Context of Feminist Art</i> Sena Burnazoğlu.....	199
	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Modern Çağda Düşüncenin Değişimi ve 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Afiş Tasarımlarına Etkileri</i> <i>The Change of Thought in the Modern Age and Its Effects on Poster Designs in the First Half of the 20th Century</i> Ali Varol Tekkoç.....	209
	<i>Çeviri Makale</i>
<i>Osman Hamdi Bey – Osmanlı Oryentalisti mi Yoksa Hümanist Osmanlı mı?</i> <i>Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?</i> Per Bauhn, Çeviren: Fatma Fulya Tepe.....	229
<i>Aydın Sanat'a Katkıları / Contributions to Aydın Sanat</i>	
<i>10. Tiyatro Olimpiyatları ve Madach Projesi</i> Prof. Dr. Münip Melih Korukçu.....	253
<i>10.Tiyatro Olimpiyatları Imre Madach Projesi Konstantinopolis Sahnesi Çalışma Süreci</i> Öğr.Gör. Gülşah Fırıncıoğlu Yaşar.....	263

AYDIN SANAT

Yıl 9 Sayı 18 - Aralık 2023 - Year 9 Number 18 - December 2023

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 9 Sayı 18 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2023.918

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

Cinselliğin, Aristophanes'in Kadın Mebuslar ve Lysistrata Oyunlarında Komik Öge Olarak Kullanımı

Exploring the Utilization of Sexual Innuendo as a Comedic Element in Aristophanes' Assemblywomen and Lysistrata

Ahmet Ayaz Yılmaz, Banu Ayten Akın

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18001

Sait Maden'in Kitap Kapaklarına Tipografik Yaklaşımları Ve Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarımlarının İncelenmesi

Typographic Approaches in Sait Maden's Book Covers and Analysis of Aziz Nesin's Book Cover Design

Seçil Erden

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18002

Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği Adlı Eserine Çağdaş Bir Bakış

To Albrecht Dürer's Great Piece of Turf A Contemporary View

Gamze Yılmaz

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18003

An Analysis on the Cover Designs of yedi: Journal of Art, Design & Science Within the Context of Cover-Content Relationship

Kapak-İçerik İlişkisi Bağlamında yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin Kapak Tasarımları Üzerine Bir Analiz

Leyla Öğüt, Elif Kurtuldu Dönmez, Zehra Cerrahoğlu, Memet Ali Zren, Dorukhan Fırat Aktürk, Neda İsmail Atar,

Işınsu Ersan Öztürk

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18004

Frida Kahlo'nun Otoportrelerinin Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi

Examination of Frida Kahlo's Self-Portraits in the Context of Feminist Art

Sena Burnazoğlu

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18005

Modern Çağda Düşüncenin Değişimi ve 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Afiş Tasarımlarına Etkileri

The Change of Thought in the Modern Age and Its Effects on Poster Designs in the First Half of the 20th Century

Ali Varol Tekkoç

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18006

Osman Hamdi Bey – Osmanlı Oryentalisti mi Yoksa Hümanist Osmanlı mı?

Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?

Per Bauhn, Çeviren: Fatma Fulya Tepe

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v09i18007

Editörden;

Aydın Sanat, on sekizinci sayısında yedi makale ile okuyucuyla buluşuyor. Bu sayının ilk makalesi, **“Cinselliğin, Aristophanes’in Kadın Mebuslar ve Lysistrata Oyunlarında Komik Öge Olarak Kullanımı”** başlıklı, Eski ve Orta Komedyâ yazarı Aristophanes’in oyunlarında dönemin siyasal, kültürel durumunu ve önde gelen kişilerini taşlarken cinselliği başat bir komedi ögesi olarak kul-lanmasını inceleyen Ahmet Ayaz Yılmaz ve Banu Ayten Akın’a ait bir makale.

“Sait Maden’in Kitap Kapaklarına Tipografik Yaklaşımları ve Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarım-larının İncelenmesi” başlıklı ikinci makaleyi, Sait Maden’in kitap kapaklarına tipografik yaklaşımları ve Aziz Nesin’e yaptığı kitap kapağı tasarımlarının serisini araştıran Seçil Erden kaleme aldı. **“Albrecht Dürer ‘in Büyük Çimen Öbeği Adlı Eserine Çağdaş Bakış”** başlıklı Gamze Yılmaz’a ait üçüncü makale ise Albrecht Dürer’in Büyük Çimen Öbeği eserinin Rönesans dönemi sanat anlayışındaki özgün konumu ve doğa ile kurduğu derin ilişkinin altını çizerek, Büyük Çimen Öbeği’nin sanat tarihi ve kendisinden sonraki sanatçılar üzerindeki etkilerini konu ediniyor. Dördüncü ma-kale ise, Leyla Öğüt , Elif Kurtuldu Dönmez, Zehra Cerrahoğlu , Memet Ali Zeren, Dorukhan Fırat Aktürk, Neda İsmail Atar, Işınsu Ersan Öztürk’e ait **“An Analysis on the Cover Designs of yedi: Journal of Art, Design & Science Within the Context of Cover-Content Relationship”** isimli çok yazarlı İngilizce bir makale. Bu makalede yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi’nin içerik/kapak ilişkisinin editoryal süreçlerle olan değişimi irdelenerek tasarımların oluşum süreçleri ve bunların grafik tasarımı açısından estetik nitelikleri ve ilham kaynakları ortaya konulmaya çalışılıyor.

Beşinci makale olarak **“Frida Kahlo’nun Otoportrelerinin Feminist Sanat Bağlamında İncelen-mesi”** başlıklı sanat tarihi, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist teori arasındaki ilişkiyi **“Kol-yeli Otoportre”, “Saç Örgülü Otoportre”, “Kırılmış Saçlı Otoportre”, “Kırık Sütun”, “İki Frida”, “Evrenin Aşk Kucaklayışı”** resimleri örneğiyle Frida Kahlo’nun otoportreleri üzerinden ele alan Sena Burnazoğlu’na ait bir makale bu sayıda yer alıyor. Altıncı makale ise **“Modern Çağda Dü-şüncenin Değişimi ve 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Afiş Tasarımlarına Etkileri”** başlıklı, modern çağ düşünce biçimlerinin afiş tasarımında yol açtığı değişimi ortaya koymayı amaçlayan Ali Varol Tekkoç’ a ait makale.

Aydın Sanat’ın bu sayısındaki son makale; yazar Per Bauhn tarafından **“Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman”** orijinal ismi ile Nordic Review of Iconography dergisinde yayınlanan, derginin ve yazarın izni ile Fatma Fulya Tepe tarafından Türkçe’ye çevrilen **“Osman Hamdi Bey – Bir Osmanlı Oryantalisti mi yoksa Hümanist bir Osmanlı mı?”** başlığını taşıyor.

Dergimizin serbest bir yazı alanı olan **“Aydın Sanat’a Katkılar”** bölümünde ise fakültemiz Drama ve Oyunculuk Bölümü öğrencilerinin davetli olarak yer aldığı 10. Tiyatro Olimpiyatları ve Ma-dach Projesi’ni yazıya döken Münip Melih Korukçu ve Gülşah Fırıncioğlu Yaşar’ın **“10. Tiyatro Olimpiyatları Imre Madach Projesi ve Konstantinopolis Sahnesi Çalışma Süreci”** başlıklı yazılar okuyucularımızla buluşuyor.

Aydın Sanat’ın önceki sayılarında olduğu gibi bu sayısında yayın kurulumuzdaki arkadaşlarımıza, nitelikli yazılarıyla Aydın Sanat’a katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakemlik görevlerini özveriy-le yürüten tüm hakemlerimize teşekkür ederiz.

Sayı Editörü;

Doç.Dr. Sinem Budun Gülas

Cinselliğin, Aristophanes'in Kadın Mebuslar ve Lysistrata Oyunlarında Komik Öge Olarak Kullanımı¹

Ahmet Ayaz Yılmaz², Banu Ayten Akın³

ÖZ

Eski ve Orta komedyacı yazarı Aristophanes, oyunlarında dönemin siyasal, kültürel durumunu ve önde gelen kişilerini taşlarken cinselliği başat bir komedi ögesi olarak kullanmıştır. Antik Yunan toplumu bugünle karşılaştırıldığında çok daha açık ve şeffaf biçimde cinsel deneyim ve uygulamalar içermiş görünür. Kadın, erkek ve eşcinsel cinselliği Aristophanes oyunlarına fallik öge kullanımı, açık saçık sözler, söz oyunları ve kişi adlandırmaları, komik hareket ve eylemler olarak yansımıştır. İncelemeye örneklem olarak Kadın Mebuslar ve Lysistrata oyunları seçilmiştir. Seçilen komedyacı metinlerinde komik olanın yaratımı için yazarın belli başlı teknikler kullandığı görülmektedir. Bu çalışmada komik öge olarak kullanımının saptanmasına ek olarak, komedyacı teknikleri de sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yazarı belirsiz olan Coislin Risalesinde sözü edilen komedyacı tekniklerinin oyunlarda birebir kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Aristophanes, Cinsellik, Kadın Mebuslar, Lysistrata, Coislin Risalesi*

Exploring the Utilization of Sexual Innuendo as a Comedic Element in Aristophanes' Assemblywomen and Lysistrata

ABSTRACT

The playwright of Ancient Greek Old and Middle Comedy, Aristophanes, employed the utilization of sexuality as a prominent comedic element in his plays, while satirizing the contemporary political and cultural milieu along with notable figures. In comparison to the present day, the ancient Greek society appears to have encompassed sexual experiences and practices in a much more overt and transparent manner. Female, male, and homosexual sexuality were reflected in Aristophanes' plays through the use of phallic symbolism, explicit language, wordplay and nomenclature, comedic gestures, and actions. For the purpose of analysis, the plays Assembly Women and Lysistrata have been selected as illustrative samples. In the chosen comedic texts, it is evident that the author employed specific techniques to generate humor. This study not only seeks to identify the utilization of comedic elements but also endeavors to categorize the techniques of comedy employed. In this context, it has been observed that the comedy techniques mentioned in the uncertain treatise 'Tractatus Coislinianus' are directly employed in the plays.

Keywords: *Aristophanes, Sexuality, Assemblywomen, Lysistrata, Tractatus Coislinianus*

¹ Geliş tarihi: 30 Ağustos 2023, Kabul Tarihi: 30 Kasım 2023

² Doktora öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, ahmetayazyilmaz@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-2884-274X.

³ Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, banu.akin@deu.edu.tr, Orcid No: 0000-0002-0752-5198.

1. Giriş

Aristoteles, *Poetika*'da tragedyanın varlığını tüm detaylarıyla aktarırken, *Poetika*'nın, komedyaı analiz eden bölümünün kayıp olduğu iddia edilmiş, bu sebeple komedyaı dair bilgiler için yeterli kaynak gösterilememiştir. Ayşegül Yüksel (1990:5), "*Karanlık dağ eteklerinde şarapla, şarkıyla, dansla esrikleşen insanın kendinden geçip tanrıyla birleşeceği inancı...*" üzerinden Kır Dionysialarını işaret etmektedir. Kırsalda gerçekleşen Dionysos şenlikleri ve Lenai, Perikles'in şehir-devlet savının bir parçası olarak M.Ö. 400'lü yıllarda varlık göstermiştir. Büyük kent Dionysialarının, M.Ö. 6. yüzyılda, Peisistratos tarafından organize bir şekilde yapılmaya başlandığı bilinmektedir. Tragedya yarışmalarının tarihsel bulgusu M.Ö. 534 yılını gösterirken, komedyanın bu yarışmalara katılımı M.Ö. 509 yılıdır (Zimmermann, 2017: 14).

Birçok yerde bağ bozumu şenlikleri sırasında kaba güldürüler oynanıyordu. Köylüler yiyip içiyorlar, gürültülü kalabalıklar halinde kırlarda dolaşıyorlar, şarkılar söylüyorlardı. Bu arada erkekler de kızları sıkıştırıp bu şenlik havasının gereğini yerine getirebilmek için fırsat kollarlardı. Ayrıca sepetler içinde Dionysos'a adanacak kurbanlar taşınıyordu. Bu arada üremeyi ve bolluk bereketi simgeleyen koca bir phallus heykeli de geçit töreninin başında yerini alırdı (Konur, tarihsiz: 2).

M.Ö. 430 yıllarında Kır Dionysialarının yarışmalı düzene geçmesiyle komedyanın yazınsal forma yaklaştığı ve belgelenebildiği bilinmektedir. Komediya, cümbüş, içkili eğlence, köy eğlencesi ve her çeşit kaba gürültülü eğlence, alay anlamına gelen Yunanca *comos* ile şarkı, ezgi anlamına gelen *ode* sözcüklerinin birleşiminden türemiştir (Nişanyan, 2003). "*Komos yani cümbüş*

alaylarında koronun oyuncularla birlikte söylediği ağıtları da kapsayan bu topluluklarda açık saçık sözler söylenir; çevreye laf atılırdı" (Taner vd., 1966: 59). Kır Dionysiaları, içkili eğlentinin yoğun bir şekilde yapıldığı baharı bekleyiş bayramlarının geçit törenlerinde, bereket ve üretkenliğin temsili adına fallus ezgileri öne çıkmaktadır. Şenliklerde küçük toplulukların katılımı ve yerel aidiyeti, Aristophanes'in ilk eseri *Kömürcüler*'de aktarılmıştır; "*Biz bizemiz işte bu bayramda. Ne yabancı biri ne vergi tahsildarı ne delege var ortalıkta. Baz bazla, kaz kazla, kel tavukla topal horozla, has Attikalılar toplandık işte burada"* (Aristophanes, 1975:XX).

Poetika'nın komedyaı detaylı inceleyen kısmının kaybolduğu ya da bilinçli bir şekilde saklanmak zorunda kaldığı söylenmektedir. 1839'da, klasik edebiyat uzmanı John Antony Cramer tarafından Paris Ulusal Kütüphanesi'nde keşfedilen *Tractatus Coislinianus* adlı el yazmalarının Aristoteles'in *Poetika*'sının kayıp kısmı olup olmadığı konusunda bir tartışma vardır (Arıcı, 2022: 111). *Poetika*'nın biçimiyle benzerlik gösteren *Coislin Risalesi* adlı el yazmaları, komedyanın ortalamadan aşağı, kusurlu kişileri ve olayları ele aldığını söyleyerek komik olan ve komik olanın teknikleri üzerinden komedyaı detaylı bir biçimde incelemektedir.

Antik Yunan'da komediya, eski komediya, geçiş dönemi olarak bilinen orta komediya ve yeni komediya olarak üç döneme ayrılmıştır. "*Eski komediya İ.Ö 486'da Dionysos adına düzenlenen şenliklerde filizlenmektedir ve asıl kaynağı fallik ezgilerdir"* (Nutku, 1999: 5). Aristophanes, komedyanın yalnızca eğlence olmadığını, toplumu eğittiğini, ahlak ve siyaset danışmanı görevini yaptığını, eserlerinde doğruyu söylediğini,

büyük mevkilerdeki kötü kişilere saldırarak ülkeyi pakladığını belirtmiştir (Şener, 2000: 52).

Aristophanes'in (446/448) bilinen 11 eserini M.Ö. 450-388 yılları arasında verdiği varsayılır. (Zimmermann, 2017: 7).⁴ Atina siyasetindeki değişiklikler dolayısıyla sanat, siyaset, felsefe ve dinde giderek muhafakarlaşma eğilimi gösteren yöneticilerin karşısında muhalif bir duruş sergileyen yazar, dönemin önemli figürleri olan Euripides, Kleon ve Sokrates'i sıkça eleştirmiştir. Babilonyalılar'daki taşlamaları yüzünden Kleon tarafından Atina'ya iftira atmakla suçlanmış, yargılanmış, Kleon'u eleştirmeye ve vahşileştirmeye devam etmiş, iki oligarşik devrimden ve Peloponez savaşından sağ çıkmayı başarmıştır. "*Aristophanes'in oyunları fantastik (tuhaf bir barış, savaşı sona erdiren cinsel grev gibi) ve yönlendirici bir tema etrafında örgütlenmiştir*" (Brockett, 2000: 33). Komedyalarının genel formuna bakıldığında:

...parados ya da koronun girişi: agon, bir atışma ya da bazen bir dövüşün izlediği tartışma; şairin kişisel ya da politik konulardaki korosu aracılığıyla dinleyicilere seslendiği parabasis ve genellikle bir komos karakterinde olan exodos. İçinde bir ya da daha çok karakterin rol aldığı iambik diyalog sahneleri bunların arasına serpiştirilir; parados'tan önce prolog gelir (Thomson, 1990: 290).

Atina demokrasisindeki gerileme sebebiyle eski ve orta komedyaya boyunca taşlamalarda gitgide bir azalma görülür. Orta komedyaya dönemindeki Plutos adlı son

⁴ Bunlar sırasıyla; Kömürçüler M.Ö 425, Atlılar M.Ö 424, Bulutlar M.Ö 423, Eşekarıları M.Ö 422, Barış M.Ö 421, Kuşlar M.Ö 414, Thesmophoria Şenliğini Kutlayan Kadınlar ya da Kadınlar Şenlikte M.Ö 411, Lysistrata M.Ö 411, Kurbağalar M.Ö 405, Kadın Mebuslar ya da Kadınlar Mecliste M.Ö 391'dir.

oyununda, koro üzerinden siyasi taşlamasını açık bir biçimde yaptığı parabasis kısmı yer almaz. Bu değişiklik yeni komedyanın gelişim evresindeki genç yazarları etkiler. Aristophanes oyunlarında, Dor mimuslarından ödünç alınma bir hareket komiği kullanımı ve ritüellerdeki açık saçıklığın getirdiği cinselliğe ilişkin komik anıştırmalar görülür. Eski komedyada cinsellik, erkek oyuncuların taşıdığı fallik öğeler, kostümlerdeki açık saçıklıkla komikleştirilmiştir. Bu dönemde cinsel ayartmalara ve belagatte cinsellik üzerinden yapılan taşlamalara ve fallik öğeye duyulan övgüye sıkça rastlanır.

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırma, literatür taraması yoluyla Aristophanes'in Kadın Mebuslar ve Lysistrata eserleri örneğinde cinselliğin komik unsur olarak kullanımını bulgulayacaktır. Konuya ilişkin literatür taramasında, dönemin cinsellik algısının, *Sex and Sexuality in Classical Athens* ve *Sex and the Ancient City / Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity* gibi başat kaynaklarda incelendiği görülmüştür. Çalışmada, olgunun kamusal alandaki yansımalarıyla yazarın bunu kullanma biçimi arasındaki bağlantılar araştırılacaktır. Aristophanes'in politik taşlamaları ve kadına bakışıyla ilgili çeşitli incelemeler olsa da komik öğe olarak fallik unsur, açık saçıklık ve cinselliğin kullanımı üzerine doğrudan bir inceleme bulunmamaktadır. Araştırmada hareket, söz ve durum komiği gibi komedi tekniklerinin nasıl işlediği, cinselliğin kullanımıyla eş sürümlü olarak sınıflandırılacaktır. Coislin Risalesindeki kuramsal sınıflama komedyaya teknikleri için ilk örnek olarak kullanılacaktır.

Yazın sanatını, amimetik ve mimetik olarak ele almış Risale'nin ilk pasajına göre ko-

medya mimetik olanın içindedir, tragedya, mimus ve satir türleri dramatik metinler olarak açıklanmıştır. İkinci pasaj; tragedyadaki katarsis kavramının içeriğinin, komedyadaki karşılığı üzerine bir inceleme içermektedir. Üçüncü pasajda ise; komedyaya tarif edilir:

Komedyaya, uzunluktan pay almamış, tamamlanmış 'haz veren bir dile sahip' ki bu haz veren özelliğın, (oyunun) çeşitli bölümlerinde münferit olarak kullanıldığı, anlatı yoluyla değil, kişilerin eylemi yoluyla, doğrudan temsil edildiği ve haz ve gülünçlük yoluyla duyguların katarsisini hedefleyen gülünç bir eylemin taklididir (Arıcı, 2022: 106-110).

Üçüncü Pasaj, kendi içinde 3a: Söz kaynaklı gülünç, 3b: Hareket kaynaklı gülünç olarak ikiye ayrılmış, ayrıca söz kaynaklı gülünç maddesi kendi içinde yedi farklı başlık altında, söz komiğini oluşturan teknikleri incelemiştir. Komik olanın incelenmesi bu bölümlerdeki tekniklerle ilişkilendirilecektir.

Antik Yunan'da Cinsellik

Antik Yunan'da, günümüz dünyasının cinsellik olgusuna dair sınırlar ve tabuların çok daha ötesinde bir kültürün kapıları aralanmaktadır. Burada, fahişeliğın günlük hayatın içinde yer alan, kabul görmüş olduğu, aynı biyolojik cinsiyete sahip iki bireyin cinsel birlikteliğinin kabul edildiği görülür. Cinselliğın kültürce idealize edildiği, çeşitli deneyimleri kucaklayan, bazı cinsel saldırı olaylarının ise cezasız kalabildiği çelişkili bir dünyadan bahsedilir. Bu dünya, aynı zamanda yetişkin bir erkek ile genç bir erkeğın veya genç bir kadının arasındaki ilişkinin sıra dışı olmadığı, bir erkeğın yeğeniyle, hatta üvey kız kardeşiyle evlenmesinin yaygın olduğu bir kültürü

imler. Terimler ve dil açısından da cinselliğın oluşturduğu kültürel farklılık dikkat çekicidir. Örneğın, eski Yunancada tecavüz kelimesi için kullanılan bir sözcük yoktur, ancak aşkı, arzuyu, şehveti ve sevgiyi aynı anda tanımlayan bir dizi terimle tecavüz eylemi dil üzerinden olumlanmış gibidir. Bu sözcükler; agape, eros, himeros, pthos, philia'dır, ne Türkçede ne de İngilizcede tam karşılıkları vardır (Serafim vd, 2022: 122). Seks yaşamın merkezindedir. Evliliğe dayalı cinsel birlikteliklerin yanı sıra fuhuş, zina, tecavüz, eşcinsellik, cinsel ayartma, fetiş unsuru içeren fanteziler, ergen cinselliği, Antik Yunan toplumunun olağan birer parçasıdır.

Antik Yunan kültürü, kendi içinde üç döneme ayrılmıştır. Bunlar, arkaik dönem (M.Ö. 750 ila 480), Aristophanes, Perikles ve Sokrates'in yaşadığı klasik dönem (M.Ö. 479 ila 323), Büyük İskender ve Aristoteles'in ölümüyle başlayan Helenistik dönemdir (M.Ö. 323 ila 330). Makalenin araştırma konusu gereği, Aristophanes'in varlığını sürdürdüğü klasik dönemdeki cinsellik olgusuna odaklanılacaktır. Klasik dönemde adı geçen cinsellekle ilgili olguların başında, cinsel amaçlı resmi birleşme gelir. Buradaki birleşme, çiftleşmeden çok, yasa düzeyinde evlilik birleşimi olarak okunabilir. M.Ö. 451'de dönemin devlet adamı Perikles, bir erkeğın Atina vatandaşı olabilmesi için sadece babasının değil (öncesinde böyleydi), her iki ebeveyninin de gerçek Atinalı olması gerektiğini şart koşan bir yasa önerir. Bu yasanın sonucunda bir yurttaş, şehirde tam hak talep edebilecek çocuklar yetiştirmek için, karısını nispeten küçük bir kadın havuzundan seçmek zorunda kalmıştır. Öte yandan Atinalı fakir bir baba, daha önce kızına bir koca bulmak için mücadele ederken bu yasayla şansı epey artmış-

tır. 4. yüzyılın ortalarına doğru Atinalı bir yurttaşın Atinalı olmayan biriyle evlenmesi yasadışı hale gelir. Edebi kaynaklara göre ilk evliliklerde çift, tipik olarak genç bir gelin ve yaşının iki katı veya daha fazla olan yetişkin bir kocadan oluşmaktadır. Antik Atina toplumunda bir kadının evliliğe ve cinselliğe hazır görüldüğü yaş, ilk menstrüasyon yaşı olarak on dördtür. Bir erkek için en erken evlilik yaşı, yirmilerin sonu, otuzların ortalarıdır. Evlilik için yan yana gelen bir çiftin arasında en az on altı-on yedi yaş farktan söz etmek mümkündür. Klasik dönemde evlenmeyen, 'kız kurusu' şeklinde adlandırılıp 'ölüm gelinleri' olarak tasvir edilen çokça kadından bahsedilir. İki Atinalı vatandaşın yasal evlilik hakkının yanı sıra, Atinalı vatandaş ile vatandaş olmayan bireyin birlikte yaşaması uygulaması vardır. Bu konumdaki kadınlara cariyeler denir. Büyük bir çoğunluğu otuz yaşını geçkin, artık talep görmeyen fahişelerdir. Atinalı köleler için resmi bir evlilik statüsü bulunmaz. Efendileri tarafından takdir edilen bazı kölelerin başka bir köle ile gayri resmi evlilik yaptığından bahsedilir. Öte yandan hane içindeki köleler cinsel fantezi ögesi- dir. Sahipleri onlarla zaman zaman cinsel ilişkiye girmektedir. Aristophanes, Barış adlı eserinde, genellikle erkeğin bakış açısından çalıntı zevkler olarak sunulan; karısı banyodayken bir köle kızı öpmekten, bir köleye tecavüze kadar bir dizi örnek sunar. Efendi-köle arasında yaşanan seks, kadın kölenin kabahati sayılmıştır. Yurttaş Atinalı erkeklerin, yurttaş kadınlar ile cinsel birlikteliğinin yasal statüler ile yapılması teşvik edilmiş, yurttaş olmayan kadınlara yasal evlilik izni verilmediğinden birlikte yaşam uygulaması ortaya çıkmıştır. Atina'nın soy-luları ve sonraki dönemde tüccarlarıyla yaşayan yüksek sınıf metresi kadınlar say-gı görmüş, siyasetin içinde etkin dahi ol-

muşlardır. Hane içindeyse yüksek sadakat duygusuyla yaşayan köle sınıfından cariyeler-in, örtük ya da açık cinsel yaşama dâhil oldukları, yine köle sınıfı kadınlarının büyük bir çoğunluğunun farklı formlarda seks işçiliği yaptığı görülmüştür (Robson, 2013: 68).

Atina'da kadın cinselliğinin kültüründe her koşulda ve her sınıfta erkeğe hizmet etme vardır. Bu genellikle soyun devamı ya da aile mirasının güçlendirilmesi için çok sayıda çocuk üretmek olur. Bunun dışında farklı formlar da görülür: Gizli ya/ya da platonik bir biçimde aşkla efendisine bedenini ve hayatını adayarak yaşamak, efendisini cinsel olarak ayartmak, kendine bağlamak ve metreslik yapmak örneklerin başında gelir. Gözden düşmüş fahişelerin statüce farklı ve yaşça büyük bir erkeğe bağlanması, geleceğini garantilemek uğruna bedenini sunması ve son olarak limanlarda, hanlarda, genelevlerde, bireysel evlerde para karşılığı çalışması örnekleri vardır. (Robson, 2013: 74).

Antik Yunan'da kadın-erkek cinselliği bu formlarla kısıtlanmamış, eş biyolojik cinsiyetteki bireylerin cinsel aktiviteleri de olağan sayılmıştır. O günün koşulları, çağdaş dünyanın cinsel politikaları ve cinsel kimliklerini nasıl okuduğuyla ilgili bilgiden uzaktır. Bugünkü anlamıyla eşcinsellik ya da homoseksüelliğin tanımı 19. yüzyıla aittir. Bu sebeple, Antik Yunan'daki cinsel pratik çeşitliliğini aktarmak için erkeklerle cinsel deneyim yaşayan erkekler ve homoerotik aktivitede bulunan erkekler terimleri kullanılacaktır.

Klasik Atina'da homoerotik aktiviteyle ilgili kanıtlar, döneme ait vazo görsellerinde açıkça görülmektedir. Bunların büyük kısmı 6. ve 5. yüzyılın başlarına, klasik çağdan

az öncesine aittir. Eski komedyaya için temel yazılı kanıtların çoğu klasik çağın sonlarına aittir. Özellikle 4. yüzyıldan kalma Platon'un Sempozyum'u ve Phaedrus gibi felsefi metinlerde homoerotik aktiviteye dair bilgiler bulgulanmıştır (Serafim vd, 2022: 139).

Antik Yunan'da Fallik İmge

Antik Yunan'dan kalma heykel ve vazo görsellerinde fallus, çoğunlukla erekte olmamış, başı gözükmeyecek şekilde gösterilir. Bunun sebebi Atina'da klasik dönem sonrasında çıkan, yasalarla gitgide katılan erkek egemen kültürün dayatmalarıdır. Erekte bir fallik öge, bir başka erkek için tehdit unsurudur. Nadiren de olsa bazı vazo görsellerinde fallik ögenin farklı boyutlarda ve erekte resmedilmiş hallerine de rastlanır. Çoğunlukla tanrı tasvirlerinde erekte haldeki fallik ögeler Antik Yunan'ın fallik tanrıları diye anılan, Zeus, Dionysos, Satyros ve Mainadlar, Hermes, Pan, Priapos'a aittir. Bunların arasında Hermes, en baskın fallik tanrıdır.

O aslında Apollon ile Yunan kültürünün eril temsilcisidir. Antik Yunanlıların geleceğini oluşturması hayal edilen genç erkek bedeninin sembolüdür. Genç, yakışıklı, sportmen, güçlü kaslara sahip bir bedenle Yunan idealizminin sembolüdür (Gezgin, 2012: 272).

6. yüzyılda, Peisistratos'un oğlu Hipparchus, her köyle merkez arasındaki orta noktayı belirleyen yol kenarına işaretleyici bir taş yerleştirir. Bu taş, genellikle sakallı Hermes büstü ile bronz dikdörtgen bir sütun bulunan Atina agorası ve tabandan yükselen dik bir fallus ile oluşturulmuştur. Peloponez savaşları sırasında sabotajcılar tarafından bunların parçalandığı bilinir (Rempelakos vd., 2013: 911-916).

Fallik öge, sanatsal temsilde tanrı Pan, Priapus ve Dionysos aracılığıyla doğurganlık ve üretkenlik ile betimlenir. Tüm bunlara odaklanan bir fallik tapınma kültürü oluşmuştur. Dionysos kültüründe de doğanın yenileyici gücü, doğurganlığı, iyi şans getirmesi gibi inançlarla dikilmiş bir fallik ögenin çeşitli şenliklerde taşınmasıyla sembolize edilmiştir. Şarap tanrısı Dionysos'u onurlandırmak adına yapılan kutlamaların somut karakteristiği, seks, kendinden geçme, mistik esrimedir. Dionysos'a adanmış Kır ve Kent Dionysiaları ile Lenai bayramlarının tümünde fallik öge tapınma unsurudur. Antik Yunan'da fallus, bir otorite unsuru olarak görülmektedir. Sporla uğraşan, savaşa giden ve gymnasiumlarda bulunan erkeklere bel bölgesinden aşağıya bir şey giyilmemesiyle, penisin açıkta kalmasını kapsayan sınırlı çıplaklık izni verilmiştir.

Antik Yunan'ın eril kültürünün, erkek bedeninin bile çıplaklığına tahammülü azdı. Çıplaklık ancak polislin çıkarları söz konusu olduğunda mümkün olabilirdi; savaşta, okulda ve aşkta... Sanat eserleri söz konusu olduğunda çıplaklık, özellikle de tanrısal çıplaklık, günlük yaşamın aksine daha cüretli sergilenen bir olgu idi. Ancak bu çıplaklığın sınırları da bulunmaktaydı. Örneğin, pornografik bir eser söz konusu değil ise, kalkık bir penis, alışıldık ve hoş karşılanan bir durum değildi (Gezgin, 2012: 302). Gymnasium'daki erkeklerin kazara erekte olması baskılanmış, erkeklerin sünnet derilerini uzatıp sarkıtarak penis başlarını gizlemeleri gerekmiştir. Kynodesme-köpek bağı adı verilen, gelişme evresindeki erkeklerin cinsel dürtülerini kontrol etmelerini amaçlayan bir uygulama mevcuttur. Genç bir erkeğin köpek bağına sahip olması cinsel-otoriter anlamda dik başlılık olarak görülmüş, kavga, dövüş ve savaş

sebebi sayılmıştır (Gezgin, 2012: 304). Antik Yunan'ın fallusa atfettiği yücelik, tanrısallık, toplumdaki güç olgusu, öğenin hem gündelik yaşamda hem de sanat eserlerindeki yaygın tasviri, dönemin komedyacı yazarı Aristophanes'in oyunlarında komik öge olarak kullanılmasıyla hissedilir. Aristophanes fallik ögeye dönemin dünyasını fotoğraflarcasına yer verirken ona atfedilen her türlü kültürel ve toplumsal anlamı komedyacı unsuruna dönüştürmüştür.

Aristophanes Oyunlarında Cinselliğin Komik Öge Olarak Kullanımı

Aristophanes'in cinsellik kültürüyle ilgili, tartışmalı oyunu Kadın Mebuslar, Praksagora adındaki kadın karakterin kentte yaşayan diğer kadınları örgütleyip kent meclisine girmesini, kentin yönetim anlayışını değiştirmesini anlatır. Oyun, Praksagora'nın kuşluk vaktinde diğer kadınları bekleyişiyle açılır. Kadınlar evden çıkabilmek için kocalarının kıyafetleri, bastonları ve ayakkabılarını çalıp, takma sakal takıp hep birlikte erkenden meclise gidecektir. Atina'nın çöküşteki ekonomisi ve devlet düzenini, daha adil, paylaşımcı, çalışkan ve iş bitirici olan kadınlar düzelterektedir. Kadınlar, planı başarıyla uygulayarak mecliste yeni yasalarını kabul ettirir ve yönetimi ele geçirir.

Buna göre, (1) kentteki tüm şahsi mülk toplanarak herkes için ortak (koinos) haline gelecek, (2) kenttekilerin iâşe ihtiyaçları yine herkesin kendi mülkünü hibe ettiği bu ortak havuzdan karşılanacak, (3) evlilik ve ebeveynliğin ortadan kalktığı bu ortamda cinsel ilişkiler yeniden düzenlenecektir; öyle ki herhangi bir evlilik bağı olmaksızın, şüphesiz belirli ancak komik kurallar dâhilinde herkes herkesle cinsel ilişkiye girebilecektir (Aristophanes, 2023: XVI).

Oyunun ilk kısmı, kadınların planlarını gerçekleştirme sürecini, ikinci kısmı, hedeflerine ulaştıktan sonra koymuş oldukları yasaların, toplum içerisindeki komik yansımalarını ele alır. Oyunun ilk sahnesinde, Praksagora, kadınların görünüşlerini teftiş eder: *“Pekâlâ, diğer hallettiğiniz hususları da görüyorum. “Lakonia kunduralarınız, değnekleriniz ve erkek kıyafetleriniz üzerinde işte; tıpkı sözleştiğimiz gibi”* (2023: 4). Lakonia kunduraları; dönemin Sparta ya da Lakedaimon diye anılan bölgesinde üretilen, yüksek kalite işçiliği ile eril hâkimiyeti temsil eden, sınıfsal açıdan saygın erkeklerin giydiği kunduralardır (2023: 104). Oyunda kadınlar erkeğe benzemek için kılık değiştirir. Coislin Risalesinin 3b (ii) benzetme (homolos) adı verilen maddesi en yalın anlamıyla kılık değiştirmeyi, komedyaya özgü bir teknik olarak tanımlar. Aynı sahnenin devamında, Praksagora İkinci Kadın'a dikkat etmesi gerekenleri aktarır: *“Yuh, bir de örgü öreceksin yani, oturanlara açık etmemek gerekirken vücudunun hiçbir yerini. Öyle ya, olur da ahaliyle dolar taşarsa, adım atarken birimizin elbisesi sıyrılıp Phormisios'çuğu görünmesin diye tetikte olmalıyız”* (2023: 5). Phormisios, dönemin öne çıkan politikacılarından biridir ve de aşırı kıllı olması ile ün kazanmıştır (2023: 108). Risale'nin Pasaj 3b (vi) maddesindeki karakterin seviyesini alçaltmak (mochthēros) tekniği Aristophanes oyunlarında sıkça kullanılmıştır. Yazar, önemli bir siyasi figür olan Phormisios adındaki devlet adamının adını Phormisiosçuğu şeklinde kullanarak, kadının erojen bölgesiyle eşleştirilerek onun itibarını aşağı eder. Sahnenin devamında, Birinci Kadın ve Praksagora arasında geçen diyalog şu şekildedir:

Birinci Kadın: Dişi-fikirli kadınlardan bir ce-

maat nasıl halka nutuk çekebilir ki?

Praksagora: Pekâlâ da yapar. Hem zaten kendine vurduran delikanlıların çoğunun konuşmada pek usta olduğunu söylerler. Bu şans eseri durum, bizde doğuştan var zaten (2023: 6).

Oyunun çevirmenlerinin notuna göre; bu replikteki çoğunun kelimesi, eski Yunan-cada spondein kelimesinden türetilmiştir. Burada, “*ima edilen kimi genç hatiplerin, politikada yükselme arzusuyla girdikleri eşcinsel ilişkilerdir. Aristophanes, bu kişilere açık açık hakaret etmek üzere kimileyin maymun pithhekismos yakıştırmaları yaparken, sıklıkla da euryproktos sıfatını kullanır*” (2023: 70). Cinsel çeşitliliğe yönelik bu kinaye için “*Komedyaya, ‘taciz ve hakaret etme’den (loidoria) ayrılır. Çünkü taciz ve hakaret, kişilerin kötü eylem ve niteliklerini açığa çıkarmaksızın yalnızca dile getirir, söze döker. [Komedyaya ise] dokundurma / kinaye (emphasis) denen şeye ihtiyaç duyar*” (Arıcı, 2022: 109) şeklinde Risale’nin Pasaj 4 maddesinde bulgulanabilir.

Oyunun ilerleyen kısımlarında, Praksagora, kadınlar ile mecliste ne yapacaklarını istişare ederken Birinci Kadın “*İyice düşünüp taşınmış olduk bunları, ama düşünmediğimiz bir şey var; oylamada ellerimizi kaldırmayı nasıl aklımızda tutacağız? Bacaklarımızı kaldırmaya alışmışız çünkü*” diye yanıt verir (2023: 13). Oyunun başka bir bölümünde, Khremes adında yaşlı bir Atinalı ve Praksagora’nın kocası Blepyros, kadınların yönetimi ele almaları sonrasında açıkladıkları yasaları konuşmaktadır.

Blepyros: Bizim yaşımızdakiler için bir tehlike var öyleyse. Kadınlar kentin dizginlerini ele geçirdikten sonra zorla bizi mecbur edebilirler.

Khremes: Ne yapmaya?

Blepyros: Onları düdüklemeye (2023: 23)!

Praksagora: ...Erkeklerle yatsınlar, diledikleriyle çocuk yapsınlar diye kadınları da ortak mal yapıyorum.

Blepyros: İyi de herkes, içlerinden en tazesine gidip onu domaltmaya çalışmayacak mı?

Praksagora: Pek müptezel ve basık burunlu olanlar muhteşem kızların yanına oturacak. Yani biri güzeli arzu ettiğinde, önce çirkine vurması gerekecek” (2023: 32).

“Vurdurmak istediğinde, fercin pörsüsün, döşek bulamayasın ve sedirinde boynuna bir yılan dolansın öpme arzusuyla (2023: 49).

Dört farklı kısma ait repliklerde, düdüklemeye, domaltmaya, çirkine vurmaya, vurdurmaya ve fercin pörsümesi gibi dil düzeyinde son derece açık saçık, argo tabir edilecek kelimeler kullanılmıştır. Çevirmenler tarafından ferç olarak kullanılan kelime, yarık, çatlak anlamında kadının cinsel organını işaret etmektedir ve Aristophanes’in dönemin cinsellik içeren dilini, bir komedi unsuruna dönüştürmesine güçlü birer örnektir. “*Komedyanın dili gündelik ve halk dilidir. Komedyaya yazarı, karakterlerinin her birine onlara özgü yerel söyleyiş biçimlerini vermeli ve kendisi de kendi yerel ağzını kullanmalıdır*” (Arıcı, 2022: 110) olarak geçen Risale’nin Pasaj 8 maddesi eski ve orta komedyadaki dil seçimini açıklamaktadır. Oyunda, delikanlı Epigenes ve Birinci Yaşlı Kadın arasında cinsellik odağında yazılmış çekişme sahnesinde, Birinci Yaşlı Kadın, genç adama, onunla yatmak zorunda olduğunu kanıtlayan bir kararname okumaktadır: “*Kadınlarca alı-*

nan karara göre; eğer genç bir delikanlı genç bir kıza göz koyarsa, öncesinde yaşlı bir kadını tokmaklamadan o genç kıza çıkmayacaktır. Onu tokmaklamadan genç kıza göz koyarsa, yaşlı kadınlara adamı malafatından tutup zarar vermeden çekiştirme hakkı verilmiştir” (Aristophanes, 2023: 55). Sahnenin devamında, genç kız yaşlı kadını Epigenes’in yanından uzaklaştırınca Epigenes, genç mutluluğunu şu replikler ile dile getirir. “Zeus Soter aşkına, kocakarıyı uzaklaştırarak ne büyük himmet ettin bana tatlılar tatlısı. İyiliklerine karşılık öyleyse akşam vakti ben de sana kalın ve uzun bir himmet edeceğim” (2023: 56-57). Bu iki replikte malafat, kalın ve uzun bir himmet sıfatları bulunmaktadır. Her ikisi de Antik Yunan toplumunda görülen fallik öge hayranlığını ve yüceltmesini betimler. Bu bulgular ışığında Aristophanes’in Kadın Mebuslar adlı eserinde Antik Yunan toplumunun günlük yaşama ait cinsellik yaklaşımlarının, yazar tarafından bir komedyâ unsuruna dönüştürüldüğü görülür.

Yazarın, en çok sahnelenen oyunlarından biri olan Lysistrata, kadınların, barışı sağlamak için cinsel perhizi bir güç olarak başarıyla kullanmasını konu edinir. “Aristophanes, muhtemelen 411’deki Lenai Bayramı’nda Lysistrata adlı komedyasını sahneye çıkarır” (Zimmermann, 2017: 88). Oyun Peloponez savaşlarında yılgın düşmüş Atina toplumu ile Sparta toplumunun barış ihtimalini sahneler. Barışı kadınlar, Akropolis’i ele geçirerek devlet hazinesine el koyup erkeklerine karşı cinsel greve girdikten sonra sağlar. Lysistrata adındaki başkarakter hem Atinalı hem Spartalı kadınları örgütler, onlara eşleriyle cinsellik yaşamamaları konusunda ultimatö verilir. Kadınların bir kısmını, bu uygulamanın bir parçası haline getirmek zor da olsa, Lysist-

rata onları ikna eder. Kadınlarına erişemeyen erkekler, silah bırakmaya, barışmaya razı olurlar.

Atinalılar ve Spartalılar arasındaki barış müzakerelerinin ünlü bölümünde, her iki tarafın delegeleri açıkça savaş gerçekliğinin diğer tüm yönlerinden, çok eşlerinin cinsel greviyle ilgilenmiştir. Aristophanes’in gözünde tüm erkekleri eşit kılan şeyin cinsel tatmin arzusu olduğuna şüphe yoktur. Yazar, bu meşhur sahnede Atina ve Spartalılar arasındaki eros’u yani şehveti ve cinsel ilgi farkını yapmakla kalmamış, aynı zamanda onu Spartalıların aleyhine bir mizah kaynağı olarak ele almıştır (Bedranek, 2017: 13-27).

Oyunun prologos kısmında Lysistrata, kadınları toplarken Kalonike ile arasındaki diyalog şöyledir:

Kalonike: Nedir bu böyle sevgili Lysistrata? Ne için biz kadınları aynı anda burada topluyorsun? Nasıl bir şey bu? Büyük bir şey mi?

Lysistrata: Büyük.

Kalonike: Ve sert bir şey?

Lysistrata: Evet, Zeus aşkına, oldukça sert. Kalonike: Böylesi bir şey varsa neden toplanmadık!

Lysistrata: Düşündüğün şey değil! Öyle olsaydı hemen toplanırdık. Bu benim uğraştığım bir şey. Uykusuz geceler boyunca uğraştığım bir şey.

Kalonike: Bu şeyle bu kadar ilgilendiysen şimdiye kadar büzüşmüştür o.

Lysistrata: Evet bu şey fazlasıyla büzüştü aslında. Hellas’ın kurtuluşu kadınların elinde artık (2021: 13)!

Risale'de bahsedilen söz kaynaklı gülüncü yaratmak için, sahnede, büyük ve sert bir şey sözcükleriyle tarif edilerek fallik imgenin inşası yapılmıştır. Lysistrata, fallusları büzüşmüş, yani erkeklerimiz işe yaramamaktadır, Hellas'ın kurtuluşu kadınların görevidir der. Lampito'nun "Tanrılar aşkına, doğrusu, bir kadının tek başına sert bir malafat olmadan yatması zordur. Lakin böyle olsa bile barışın da sağlanması gerekli" (2021: 25) sözleriyle yine bir fallik öge güzelleme yapılr.

Lysistrata: Düşünün bir kere; evde süslenip püslenmişiz, Amorgos ipeğinden güzel bir elbise giymişiz, hani şöyle açık saçık. Kıllarımızı da temizlemişiz bir güzel. Adamlar anında sepsert olur; delirirler sevişmek için! Bizim yanımıza geldiklerinde de kaçırız onlardan. Böylece çok geçmeden boyun eğer, barış için ant içerler. Anladın mı?

Lampito: Helene'nin memelerine gören Menelaos'n kılıcını bıraktığı söylenir.

Kalonike: Peki ya erkeklerimiz bizi öyle gördükleri halde umursamazlarsa?

Lysistrata: Pherekrates'in deyimiyle kendimizi parmaklarınız (2021: 27).

Sahnenin devamında Lysistrata kadınlara argo tabirle cinsel ilişkiye girmeme yemini ettirir.

Lysistrata: Lampito! ...Ne bir erkeğe ne kocama ne de sevgilime...

Kalonike: Ne bir erkeğe ne kocama ne de sevgilime...

Lysistrata: Ne de kaldırıp da yanıma gelen birine vermeyeceğim! Söyle!

Kalonike: Ne de kaldırıp da yanıma gelen birine vermeyeceğim! Ah Lysistrata dizleri-

min bağı çözülüyor ama.

Lysistrata: Sevişmeden evde duracağım.

Kalonike: Sevişmeden evde duracağım (2021: 33).

Bu sahnedeki veriler ışığında, kadınların evlilik bağı dışında, başka erkeklerle cinsel birliktelik yaşadıkları da bulgulanmıştır.

Proboulus: ...Yok işte, gideriz bir kuyum ustasına, "Ah ustacığım geçen karıma yaptırdığım kolye dans ederken koptu, benim Salamis'e gitmem lazım. Vaktin varsa aletlerinle gelip onun deliğini düzeltir misin? deriz. Sonra başka bir adamcağız ayakka-bı sayacısına gider, kocaman aleti olan bir adama, "Ah ustacığım, sandallarının kayışı karımın ayağını vuruyor. Öğlen gelip onu düzeltebilir misin? der (2021: 49).

Makalenin Antik Yunan'da cinsellik kısmında, savaştaki erkeklerin bedenlerinin alt kısmına bir şey giymedikleri belirtilmişti. Burada söz kaynaklı gülünç örneklenebilir: Kadınlar Korosu Lideri: Aletindeki şu kıllara bak orman gibi!

Erkekler Korosu Lideri: Myronides'in de böyle gür orman gibi kıllıydı (2021: 83)!

Myrrihine'in kocası olan Kinesias, azgın bir şekilde karısını görmeye geldiğinde erekte olmuş haline göstererek kendini "elbette bir erkek" diye tanımlar: "Örtü mörtü derken delirtecek bu kadın beni iyice! Myrrihine: Kalk bakalım! Knesias: Zaten kalkmış vaziyetteyim" (2021: 99) diyerek erekte fallus güzelleme sürer. Risalede aldatmaca (apatēs) olarak açıklanan komik olanı yaratma tekniği burada işletilmiştir.

Erkekler Korosu Lideri: Hangi kasık dayanır buna, Hangi ruh, hangi taşak, hangi bel, hangi alet, taş gibi dimdik kalkıp da saba-

ha kadar vuruşamamak bir kadınla!

Knesias: Evet haklısınız bu aşağılık karı! Ah Zeus, Alıp onu toz dumana katsa, fırtınayla bir edip göklere çıkartsa, sonra evirip çevirip göklerden toprağa bıraksa. Ahan da tam benim sepsert malafata (2021: 101)!

Sahne devamında Sparta'dan bir ulak erekte halde sahneye girer.

Knesias: Niye diye kaldırıp geliyorsun o zaman serseri herif!

Spartalı Ulak: Yok öyle bir şey diyorum saçmalama!

Knesias: (Ulağın kıyafetini açar) O zaman nedir bu?

Spartalı Ulak: Bir Sparta bastonu, yürümek için (2021: 103)!

Bu kısımda Risale'de eylem kaynaklı gülünçü inceleyen Pasaj 3b (v)'deki beklenenin tersi olan şeyler (prosdokia) söz konusudur.

Bu tür, komedinin en sık başvurduğu tekniklerden biridir. Fıkralarda ya da one-liner (tek cümlelik) esprilerde işleyen yapı, vurucu sözün (punchline) beklenmeyen bir etki uyandırması, hâlihazırda kurulmuş öncüllerle yaratılan beklentinin uyumsuz bir sonuçla neticelenmesinden oluşur. Beklentinin boşa çıkması ya da tersine dönmesi duruma ilişkin pek çok örnek verilebilir (Arıcı, 2022: 119).

Erkeğin ereksiyon halinin artması ve sahne üzerinde erekte fallusa sahip erkeklerin görülmesi ile hem söz hem eylemle güçlü bir beklenti oluşturulmuştur. Seyirci, Spartalı Ulak'ın elbisenin altında son derece dik ve kabarık bir fallus görmeye hazır halde-dir. Ancak bu beklenti, Ulak'ın elbisenin

altından bir baston çıkarması ile tersine döndürülmüştür.

Koro Lideri: İşte bakın Spartalılar! Uzun sakalları ve bacaklarından sarkan şu tuhaf kuşaklarıyla! Selam olsun size ey Spartalılar (Aristophanes, 2021:109)!

Norveçli Yunan ve Latin kültürü araştırmacısı Bartłomiej Bednarek'a göre; Sahneye Spartalı delegeler geldiği anda herhangi bir fiziki görünüşe sahip olsalardı, Aristophanes, bu durumu tasvir etmekle ilgili özel bir ihtiyaç hissetmeyecekti. Oysa yazar Spartalıların uzun sakalları olduğundan ve alışılmışın dışında bir şey giydiklerinden bahsetmiştir (Bednarek, 2017: 14). Bu kısım itibariyle Aristophanes'in repliklerinde çifte alegorik anlatımlar görülmektedir. Birincisi, Aristophanes'in Spartalıları tasvir ettiği repliğin Türkçe çevirisinde Poyraz'ın Uzun sakalları ve bacaklarından sarkan şu tuhaf kuşaklarıyla şeklinde dilimize aktardığı görülür ancak, yazarın tam olarak neyi kastettiği bu sözcük seçimleriyle karşılığını bulamamaktadır. Aynı repliğin İngilizce çevirisinde; "But look, here come delegates from Sparta, trailing long beards and wearing a sort of pigpen round their thighs" şeklinde bir çeviri bulgulanır. Bednarek, Aristophanes'in Spartalıların uzun sakallı ve dik fallusları ile bir Hermes tasviri olduğunu bulgulamıştır (Bednarek, 2017: 14). Yukarıda belirtildiği üzere, Hermes Herm'leri adı verilen dik fallusa sahip, uzan sakallı Hermes heykelleri, Antik Yunan'da kentlerin girişlerinde yer alıyordu. Bu heykeller, sakallı Hermes büstü ile bronz dikdörtgen bir sütun bulunan Atina agorası ve tabandan yükselen dik bir fallus ile oluşturulmuştur. Peloponez savaşı sırasında sabotajcılar tarafından bu fallik öğelerin parçalandığı bilinir.

Koro Lideri: Durum iki tarafta da aynı görünüyor. Sabahları da sertleşiyor mu?

Birinci Atinalı Temsilci: İki tarafta da fazlasıyla yıprandı. Yani artık biri gelip bizi uzlaştırmazsa Kleisthenes gibi olmamız işten bile değil.

Koro Lider: Aklın varsa onu örtersin, Hermes kırıcılar görmesin!

Birinci Atinalı Temsilci: İyi söyledin he! Kesinlikle!

Spartalı Temsilci: Muhakkak. Şu pelerinleri tekrar giyelim öyleyse (2021: 111).

Oyununun sahnelendiği tarihte Peloponez savaşlarının yarattığı yıkım yaşanmaktaydı, kent girişlerindeki dik falluslu, uzun sakallı Hermes heykellerinin sabotajcılar tarafından kırıldığı bilgisiyse erekte haldeki temsilciye; “...aklın varsa onu örtersin. Hermes kırıcılar görmesin” (2021: 111) yanıtı verilir. Birinci Atinalı Temsilci'nin “iki tarafta da fazlasıyla yıprandı. Yani artık biri gelip bizi uzlaştırmazsa Kleisthenes gibi olmamız işten bile değil” (2021:111) repliği ile Aristophanes, başka bir alegorik anlatım ortaya koyar. Adı geçen Kleisthenes, Thesmophoria Kutlayan Kadınlar oyununda yer alan pasif yönelimli olarak tabir edilen bir katapgonestir. Yazar, bu sahnede savaşın söz konusu yıllardaki yıkımını tasvir ederken, Atinalı ve Spartalılar arasında libidinal bir enerji kurgulamış ve bunu komedyaya unsuruna dönüştürmüştür. Her iki taraf bir diğeri tarafından tecavüze uğramaktan çekinir. Bu tecavüz, savaşta bir tarafın diğeri yenmesi ve ele geçirmesi ile, Aristophanes'in seksüel kurgusunda ise, taraflardan birinin, diğeri penisini kırması ya da Kleisthenes'e dönüştürmesi, yani ele geçirmesi, topraklarına ya da iffetine sahip

olması şeklinde okunabilir: “Korkunç şeyler yaşadık, ama eğer o sik koparıcı heriflerden biri bizi bu halde görürse daha kötü şeyler yaşarız gibi” (2021: 111).

Poyraz çevirisinde; “Uzun sakalları ve bacaklarından sarkan şu tuhaf kuşaklarıyla” (2021, s. 109), Türkçe'de uzun yıllardır bilinen ve kullanılan ilk çeviri olan Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat ortak çevirisinde: “İşte Sparta Elçileri, acayip kılıklarıyla (1996: 192), İngilizce çevirisinde ise, “But look, here come delegates from Sparta, trailing long beards and wearing a sort of pigpen round their thighs” (1954: 124) diye aktarılan cümle incelendiğinde; ‘Bak işte Spartalılar geliyor, uzun sakalları ve uyluklarına giydikleri bir çeşit domuz ağılıyla’ şeklinde Türkçeleştirmek, Aristophanes'in alegorik anlatımını aktarmak açısından daha önemli olabilirdi.

Bahsi geçen domuz ağılı, hasır bir malzemedен yapılmış, eski Yunancada χοιροκομείον (choirokeomeia) diye adlandırılan uyluk kısmı için tasarlanmış, üst bacak ile başlayıp kalçaları ve penisi örten bir buluş olduğu sanılmıştır. Atina klişelerine göre; Spartalı erkeklerinin birbirlerini cinsel obje olarak görme olasılığının yüksek olması sebebiyle, söz konusu buluşun bir tecavüz durumunu önlemek için vücudun en stratejik bölgesi olan kalçaları da korumak için tasarlandığı söylenebilir (Bedranek, 2017: 15-16).

Aristophanes'in Spartalıların girişiyle domuz ağılı detayını anlatan bir cümle kurmayı tercih etmesi, Atina toplumunun, Spartalılarından kök aldığı bahsedilen, aynı cinsiyete sahip bireylerin cinsel aktivitelere duymuş olduğu yargıyı tasvir etmektedir. Yazarın Spartalılar ile alay ederek ve bunun üzerinden bir komedyaya unsurunu

yaratmayı amaçladığı görülebilir. Oyunda Sparta olarak bahsedilen bölgeyi kuran Dorların, Sparta'nın yanı sıra yaşadıkları bölgelerden biri de Girit adasıdır. Antik Yunan'da aynı cinsiyete sahip bireylerin cinsel birleşmelerinin kabulü, daha doğrusu cinsiyet gözetmeksizin anal birleşmenin yaygın olması Dor kültürünü köken alır. Dorların yaşadıkları kentlerde, özellikle Girit ile Sparta'da, askeri eğitimler ve ordu yapılanmalarında anal birleşme önemlidir. Atina polisinin, Dor etkisinden tüm Yunan coğrafyasına yayıldığı düşünülen anal birleşmeden genel olarak hoşlanmadıklarına dair bir görüş bulunur (Dover, 1978: 188-189). Platon Yasalar'ında bir Giritli, bir Spartalı ve bir Atinalı arasında geçen diyalogda bu görüşü bulgulamıştır. Spartalının ordunun eğitim düzeni ve yaşam alanları ile ilgili konuşmasına cevaben Atinalı şu şekilde yanıt verir:

...üstelik bu uygulama yalnız insanların değil, hayvanların bile doğal cinsel hazlarıyla ilgili olan çok eski bir yasayı bozmuş görünüyor. İlk başta sizin kentleriniz ve beden eğitimi ile uğraşan başka ne kadar kent varsa, hepsi bu sonuçlardan sorumlu olsalar gerek. Bunlar ister eğlence, ister ciddi çalışma olarak düşünölsün, kabul etmek gerekir ki, böyle bir haz erkek ve dişilere çoğalmak için bir araya gelsinler diye doğal olarak verilmiştir, erkeklerin erkeklere ya da kadınların kadınlara eğilim duyması doğaya aykırıdır ve hazları dizginleyemekten çıkma en başta gelen aşırılıktır. Hepimiz Ganymedes öyküsünü çıkardılar diye Giritlileri suçlarız. Çünkü yasaların kentlerine Zeus'tan geldiğine inanmışlar, tanrıyı izleyerek bu hazzın tadını çıkarabilmek için bu öyküyü Zeus'a dayandırmışlardır (Platon, 1998: 64).

Aristophanes, oyunun çözüm bölümünde özgürce kullandığı cinsellik imgeleri

ile eylem kaynaklı gülüncü, fallik imgeye, domuz ağılına atflar ile başarılı bir şekilde kurgulamış, müstehcen dil kullanımıyla da söz kaynaklı gülüncü desteklemiştir. Anal birleşme konusunda ünlü Spartalıları bu oyunda ereksiyon halinde katapronesler tarafından görölmeleri durumunda neler olabileceğini Spartalıların ağızından küçük duruma düşürürken, giymiş oldukları domuz ağılı ile kendilerini iyi koruduklarını gösterir. Bu gösterge, Sparta toplumunca yaygın olan anal birleşmeyi eleştirirken, diğer yandan iki toplum arasında geçen Peloponez savaşlarında Sparta toplumunun kendilerini iyi korudukları gerçeğini repeliklerinin arasına saklar. Ne var ki Aristophanes'in bu oyun üzerinden kurduğu barış fantazyası gerçek olmamış, Spartalıları, Atinalıları yenilgiye uğratmıştır.

Sonuç

Antik Yunan kültürünün klasik dönemi, Perikles gibi siyasetçilerin olumlu etkileri, Sokrates gibi düşünürlerin katkıları ve Aristophanes gibi yazarların ürettikleri ile tiyatro sanatında komedi türünün oluşumuna ve gelişimine şahitlik etmiştir. Aristophanes, Kır dionysialarında ilk emareleri görölmeye başlanan komediyı, biçimsel açıdan geliştirirken, dönemin koşullarını ve olaylarını eserlerinde öz olarak kullanmış, birçok komedi tekniğı ile başarılı bir biçimde toplumu dönüştürme mücadelesi sergilemiştir. Onun eserleri dönemin yaşantısını fotoğraflar niteliktedir.

Aristophanes'in oyunlarında cinselliğın temel bir malzeme olarak kullanıldığı göröür. Kuşkusuz yazar, dönemin yaşantısındaki cinselliğın yoğun hâkimiyetini eserlerine yansıtmaktan geri kalmamıştır. Antik Yunan toplumunun çok çeşitli cinsel yaşamı, onun oyunlarında ele aldığı, savaş, barış, siyasi yönetim ve insan hakları gibi son

derece önemli mesellerin işlenmesinde birer hafifletici, sağaltıcı ve eğlendirici bir çözüm olarak belirlemiştir. Komedyalarının dili, halkın diline çok yakındır. Günlük yaşantıda görülen argo sözcükleri, eylemleri, oyunlarının içine başarıyla yerleştirip birer komedyaya unsuruna dönüştürmüştür.

Antik Yunan toplumunda, günümüz dünyasının ahlaki kuralları ve cinsellik ile ilgili oluşmuş normların çok daha ötesinde sınırsız bir cinsel yaşantı olduğu yazılmaktadır. Bu çalışmadaki bulgular ışığında, kadın cinselliğinde, erken yaşta ve hane birleşim hedefli evlilikler, erkeğin kadından en az on beş yaş büyük olması gibi pratikler görülür. Bunun yanı sıra, Kadın kölelerin, kentli yurttaş efendileriyle örtük ilişkileri ve çeşitli formlarda seks işçilikleri yaygındır. Erkek cinselliğinde ise, erkeklerin yaşça genç erkekler ile yaşamış oldukları pedarastik

deneyimlerden ve homoerotik aktivitelerden hem yazılı eserlerde hem de bulunan vazo görsellerinde sıkça bahsedilir. Bu bilgilerle Aristophanes'in Kadın Mebuslar ve Lysistrata adlı eserlerinde görülen cinsellik olgusunun birer komedyaya unsuruna dönüşürken kullanılan teknikler bulgulanmıştır.

Ayrıca oyunlar Coislin Risalesi'ndeki komedyaya teknikleriyle incelendiğinde, gülüncü yaratmak için, eş köklü sözcük kullanımları, alegorik anlatım, küçültme, dokundurma/kinaye, aldatmaca, karakterin seviyesini alçaltmak, mümkün ve mantıksız olan şeyler, beklenenin tersi olan şeyler, parodi, sahne üzerinde kılık değiştirme/benzetme, fallik ögenin kullanımı gibi önemli tekniklerin yazar tarafından kullanıldığı bulgulanmıştır. Söz konusu tekniklerin kullanımına cinselliğe dair her türlü söz ve eylemin eşlik ettiği görülmüştür.

Kaynakça

- Aristophanes. (1954). *Lysistrata*, çev: Dudley Fitts, California: Harcourt Brace & Co.
- Aristophanes. (1975). *Bariş Oyunları*, çev: Azra Erhat, Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Aristophanes. (1996). *Lysistrata Kadınlar Savaşı*, çev: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristophanes. (2021). *Lysistrata*. çev: Emre Poyraz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Arıcı, O. (2022) *Kayıp Poetika: Tractatus Coislinianus'ta (Coislin Risalesi) Mizah Düşüncesi*. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (28)1: 111-124.
- Aristophanes. (2023). *Kadın Mebuslar*, çev: Erman Gören, Eser Yavuz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları - Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Bedranek, B. (2017). *The Herme-Neutics of Χοιροκομείον in Aristophanes' Lysistrata*. *Symbolae Osloenses*, (91)1: 13-27.
- Dover, K. J. (1978). *Greek Homosexuality*, London: Duckworth.
- Gezgin, İ. (2012). *Fallusun Arkeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Konur, T. (tarihsiz). *Dünya Tiyatro Tarihi 1*, Ankara: Yayım lanmamış Ders Notları
- Nişanyan, S. (2003). *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Ö. (1999). *Dünya Tiyatro Tarihi 1*, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Platon. (1998). *Yasalar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rempelakos, L., Tsiamis, C., ve Poulakou-Rebelakou, E. (2013). *Penile representations in ancient greek art*. *Archivos Españoles De Urología*, (10): 911-916.
- Robson, J. (2013). *Sex and Sexuality in Classical Athens*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Serafim, A., Kazantzidis, G., ve Demetriou, K. (2022). *Sex and the Ancient City / Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity*, Berlin / Boston: De Gruyter.
- Şener, S. (2000). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Taner, H., And, M., ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina*, Ankara: Payel Yayınları.
- Yüksel, A. (1990). *Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri*. *Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (33): 557-569.
- Zimmermann, B. (2017). *Antik Yunan Komedyaları*, çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Sait Maden'in Kitap Kapaklarına Tipografik Yaklaşımları Ve Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarımlarının İncelenmesi¹

Seçil Erden²

ÖZ

Çağdaş Türk Grafik Tasarımı denildiğinde, akla ilk gelen isim kuşkusuz Sait Maden'dir. Onun çok yönlü sanatçı kimliği, Türk grafik tasarımına eşsiz bir vizyon ve katkı sunmuştur. Sait Maden, sadece bir grafik tasarımcı değil, eş zamanlı olarak bir şair, ressam, yayıncı ve tercüman olarak da öne çıkmaktadır. Onun kitap kapağı tasarımları, sayısız kitaba hayat vermiş ve Türk edebiyatının görsel kimliğine önemli bir iz bırakmıştır.

Sait Maden'in Aziz Nesin'in kitapları için hazırladığı kitap tasarımları, Türk grafik tasarımının en önemli çalışmalarındandır. Serideki kitap kapağı yaklaşımları, eserlerin içerdiği derin anlamları ve Aziz Nesin'in edebi kimliğini mükemmel bir şekilde yansıtmıştır. Bu tasarımlar, kitapların ruhuna uygun olarak kurgulanmış, izleyiciyi etkileyen ve bir kitabın içeriğine özgü bir kimlik kazandıran özgün eserlerdir. Bu çalışmada Sait Maden'in kitap kapaklarına tipografik yaklaşımları ve Aziz Nesin'e yaptığı kitap kapağı tasarımlarının serisi araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Aziz Nesin Kitap Kapakları, Sait Maden, Türk Grafik Sanatı, Grafik Tasarım, Kapak Tasarımı.*

Typographic Approaches in Sait Maden's Book Covers and Analysis of Aziz Nesin's Book Cover Design

ABSTRACT

When it comes to Contemporary Turkish Graphic Design, undoubtedly the first name that comes to mind is Sait Maden. His versatile artistic identity has brought a unique vision and contribution to Turkish graphic design. Sait Maden is not only a graphic designer but also stands out as a poet, translator, publisher, and painter. His book cover designs have given life to numerous books and left a significant mark on the visual identity of Turkish literature.

Sait Maden's book cover designs for Aziz Nesin's books are among the most important works of Turkish graphic design. The approaches to book covers in this series perfectly reflect the deep meanings of the works and Aziz Nesin's literary identity. These designs are ingeniously crafted, deeply affecting the audience, and endowing each book with a unique identity tailored to its content. This study will examine Sait Maden's typographic approaches to book covers and his series of book cover designs for Aziz Nesin.

Keywords: *Aziz Nesin Book Covers, Sait Maden, Turkish Graphic Art, Graphic Design, Cover Design.*

¹ Geliş Tarihi: 21 Ağustos 2023 – Kabul Tarihi: 27 Kasım 2023

² Sanat Yönetmeni, secilerden67@gmail.com, Orcid No: 0009-0006-7224-6618

Kitap Kapağı Tasarımı

Kitap kapağı tasarımı, bir eserin özünü yansıtan, hedef kitleyle etkili bir iletişim kurmayı sağlayan ve sanatsal açıdan yaratıcı bir kaliteyi temsil eden önemli bir unsurdur. Tıpkı diğer grafik ürünlerinde olduğu gibi, kitap kapakları da, içerdikleri resim, başlık, yazar adı, şirket logosu, grafik öğeler ve metin gibi bileşenlerle dikkat çekici ve ilgi çekici bir hale getirilebilir. Doğru bir kompozisyonla birleştirilen bu unsurlar, kitabı kendi türünde öne çıkan bir tasarım haline getirir ve potansiyel okuyucular üzerinde güçlü bir etki bırakır. *"Kapak, potansiyel okuyucuya çarpıcı bir sunum sunarak ve satın alma konusunda bir teşvik görevi yaparak önemli bir rol oynar"* (V. Günay ve Üzdü, 2008).

Kapak tasarımında dikkat edilmesi gereken ilk nokta, eserin türüne ve odağına uygun bir kompozisyon tipi ve anlatım tarzı seçmektir. Bu, kitabın temasını vurgulayacak, okuyuculara doğru mesajı iletecek ve eserin ruhunu yansıtacak şekilde düzenlenen tasarımların oluşturulmasına yardımcı olur. Her kitap kapağı, içerdiği hikayeyi, duyguyu veya mesajı görsel olarak ifade etmek amacıyla tasarlanmalıdır. Bunun yanı sıra, kompozisyonda önemli bir diğer unsurdan bahsetmek gerekir; pozitif ve negatif alanlar arasındaki denge. Doğru bir şekilde kullanıldığında, bu alanlar, tasarımın iletişim gücünü ve okuyucu algısını artırır. Boşlukların ve elemanların uygun düzenlenmesi, kitap kapağı tasarımının görsel etkisini artırarak, göze hitap eden bir estetik sunar ve okuyucunun dikkatini çeker.

Kitap kapağı, iletişim aracı olarak da rol oynayan bir unsurdur. Bu bağlamda, kitap kapağının sadece iletişime dayalı ve estetik değerden yoksun olarak tasarlandığında,

ticari açıdan başarılı olma olasılığı oldukça düşüktür. Araştırmalar göstermektedir ki, kitap kapağının etkileyici ve dikkat çekici olması, beğenilen ve estetik değerlere uygun olarak tasarlanması önemlidir. Kitap kapağının iletişim fonksiyonu yanı sıra, okuyucuların ilgisini çekmesi ve merak uyandırması da büyük önem taşır. Estetik değerlerin göz önünde bulundurulduğu tasarımlar, kitap kapağının potansiyel okuyucular üzerinde daha olumlu bir etki yaratmasına katkı sağlar. Çekici bir kitap kapağı, okuyucuyu içeriği keşfetmeye teşvik eder ve kitabın içeriğine olan ilgiyi artırır. *"Sanatın derin etkisi, sanat yapıtlarındaki değerlerin bizdeki öznel karşılığıdır"* (Geiger, 2019:60).

Bir kitap kapağının yenilikçi tasarımı, sadece basit bir görsel fenomen değil, estetik zevk tarafından üretilen uyum, yaratıcılık ve düşüncedir. *"Estetik görüşü nesneye, öznenin varoluşuna anlam kazandıran bir araç olarak anlamaya başladığımız anda; estetik alanda en derin noktaya ulaşmış oluruz, her türden değerler, bu noktada birleşirler"* (Geiger, 2019:81).

Kadir Kaplan, kitap kapağının insanlar üzerindeki etkisini şu şekilde açıklar, *"Propaganda, kitabın konusunun içine sindirilerek kitabın iç yapısında yapılabildiği gibi kitapların dış yapı dediğimiz kapağında da yapılabilmektedir. Okuyucunun kitapla ilk buluşması kapak tasarımıyla gerçekleşir. Kapak tasarımı okuyucunun kitaba yönelmesini, kitapla arasında bağ kurmasını ve kitabı seçmesini sağlar."*

Tipografi Kavramı

Tipografi Yunanca kökenli olan "typos" (form) ve "graphia" (yazmak) sözcüklerinden türetilmiş olan typographya sözcüğünün Türkçe karşılığıdır. Bu kavram; formata

uygun yazmayı ifade eder. İletişimin önemli bir parçası olan yazı, ortaya çıkışından bu yana çeşitli alanlarda uygulanmıştır. Günümüzde görsel iletişim teknolojisinin gelişmesiyle birlikte yazının görsel boyutu olan tipografi, afiş tasarımının gelişimine katkı sağlamıştır. Tipografi, izleyiciler ve okuyucular gibi hedef kitleye estetik olarak hitap edecek şekilde işaret ve semboller tasarlamaktır. *“Tipografi terimi, tarih boyunca Gutenberg’in icat ettiği değiştirilebilen hurufat tekniği ve teknikle birlikte gelişen kitap basımı ve çoğaltımının kullanımıyla ortaya çıkmıştır.”* (Artan, 2019, s. 17) Görsel iletişimin ve grafik tasarımın ayrılmaz bir parçası olan tipografi; şerit, reklam panosu, yönlendirme levhası, trafik levhası vb. uygulamalarla insanlara sürekli olarak bilgi ve yönlendirme sunar. Arnheim'a göre görme seçici olarak çalışır. Şeklin algılanması, basitliği ve genelliği nedeniyle görsel kavramlar olarak adlandırılabilirler form kategorilerinin uygulanmasına dayanmaktadır. Afiş tasarımında tipografi ve kaligrafi gibi teknikler görsel beğeniyi artırmak için kullanıldığında, beş duyardan en önemlisi olan görsele her zaman öncelik verilmesi gerekir. Yazı karakteri seçimi, boyutu, stil ve düzenlemesi de görsel etkide önemlidir. Başlık, alt başlık ve metinlerin tipografi kullanımı, mesajın vurgulanmasına ve afişin bütünlüğüne katkıda bulunur. Tipografi seçimi, bir afişin cazibesini büyük ölçüde etkiler. Benzersiz ve iyi tasarlanmış yazı tipleri, genel tasarıma kişilik ve görsel çekicilik katar. Tipografi okunabilir olmalı, uygun boyutta olmalı ve izleyicinin dikkatini yönlendirmek ve mesajı güçlendirmek için stratejik olarak yerleştirilmelidir. Tasarımda boşluklar da önemli bir etkiye sahiptir. Negatif alanlar, görselleri veya metinleri daha vurgulu hale getirir, okunabilirliği artırır ve tasarımın nefes almasını sağlar.

Görsel etkiyi sağlamak için bu stratejilerin doğru bir şekilde kullanılması, afişin etkisini artırabilir ve izleyicilerin dikkatini çekebilir. Bununla birlikte, tasarımın hedef kitleye ve mesaja uygun olması da önemlidir.

“Bazılarına göre tipografi bir sanat, bazılarına göreyse harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üstünde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir” (Sarıkavak, 2009: s.1). Emre Becer "İletişim ve Grafik Tasarım" isimli çalışmasında tipografiyi, bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve estetik tasarıma dayalı özellikleriyle üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak tanımlamaktadır.

Sait Maden

Sait Maden, ressam, şair, çevirmen, fotoğrafçı, yayıncı, çağdaş bir hattat, grafik tasarım sanatçısıdır. 3 Mayıs 1931 tarihinde Çorum'da dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğrenimini Çorum'da, sanat eğitimini de İstanbul'da almıştır. Sait Maden, yaygın bir algının aksine, ünlü bir grafik tasarımcı olarak bilinmesine rağmen, en büyük tutkusu edebiyat alanında yatmaktadır. Onun etkileyici grafik tasarım çalışmalarının ardında, derin bir edebiyat tutkusu ve bilgisi bulunmaktadır. Kendisi, edebiyatın büyüklüğüne olan merakıyla uzun yıllardır özveriyle bir şekilde ilgilenmektedir. Edebiyatın zengin kavramlarını ve dilin sanatsal kullanımını keşfetme arzusu, grafik tasarımdaki yaratıcı süreçlerine ilham ve zenginlik katmaktadır. Bu, Sait Maden'in işlerinde görsel iletişimde özgün ve derin anlamların iç içe geçtiği çarpıcı bir uyumu başarıyla sunmasına yardımcı olmaktadır.

Tasarımlarında, edebiyatın izlerini ve etkisini sıklıkla görmek mümkündür. Meta-

forik anlatım, sembolizm ve çağrışımlar, tasarımlarının derinlik ve estetik açısından öne çıkan özelliklerindedir. Sait Maden, eserlerini sadece bir tasarım aracı olarak görmemekte, aynı zamanda birer edebi eser gibi şekillendirerek izleyicilerine etkileyici ve anlamlı bir deneyim sunmaktadır.

Edebiyat tutkusu, onun tasarımlarında estetik değeri yüksek eserler yaratma konusunda muazzam bir yetkinlik kazanmasına da katkıda bulunmuştur. Maden'in çalışmaları, sadece görsel bir şölen sunmanın ötesinde, izleyicilerin duygusal ve düşünsel derinliklere ulaşmasını sağlayarak etkileyici bir etki yaratmaktadır. Maden, çok yönlü bir sanatçıdır ve onu anlamak, tanımlamak için sadece tek bir yönüne odaklanmak yeterli olmayacaktır. Şairliği, ressamlığı ve özgün grafik sanatçısı ve tasarımcı kimliğiyle dikkat çeken bir kişiliktir. Sanatçı kimliği altında birçok alanda başarılı eserler vermiştir ve sanatçı varoluşunu zenginleştiren birçok unsuru içinde barındırır. Resim, şiir, hat, grafik tasarım, fotoğraf ve doğa gibi farklı alanlara olan ilgisi onu daha da özel kılmaktadır. Maden'in şiirlerinde ve resimlerinde yansıttığı duygusal zenginlik, onun sanatının temelini oluştururken, grafik tasarım alanında özgün ve etkileyici eserler ortaya çıkarmıştır. Her bir sanat dalında kendi benzersiz dilini kullanarak ifade eden Sait Maden, sanatçı kimliğiyle farklı dilleri bir araya getirmiştir. Bu da onun eserlerindeki derinlik ve anlamın kaynağıdır.

Sait Maden'in Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarımları

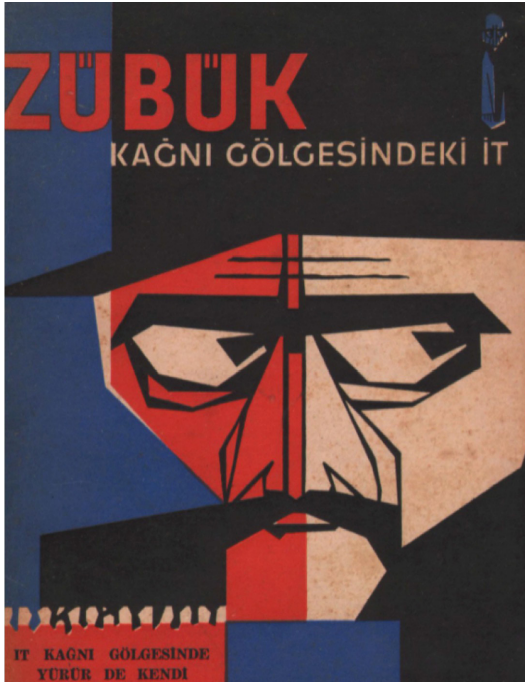
Sait Maden yaşamı boyunca 8000'den fazla kitap kapağı çizmiştir. Maden, kapak tasarımcısı olarak düşünülmesine sebep olan ve kendisine göre bunun sebebinin yayımladığı çoğu eserde isminin yer al-

masıyla ilişkilendirdiği 8000 dergi ve kitap kapak tasarımı yapmıştır. *"Grafiğin uygulama alanı çok geniştir. Toplumun bütün kesimlerinin her türlü ilgi alanına yönelik ürünler yaratmak onun yapısında vardır zaten. Siz buna hazır olun yeter."* Bu sözleriye düşüncesini özetlemiştir. Her bir tasarımını büyük bir ustalıkla işleyen Maden'e *"Mesleki hayatınızda, tasarım anlayışınızı şekillendiren birtakım gelişmeler oldu mu? sorusuna Maden şu şekilde cevap vermiştir; "Hayır, hiçbir olay olmadı. Aslında benim grafiğimi biçimlendiren, alttan alta etkileyen ve destekleyen, besleyen tek kaynak, benim şair tarafımdır. Edebiyatım, benim resmimi çok besledi."* (Durmaz, 2008, s.1) Aziz Nesin'in kitap kapaklarını, çoğu kişinin aklına gelmeyecek soyutlukta tasarlayabilmesinin nedeni, kendisinin de çok yoğun bir edebiyat geçmişi olmasından kaynaklıdır. Sait Maden, kitap kapakları için *"Kitap kapağı nedir? Kitabı koruyan bir kılıf mı, direncini artıran bir obje mi, kirlenmesini önleyen bir araç mı, süsleyici bir öge mi? Bütün bunların hepsi elbette. Ama yalnız bu kadar mı, Yok mu başka bir işlevi? Gerekmez mi bir bildiri iletmesi? Ya kapladığı içeriğin ya da kendi iç sorunlarının bildirisini? Ya da bunların her ikisini birden"?* demiştir.

Sait Maden, kitap kapağının yapılış aşamalarını şu şekilde belirtmiştir; *"Bir ilgi dörtgeniyle sınırlıdır kitap kapağı. Yazar, yayıncı, okuyucu, yapımcı dörtgeniyle. Her birinin kitap kapağına yaklaşımı farklıdır genelde. Yazar içeriği iyi yansıtacak, abartısız, yanlış anlaşılma gibi olasılıklara karşı kapalı bir düzenleme düşünür. Yayıncı yazara ek olarak bir kitapçı vitrininde, bir sergide kolayca öne çıkabilecek, göze çarpacak bir kendi halindelik, kendine özgülük taşımasını ister. Kitapla ilk kez karşılaşan okuyucu, estetik ölçütleri bulunsun bulun-*

masın, kapak kullanıcıya sevimli geliyorsa alır o kitabı (Vazgeçemeyeceği bir yazarınsa, kapağı da kötüyse, bir kâğıtla kaplayarak okumayı yeğler; birçok kez görmüşüzdür. Düzeyli kitapları izleyen okuyucudan söz ediyoruz burada. Kötü kapaklar göre göre bunlarla koşullanıp iyinin ayırdına varamayan ayakaltı okuyucu için acil şifalar dilemekten başka çaremiz yok.) Yapımcının: isteği ise grafik tasarım sanatının bütün inceliklerini taşıyan bir ürün ortaya koyabilmektir" (Maden 1984: 9)

"Resim ile yazı estetik açıdan birbirini tamamlayan ve dengeleyen iki öğedir. Kitap kapağı bu iki öğenin uyumuyla bir kimlik kazanır." demiştir Sait Maden.



Resim 1. 'Zübük'' Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı

Aziz Nesin'in ünlü eseri "Zübük", Türk edebiyatının önemli eserlerinden biridir. Kitabın içeriği kadar kitap kapağı tasarımı da dikkat çeken unsurlardan biridir. "Zübük" kitabının kapak tasarımında dikkat çeken

nokta, Sait Maden'in özgün ve etkileyici tipografi çalışmasıdır.

Zübük kitabının kapağında, tam ortada yer alan bir figür illüstrasyonu bulunmaktadır. Kitabın adı, sol üst kısımda Sait Maden'in kendi tasarımı olan Sans Serif bir fontla yazılmıştır. Bu fontun içi kırmızıyla boyanmış olması, illüstrasyonla uyum sağlamak ve başlığı vurgulamak için yapılmıştır. Font tasarımında yer alan manipülasyonlar da dikkat çekicidir; özellikle başlıkta iki adet Ü harfi bulunur ve harfin noktaları harfin içerisinde yer alır. Bu detaylar, kitabın içeriğiyle bütünleşme sağlamak ve Sait Maden'in özgün tasarım dokunuşlarını yansıtmak amacıyla eklenmiştir. Orijinal ve yaratıcı bir yaklaşım sergileyen Maden, tipografiyi kullanarak kitabın teması ve içeriği hakkında bir önizleme sunmayı başarmıştır. Kullanılan font, karakterlerin şekilleri ve yerleşimleri, kitabın mizahi ve ironik tonunu yansıtan bir tarzı yansıtmaktadır.

Zübük başlığının altında yer alan "Kağni Gölgesindeki İt" yazısı, başlığın B harfinin altından başlayarak kitabın sonuna kadar devam eder ve sarı renkte yazılmıştır. Bu renk seçimi, kitabın ortasındaki illüstrasyonun sarı ve kırmızı renkleriyle uyum sağlamak amacıyla yapılmıştır. Sait Maden, kitap kapağında görsel bütünleşme ve kompozisyon ilkesine önem vermiştir ve bu sayede kitabın görüntüsü okuyucuyu yormadan ve okuma isteği uyandırarak tasarlanmıştır. Bu çalışmada, Sait Maden'in sanatsal dokunuşları ve sıcak tonların hakim olduğu renk seçimleri dikkat çekmektedir. Tasarım, kitabın içeriğini ve atmosferini yansıtan bir estetik sunarken, aynı zamanda okuyucuyu kitabı okumaya teşvik edecek bir görsellik sergilemektedir. Bu bağlamda, Sait Maden'in Zübük kiti-

bının kapağındaki illüstrasyon ve tipografi tasarımı, kitabın temalarını yansıtan özgün bir sanatsal ifade sunmaktadır. Kırmızı ve sarı renklerin vurgulandığı sıcak tonlar, kitap kapağının görsel bütünlüğüne katkıda bulunurken, Sait Maden'in tasarımındaki özgünlük ve estetik hissedilmektedir.

Aziz Nesin'in ünlü eseri "*Biz Adam Olmayız*" (Resim 2), Türk edebiyatının önemli hiciv ve mizah kitaplarından biridir. Kitabın kapak tasarımı da eserin karakterini yansıtan ve okuyucunun dikkatini çeken önemli bir unsurdur. Sait Maden'in "*Biz Adam Olmayız*" kitabının kapağı, tam merkezinde sırt üstü uzanan bir figürle dikkat çekmektedir. Figürün bacak kısmı, kitabın başlığının yanına gelerek tasarımın odak noktasını oluşturur. Kitap kapağında kullanılan font, yine Sait Maden'in kendi tasarımıdır ve illüstrasyonla arasında denge ve bütünlük sağlanmıştır. Başlıkta kullanılan pembe renkteki font, küçük harflerle başlamakta ve kitabın konusuyla uyumlu bir estetik yaratmaktadır.

Yazarın adında kullanılan font tasarımı da başlık fontuyla aynı aileye aittir, ancak Sait Maden farklı bir renk seçimi tercih etmiştir. Yazarın adı, siyah renkle kitap başlığının tam altında yer alır. Bu renk seçimi, başlık fontuyla uyumlu olmasına rağmen yazarın adını farklı bir şekilde vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Sait Maden, bu kitap kapağında renkleri uyumlu bir şekilde kullanmanın yanı sıra, arka planda beyaz renginin kalitesini de vurgulamıştır. Beyaz renk, tasarımın kompozisyon değerine katkıda bulunarak görsel bir denge oluşturur.

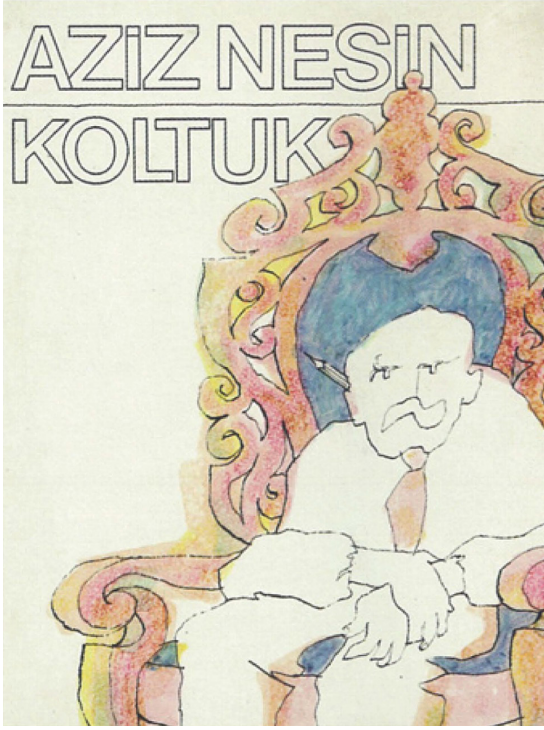
Kitap kapağına ilk bakıldığında, dikkat çeken en belirgin unsur, figürden çok kullanılan fonttur. Pembe rengin sıcaklığı ve etkileyciliği sayesinde, başlık fontu dikkati

hemen üzerine çekmektedir. Bu sayede, kitap kapağı hızlıca ilgi çekici bir görsellik sunar. Sait Maden'in "*Biz Adam Olmayız*" kitabının kapağı, özgün illüstrasyonu ve başlık fontunun tasarımındaki özenli düzenlemeleriyle dikkat çekici bir sanatsal ifade sunmaktadır. Kitabın konusuna uygun renk seçimleri ve estetik bir bütünlük, kitap kapağını izleyici için etkileyici kılmaktadır.

Bu bağlamda, Sait Maden'in "*Biz Adam Olmayız*" kitabının kapağı, başlık fontunun pembe rengi ve özenli illüstrasyonu ile görsel bir çekicilik ve dikkat çekicilik yaratmaktadır. Yazarın adının farklı renkte vurgulanması, kitap kapağının denge ve uyumunu güçlendirmektedir. Tasarımın beyaz arkaplanı, görsel kompozisyonun kalitesini ve estetik değerini artırmaktadır.



Resim 2. '*Biz Adam Olmayız*' Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı.



Resim 3. "Koltuk" Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı.

Sait Maden, "Koltuk" isimli kitabı için sulu-boya yöntemini tercih etmiştir. Kitabın sağ tarafına yanaştırdığı illüstrasyonda, içerisinde herhangi bir renk kullanılmamış olsa da koltuk renkli sulu-boya tekniği ile çizilmiş ve dikkat çekici bir görsel sunulmuştur. Font tasarımında ise içi boş, dışı kontürlü, sans serif bir yazı karakteri kullanılmıştır. Fontun içi boş olması, kitap kapağındaki figürün de içinin boş olmasına gönderme yaparak, denge ve uyum sağlamayı amaçlamıştır. Sait Maden, bu şekilde kitap kapağında başlık ve illüstrasyon arasında denge yakalamayı tercih etmiştir. Dikkati sadece başlığa değil, aynı zamanda koltuğa da çekerek, kitabın içeriğini temsil eden bir görsel dil oluşturmuştur. Başlık büyük ve belirgin harflerle yer alırken, kullanılan font ve yerleşim, kitabın içeriğini yansıtan bir tarzı temsil eder.

Sait Maden'in "Koltuk" kitabının kapağı, sulu-boya tekniğiyle çizilen koltuk ve içi

boş, dışı kontürlü sans serif fontun etkileyici bir uyumunu sergilemektedir. Bu uyum, kitabın içeriği ve atmosferi hakkında ipucu verirken, görsel olarak dikkat çekici bir etki yaratmayı başarır. Kitap kapağının tasarımı, Sait Maden'in sanatsal yeteneklerini ve özgün bakış açısını yansıtan bir estetik sunmaktadır.

Sait Maden, Aziz Nesin'in "Vatan Sağolsun" kitabı için gerçekleştirdiği kitap kapağı tasarımında altın renkleri tercih ederek siyah bir arka plan kullanmış ve böylece illüstrasyon ve tipografi düzenlemesini ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. Illüstrasyon ve tipografi tasarımı, görsel uyumu güçlendirmek amacıyla özenle seçilmiş ve düzenlenmiştir. Altın rengin kullanıldığı illüstrasyon tasarımı, kitap kapağına farklı bir zarafet ve değer katmaktadır.

Sait Maden, tipografi tasarımında ince sans serif bir yazı karakteri kullanarak zarif



Resim 4. "Vatan Sağolsun" Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı

bir görünüm elde etmiştir. Bu yazı karakteri, kitabın adını beyaz renkte vererek siyah arka plan üzerinde kontrast oluşturmayı amaçlamıştır. Böylece tipografi tasarımı kitap kapağında dikkat çekici bir şekilde öne çıkmaktadır. Kitap kapağının genel uyumunu sağlamak için, Aziz Nesin'in adına mavi renk verilerek kitap kapağına uyum sağlanmıştır. Bu renk seçimi, hem Aziz Nesin'in önemini vurgulamak hem de görsel bir denge oluşturmak için kullanılmıştır.

"*Vatan Sağolsun*" kitabının kitap kapağı tasarımında, altın renkler, siyah arka plan ve ince sans serif bir yazı karakteri gibi unsurlar özenle bir araya getirilmiştir. Bu tasarımda, Sait Maden'in kendi sanatsal

vizyonunu ve profesyonel yeteneklerini sergilediği görülmektedir. Tasarım, görsel çekiciliğiyle okuyucunun dikkatini çekmeyi amaçlarken, içerdiği altın renkler ve zarif tipografi ile kitabın değerini ve önemini vurgulamaktadır. Sait Maden'in "*Vatan Sağolsun*" kitabının kapağı, zarafet ve değeri yansıtan altın renklerin ve dikkat çekici tipografinin uyumlu bir birlikteliği ile ön plana çıkmaktadır. Tasarım, kitabın önemini vurgulamak ve okuyucunun ilgisini çekmek için titizlikle düzenlenmiş, görsel anlamda etkileyici bir sunum sunmaktadır.

Sait Maden, Aziz Nesin'in "*Gözüne Gözlük*" kitabı için gerçekleştirdiği kitap kapağı tasarımında, gözlük içinde aşağı doğru



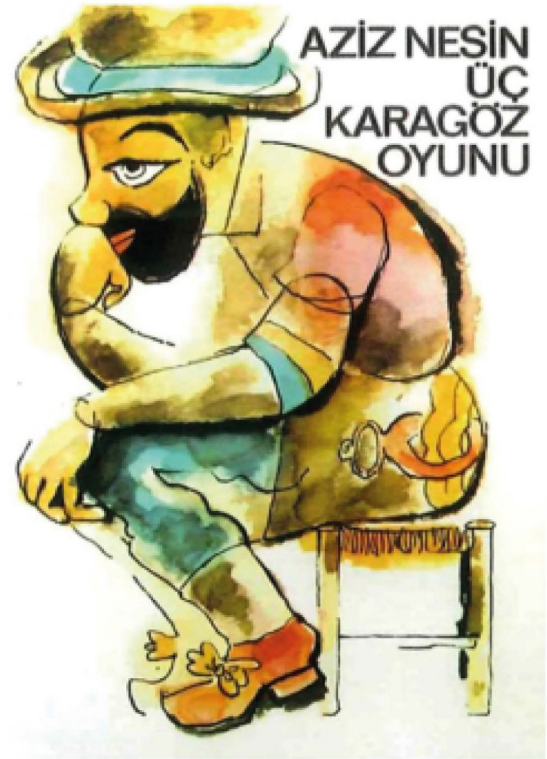
Resim 5. "Gözüne Gözlük" Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı

düşen bir insan betimlemesine yer vererek kitabın temalarını ve içeriğini yansıtan etkileyici bir görsel ifade sunmuştur. Tasarımda kullanılan renk ve tipografi uyumu özellikle dikkat çekmektedir. Kitabın adı ve yazarının adı pembe tonlarında verilerek bir sıcaklık ve canlılık hissi oluşturulmuştur. Bu renk seçimi, kitap kapağında yazıyı öne çıkarmak ve görsel bir kontrast yaratmak amacıyla özenle tercih edilmiştir. Aynı zamanda, fonda kullanılan mavi renk, gökyüzünü temsil ederek huzur ve dinginlik hissi uyandırmak için özenle seçilmiştir.

Tipografi tasarımı, kitap kapağındaki estetik uyumu güçlendirmek için özenle düzenlenmiştir. Küçük harflerin kullanıldığı tipografik düzenlemede, yazı kapağın tam ortasında yer almaktadır. Pembe tonlarında verilen yazarın adı ve kitabın adı, gözlük içindeki figür illüstrasyonunun altında zarif bir şekilde konumlandırılmıştır. Bu düzenleme, görsel dengeyi kusursuz bir şekilde sağlamakta ve kitap kapağına profesyonel bir görünüm kazandırmaktadır. Sait Maden'in "Gözüne Gözlük" kitabının kapağı, gözlük içindeki figür illüstrasyonu ile güçlü bir görsel ifade sunarken, kullanılan renk ve tipografi uyumuyla da okuyucuyu etkilemeyi başarıyor. Tasarım, kitabın içeriğine uygun bir estetik sunarken, zarafet ve profesyonellikle göz alıcı bir tasarımı bir araya getiriyor.

Sait Maden, Aziz Nesin'in "Üç Karagöz Oyunu" kitabının kapağı için büyük bir karagöz figürüne odaklanan etkileyici bir tasarım gerçekleştirmiştir. Figür, bir sandalyede otururken, bir eli çenesinde düşünceli bir şekilde resmedilmiş ve kullandığı suluboya tekniğiyle neredeyse bütün kitabı kaplayacak kadar büyüklükte tasarlanmıştır. Bu özel illüstrasyon, kitabın temasını ve içeriğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Tasarımda kullanılan teknik, suluboya tekniği olduğu için Sait Maden, tipografik tasarımında sadeliği ve anlaşılabilirliği ön planda tutmuştur. Beyaz bir fon üzerine siyah bir Sans Serif font kullanarak, başlığı sağ tarafa hizalamıştır. Bu tasarım tercihi, Karagöz figürüne odaklanmayı ve yazı karakterinin illüstrasyonla uyumlu bir şekilde ön plana çıkmasını sağlamayı hedeflemiştir. Fonun beyaz bırakılmasıyla da görsel yoğunluk yazı karakteri ve illüstrasyon arasında dengeli bir dağılım elde edilmiştir. Sait Maden'in "Üç Karagöz Oyunu" kitabının kapağı, büyük Karagöz figürü ve kullanılan suluboya tekniğiyle etkileyici bir görsel vurgu yaparken, tipografi tasarımındaki sadelik ve uyum da göz alıcı bir profesyonellik sunmaktadır. Bu tasarım, okuyucunun kitabın içeriği ve teması hakkında ilk bakışta önemli bir ipucu yakalamasını sağlamaktadır.



Resim 6. "Üç Karagöz Oyunu" Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı

Sait Maden, Aziz Nesin'in "Rıfat Bey Neden Kaşınıyor?" kitabının kapağı için etkili bir tasarım gerçekleştirmiştir. Kitabın ön yüzünde, ele benzeyen bir çizim yer alırken, hemen altında sarı renkte bir çember içinde, kendi çizim üslubuna uygun bir insan portresi kategorize edilmiştir. Tasarımda pembe renk kullanımı, kitabın sıcak ve samimi atmosferini artırmak amacıyla özenle tercih edilmiştir. Sarı renkteki çember, kapağın alt kısmında yer aldığı için ilk bakışta dikkat çekmesi ve gözleri çekmesi için özenle seçilmiştir.

Tipografik tasarımda, Aziz Nesin'in ismi sol tarafa daha yakın bir konumda, siyah ve ince bir fontla sunulmuştur. Kitabın başlığı, ortadaki el çiziminin içine yerleştirilmiş ve zarif bir pembe renkte ince bir font kullanılarak sunulmuştur. Bu tasarım tercihi, başlığın fon ile uyum sağlamasını ve kiti-



Resim 7. "Rıfat Bey Neden Kaşınıyor?" Sait Maden, Aziz Nesin kitap kapağı tasarımı



Resim 8. 'Otoportre Desen – 1985

bin sıcak atmosferine katkıda bulunmasını hedeflemiştir. Sait Maden'in "Rıfat Bey Neden Kaşınıyor?" kitabının kapağı, ele benzeyen çizim ve insan portresinin uyumuyla dikkat çekici bir görsel ifade sunmaktadır. Pembe rengin kullanımı, kitabın sıcak ve samimi temasını vurgularken, sarı renkteki çember ve tipografik tasarımın yerleşimi ile kitabın kapağına profesyonel bir estetik katılmıştır.

SONUÇ

Sait Maden, kitap kapaklarına getirdiği özgün yazı düzenlemeleri ve konuya uygun illüstrasyonlarla benzersiz bir çözümler sunmuştur. Binlerce kitap kapağı tasarımında imzasını atan Sait Maden, bu çalışmalarda yeni yazı karakterleri oluşturarak Türk grafik tasarımına önemli katkılar yapmıştır. Aynı zamanda şair, çevirmen, ressam ve fotoğrafçı kimlikleriyle de öne çıkan Sait Maden, Aziz Nesin için tasarladığı kitap kapaklarıyla grafik tasarım yeteneğini kanıtlamıştır. Her bir kapakta, konuya uygun ve sade bir illüstrasyonla birlikte özgün yazı düzenlemeleriyle dikkat çeken eserler ortaya koymuştur.

Sait Maden, kitap kapaklarında özgünlüğü yakalayabilmek için kitabın içeriğini anlamak ve hissetmek gerektiğini vurgulamıştır. Aziz Nesin'in kitapları için tasarladığı kapaklarda da bu felsefeyi benimsemiş ve kitapların ruhunu yansıtan tasarımlar oluşturmuştur. Bu şekilde kitap kapakları, içerikleriyle uyumlu bir şekilde okuyucuya ilham veren görsel hikayeler haline gelmiştir.

Sonuç olarak, Sait Maden Türk Grafik Tasarım tarihine kitap kapakları konusunda önemli katkılar sağlamış bir sanatçıdır. Aziz Nesin için tasarladığı kitap kapaklarıyla, özgün illüstrasyonları ve tipografik düzenlemeleriyle dikkat çekmiş ve kitap kapaklarında estetik bir bütünlük ve özgünlük yakalamıştır. Onun eserleri, Türk grafik tasarımının değerli bir mirası olarak kalacaktır.

Kaynakça

ARTAN H. I. (2019) Kaligrafi Ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi.

BECER, E. (1999; 2005). Modern Sanat ve Yeni Tipografi, (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CERAN, S. (2014) Türk Grafik Sanatı Eğitimine Katkısı Açısından Grafik Sanatçısı Sait Maden'in Sanatı Ve Düşünceleri Üzerine Bir Araştırma (Yüksek Lisans Tezi) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

DURMAZ, Ö. (2008) Grafik Sanatları Üzerine Yazılar. Grafik Tasarım Dergisi, (Sayı 16).

DÜZ, N. (2001) Kitap Kapağı 'nda Grafik Tasarım Öğelerine Ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım. (Yüksek Lisans Tezi) Süleyman Demirel Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı.

GEIGER, M. (2019). Estetik Anlayış. Ankara: Doğubatı Yayınları.

GÜNAY, D. ve ÜZDÜ, F. (2008). Kitap İle Kapağı Arasındaki Göstergelerarası Serüven, (Cilt 1) Art-e Sanat Dergisi, (Sayı 2).

KAPLAN, K. (2017). Kitapların Kapak Tasarımlarındaki Mesajlarda Kullanılan Propaganda Teknikleri. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi.

MADEN, S. (1985) Grafik Sanatı, Plastik Sanatlar Dergisi, (Sayı 1)

ÖZPALABIYIKLAR, S. (2009). Bir Usta, Bir Dünya: Sait Maden, Tasarımcı, Sanatçı, Şair, (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

SARIKAVAK, N. K. (2009). Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL1: <https://www.5harfliler.com/sait-madenin-muhtesem-kitap-kapaklari/>

Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği Adlı Eserine Çağdaş Bir Bakış¹

Gamze Yılmaz²

ÖZ

Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği adlı eseri Rönesans dönemi sanat anlayışı içinde konu bakımından ayırt edilebilecek eserlerden biri olmuştur. Bu eser, sanatçının doğa ve çevre üzerindeki gözlemlerinin bir ürünüdür ve aynı zamanda çevresel farkındalık konusunda da bir mesaj içermektedir. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği eserinden yola çıkılarak doğaya yönelişi, doğaya olan ilgisi ve sanatından bahsedilmiştir. Albrecht Dürer'in sanat hayatı, yaşadığı dönemdeki düşünce akımları ile yakın ilişki içinde olmuş ve eserlerinde doğa ile kurduğu ilişki, doğayı bilimsel olarak gözlemlemeyi önemli bir boyuta taşımıştır. Özellikle Büyük Çimen Öbeği eseri, bu doğa odaklı yaklaşımın en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır ve kendisinden sonraki sanatçıları derinden etkilemiştir. Bu eseri ile birlikte sanatçı, doğada küçük bir kesite odaklanarak öncü sayılabilecek bir bakış açısıyla yaklaşımı sonraki sanatsal süreçleri nasıl etkilediği incelenmiştir. Sanat tarihindeki diğer önemli Rönesans eserleriyle karşılaştırmalar yapılarak, Dürer'in eserlerinin dönemindeki yerini belirlemeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, Dürer'in sanatının doğaya olan yönelişini, doğaya duyduğu ilgiyi ve eserlerindeki çevresel mesajları anlamak, onun sanatındaki önemli bir temayı keşfetmek amaçlanmaktadır. Metodoloji olarak, Dürer'in eserleri üzerine yapılan detaylı bir sanat tarihi analizi ve dönemin düşünce akımlarını içeren literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın bulguları, Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği eserinin Rönesans dönemi sanat anlayışındaki özgün konumu ve doğa ile kurduğu derin ilişkinin altını çizmiştir. Ayrıca, Büyük Çimen Öbeği'nin sanat tarihindeki etkisi ve kendisinden sonraki sanatçıları nasıl etkilediği de araştırmanın bir diğer önemli bulgusudur.

Anahtar Kelimeler: *Albrecht Dürer, Doğa Sanatı, Büyük Çimen Öbeği*

¹ Geliş Tarihi: 17 Eylül 2023 – Kabul Tarihi: 01 Aralık 2023

² Görsel Sanatlar Öğretmeni, ylmzgmz60@gmail.com Orcid No: 0009-0001-8229-3542

To Albrecht Dürer's Great Piece of Turf A Contemporary View

ABSTRACT

Albrecht Dürer's work titled The Great Cluster of Grass has become one of the works that can be distinguished in terms of subject matter within the artistic approach of the Renaissance period. This work is a product of the artist's observations on nature and the environment and also contains a message about environmental awareness. Based on Dürer's work The Great Clump of Grass, his orientation towards nature, his interest in nature and his art were mentioned. Albrecht Dürer's artistic life was in close relationship with the thought movements of his period, and the relationship he established with nature in his works took the scientific observation of nature to an important level. In particular, his work, The Great Clump of Grass, stands out as one of the most prominent examples of this nature-oriented approach and has deeply influenced subsequent artists. With this work, the artist focused on a small section in nature, examining how his approach affected subsequent artistic processes from a pioneering perspective. By making comparisons with other important Renaissance works in art history, we will try to determine the place of Dürer's works in his period. In this context, it is aimed to understand Dürer's art orientation towards nature, his interest in nature and the environmental messages in his works, and to discover an important theme in his art. As a methodology, a detailed art historical analysis of Dürer's works and a literature review including the thought movements of the period were made. The findings of the research underlined the unique position of Albrecht Dürer's The Great Clump of Grass in the understanding of art of the Renaissance period and its deep relationship with nature. In addition, the impact of the Great Grass Cluster on art history and how it influenced subsequent artists is another important finding of the research.

Keywords: *Albrecht Dürer, Art of Nature, Great Piece of Turf*

Giriş

Bu araştırma Albrecht Dürer'in Hümanizma ve Rönesans'ın etkileşimiyle doğaya yönelişi üzerine bir incelemedir. Hümanizma ile gerçekleşen doğayı insan gözünün gördüğü gibi yansıtma fikrinin Dürer'in Büyük Çimen Öbeği eseri üzerinden yapıldığı bir çalışmadır. Rönesans dönemi düşünce akımlarının resim sanatına yansımaları ve Hümanizma arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği incelenirken sanatçının hangi akımları nasıl etkilediği ve zaman içerisinde nasıl bir dönüşüm yaşadığından bahsedilmiştir.

Ayrıca araştırmada Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği isimli eseri çerçevesinde doğaya yönelişin ve doğaya mikro yaklaşmanın yorumlamalarına değinilmiştir. Rönesans'la başlayan gözün gördüğü gibi yansıtma fikri ile doğaya yaklaşımın başlangıcı ve dönüşümü yorumlanacaktır. Alman işçiliği ile kuyumcu titizliğinde çalışması Dürer'in doğaya yakınlaşması ve bir botanikçi gibi yorum yapmasını beraberinde getirmiştir. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği eserinin sanatçının sonraki dönemlere nasıl etki yarattığı ve günümüzde nasıl bir hale dönüştüğü irdelenmiştir.

Rönesans'taki gelişmeler sonrasında antikçağ düşünme sistemleri sanata yeni bir bakış açısı kazandırmıştır ve öncü sayılabilecek eserler ortaya çıkarmıştır. Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans kültürü kitabından yararlanılarak Hümanist düşünce ve sanatçı arasında nasıl bir ilişkisi olduğunu ve kendi gözünden dünyayı yansıtmaya çalışan Dürer'in doğayı tüm gerçekliği ile yansıtırken bir taraftansa yeni bir sanat yaklaşımı incelenecektir. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği incelenirken John Berger'in Dürer kitabından Ervin Panosky'nin Albrecht Dürer'in Sanatı ve Hayatı kitabından

yararlanılarak doğa ile kurduğu ilişki, bakış açısı ve nasıl yorumladığı eseri üzerinden incelenmektedir. Dürer'in çalışmaları üzerine pek çok makale bulunmaktadır fakat bu makalede farklı olarak doğa ile kurduğu ilişki üzerine bir araştırma yapılmıştır. Bu makalenin amacı Dürer'in doğa incelemesi sonucunda ürettiği Büyük Çimen Öbeği üzerine farklı bir bakış açısı getirmek ve sonraki dönemdeki etkilerini ortaya çıkarmayı amaçlanmaktadır.

Kuzey Rönesansı ve Albrecht Dürer

Yeniden doğuş olarak adlandırılan Rönesans; bilim, felsefe, sanat gibi birçok alanda aydınlanmanın göstergesi olarak tanımlanmıştır. Ortaçağın bitişi ile birlikte sorgulama, deneyimleme artmıştır. Bu durum insanlara daha özgür bir alan yaratmıştır. *"Rönesans'ın ayırt edici yönü, birçok alanda antikiteyi yeniden canlandırmaya ve onu taklit etmeye yönelmesinde somutlaşmaktadır. Orta çağ sonlarına doğru yeni, farklı bir üslup olarak kendisini gösteren Rönesans, ilk baştan itibaren antikitenin taklidi, canlandırılması anlamını kazanmıştır."* (Coşkun, 2018: 51). Antik çağ yeniden değerlendirilip yorumlanmaktadır. *"...Rönesans düşünürlerinin örnek aldığı antikçağ düşünce sistemi ve sanat anlayışı, akla dayalı ve insan merkezli olmuştur. Antikçağ insanı, manevi dünyadan değil, bilimden ve maddi dünyadan beslendiğinden, insanın en iyi koşullarda yaşamasını amaçlayan hümanist düşünceyi savunmuştur"* (Şen, 2017: 34). Bununla birlikte yüce olarak görülen insan merkeze alınmaya başlanarak, insanı ve insani değerleri ön plana çıkartan hümanist düşünce sanatın tüm alanlarında, sosyal yapıda ve bilimde kendini göstermektedir. Rönesans ile birlikte sanatta yeni oranlar, perspektif, altın oran gibi sanatsal gelişmeler

yaşanmaktadır. Matematik, geometrinin ilerlemeleri sanata da yansiyarak kusursuz bir perspektif ve oran anlayışı ortaya çıkmıştır. Hümanizmin de bu sanatsal gelişimde etkileri olmuştur. Rönesans sanatçısı dünyayı insan gözünden yansıtmaya çalışmıştır. Bunun en büyük nedeni insanı hayatın merkezine alan Hümanist düşüncedir. Hümanizm insanın dünyadaki yerini ve kendini tanımlama çabasıdır. Rönesans sanatçıları doğa gerçekliği betimlemelerini yüzeye gözlem ve araştırmaları sonucunda üç boyutluluk etkisinde başarılı bir şekilde aktarmıştır.

Rönesans, Antik Roma ve Yunan el yazmaları çevirilerinin yapılması ile klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin gün yüzüne çıkarılmasıyla başlamıştır. Yeniden doğuş olarak adlandırılan bu dönem sanat, edebiyat, siyaset, dini yaşam gibi pek çok alanda yeniliğin temeli atılmıştır. *“Rönesans ruhu ile özgürlük ve akıl benimsenmiş, siyasal ve dinsel tiranlık reddedilmiş, insan onuru yüceltilmiştir.”* (Gülcemal, 2018: 51). Kilişenin herkesi aynı seviyede görme çabaları halkın yaratıcı özgürlüğünün baskı altında olması büyük ustaları harekete geçirmiştir. Bu dönem özellikle sanata pek çok yapısal özellik kazandırmıştır. İtalya’da büyük ustaların çalışmalarında öne çıkarttıkları üç özellik: bilimsel perspektif, anatomi ve klasik mimari bilgisi olmuştur. Çalışmaların ünü tüm Avrupa’ya yayılmaya başlamıştır. Birçok sanatçı yeni sanatı görmek için İtalya’ya yolculuk yapmıştır. Diğerleri ise Kuzey Avrupa’ya ulaşan İtalyan gravürleri sayesinde tanışmıştır.

Sanattaki bu yaklaşım Kuzey Avrupa’ya yayılarak derin etkiler yaratmıştır. Kuzeyde bu yeni yaklaşımlar dini temalar üzerinde inşa edilmeye başlamıştır. Her millet bu yeni değerleri sanatlarına kendi elinde var

olan yetenekleriyle harmanlayıp sunmuştur.

Rönesans Alman işçiliği ile harmanlanmıştır. Bulunduğu bölge itibariyle ormanların çam ve karacam bakımından zengin oluşu: oymacılık, kakmacılık gibi alanları ve diğer kuyumculuk, madencilik gibi uzun uğraş el yeteneği gerektiren meslekler var olmuştur. Alman işçiliği söylemini bulunduğu bölgeye dayandırmak mümkündür. Buradaki birçok sanatçı yerel geleneklerini terk etmemiştir. Kuzey Rönesans’ı sanatçıların çalışmalarında görülen en ince ayrıntıları titizlikle işleme gayretleri Dürer’den Holbein’e görmek mümkündür. Kuzey Rönesans sanatı gotik sanatın etkilerinden 15.yy’ın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş kurtulmuştur. Bu dönemde natürist bir yaklaşımla insanı ve doğayı gerçekçi duyarlılıkla betimlenmesi amaçlanmaktadır. Sanatçıların eserlerinde doğayı gözlemleme gayelerinin yanı sıra nesne ve figüre üçboyutluluk kazandırma çabaları da görülmektedir. Kuzey Rönesans’ı sanatçıları doğayı dikkatlice izlemişler ve eserlerinde bu yaklaşımı görmek mümkündür. Manzaralarını, doğayı duyumsayarak atmosferik, perspektif ve pek çok duruma uygun olarak resimlerindeki ayrıntıları gerçekçi bir şekilde yansıtmışlardır (Pirim, N. 2005).

Alman sanatçı Albrecht Dürer, İtalyan sanatını incelemek ve altında yatan nedenleri araştırmak için kuzeye giden ilk sanatçılardan olmuştur. Dürer yerli Alman tarzı ile İtalyan stilini harmanlamak için çaba göstermiştir. Kuyumculuk eğitimi alması gravür aletini kullanmada ona üstün yetenek kazandırmıştır. Sanatçı dönemindeki ününü grafik sanatlarındaki yeteneğine borçludur. Teknik yeteneği duyguyla birleştiren sanatçı hem doğayı hem de figürlerini bu harmoni içerisinde betimlemiştir.

Alplerden Kuzey İtalya'ya geçişi Dürer'in doğayı gözlemlemesine olanak tanımaktadır. Yaptığı gezi sürecinde Bellini'nin figürler ve manzara arasında kurduğu ilişkiden etkilenmektedir. 1500'lü yıllarda yön kazanan sanatında yeni bir figüratif tarz ortaya koymanın yanı sıra İsa'ya Ağıt eserinde görüldüğü üzere ustalıkla işlenmiş bir doğa manzarası görülmektedir. Sanatçının doğa gözlemlenmeleri onun sanatında yaptığı eserlerde yansımaktadır. "Onun dünyaya bakışa dair felsefi yaklaşımı, Leonardo'nunkine benzer: Evrenin büyük gizemlerini anlayabilmek ve insan denen 'makine'nin derinliklerine nüfuz edebilmek için, iki ustada bile büyük bir titizlik ve özenle yaklaşmıştır." (Zuffi, 2004) Dürer doğanın çeşitli yönleri üzerine araştırmalar yapıp doğaya duyduğu sevgi ile doğayı olduğu gibi resmetme isteğini açığa çıkartmıştır. Doğaya yaklaşma analitik biçimde ve tüm gerçekçiliğiyle incelenmiştir.

Rönesans sanatçılarında görülen botanikçi gibi doğaya yaklaşmayı etkileyen düşünce hümanizm etkisinde gelişmiştir. Hümanizmin doğuşu ile birlikte insani değerlerin yüceltilmesi sanat eserlerine de yansımıştır. İnsan vücudunun tüm ayrıntılarıyla resmedilmesi bununla ilişkilendirilmektedir. Sanatta hümanizm kısaca güzelliğin bilincine varabilmek olarak tanımlanmaktadır. Rönesans sanatçıları insan oranlarını tüm ayrıntılarıyla incelemiştir. Bununla birlikte sadece bir durumu anlatmak için değil aynı zamanda estetik bir kaygıda barındıran eserler ortaya çıkmıştır. Hümanizmle etkisiyle oluşan insan gözünün gördüğü gibi yansıtma düşüncesi ile birlikte insan bedenini, doğayı, mekânları tüm gerçekliği ile resmetmişlerdir.

"Hümanizme göre doğa bizim evimizdir ve bu yaşam mucizesi ve insan ırkı ondan

doğmuştur. Çeşitli iyilikler ve güzellikler ile insanı ayakta tutan doğada tüm insanlık için değerli ve mutlu bir varoluş yaratılabilir. Hümanistler gelecek nesillere bu güzelliklerle donatılan yaşamı aktarabilmekten zevk alır. Hümanizmde bu yaşam ve dünya, bu büyük ve sonsuz doğa yeterlidir. Doğal güzelliğe karşı olan sorumluluk insanların deneyimlerinde ortaya çıkar ve doğaya ve yaşamdaki sayısız formlarına karşı içten bir yakınlık hissi uyandırır." (Gülcemal, 2018: 14).

Faure "Alman resmi, aslında, Orta Çağ zanaatçılarının aynı işçiliklerde yan yana yürüttükleri ilkel uğraşlardan hiçbir zaman kurtulamayacaktır." (Elı E Faure, 1979: 302). Söyleminde bulunmuştur. Bu söyleme karşın Alman sanatının kendi kültürüyle harmanlanıp ince ayrıntılarda kendilerini yansıtmalarının bir yolu olduğu savunulabilir. Dürer insan oranları üzerine çalışmalar yapmıştır. Kuyumcu titizliği sanatındaki ince detaylara inmesinin bir yansıması olmaktadır. Rönesans'ın getirdiği kusursuz oranların yanı sıra sanatçı bazı eserlerinde gözün gördüğü gerçekliği yansıtmıştır.

Güney ve Kuzey Rönesansı arasındaki belirgin farklılıklar, sanat tarihindeki önemli ayrımları ortaya koymaktadır. Güney Rönesansı'nın ifadeci tavrına karşılık, Kuzey Rönesansı'nın kendine özgü ifadeci tutumu, coğrafi farklılıklar ve bu farklılıkların resim yapma biçimlerine etkileri olmuştur. Güney Rönesansı, daha çok mimari detaylara, perspektife ve idealize edilmiş figürlere odaklanarak estetik bir ifade arayışı içindeydi. Bu dönemin sanatçıları, özellikle İtalya'da, doğanın güzelliklerini idealize ederek yansıttılar. Diğer taraftan, Kuzey Rönesansı sanatçıları, daha gerçekçi ve detaycı bir yaklaşımla, doğanın daha somut

ve doğal öğelerini resimlerine taşıdılar. Coğrafi farklılıklar da bu ayrımın temelini oluşturur. Güney Rönesansı, özellikle İtalya'da gelişirken, Kuzey Rönesansı, özellikle Hollanda, Almanya ve Flaman bölgelerinde etkili oldu. Bu coğrafi farklılıklar, kültürel ve toplumsal etkileşimleri de beraberinde getirerek sanatın evrimine farklı izlekler kazandırdı.

Kuzey Rönesansı içinde Güney'den eğitim alan sanatçılar, hem Güneyli estetik anlayışını hem de Kuzey'in gerçekçi yaklaşımını birleştirerek kendi özgün tarzlarını oluşturdular. Bu sanatçılar, hem güneyli hem kuzeyli gibi davranarak, eserlerinde bu sentezin izlerini bıraktılar. Örneğin, Albrecht Dürer, hem Güney Rönesansı'nın idealizmine hem de Kuzey Rönesansı'nın detaycılığına sahip bir sanatçı olarak öne çıktı. Eserleri, doğanın güzelliklerini idealize ederken aynı zamanda detaylı bir gözlemi yansıttı. Bu metin, Güney ve Kuzey Rönesansı arasındaki temel farklılıkları, sanatçıların etkileşimini, coğrafi faktörleri ve öne çıkan isimlerin özgün resim anlayışlarını anlamak için bir temel sunmaktadır. Özellikle Dürer'in eserleri, bu ayrımın vurgulanmasında önemli bir referans olarak ele alınmış ve sanat tarihindeki bu zengin dönemi daha iyi anlamak için bir anahtar oluşturmuştur (Pirim , 2005).

Büyük Çimen Öbeği (1503)

Dürer sanatta kendine özgü yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Kuyumcu titizliği sanatındaki ince detaylara inmesinin bir yansıması olmuştur. Dürer sanat eğitimi için yaptığı gezilerde Alplerden Kuzey İtalya'ya geçişi Dürer'i doğayı gözlemlemesine olanak tanımaktadır. Gombrich'in "*Her gördüğüne dört gözle bakarak, Alplerin özgün görünümünü yansıtan suluboyalar yaptı...*" (Gombrich, 1997: 262) olarak aktar-

dığı Dürer'in doğa gözlemlerinin sanatına yansıma sürecini çok net ifade ettiğini görmekteyiz. Sanatçının doğa gözlemlerinin onun sanatına da yansımaktadır. Doğayı analitik biçimde ve tüm gerçekçiliğiyle incelenmiştir. Büyük Çimen Öbeği adlı sulu boya eserinde Dürer'in titizliği ve ince işçiliğini görmekteyiz. The Albertina Museum, Vienna'da bulunan Büyük Çimen Öbeğinde sanatçı bize doğadan bir kesit sunmaktadır. Otların, karahindibanın ve sinirotunun bu doğal boyutlu temsili, Dürer 1503'te resmettiğinde sanatta tamamen yeniydi. Daha önce hiç kimse bir çim parçası kadar önemsiz bir şeyi boyamaya cesaret edememişti. Rönesans ve önceki dönemlerde dini temalar etrafında Âdem ve Havva tasvirlerinde sembolik anlamlar için kullanılan bitkiler sembolik alam taşı-maktaydı. Dürer'in bu çalışmasıyla birlikte farklı bir perspektif kazanan doğa betimlemeleri, araştırmacı ve estetik yaklaşımı ön plana çıkarmıştır.

Dürer daha sonra İnsan Oranlarının Dört Kitabı'nda avangart gerçek anlayışını açıklayacaktır: "*Doğadaki Yaşam, şeylerin gerçekliğini ortaya çıkarır.*" (Berger, 1993, s. 76) Sanatçı botanikçi yaklaşımıyla bir yandan da gerçekçiliği yansıtmaktadır. Eserdeki bitkileri bir botanikçi kolaylıkla tanımlayabilir. Bu bitkiler: horozayağı, sürünen kıvrık, düz çayır otu, papatya, karahindiba, tazı dili ve civanperçemi... Bunlar herhangi bir yol kenarında karşılaşılabileceğimiz türden bitkilerdir. Bu denli sıradan bitkileri sanatçı çok farklı bir bakış açısıyla resmetmiştir. Sanatçının bakış açısını anlayabilmek için dizlerinin üzerine çöküp yere bir hayli yaklaşılması gerekir. Sunduğu bakış açısı kadar doğanın bu denli küçük bir parçasını titizlikle incelemesi yaşadığı dönem için büyük bir yeniliktir. Büyük Çimen



Resim 1. 'Albrecht Dürer, Great Piece of Turf (londonartstudies)

Öbeğinde evrenin yansıması görülmekte ve sanatçı yeni mikro bir evren yaratmıştır. Gözün görebileceğinden daha fazlasına odaklanan sanatçı yaprak çeşitleri, çimenler her bitkinin yapısını ince fırça sürüşleriyle hissettirmektedir.

Doğanın bir anını, farklı yönlere uzayan çimenler, katmanlı şekilde yaprakların büyümesi ve çiçek açmamış karahindibalarla gösteriyor. Gelişen bir doğa kütleli görülmektedir. Öbeğin bağlı olduğu toprak parçasının üzerinde bitkilerin köklerini dahi gözlemlenebilir. Burada bitkilerin çok iyi gözlemlendiği aşikârdır ama bununla birlikte öbeğin içerisinde bitkilerin kendi ekseninde büyümeleri ayrı ayrı işlenirken oluşan bir kargaşa da gözlemlenmektedir. Tekil olarak resmin içerisindeki bitkiler bir kümenin parçasıdır. Burada gözlemlenen bir bütünün içerisinde kendi doğal alanında oluşan bitkilerin aynı zamanda yeryüzünde koparılıp alınmış bir öbek olarak değil kendi başına var olan küçük bir

kozmostur. Rastgele bir bitki örtüsü, sanki bireysel bir organizma ya da gizemli bir sembolmüş gibi, belirgin ve tekil bir şeye dönüştürülür. Yani izleyiciye sunulan öbeğin bir yandan tanıdık bir yandan da doğadan bağımsız tekil bir topluluk olarak yeni mikro evreni göstermektedir. Yapıtta arka planda oluşturan boşluk alan bizleri kesitteki detaylara iterek gösterdiği alandan başka dünya olmadığını söylemektedir. Doğayla kurulan bağın gücünü de yansıtmaktadır. Evrenin küçük bir parçasında tüm evreni gösteren sanatçının doğadan pek uzak olmadığı kanısına varılmaktadır. Burada Dürer'in doğa yürüyüşleri yaptığı kanısına varabiliriz. Frederic Gros Yürümenin Felsefesi kitabında şu şekilde ifade etmektedir; "yürümeye başladığınızda, gün boyu vedalar birbirini izler. O yere tekrar dönüp dönemeyeceğinizden emin olamazsınız asla. Bu terk etme hali, bakışlarınız yoğunlaştırır" (Gros, 2021: 101). Dürer'in doğayı tüm gerçekçiliğiyle görmek için bakışlarını ne denli yoğunlaştırdığı görülmek



Resim 2. 'Albrecht Dürer, Great Piece of Turf (wikipedia)

te ve doğanın bilincine varmış bir gözle incelemektedir. Doğayı en büyük öğretici olarak gören sanatçı Büyük Çimen Öbeği ile bu söylemini kanıtlar niteliktedir.

Sanatçı eseri yaptığı dönemlerde etkili olan hümanist düşünceden de etkilenmiştir. "Perspektif, yüksek Rönesans döneminde doğanın gerçekçi ve akla uygun ele alınışında önemli bir rol üstlenmiştir." (Gökova, 2018: 101) Dürer doğanın çeşitli yönleri üzerine araştırmalar yapıp doğaya duyduğu sevgiyi nesnel değerlerini bulma isteğini açığa çıkartmıştır. Dürer'in doğayı resmetmesi elbette ki bir ilk değildi ama Büyük Çimen Öbeğinde yaptığı doğa araştırması ile doğanın bir parçasının resmedilmesi büyük bir farklılık yaratmıştır. "Dürer'in doğayı özenle gözleme önerisi ve onun bazı olağanüstü doğa araştırmaları, diğer sanatçıların, kuşları, çiçekleri hatırla önemsiz gibi görünen çimen öbeklerini

tasvir etme şekillerini sonsuza dek değiştirmiştir. Birçok Alman sanatçının Dürer'in tarzını taklit etmeye başlaması, olağanüstü ayrıntı doğa çalışmaları geleneğinin oluşmasını sağladı." (Boynukalın, 2020: 19)

17. yüzyılın başında, Hollandalı ve Flaman botanikçiler ile bahçıvanlar, çiçeklerin yetiştirilmesi ve tanıtılması için büyük çaba harcadılar. Aynı dönemde, sanatçılar da özenle yetiştirilen bu çiçeklerden ilham alarak olağanüstü sanat eserleri üretmeye yönelik bir çaba içindeydiler. Bu çabaların temel nedeni, çiçek imgelerinin taşıdığı düşünsel derinlikti.

Alman sanatçılar önemsiz olarak algılanan konuları; hayvanları, kuşları, bitkileri tuvallerine taşımaya başlamıştır. Bu yeni bakış açısıyla sanatçılar doğayı büyük inançla resmettiler. Ve birçok Alman manzara ressamı ortaya çıkmıştır. Manzaranın yanı sıra Peter Caulitz (1650–1719)¹ evcil kümes hayvanlarını da resmetmiştir. Yaptığı çalışmalarda sıradan bahçede gezinen tavukları betimlemiştir. Dürer'in yeni bakış açısı Caulitz gibi pek çok ressamı farklı konularda çalışmaları için öncü olmuştur. Bunun yanı sıra Alman manzara ressamı Franz Kobel'in Öksürükotu Yaprakları çalışmasında bir otun yapraklarını resmetmesinde Dürer'in etkisini görmemek mümkün değildir. Bir bitkinin değil yapraklarının çalışılması Dürer'in ışığında tamamen farklı bir yaklaşım olmaktadır. Bu doğayı inceleme görme ve gözleme hali Dorethea Graff'ta tamamen farklı bir hale bürünmüştür. Aynı zamanda teknik ressam olan Graff'ın Kurbağanın Yaşam Döngüsü çalışmasında bir kurbağanın yumurtadan yetişkinliğe geçiş aşamasını resmetmiştir.

¹ Peter Caulitz, manzara ve hayvanların, özellikle evcil kümes hayvanlarının Alman ressamı



Resim 3. Franz Kobell, Öksürükotu Yaprakları, (1749-1822, Almanya) (artsdot).



Resim 4. Dorethea Graff, Kurbağanın yaşam döngüsü, 1701-1705 (bmimages).

Bu resminde Dürer'in Büyük Çimen Öbeğinde gördüğümüz iri yapraklı büyüme aşamalarına benzer bir bakış açısı görülmektedir. Dürer'in doğayı gözlemlemesi ve resmettiği kesitti tüm doğallığı ile yansıması doğanın içerisine gerçekten dâhil olduğunda bir öğretici gözü ile bakıldığı zaman gerçekliğin tüm kapılarını açtığı nispeten bir kanıttır. Bu durumda şöyle bir kaniya varılabilir; doğada bir anın resmedilmesi bir döngünün gözlemlenmesi ancak doğayla bir bütün olmakla ulaşılabilir bir neticedir. *"Doğanın izlediği kalıba anlayan herhangi bir kimse – doğa elbette akılcı bir varlıktır doğanın görünüşündeki kargaşa ve karışıklığından, dünyayı oluşturan ezeli ve nesnel öğeleri birbirine bağlayan o zorunlu bağlantıları ve ilkeleri mutlaka çözüp çıkarabilir"* (Pişkiner, 2019: 40). Yaşamın tüm hakikatini doğada bulabiliriz. *"Doğadan, güneşten, rüzgârdan, topraktan ve gökyüzünden daha hakiki bir şey yoktur..."* (Gros, 2021: 118). Sanatçıların izleyiciye doğadan sunduğu her kesitte evrenin, yaşamın bir bütünü görmek mümkündür. Mikrodan makro bakışa hepisi izleyiciye doğadan herhangi bir görüntüden daha fazlasını sunmaktadır. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği'ndeki yaklaşımının etkilerini daha sonraları botanik bitki çizimle-

rinde kendini göstermiştir. Dürer'den önce yapılan bitki kitaplarında bulunan tasvirler genellikle daha şematik olarak betimlenmiştir. Rönesans döneminin sonlarında doğan botanik için Dürer'in gerçekçi bitki çalışmaları birer öncü olmaktadır. Jacopo Ligozzi (1547–1627), Daniel Rabel (1578-3 January 1637) sonraki dönemde botanik ressamlığı yapmıştır. 17. Yy. sonlarına doğru natürmortlar ile bitkiler, meyveler, çiçekler bireysel olarak bu sürecin sonucunda sanatın içerisine dâhil oldular. 17. yüzyılda ortaya çıkan seralar, doğayı kurgulanmış alanlar olarak resmedilmesine neden oldu. (Kapucu, 2018)

Doğayı farklı bir açıyla resmeden ve Dürer'in bakış açısıyla nispeten ortak bir yönü olan sanatçılardan biri de Claude Monet'tir. Claude Monet Giverny'de kendi bahçesini oluşturmuştur. Cennet bahçesi yaratmış ve bir nevi kendi evrenini oluşturmuştur. Kendi ilham kaynağını kendisi oluşturmuştur sanatçı her ne kadar ışığın peşinde olsa da yarattığı bahçe ve eserleriyle birlikte bir doğa gözlemcisi olmuştur. (Ayaz, 2019)

Hans Hoacke Grass Grows (Çim Büyür) *"... "Yeryüzü Sanatı"* sergisinde, iç mekân-



Resim 5. Hans Haacke, Çim Büyüyor, 1967-69 (artandantiquesmag).

da oluşturduğu toprak yığnında kimyasal ilaç kullanmadan çim yetiştirir. Haacke bu işin manifestosunda izleyicinin etkileşime girebileceği, dokunabileceği, değişken ve yaşayan, aynı zamanda çevresine, sıcaklık değişimlerine ve ışığa tepki veren sanat eserlerinin üretilmesi çağrısı yapmıştır” (Çinar, 2019: 206). Doğa sanatta ışığın etkisiyle, evrene duyulan merakla çalışıldı. Hoacke mekânın içerisinde yetiştirilen çimen öbeği ve büyüme aşamalarının gözlemlenebilir olması Dürer'in Büyük Çimen Öbeği ile ortak bir yön kazandırır.

Lucian Freud'un Bitki Portresi ve Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği resmi, boyalı bitkilere ilişkin farklı sanatsal anlayışları yansıtır. Büyük Çimen, Albrecht Dürer'in bitkilerin ayrıntılı anatomisine odaklandığı ve doğanın inceliklerini olabildiğince doğru bir şekilde yakalamaya çalıştığı, 1503

tarihli bir doğa resmidir. (Gombrich, 1997) Lucian Freud'un Bitki Portreleri daha modern bir yaklaşım benimsedi. Bu çalışmasında Freud, bitkileri portre olarak tasvir etmiştir. Bitkilerin fiziksel özelliklerini kullanmak yerine, bitkilerin kişiliklerini yansıtan çizgileri kullanır. Freud bitkileri canlı varlıklar olarak görmüş ve onlara ayrı ayrı davranmıştır. İki eser arasındaki fark, farklı sanatsal dönemlerden ve farklı sanatçıların farklı işleme yöntemlerinden kaynaklanmaktadır. Dürer'in işleri doğayı gerçekçi bir şekilde yansıtan eserlerdir. Öte yandan Freud'un çalışması, bitkileri bireyler olarak ele alan bir çalışmadır. (Gombrich, 1997)

Dürer'in doğayla kurduğu ilişkide doğanın her parçasında evreni görmektedir. Bu çabası neticesinde yaptığı yenilikle doğanın en küçük alanından en büyük alanına resmin yüzeyinde geniş bir yer tutabileceğini gösterdi.



Resim 6. Lucian Freud İki Bitki, 1977-80

Sonuç

Rönesans sanatçılarının perspektifle birlikte tüm nesnelliği ile gözün gördüğünü yansıtırma eğilimi doğa betimlemelerinde de kendini göstermiştir. Rönesans ve Hümanizm ile gelen yenilikler doğaya yönelmenin önünü açmıştır. Dürer'in Büyük Çimen Öbeği ile yaptığı yenilik kendisinden sonraki sanatçıları etkilemiştir. Eser, bir çayırda bulunan farklı türdeki bitkilerin ayrıntılı bir şekilde çizilmiş bir kompozisyonunu içermektedir. Dürer, bitkilerin her birinin yapısını ve ayrıntılarını çok iyi gözlemlemiş ve bunları gerçekçi bir şekilde resmetmiştir. Bu çalışması, botanikçiler ve doğa tutkunları için bir referans kaynağı olarak da kullanılmaktadır. Böylece sanatçılar doğayı gözlemleyip sanata dâhil etmişlerdir. Dürer'in döneminde manzara resmi bile kendine sanatta geniş bir alan tam anlamıyla bulamamışken bir çimen öbeğinin resmedilmesi öncü bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur. Doğanın küçük bir kesitinin resmedilmesi ile önemsiz görülen birçok konunun sanata dâhil olmasının

bir başlangıcı olmaktadır. Dürer'in yaptığı çalışmada yer alan her yerde görebileceğimiz bitkileri sembolik bir anlam taşımadan ortaya koyması natüralist bakış açısının da habercisi olmuştur. Pek çok Alman sanatçıyı etkilemiş bu düşünce doğayla hemhal olma halinin ve doğayı en büyük öğreticisi olarak görmesinin neticesidir. Dürer'in bu çalışması bir çimen öbeğinden daha fazlasıdır. Doğa, sanat tarihinde kendine bir yer edinmiştir. Albrecht Dürer'in doğayı konu alan eserleri arasında Büyük Çimen Öbeği, gerçekçi bir yaklaşım ve detaylı gözlem yapma konusunda öne çıkmaktadır. Dürer'in eserindeki doğal detaylar ve natüralist bakış açısı, pek çok Alman sanatçıyı etkilemiştir. Doğanın kendisini sanatın en büyük öğreticisi olarak gören bir bakış açısı yaygınlaşmıştır. Bu eser, doğayla bütünleşme halinin sanat tarihindeki önemli bir kilometre taşıdır ve Dürer'in sanata ve doğaya olan derin bağlılığını yansıtır.

Sonuç olarak, Albrecht Dürer'in Büyük Çimen Öbeği eseri, gerçekçi yaklaşımı ve

detaylı gözlem yapma becerisi ile öne çıkan bir eserdir. Rönesans döneminin doğaya yönelimi ve Hümanizm'in etkileriyle birleşerek sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Dürer'in doğayı resmetme konusundaki öncü çalışmaları, gelecek kuşaklar için ilham verici bir kaynaktır ve doğanın güzelliklerini sanat aracılığıyla ifade etmenin gücünü vurgulamaktadır. Sanatta doğaya yaklaşım gözlem ve realizmle başlayan incelemeler sonrasında duygusal aktarım, soyutlama ve günümüzde daha çok doğayı koruma temaları ile ön plana çıkmaktadır. Bu değişimler, dönemsel sanat akımları, bilimsel gelişmeler ve toplumsal değişimlerle birlikte şekillenmiş ve günümüzde çeşitli sanat biçimlerinde kendini göstermektedir. Doğa sanatı, çeşitli sanat dallarında önemli bir tema olmaya devam etmektedir. Doğa, sanatın sürekli evrimi içinde önemli bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

AYAZ M. & HAN Y. (2019). Claude Monet'nin Doğaya Bakış Açısının İncelenmesi. Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, (4), 71-88.

Berger, J. (1993). Dürer, Taschen Basic Art, Taschen, s: 76.

Boynukalın, A. R. (2020). 16. ve 17. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Çiçek İmgesi ve Koku Alegorisi, Sanat Dergisi, s: 15-32, 36. Coşkun, İ. Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/528/4818> (10.09.2023)

ELI E FAURE, (1979). RÖNESANS SANATI, Çeviren: Bertan Onaran, Kültür Bakanlığı Yayınları : 306 Sanat Dizisi : 1 s: 302.

Pişkiner, G. (2019). 1990'lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s: 40

Gombrich E. H. (1997). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, s: 262.

Gökova, H. (2018). Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Yaz Sayı 20, s: 101.

Gros, F. (2021). Yürümenin Felsefesi, Çev. Albina Ulutaşlı, 17. Baskı s: 101.

GÜLCEMAL, G. (2018), Antik Çağ Hümanizmi İle Rönesans Hümanizminin Karşılaştırılması Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s: 14, 51.

Kapucu, B.(2018). Rönesans Sanatı ve İlk "Gerçekçi" Bitki Çizimleri, <https://acikradyo.com.tr/botanitopya/ronesans-sanati-ve-ilk-gercekci-bitki-cizimleri> (10.09.2023)

Panofsky, E. (1955). The Life And Art Of Albrecht Dürer. New Jersey: By Princeton University Press.

Ed Pirim , N. (2005). Rönesansın Serüveni İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çınar, S. (2019). Ekolojik Sanat Projeleri'nde Okyanus Atıklarının Sanatsal Nesnelere Dönüşümü, Cilt: 4, Sayı: 9, s: 206.

Şen, N. (2017). İklim Ve Sanat Bağlamında İklimin Rönesans Resim Sanatına Etkisi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s: 34.

Zuffi , S. Art Book Dürer Alman Rönesans'ının Büyük Ustası , Dost Kitabevi, 2004

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Albrecht Dürer, Great Piece of Turf, 1503, Watercolour, pen and ink, Albertina, Vienna, <https://www.londonarts-tudies.com/video/great-piece-of-turf-by-albrecht-drer> (06.11.2023).

Resim 2. Albrecht Dürer, Great Piece of Turf, 1503, Watercolour, pen and ink, Albertina, Vienna, https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Piece_of_Turf, (10.09.2023).

Resim 3. Franz Kobell, Öksürükotu Yaprakları, (1749-1822, Almanya) (art-sdot). <https://en.artsdot.com/@/9DGV5E-Franz-Kobell-Study-Of-Coltsfo-ot-Leaves> (10.10.2023).

Resim 4. Dorethea Graff, Kurbağanın yaşam döngüsü, 1701-1705(bmimages). <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00069755001> (10.11.2023).

Resim 5. Hans Haacke, Çim Büyüyor, 1967-69 (artandantiquesmag). https://www.artandantiquesmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/ (10.10.2023).

Resim 6. Lucian Freud İki Bitki, 1977-80, <https://www.theguardian.com/artand-design/2019/oct/24/lucian-freud-nudes-magnificent-painter-of-plants-climate-emergency> (10.09.2023).

An Analysis on the Cover Designs of *yedi: Journal of Art, Design & Science* Within the Context of Cover-Content Relationship¹

Leyla Ögüt², Elif Kurtuldu Dönmez³, Zehra Cerrahoğlu⁴, Memet Ali Zeren⁵,
Dorukhan Fırat Aktürk⁶, Neda İsmail Atar⁷, Işinsu Ersan Öztürk⁸

ABSTRACT

yedi: Journal of Art, Design & Science, as a publication of Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, includes articles within the scope of the departments within the faculty and its cover designs are realized with the support of the Department of Graphics. Within the scope of this article, the change of the content-cover relationship of *yedi: Journal of Art, Design & Science* with the editorial processes will be analyzed and the formation processes of the designs and their aesthetic qualities and sources of inspiration in terms of graphic design will be tried to be revealed. Within the scope of the study, a literature review on the relationship between magazine covers and content was conducted, and it was tried to investigate how this process was operated within the scope of *yedi* Journal. In the study, the past issues in the archive and the editors who worked in these issues were identified, their preferences in cover designs and the motivations of the designers were tried to be revealed. As a method, only the covers that experienced changes from the beginning were analyzed. In the research, descriptive definition, qualitative methods, interview etc. were used as methods and techniques. As a result, it has been determined that an academic journal belonging to Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts creates content depending on its own structure, graphic design education, the designer's original comments and editorial policies are effective in cover designs, and these have the quality of an archive in this field at the national level.

Keywords: *Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Archiving, Corporate Identity Design, Cover art, Art, Design, Journal Cover, Content, Graphic Design.*

¹ This article has been prepared within the scope of the Scientific Research Project of Dokuz Eylül University titled "A Study on the Processes of an Academic Journal's Inclusion in International Indexes: The Case of *yedi* Journal of Art, Design and Science" - SBA-2023-3097"

² Professor, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Fashion Garment Design, Buca, İzmir. leyla.yildirim@deu.edu.tr Orcid: 0000-0003-3582-4408

³ Research Assistant, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Fashion Garment Design, Buca, İzmir. elif.kurtuldu@deu.edu.tr Orcid: 0000-0001-7118-9574

⁴ Assistant Professor, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design and Directing Department, Buca, İzmir. zehracerrahoglu@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6528-0451

⁵ Research Assistant, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Art Education Department, Buca, İzmir. me-metali.zeren@deu.edu.tr Orcid:0000-0001-9928-2607

⁶ Research Assistant, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Arts Department, Buca, İzmir. dorukhanfirat.akturk@deu.edu.tr Orcid: 0000-0002-0123-2271

⁷ Assistant Professor, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Buca, İzmir. neda.atar@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4768-7439

⁸ Assistant Professor, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Performing Arts, Stage Design Program, Buca, İzmir. isinsu.ersan@deu.edu.tr Orcid: 0000-0002-0946-7163

Kapak-İçerik İlişkisi Bağlamında yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin Kapak Tasarımları Üzerine Bir Analiz

ÖZ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bir yayını olarak, fakülte bünyesinde yer alan bölümler kapsamındaki makalelere yer vermekte ve kapak tasarımlarını Grafik Bölümü'nün desteği ile gerçekleştirmektedir. Bu makale kapsamında; yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin içerik/kapak ilişkisinin editoryal süreçlerle olan değişimi irdelenerek tasarımların oluşum süreçleri ve bunların grafik tasarımı açısından estetik nitelikleri ve ilham kaynakları ortaya konulmaya çalışılacaktır. Çalışmada arşivde yer alan geçmiş sayılar ve bu sayılarda görev alan editörler tespit edilmiş, kapak tasarımlarındaki tercihleri ve tasarımcıların motivasyonları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yöntem olarak sadece başlangıçtan itibaren değişimlerin yaşandığı kapaklar irdelenmiştir. Araştırmada betimsel tanımlama, nitel yöntemler, röportaj vb yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Sonuç olarak Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne ait akademik bir derginin kendi yapılanmasına bağlı olarak içerik oluşturduğu, kapak tasarımlarında grafik tasarımı eğitimi, tasarımcının özgün yorumları ve editoryal politikaların etkili olduğu ve bunların ulusal boyutta bu alanda bir arşiv niteliği taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Arşivleme, Kurumsal Kimlik Tasarımı, Kapak Tasarımı, Sanat, Tasarım, Dergi Kapağı, İçerik, Grafik Tasarım.*

1. INTRODUCTION

Sharing and discussing knowledge is as important as producing it. As an academic knowledge production tool, journals are platforms where academics share their work with their readers. (Sağır and Sağır, 2019; 59: 163-183). It can be said that the entrance gate of this platform is the covers of journals. Journal covers are very important in terms of giving the reader an idea about the content.

In a journal in the field of fine arts, the cover design both creates a visual language between the journal and the readers and is an independent graphic design in itself. When we look at the historical development of journal publishing, it is seen that especially in the periods when a certain art movement was dominant, the pioneers of the movement made great efforts to reveal the ideals of the movement in all kinds of printed materials. An example of this can be seen in the publications published during the Arts and Crafts art movement.

English Arts and Crafts proponents and the progressive leaders of French Art Nouveau shared the ideal of a book in which paper, type, printing, illustration and cover formed a cohesive statement. Yet how to arrive at this unity was problematic (Thomson, 2010: 229-245).

While the printed publications reflect the ideals of the movement that it represents, the periodicals also stand out with their cover designs suitable for their content. In this context; Since both a corporate identity and visual communication are at the forefront of a periodical academic journal, it is inevitable to have a certain cover template. Provided that the cover template remains constant, the use of the com-

position features of various images and typefaces in the cover design adds richness to the design and plays an important role in establishing the relationship between the content and the magazine cover. The analysis of the cover design can be evaluated in terms of various design principles.

For example, Soğukkuyu examined the visual language of art books with the method of descriptive analysis and tried to reveal the types of drafts in the composition title, adhering to the list listed by Roy Paul Nelson. According to this classification, the images on the covers were categorized as photography, illustration, artwork (painting/sculpture), typography were categorized as serif (without quotes), sans-serif, script (handwriting), decorative and cover compositions are classified in terms of balance and draft types (Soğukkuyu, 2020: 1323-1337).

Therefore, the covers of the magazines provide this first communication between the reader and the magazine through visual elements and the compositions created by these elements. During the arrangement of cover compositions, virtual horizontal and vertical lines, which are invisible to the eye but whose presence can be felt, constitute the skeleton of the magazine's cover design, in other words, the cover's grid system. Each linguistic and visual message to be placed on these lines is arranged in a way that creates a balanced composition with a certain visual gradation within the framework of design elements and principles. Thus; it is ensured that the design and the messages to be highlighted are emphasized and its attractiveness is increased (Ekim, 2011: 1).

yedi: Journal of Art, Design and Science, as a fine arts faculty journal that includes

many departments from different disciplines, contributes to the literature and integrates with the faculty's graphic design education and corporate identity.

2. Cover Designs of *yedi: Journal of Art, Design and Science* from Beginning to Present

As a periodical, *yedi: Journal of Art Design and Science* is prepared for publication within a certain template prepared by the graphic department in terms of font, page layout and the required information area in each issue. Typography was kept constant in order to support the corporate identity. Apart from the immutable elements of the cover character, a special area is reserved for the design. In this area reserved for design, graphic design, photography, artwork, illustration or any arrangement can take place.

Within the scope of this study, verbal interviews were held with the designers who made the covers of previous issues, the final version of the article file was shared on the internet, corrections, if any, were requested and their approval was obtained.

The first cover of the journal, which started its publication life in July 2007, is in the form of a graphic design consisting of seven numbers in the context of identifying the name of the magazine with the identity of the journal (Figure 1). The cover, designed by Tuğcan Güler, reflects the various disciplines within the faculty and the diversity of the article fields to be published in the journal, with its multicolored numbers. At the same time, the name of the journal also represents seven branches of art.



Figure 1. July 2007, Issue 1 Cover

The journal has not yet been scanned in the TR index in 2007 when it was first published, and there is no specific order regarding the annual issues. Therefore, the 2nd issue was published in July 2009 after a two-year hiatus. The cover, prepared by Tuğcan Güler and Betül Uslu Özkan, was designed to highlight the content. In this issue with the theme of "Body"; the theme was tried to be highlighted by highlighting the letters in which the word body was formed on the vertical plane from a composition covered by body writing on the horizontal plane (Figure 2). The cover design of this issue, the subject of which is "Body", has been analyzed with the help of typography and visuals. The typeface chosen in typographic fiction has a digital structure in an amorphous formation. Images present cross-sections from the body. In the design, contrasts were used over concepts

such as organic-inorganic, part-whole. This situation shows a critical approach to bodily integrity through contrasts.

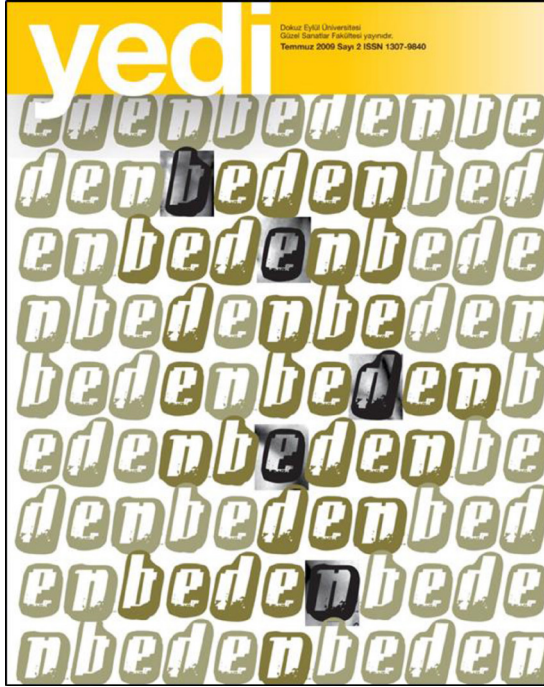


Figure 2. July 2009, Issue 2 Cover

The content of the journal which started to be published regularly twice a year with the January issue of 2010; It is seen that from the July 2009 issue (2) to the January 2011 (5th) issue, it was tried to be thematic, and the covers were designed in this context. Issue 4 (Art and Women) in July 2010 has a thematic content and was analyzed by designer Betül Uslu Özkan by using typography and visual elements together. The cover design of the issue, the subject of which is "Art and Women", was analyzed with the help of typography and images. The visuality that covers a large area on the cover and forms the letter K; It is formed by overlapping the x and + signs. The x and + shapes express the embroidery of the cross-stitch technique, which is a handicraft, on ethamine fabric, providing a connection with women's producti-

on. Again, cross-stitch can be seen in the figures. As a craft identified with women, cross-stitch embroidery describes the transformation of women's feelings that cannot be expressed verbally into a visual language. This technique has had an artistic function as a means of expression and continues to do so. On the cover, the text containing the subject of the issue was also created by using the x and + signs.

It is seen that the 5th issue of January 2011 is again thematic with the subject of "Critique in Art, Art Criticism" and the cover was prepared by Emre Duygu. In the journal, which was published with the theme of "Critique in Art, Criticism of Art", the words that create a dilemma were tried to be put forward with a design that would create a dilemma in the cover image. In addition, as Duygu expressed, in this design, it was emphasized that "criticism is about the mind rather than the emotions, it requires walking on the steps of the

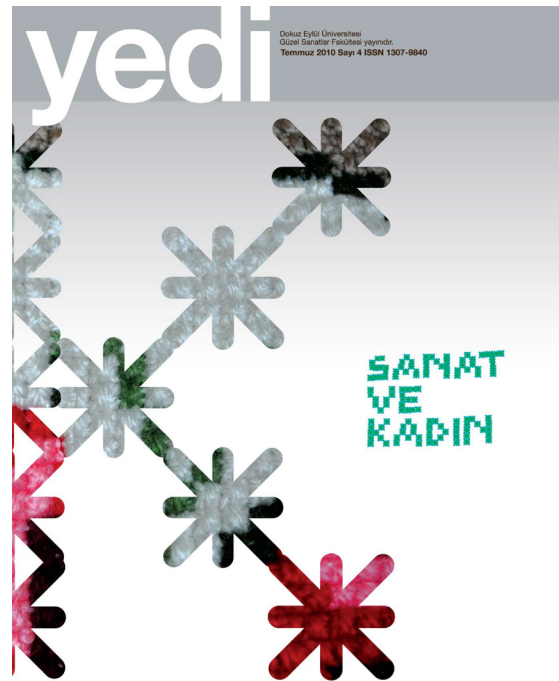


Figure 3. July 2010, Issue 4 Cover

mind". Along with this issue, the "yedi Art, Design and Science Journal" Tübitak Ulakbim Social and Human Sciences Database (SBVT) Committee evaluated and indexed the journal according to the evaluation criteria, and it was decided to monitor the journal in order to see its continuity. At the same time, depending on the change in the faculty administration in 2011, the journal content policy has changed and there has been a tendency from the thematic content approach to the receipt of articles on the subjects of all departments within the scope of the faculty. This understanding manifested itself in the cover design of Öztekin's July 2011 issue. In this cover design, a reference was made to the logo of the faculty, which was designed together



Figure 4. July 2012, Issue 8 Cover

with the renewed corporate identity work. Öztekin collected data from social media that included his students' comments on the logo, and in the light of these data, he designed a series of postcards with a car-

toon commenting on the new logo of the faculty. The new logo is stylized and expressed by Öztekin with an airplane form.

In the cover design of the 7th issue of January 2012, prepared by Betül Uslu Özkan, a green lizard pattern, which belongs to one of the graphic department students, Miraç Gül Doğan, was used.

Along with the editorial change in July 2012, a reference was made to the corporate identity of the journal with the cover design of the number seven (Figure 3).

In the January 2013 issue, a collage of car license plates was used by Emre Duygu on the cover. In this design, Duygu transferred the frame taken from a screen-printing work by H. Yakup Öztuna to the cover design with color interventions. In this period, the covers of the journal were evaluated as a showcase of the faculty, and the works of the lecturers were used as the cover image. The 2013 Summer cover, also prepared by Emre Duygu, was made in the form of ten (X) with a red Roman numeral on a blue background, with the motivation to welcome the winter and start the new education period, although it is the number of summer. With this issue, a typographic design approach that emphasizes the issue of the magazine is observed in the cover designs.

The editorial change with the 2014 Winter issue did not have much of an impact on the cover design. The personal and original interpretations of Emre Duygu, who designed the cover of 8-19 issues, give rise to the idea that it is designed independently of the content; Duygu has created original graphic designs with numbers in different characters, emphasizing the number of journals until the 19th issue (Figure 4). Although different editors took part in these



Figure 5. Covers Related to Issue Number of the Journal (*yedi: Journal of Art, Design & Science*)

issues, the understanding of emphasizing the journal issues in the cover designs remained unchanged. The cover letterheads were arranged in accordance with the dominant color in the designs, and the name of the journal remained white.

Emphasizing the issues of *yedi* Art, Design and Science Journal, Duygu tried to reflect the basic principles of visual perception in his designs; It offered a rich variety in terms of color, shape-ground relationship and composition. Emre Duygu emphasized that "a person who knows how to use graphic image processing programs and a graphic designer should have a different approach, emphasizing the importance of a graphic designer's ability to plan a long-term series of work from the perspective of an art director".

Therefore, Duygu displayed an art direction approach in the cover designs she made between the 8-19 issues of the magazine, aiming to emphasize the diversity of the different disciplines that the faculty includes, and typographically interpreting

the figures of each issue with different visual qualities.

As a general approach, emphasizing of the journal issue in the cover designs; It is also possible to see it in the issues of Anadolu University, Institute of Fine Arts, Art and Design Magazine from 2011 to 2019, when it was first published (Figure 5).

Although the cover designs emphasizing the number take place as a general understanding in journalism; We see that journals whose content is art and design attach particular importance to cover design and consider it as an original design field. It is seen that the graphic designers who design the covers develop original interpretations by blending the editorial view with their own design understanding. The cover of January 2018 issue (19th issue) has turned into a concept board with wishes such as "Love", "Hope", "Calm" attached to the stems of Dandelion flowers, which will evoke the feeling of being made with gilding on a white background in accordance with the content of the New Year. The inspiration



Figure 6. Covers Related to Journal Issue (Art and Design Magazine)

for the design is Betül Uslu Özkan's work called "Dare to Hope" in her personal exhibition. Here, it is the seasonal feature of the winter period that is reflected in the cover design. The design, which resembles snowflakes and evokes the image of winter, consists of words attached to dandelion branches in yellow tone to evoke the feeling of gilding, reflecting the New Year's hopes of the Faculty of Fine Arts. At the same time, a metaphorical understanding emphasizing the spread of conceptually expressed emotional states to the world was displayed by going beyond the area reserved for the cover image.

With the editorial change in the summer of 2018, the cover designs were started to be made by Ziyacan Bayar and Ahmet Özcan, again with the support of the graphic design department.

The design of the 2019 summer cover was

made by Ahmet Özcan, and this cover includes the visual detail of Sevgi Avcı's collage work with the edited readymade named "Coverings- 2016". Despite the editorial change in the January 2020 issue, Ahmet Özcan continued to design the cover; The extension of the 2020 pandemic is reflected in the 2021 winter cover with the design of Cansu Karaman Cengiz.

The 2021 Summer cover, designed by Ahmet Özcan, offers a different perspective with the 2018 "Selyatağı" Movie Poster. The photo of the Kymeli Athlete Statue, taken by Murat Cura in the winter issue, was also presented to the readers in Ahmet Özcan's cover design.

Issues 23-29 each have different sources of inspiration in their cover design. For example, the cover image of the 28th issue belongs to an article in the journal, and it consists of a Tile Panel belonging to

the Hobyar Masjid East Front, shot by the article writer Ebru Köse Koçak (2021), and a connection is made with the content of the journal. In the editorial change in the 29th issue, it is seen that the idea of reflecting the design approach of the graphic design department of the Faculty of Fine Arts to the corporate identity is a driving force. In addition to the cover designs prepared with the support of the academicians of the Department of Graphics, it is thought that the covers, which include the work visuals of the academicians in other departments of the faculty, will contribute

to the corporate identity. While supporting corporate identity, a specialized cover can be prepared for the issue; as well as covers prepared with the works of academicians ensures that the original interpretations of the designers make a difference. In this direction, the image of Engin Doğan (Birds II, 2018) was used on the cover. In this issue; by using the dominant color of the design in the name of the journal, a holistic approach was tried to be achieved and this policy continued to be followed in the later cover designs.

Is- sue	Cover Image				Designer	Cover Story
	Photo- graph	Illustration	Art work	Graphic design		
1				X	Tuğcan Güler	Graphic Design that emphasizes the name and content of the journal design
2				X	Betül Uslu Özkan	Thematic graphic design emphasizing the content (Body)
3				X	Betül Uslu Özkan	Thematic graphic design emphasizing the content (Language Quests in Art)
4				X	Betül Uslu Özkan	Free design (although thematic issue)
5				X	Emre Duygu	Thematic graphic design emphasizing the content (Critique in Art, Art Criticism)
6		X		X	Korkut Öztekin	Freelance graphic design (cartoon)
7		X		X	Betül Uslu Özkan	Student pattern work (Miraç Gündoğan)
8				X	Emre Duygu	Graphic design emphasizing the name of the journal with the number seven
9				X	Emre Duygu	Yakup Öztuna's graphic design image

10-18		X	Emre Duygu	Cover designs emphasizing journal issues with numbers in different characters
19		X	Emre Duygu, Betül Uslu Özkan	Cover design emphasizing the winter period and the new year
20		X	Ziyacan Bayar	Graphic design
21			Ahmet Özcan	Ağaç dokusu
22			Ahmet Özcan	Image of a work by Sevgi Avcı
23		X	Ahmet Özcan	Graphic design emphasizing the journal issue
24			Ahmet Özcan	Ahmet Özcan, Monster Portrait (detail), 2019
25		X	Cansu Karaman Cengiz	Emphasis on the social agenda. We are in quarantine, 2020
26	X		Ahmet Özcan	Daniska, Selyatağı Movie Poster, 2018
27	X		Ahmet Özcan	Murat Cura, Kymeli Atlet Heykeli, 2002
28	X		Ahmet Özcan	Photograph, Ebru Köse Koçak, 2021, Hobyar Masjid East Facade Tile Panel, An image of an article in the content
29			Nurgül Geçin Aksakal, Sevda Kaçtı	Engin Doğan, Birds II, 2018
30	X		Sevda Kaçtı	Neda İsmail Atar's sculpture called "The Endless Column". Photograph by Levent Berber, 2023.

Table 1. Issue-Cover Design Relationship of *yedi: Journal of Art, Design & Science*

CONCLUSION

When the magazine covers and contents are examined in general, it is seen that the cover designs are compatible with the journal themes. Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts journal *yedi: Journal of Art, Design & Science* as an academic journal, tries to be an expression of its departments in visual language and to reveal the design approach of the Graphic Design Department in the covers prepared with the contributions of department's staff. In addition to these, there are also cover designs featuring the works of academician artists working in different disciplines.

When it first came out, the cover design emphasizing the number "seven" was made for the sake of institutionalizing its name, and then a connection between content and cover design was tried to be established during the thematic periods. This connection is sometimes tried to be provided by using an image used in one article on it.

Following the thematic approach, cover designs emphasizing the journal issues were used in the issues that followed until the 10th and 18th issues, depending on the editorial change. These covers, bearing the signature of Emre Duygu, not only express the number, but also turn into an archival visual language with all the elements and

principles used by graphic design, from typographic character to visual perception.

Despite the fact that it started in 2020, the never-ending pandemic entered the agenda of the magazine with the Winter 2021 issue and was also influential in the cover design.

As a result, although different designers made cover designs with different inspirations in the light of the approaches to the preservation of the magazine's identity and the changing editorial structure, it is seen that the designer supports the corporate identity while preserving his own character. This is sometimes structured with a content/cover relationship and sometimes with designs based on a magazine issue/cover relationship.

Therefore, *yedi: Journal of Art, Design & Science Journal* will not only contribute to the literature with articles from different disciplines but will also continue to be a guide in the field of graphic design with their archival covers.

Acknowledgement

We would like to thank our graphic designers Emre Duygu, Betül Uslu Özkan, Ziyacan Bayar, Korkut Öztekin, Tuğcan Güler who shared their knowledge and experiences within the scope of this study.

REFERENCES

- Ekim, B. (2011). Görsel İletişim Tasarımı Açısından Dergi Kapak Tasarımları: Elele Dergisi Kapak Tasarımlarının Çözümlemesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağır, P. and Sağır, M. (2019). Bilginin Dijitalleşmesi Bağlamında Akademik Üretim Mekanizmalarının Dönüşümü: Matbaadan Dijital Ortama Dergi Yayıncılığı, *Journal of Economy Culture and Society* (59): 163-183.
- Soğukkuyu, B. (2020). Analysis of cover designs of art books published in Turkey, *International Journal of Human Sciences* 17(4): 13323-1337.
- Thomson, E. M. (2010). Article review on Aesthetic Issues in Book Cover Design 1880–1910, *Journal of Design History*, 23(3): 229-245.

Frida Kahlo'nun Otoportrelerinin Feminist Sanat Bağlamında İncelenmesi¹

Sena Burnazoğlu²

ÖZ

Meksika kökenli ünlü bir ressam olan Frida Kahlo'nun resimlerinde çocukluğundan itibaren yaşamını, aşk ilişkilerini ve sağlık sorunlarını yansıtan otobiyografik unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bütün bunların yanı sıra kadın hareketleri onun yaşamının ve sanat tarzının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu makale, ressam Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında incelenmesini ele almaktadır. Kahlo'nun çalışmaları genellikle toplumsal cinsiyet, kimlik ve bedensellik hakkında güçlü ve etkileyici bir perspektif ortaya koyar. Onun sanatçı kişiliğini feminist teori ve sanatın kesişim noktasında aramak gerekir. Bu araştırma, sanat tarihi, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist teori arasındaki ilişkiyi "Kolyeli Otoportre", "Saç Örgülü Otoportre", "Kırılmış Saçlı Otoportre", "Kırık Sütun", "İki Frida", "Evrenin Aşk Kucaklayışı" resimleri örneğiyle Frida Kahlo'nun otoportreleri üzerinden ele almıştır.

Bu yöntemden hareketle Kahlo'nun otoportrelerinde kadınlık ve kadın kimliğinin karmaşık yapısı ortaya konularak onun eserlerinin feminist sanat ve düşüncenin gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu incelemek, makalenin ana amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yapılan literatür taraması ve incelemeler sonucunda Kahlo'nun otoportrelerinin hem onun kişisel deneyimlerinin bir yansıması hem de feminist teorideki cinsiyet rolleri, bedensellik ve kadın deneyiminin tartışma alanını oluşturan örnekler olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Frida Kahlo, Feminist Sanat, Otoportre, Bedensellik, Cinsiyet Roller.*

¹ Geliş Tarihi: 06 Nisan 2023 – Kabul Tarihi: 27 Kasım 2023

² Sena Burnazoğlu, Pangea Ceramic Şirket Sahibi, Seramik Sanatçısı ve İllüstratör, burnazsena@gmail.com, Orcid No: 0009-0003-9150-7439

Examination of Frida Kahlo's Self-Portraits in the Context of Feminist Art

ABSTRACT

In the paintings of Frida Kahlo, a famous painter of Mexican origin, autobiographical elements that reflect her life, love relations and health problems come to the fore from childhood. In addition to all this, women's movements constitute an important part of her life and art style. Therefore, this article deals with the study of the Self-Portraits of the painter Frida Kahlo in the context of feminist art. Kahlo's work often reveals a strong and impressive perspective on gender, identity and physicality. It is necessary to seek his artist personality at the intersection of feminist theory and art. This research includes the relationship between art history, gender studies and feminist theory "Self-Portrait with Necklace", "Hair Braided Self-Portrait", "Self-Portrait with Cropped Hair", "Broken Column", "Two Fridas ", "Love Embrace of the Universe" has been handled through the self-portraits of Frida Kahlo with the example of pictures.

Based on this method, it is the main purpose of the article to examine how her works contribute to the development of feminist art and thought by revealing the complex structure of femininity and female identity in Kahlo's self-portraits. As a result of the literature review and reviews for this purpose, it has been observed that Kahlo's self-portraits are both a reflection of his personal experiences and examples of gender roles in feminist theory, bodily and female experience.

Keywords: *Frida Kahlo, Feminist Art, Self-Portrait, Physicality, Gender Roles.*

Giriş

Feminizm, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın haklarının savunulması açısından yalnızca politik bir hareket değil, aynı zamanda akademik disiplinlerde ve sanat dünyasında da önemli bir role sahip olmuştur. Sanat ise özellikle feminist düşünce ve kadınların yaşam deneyimlerinin ifade edilmesi açısından güçlü bir araçtır. Bu araçların en önemlilerinden biri resim sanatıdır. Bu bağlamda, Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun eserleri, kadınsılığın, cinsiyet rollerinin ve kişisel deneyimin ifadesi açısından hem feminizmin hem de sanatın keşişim noktasında yer almaktadır. Onun eserleri feminist sanatın öne çıkan en önemli örneklerindedir.

Frida Kahlo, 20. yüzyılın en etkileyici ve tanınmış ressamlarından biridir. Kişisel yaşamındaki travmaları, başarıları, politik inançları ve sanatsal vizyonu ile kendi döneminin ötesinde bir etkiye sahip olmuştur. Eserlerinde kadınsılığı, acıyı ve kişisel deneyimleri tasvir ederken, Frida Kahlo aynı zamanda cinsiyetin, bedenselliğin ve kimliğin sosyal ve politik boyutlarına da ışık tutmaktadır. Bu bakımdan, Frida Kahlo'nun otoportreleri feminist sanatın çarpıcı ve etkileyici örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Feminist sanat, sanat tarihinin genellikle erkek egemen olan anlatısına karşı bir alternatif sunmaktadır. Feminist sanatçılar, kadınların deneyimlerini ve düşüncelerini merkeze alarak kadınları görünür kılmak ve güçlendirmek için çalışmışlardır. Frida Kahlo'nun otoportreleri feminist sanatçıların bu çabalarının en önemli örneklerinden biridir.

Frida Kahlo'nun otoportreleri, bir kadın olarak kendi deneyimlerini, acılarını, se-

vinçlerini ve umutlarını doğrudan ve çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Otoportreler, Kahlo'nun fiziksel ve duygusal acısının yanı sıra toplumsal cinsiyet rolleri ve kimliğin karmaşık doğasını da yansıtmaktadır. Bu doğrultuda makale, Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında incelenmesi üzerine odaklanmaktadır. Makalenin amacı, Frida Kahlo'nun otoportrelerinde kadınsılık ve kimliğin karmaşık ve çok yönlü ifadelerini ortaya çıkararak, bu eserlerin feminist sanat ve düşüncenin gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu incelemektir. Bir başka ifadeyle makalede, Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında nasıl anlaşılacağı konusunda daha derin bir anlayışa ulaşmayı hedeflemektedir.

Genel bir değerlendirme gerçekleştirildiğinde; makale, Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında incelenmesi üzerine odaklanmaktadır. Ayrıca, çalışmada Kahlo'nun belirli otoportreleri analiz edilerek, bu eserlerin kadın kimliği, cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri ve kişisel deneyim ifadeleri üzerindeki derinlemesine etkileri incelenmektedir.

Feminist Sanatın Tarihi ve Teorik Çerçevesi

Feminizm, kadın haklarını savunmak amacıyla erkek ve kadın arasındaki adaletsiz ilişkiyi ortadan kaldırmayı amaçlayan bireysel ve toplumsal düşünce, eylem ve hareketlerin tümünden oluşur. Kelimenin Latince "femina" ve onun Fransızca türevi "feminisme"den geldiği söylenmektedir (Taş, 2016) ve eşanlamlısı "hatunculuk" (Pauçtle, 2022) olarak da ifade edilebilmektedir.

Calas ve Smircich' in (2006) çalışmasında işaret ettiği gibi çoğu feminist teori,

özellikle toplumsal düzenlemelerde erkek egemenliğinin tanınmasına ve bunun bir tahakküm biçimine dönüştürülmesine olan inanç gibi belirli varsayımları paylaşmaktadır. Feminizmin teorik perspektifleri çoğunlukla eleştirel söylemlerdir. Feminist teori statükonun bir eleştirisi olduğu için her zaman politiktir.

Gherardi'ye (2005) göre feminizm, “Kadın nedir?” sorusuna cevap veren üç kavram olan Beden, Toplum, Kültür veya Politika, Dil çerçevesinde incelenebilir.

1.Beden: Bedeni, erkek ve kadın cinselliğinin ve üreme kapasitesinin fiziksel ve biyolojik görünüm bağlamında temel dayanağı olarak gören yaklaşımlar, kadının niteliklerini tanımlamak için dişil bedeni kullanmaktadır. Ayrıca, fiziksel ve duygusal bakım ve desteğin yanı sıra empati kurma yeteneğinin de kadınlara özgü olduğuna inanılmaktadır. Bu yaklaşıma göre cinsiyet, kadın ve erkek arasında ayırım yapmak için biyolojik materyali oluşturan bedendir (Gherardi, 2005).

2. Toplum, Kültür veya Politika: Bu yaklaşıma göre beden, “kadın” öznesinin fiziksel merkezinden daha semboliktir (Gherardi, 2005). Biyolojik ve fizyolojik olarak bireyler eril veya dişil bedenlerine sahiptir. Bu bedenlere sahip kişiler ise, içinde doğdukları toplumsal kültür bağlamında şekillenmekte ve kadın-erkek kimliği kazanmaktadır. Başka bir deyişle, fiziksel ve biyolojik farklılıklar içindeki bireysel algı, tutum ve davranışlar sosyal ve kültürel inançlara göre şekillenmektedir (Gürşimşek ve Günay, 2005).

3.Dil: Dilbilimsel tartışmalar, özellikle postmodernizmden bu yana, toplumsal cinsiyet ve kadın hakkındaki feminist teo-

rilerin tartışmalarını da etkilemiştir. Öyle ki; bir özne olarak bireyin kimliği, içinde buldukları toplumun dil kalıpları ve bu kalıplardan doğan ideolojiler temelinde şekillenmiştir. Bu kimlik oluşturan ideolojilerin genel olarak ataerkil bir yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Sonuç olarak feminist dilbilimciler, erkek egemen dil kalıpları içinde kadın kimliğinin erkek kimliğine göre marjinalleştirildiğini ve bu nedenle kadının toplumdaki ikincil konumunun meşrulaştırıldığını öne sürmektedirler (Çetinel ve Yılmaz, 2016).

Feminist sanat, genel olarak kadınların yaşam deneyimlerini, tarihini ve konumunu gözler önüne sermeye ve eleştirel bir şekilde sorgulamaya yönelik sanatsal çabaları kapsamaktadır. Feminist sanatın kökenleri, 1960'lar ve 1970'lerde, kadın hakları hareketinin ve ikinci dalga feminizminin yükselişi sırasında belirginleşmiştir (Robinson, 2015). Bu dönemde sanatçılar ve eleştirmenler, sanat tarihinin ve kurumlarının cinsiyetçi ve erkek egemen doğasını açığa çıkarmak ve meydan okumak için çeşitli stratejiler kullanmışlardır.

Robinson'un (2015) belirttiği gibi, feminist sanatın teorik çerçevesi, kadınların toplumdaki rolünün, deneyimlerinin ve tarihlerinin daha geniş anlamını araştırmaktadır. Feminist sanatçılar ve eleştirmenler, sanat eserlerini genellikle cinsiyetin ve cinselliğin sosyal ve kültürel yapılanmasını analiz etmek ve eleştirmek için bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu bakış açısı, eserlerin salt estetik değerlerini veya teknik ustalığını değil, aynı zamanda bunların toplumsal cinsiyet rollerini, cinsiyetçilik ve kadınların toplumsal konumuna nasıl katkıda bulunduğunu veya bunlara nasıl meydan okuduğu ile ilgilidir.

Deepwell'in (2010) belirttiği gibi feminist sanat, sanatı kadın deneyiminin ve sesinin bir ifadesi olarak görme ve yorumlama konusunda öncü olmuştur. Bu yaklaşım, sanatın özellikle kadınlar ve diğer cinsiyetçilikten etkilenen gruplar için sosyal ve politik ifadenin güçlü bir aracı olabileceğini göstermektedir.

Frida Kahlo'nun çalışmaları, feminist sanatın tarihi ve teorik çerçevesi üzerinde duran bu tartışmalar çerçevesinde ele alındığında Kahlo hem sanatsal tekniklerini hem de temalarını kullanarak, kadınların yaşam deneyimlerini ve toplumsal konumunu eleştirel açıdan sorgulayan bir sanatçı olarak tanımlanabilir (Herrera, 2002). Bunun yanı sıra Kahlo'nun sanatı, kadınların bedenlerinin, deneyimlerinin ve kimliklerinin çok çeşitli ve karmaşık yönlerini gözler önüne serer (Zamora, 1990).

Sonuç olarak, feminist sanatın tarihi ve teorisi, kadınların toplumdaki rollerinin, deneyimlerinin ve tarihlerinin daha geniş açıdan anlamını araştıran bir çerçeve sunar. Bu çerçeve, Frida Kahlo'nun sanatını ve feminist sanatın genel tarihini ve teorisini anlamaya yardımcı olabilecektir (Tibol, 1993).

Frida Kahlo: Hayatı ve Sanatı

Frida Kahlo, 20. yüzyılın en önemli ve en tanınmış sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Hayatını ve sanatını hem kişisel deneyimleri hem de yaşadığı dönemin toplumsal ve politik etkileri şekillendirmiştir.

1907'de Meksika'da doğan Frida Kahlo, genç yaşta çeşitli sağlık sorunlarıyla mücadele etmiştir. Altı yaşındayken çocuk felci geçirmiş ve bu durum onun sağ bacağının diğerinden daha kısa ve daha ince olması-

na neden olmuştur. Daha sonra, on sekiz yaşındayken geçirdiği trafik kazası, hayatını derinden etkileyen kronik ağrılarına ve defalarca ameliyat olmasına neden olmuştur. Bu deneyimler, Kahlo'nun sanatında sürekli bir tema haline gelmiş, onun eserleri ağrı ve acının görsel temsillerini oluşturmuştur (Herrera, 2002).

Frida Kahlo, Meksika'nın yerli kültürlerine ve popüler sanatına derinden ilgi duymuş, bu ilgi, eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Meksika'nın geleneksel giysilerini giymeyi tercih etmiş, yerel bitki ve hayvan türlerini, Hristiyan ve Meksika yerlisi sembolleriyle birleştiren sanat eserlerinde yerel unsurları kullanmıştır (Zamora, 2010).

Sanatçının özgün otoportrelerinde, kendi bedeni ve kimliği üzerindeki düşünceleri ve hisleri yer almaktadır. Bu otoportrelerde, Frida Kahlo sıklıkla acı, çaresizlik ve yeniden doğuş temalarını kullanmaktadır. Bu temalar, hem kişisel yaşamındaki zorluklara ve deneyimlere hem de daha geniş anlamda kadın deneyimlerine ve tarihe atıfta bulunmaktadır (Tibol, 1993).

Frida Kahlo'nun evliliği ve politik aktivizmi de sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. 1929'da ünlü Meksikalı ressam Diego Rivera ile evlenmiş ve bu ilişki Frida Kahlo'nun sanatında büyük bir rol oynamıştır. İlişkileri sıklıkla gergin ve zorlu olmasına rağmen Diego Rivera, Frida Kahlo'nun sanatsal gelişimini büyük ölçüde desteklemiş ve ona ilham kaynağı olmuştur. Diego Rivera'nın Frida Kahlo ile evliliği önemlidir; çünkü bu birliktelik her ikisinin de sanatında önemli bir rol oynamıştır. 1929 yılında evlendikten sonra hem sanatsal açıdan hem de özel yaşamlarıyla karşılıklı olarak birbirlerini etkilemişlerdir. Frida Kahlo'nun eserlerin

de Diego Rivera ile olan sorunlu ilişkisinde yaşadığı zorluklar sıkça yer almıştır.

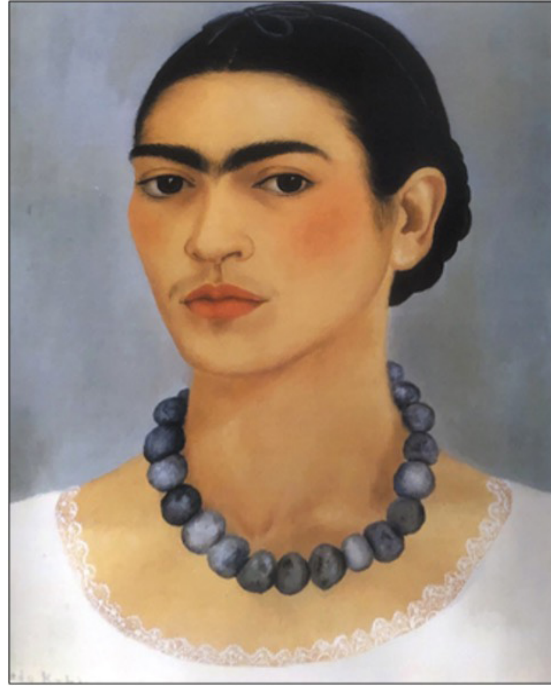
Frida Kahlo ayrıca politik açıdan aktif bir birey olarak da öne çıkmış ve Meksika Komünist Partisi'ne üyeliği ile gündem olmuştur. Bu politik bağlantılar, Frida Kahlo'nun sanatında Meksika ve yerli halklarının tarihini ve kültürünün yansımaları şeklinde görülmektedir (Herrera, 2002).

Sonuç olarak, Frida Kahlo'nun hayatı ve sanatı onun kişisel deneyimlerini, politik inançlarını ve Meksika'nın yerli ve popüler kültürüne olan derin bağlılığını yansıtmaktadır. Onun sanatı, yukarıda ele aldığımız deneyimler ve bağlantılar üzerinden okunduğunda, kadınların ve özellikle de Frida Kahlo'nun kendi yaşamının karmaşıklığını ve zenginliğini anlamak için değerli bir araç olabilecektir.

Frida Kahlo'nun Otoportreleri: Kadınsılık, Bedensellik ve Kimlik İfadesi

Frida Kahlo, hayatının büyük bir kısmını sanata adanmış bir ressamdır ve çalışmalarını genellikle otoportrelerini içermektedir. Kendine özgü stili ve güçlü temaları ile Frida Kahlo'nun otoportreleri kadınsılık, bedensellik ve kimlik ifadesi üzerine yoğunlaşmaktadır.

Frida Kahlo 1933 tarihli "Kolyeli Otoportre" eserinde, kendini ciddi ve masalsi bir güzellikle göstermektedir ve doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Saf beyaz giysisinin sadece üst kısmı gözükmektedir. Genç, ciddi, vakur ve kendinden emin gibi görünse de bir derdi varmış gibi durmaktadır. Frida Kahlo'nun fotoğraflarda sık sık görülen yeşim taşından antika gerdanlıklar onun takmayı çok sevdiği özel bir aksesuardır. Bu otoportresindeki gerdanlık eski taşların bütün ağırlığıyla narin boynuna



Resim 1. Frida Kahlo, "Kolyeli Otoportre", 1933 (Gelman Koleksiyonu, 2010)

yüklenmekte ve insanların kolay kolay üstlerinden atıp kurtulamadığı eski hikayeleri simgelemektedir. Beyaz giysisinin dekoltesini süsleyen ince dantel, Frida Kahlo'nun üzüntülerini içselleştirdiğini ima etmektedir. İspanyolcada "encaje" dantel demektir ama aynı zamanda "encajar" fiili bir yenilgiyi hazmetmek, içine atmak anlamlarına da gelmektedir. Bu kelime oyunu da resimde Frida Kahlo'yu üzen durumların olduğu desteklenmektedir (Gelman Koleksiyonu, 2010).

Frida Kahlo 1941 tarihli "Saç Örgülü Otoportre" adlı eserinde hermafrodit biçimde görülmektedir. Özenle çizdiği bıyıklarıyla, kaşlarının ortasındaki tüylerle güçlü, olgun ve her iki cinsiyetten de insanı sevmesiyle kucaklayıcı olduğunu hissettirmektedir. Kuş kanadına benzeyen kaşlarıyla, özgürlükçü olduğunu anlatmıştır. Çoğu kadın gibi o da bıyıklarını ve kaşlarını alabilecekken, o biseksüelliğini de belli etmek için almamış ve eserlerinde de göstermiştir.



Resim 2. Frida Kahlo, "Saç Örgülü Otoportre", 1941 (Gelman Koleksiyonu, 2010)

Frida Kahlo, bu otoportresinde kendini egzotik ve dik başlı biri olarak resmetmiştir. Frida Kahlo'nun resimde giysisi yoktur ve korunmasızdır, sadece çıplaklığını örten bir üzüm asması vardır. Asma yaprağı cennet giysisi sayılmış ve Frida Kahlo'nun da sık sık kullandığı semboller arasında ölümsüz aşkı simgelemektedir. Eski taşlardan oluşan kolyesinde, erkek kafası şeklinde bir taş vardır. Bu taş, eşi ile barışıklarının bir göstergesi olmuştur. Ayrıca Frida Kahlo, bu resmini eşi ile ikinci kez evlendikten hemen sonra yapmıştır. Frida Kahlo'nun erkekle dişi arasına yerleştirdiği uzun taş ise yakınlaşmayı engellediğini belirtmiştir. Bunun nedeni Frida Kahlo ve eşi ikinci evliliklerinde cinsellikten uzak durmaya karar vermeleridir. Buna ek olarak ifade etmek gerekirse; esere adını veren fantastik saç modeli, başın üstünde dimdik duran saç örgüsüdür. "Oaxaca" yöresinde Chinantla'da yaşayan genç kızlar saçlarını, bu kendi-

lerine özgü biçimde taşımaktadırlar. Kalın yün iplerle saçlarını örmekte, tepelerinde "brezel" çöreğine benzer bir model oluşturmaktadırlar (Gelman Koleksiyonu, 2010).

Frida Kahlo, 1940 tarihli "Kırılmış Saçlı Otoportre" adlı eserinde eşi ile boşanma aşamasındayken yapmıştır. Çok sevdiği saçlarını keserek, toplumdaki kadın algısına karşı durmuştur. Ayrıca erkeksi tarzı, saç, kaşları ve bıyıklarıyla da Frida, kadınsı özelliklerini reddetmiş ve kendi kişisel kimliğini gizlemeden ortaya koymuştur.

Tepki olarak da ataerkil toplumun kadınsı bulmadığı hatta çirkin olarak nitelendirdiği özellikleri ön plana çıkararak onları bu eserinde de yansıtmıştır. 'Bana ait en güzel şey' olarak betimlediği kaşları ve bıyıklarını almaması onun genel normlara baş kaldıran karakterini göstermiştir (Öcal, 2020).



Resim 3. Frida Kahlo, "Kırılmış Saçlı Otoportre", 1940 (Öcal, 2020).



Resim 4. Frida Kahlo, "Kırık Sütun", 1944
(Artincontext, 2022).

Genel olarak bir değerlendirme gerçekleştirildiğinde, Frida Kahlo'nun otoportrelerinde kadınsılığın çeşitli yönlerini ifade eden güçlü bir tema bulunmaktadır. Örneğin; "Kırık Sütun" adlı eserinde Frida Kahlo, bedeninin fiziksel acısını ve kırılganlığını çıplak bir şekilde tasvir etmektedir. Bu tasvir, kadınsılık ve bedensellik konusundaki sosyal normlara ve beklentilere meydan okumaktadır. Bu eser 1944 yılında, 18 yaşında yaşadığı ağır trafik kazasının yol açtığı komplikasyonları tedavi etmek amacıyla geçirdiği omurilik ameliyatının hemen sonrasında, yağlı boya tekniğiyle masonit üzerine çizdiği tablodur (Artincontext, 2022).

Frida Kahlo 1939 tarihli "İki Frida" adlı eserinde, Kahlo'nun iki farklı kimliğini (Avrupalı ve Meksikalı) temsil ederek, kimlik ve aidiyet konuları üzerine derinlemesine bir bakış sunmaktadır (Wilcox & Henestrosa, 2018). Bu resim, Kahlo'nun ilk büyük boyutlu eseri olarak kabul edilir ve en önemli tablolarından biri olarak kabul görülmektedir. Bu çiftli otoportrede Frida Kahlo, kendini iki farklı şekilde tasvir etmektedir; birinde beyaz renkte Viktorya dönemi Avrupa stilinde bir elbise, diğerinde ise yerel Tehuana kıyafeti giyer. Bu sanat eseri,

şu anda Mexico City'deki Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Lindauer, 2014).

Kahlo'nun eserleri, ayrıca bedensellik ve cinsellik konularına cesur bir şekilde meydan okuyan güçlü sembollerle doludur. Eserlerinde sık sık kendi bedenini ve cinselliğini ifade eden ve genellikle cinsiyet normlarına meydan okuyan semboller kullanmıştır. Örneğin; "Evrenin Aşk Kucaklayışı" adlı eserinde, Frida Kahlo bedenselliği

ve anneliği evrensel bir sevgi ve bağlılık simgesi olarak ifade etmektedir (Ertaş, 2004). Frida Kahlo'nun otoportreleri, feminist sanat akımı bağlamında bireysel ve toplumsal kadın deneyimini, acıyı, yıkımı ve yeniden doğuşu sembolik bir dille anlatma biçimiyle önemlidir. Otoportrelerinde bedenini ve kişiliğini açıkça ve cesurca sergileyen Frida Kahlo, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini ve estetik idealleri sorgulamaktadır. Kıyafetler, takılar ve özellikle de bedeni üzerinde yer alan tüyler, bedeninin gerçekçi ve sansürsüz temsiliyle fe-



Resim 5. Frida Kahlo, "İki Frida", 1939
(Lindauer, 2014).



Resim 6. Frida Kahlo, "Evrenin Aşk Kucaklayışı", 1949 (Gelman Koleksiyonu, 2010).

minist bir direnişi ifade etmektedir. Ayrıca, ıstırap ve acıyı çoğunlukla doğurganlık ve annelikle ilişkilendirilen kadın bedeni üzerinden resmederek, kadın deneyimini sorgulamakta ve genişletmektedir. Bu nedenle, Frida Kahlo'nun otoportreleri, sadece kişisel tarihini ve yaşam deneyimlerini yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda feminist bir bakış açısıyla kadın kimliğinin ve deneyiminin daha geniş bir incelemesini sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında incelenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Frida Kahlo'nun, sanatı kişisel yaşam deneyimlerini ve toplumsal cinsiyet kimliğini vurgulayan bir araç olarak kullanmasını, feminist sanatın merkezi konulara nasıl dahil olduğunu ve hatta ona öncülük etmesini ortaya koymuştur. Feminist sanatın tarihi ve teorik çerçevesi ele alınarak, Frida Kahlo'nun çalışmalarının bu bağlamda anlaşılması hedeflenmiştir. Feminist sanat, toplumsal cinsiyet normlarına, cinsiyet eşitsizliklerine ve patriyarkal toplum

yapısına meydan okuyan bir sanat formudur. Frida Kahlo'nun otoportrelerinde belirgin olan kadınsılık, bedensellik ve kimlik ifadesi temaları, feminist sanatın bu temel hedeflerine uygun düşmektedir. Frida Kahlo'nun sanatı üzerine genel bir araştırma yapılarak, kişisel ve sanatsal yaşamı detaylandırılmıştır. Kişisel acılarını, kadınlığını ve Meksikalı kimliğini sanatında sergileyerek, kadınsı bedeni ve kimliği kendine özgü bir biçimde temsil ettiği görülmektedir. Frida Kahlo'nun otoportrelerinin analizi, bu eserlerde kadınsılık, bedensellik ve kimlik ifadesinin nasıl vurgulandığını göstermiştir. Kadın bedeni, acı ve direnişin bir sembolü olarak temsil edilmiştir. Ayrıca, çoklu kimliklerin ve "çift cinsiyetli" feminizmin bir yansıması olarak, Frida Kahlo'nun cinsel kimliğindeki karmaşayı eserlerinde gözler önüne serdiği açıkça görülmektedir. Sonuç olarak, Frida Kahlo'nun otoportreleri, feminist sanatın temel ilkelerini ve hedeflerini önemli ölçüde yansıtmaktadır. Eserleri, kadın deneyimlerini, bedenselliği ve kimliği ifade etme biçimleri üzerinden, toplumsal cinsiyet normlarına ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine meydan okumaktadır ve bu konulara yeni bakış açıları getirmektedir. Bu nedenle, Frida Kahlo'nun sanatının feminist sanatın genel çerçevesi içinde ele alınması, onun önemini ve etkisini daha iyi anlamaya yardımcı olabilmektedir.

Kaynakça

Artincontext (2022). Kırık Sütun - Erişim adresi: <https://artincontext.org/the-broken-column-frida-kahlo/> (20/05/2023).

Calás, M. B. & Smircich, L. (2006). 1.8 On Yıl Sonra 'Kadının Bakış Açısından': Feminist Örgüt Çalışmalarına Doğru. Sage Organizasyon Çalışmaları El Kitabı , 284-347.

Çetinel, E. ve Yılmaz, S. E. (2016). Feminist

- Teori: Yönetim ve Organizasyon Alanına Eleştirel Bir Yaklaşım. Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 6(2), 119-148.
- Deepwell, K. (2010). *Women Artists Between the Wars: 'A Fair Field and No Favour'*. Manchester University Press.
- Ertaş, N. (2004). Frida Kahlo ve Kendini İfade Etmenin Yolu Olarak Otoportre . *Kültür ve İletişim* , 7 (1) (13) , 125-144.
- Gelman Koleksiyonu, (2010). *Frida Kahlo & Diego Rivera*. İstanbul: Pera Müzesi.
- Gherardi, S. (2005). *Feminist Theory and Organization Theory: A Dialogue On New Bases*.
- Gürşimşek, I. ve Günay, V. D. (2005). Çocuk Kitaplarında Cinsiyet Rollerinin İşlenişinde Kullanılan Dilsel ve Dildışı Göstergelerin Değerlendirilmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18, 53-63.
- Herrera, H. (2002). *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Harper & Row.
- Lindauer, M. A. (2014). *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Wesleyan University Press.
- Öcal, S. (2020). *Feminist Sanat Bağlamında Frida Kahlo*. *İdil*, 70 (2020 Haziran), 929–937.
- Pauctle (2023). *Feminizm - Erişim Adresi*: [https://pauctle.com/entr/soz/feminizm/\(31/03/2023\)](https://pauctle.com/entr/soz/feminizm/(31/03/2023)).
- Robinson, H. (2015). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014*. Wiley-Blackwell.
- Tibol, R. (1993). *Frida Kahlo: An Open Life*. University of New Mexico Press.
- Wilcox, C. & Henestrosa, C. (2018). *Frida Kahlo: Making Her Self Up*. V & A Publishing.
- Zamora, M. (1990). *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*. Chronicle Books.

Modern Çağda Düşüncenin Değişimi ve 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Afiş Tasarımlarına Etkileri¹

Ali Varol Tekkoç²

ÖZ

Modernlik, kökleri 17. yüzyıla dek uzanan ve tüm dünyayı etkileyen toplum yaşamındaki değişimdir. Modernizmin pratik hayatta insanlığı refaha götüren belli sonuçları ortaya koyabilmiş olması; endüstrinin, makineleşmenin ya da toplum organizasyonundaki gelişmelerin yarattığı etkilerin yanı sıra insanın dünyaya bakışındaki köklü değişim ile mümkün olmuştur. İnsanın dünyayı anlamlandırışı, bilgi ve varlık hakkındaki görüşlerinin değişimi, yeni bir dünya görüşü yaratmıştır. Yaklaşık olandan, muğlaklıklardan, bilimsel metodoloji ile ulaşılabilir somut verilerin ortaya konduğu bir dünyaya geçiş, insanın dünya karşısındaki yerini de değiştirmiştir. Doğa güçlerine karşı koyabilen, onları denetim altına alabilen ya da amaçlarına uygun biçimde kullanabilen insanoğlu, insanlığın tarih boyunca baş etmeğe çalıştığı koşulların aşılmasını sağlamış ve Batı Avrupa'nın bu dönüşümü Modern Çağ'ı doğurmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısı dünya tarihi açısından önemli siyasi ve toplumsal olaylara sahne olmuş; sanayileşmenin, makineleşmenin, üretim biçiminin değişimine paralel olarak, toplumsal yapı değişmiş, ülkeler arasındaki gelirler savaşlara neden olmuştur. Sadece tarihin akışı içinde yaşanan önemli olaylar dizini olarak değil, yeni bir çağı işaret eden ve kendini öncekinden bütünüyle ayıran bu dönemde, insanlığın yaşadığı köklü düşünce değişimleri açığa çıkmıştır.

Yaratılan her estetik görüşün, yaşam ile dolaylı veya dolaysız bağıntıları olduğu düşünüldüğünde; tarihin akışı içinde değişen yaşama biçimleri, kültürlerin, ulusların zevkleri ya da enformasyon ile edindikleri başka coğrafyalara ait bilgileri sonucu değişen beğenileri, üretim modeli, teknoloji veya malzemelerdeki gelişmeler, nihayetinde üretilen nesnelerin farklı dizaynlarını oluşturmak için kaynak olmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreği birbiri ile etkileşimde olan çok sayıda sanat akımı görülmüş, bu akımlar afiş ve tipografi tasarımlarını da etkilemiştir. Modern Çağ ile artan iletişim; afişlerin, broşürlerin, el ilanlarının, gazete, dergi tasarımlarının çağa uygun yeni dizaynlarının ve bu dizaynlara uygun yazı fontlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu araştırma modern çağın ortaya koyduğu düşüncenin, afişlerin tasarım mantalitesinde nasıl bir değişime yol açtığını ortaya koymayı, 20. yüzyıl sanat akımlarının afişlere etkilerini ve modern yazı fontlarının tasarımlar ile ilişkilerini ortaya koyabilmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Afiş tasarımı, Modernizm, Tipografi, Sanat Akımları*

¹ Geliş Tarihi: 18 Nisan 2023 – Kabul Tarihi: 28 Kasım 2023

² Doktora, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, atekko@gmail.com, Orcid no: <https://orcid.org/0000-0002-1660-2335>

The Change of Thought in the Modern Age and Its Effects on Poster Designs in the First Half of the 20th Century

ABSTRACT

Modernity has its roots in the 17th century. To spread the Word and see the whole world is the change in the life of society. The practical survival of modernism has been able to reveal certain results that lead to prosperity; In addition to the effect created by the industry, mechanization or the developments in the social organization, it has been possible with the radical change in the worldview of the people. He created a new worldview in which man makes sense of the world, under the shadow of the existence of knowledge and existence. The transition from the approximate, the ambiguities, to a world in which scientific developments are given concretely, has also changed the place of man in front of his world. Mankind, who can resist the forces of nature, control them or use them in ways suitable for their purposes, has helped overcome the conditions that have been tried to cope with throughout human history, and this growth of Europe has given birth to the Modern Age.

Also, in the 20th century. The first half was the scene of important events in world history. Parallel to the change in industrialization, mechanization and the mode of production, the social structure has also changed in important ways. Not only as a series of important events in the records of history, but also in this period, which marked a new age and included itself from the previous one, some important changes of thought took place.

Considering that every aesthetic view created has direct or shared relations with life; The way of living in the values given by the history, the tastes of cultures, nations or the knowledge obtained as a result of the knowledge of other geographies, the production model, the developments in technology or principles have been the source for creating the different designs that have been put forward.

In the first quarter of the 20th century, many art movements interacting with each other were seen, and these movements also affected the spread and typography designs. Increased communication with the modern age; It has been the reason for the emergence of new designs suitable for the era of spring, leaves, flyers, newspaper magazine designs and writing fonts suitable for these designs.

This research aims to reveal what kind of a change in the design mentality of the exiles, the thought of the modern age, in the 20th century. it retains its influence on the spread of art movements and the ability to reveal its face with most modern fonts.

Keywords: *Poster design, Modernism, Typography, Art Movements*

Modern Toplumda Düşüncenin Değişimi

"Süje" deymi Latincenin "Subjectum" kelimesinden gelen ve "bir şeye temel teşkil etmek", "bir şeyi üstünde taşımak" anlamında olan kelimedir. Bir şeyi taşıyan, temel olan şey anlamında kullanılır. "Objekt" ise Latincenin "Objectum" teriminden gelir ve "karşıda bulunan şey" demektir. İnsan zihninde bilginin oluşmasını sağlayan, obje ile süje arasında bağ kuran yapılar ise bilgi aktarıdır. Özneler dış çevrenin farkındalığına bu bilgi aktarı ile varır. Bilgi aktarının kurulması insan tarafından idare edilmesi ile mümkün olur (Mengüşoğlu, 1997:93-97). O halde idrak ettiğimiz anlamında, "dış çevrenin gerçekliği"; insan aklına ve bir içsel yoruma uzanır. Anlama, kategorize etme ve içselleştirme, bilincin süreçleri, insan idrakinin bir parçası olarak yorum ile ilişkidir. Yorum, bildiklerimize bağlı olarak biçimlenirken, ideolojik bakışımız da bilmemizi değiştirir (Mardin, 1982).

İnsan, yaşadığı çağın problemlerine değerlerine göre düşünür ve olayları bu göz ile değerlendirir. Bu bakışın farkında olunması, tarihin diğer dönemlerinden farkının anlaşılması ya da bilinmesi bir yana; bu bakış ile sürdürülen yaşama etkinliğinin bir güdüsü olarak insan zihninde varlığını korur. Çağların düşünce biçimi, bilgiye, zamanın gelişmelerine, kültürün birikimlerine, kimi zaman modalara göre değişir. İnsanın çevresinde cereyan eden birçok olay ve bunların birbiriyle etkileşiminin oluşturduğu bu ortak düşünce biçimi; bireyin dünyaya, kendine ve yaşama yönelik bakışını etkileyen, kişilerin zihinlerindeki temel bir kabul ve düşünüş refleksidir.

Modernizm insanlığın yeni bir düşünsel evresidir. Süjeyi merkeze alan, dünyayı görme biçiminin yeniden organize edildiği ve bilgiye ulaşma yollarını yenilendiği bir aş-

madır. İnsanlığın evrene dair görüşünün, bilgi ve varlık anlayışının, aklını üzerine kurulduğu temellerin yeniden biçimlenmesi, yeni bir dünya görüşü yaratmış ve bu görüş insanın yaşama bakışını biçimlendirmiştir. Modern Çağ, yaklaşık olarak belirlenen mistik, metafizik, muğlak dünyadan kesin ölçülebilir bir dünyaya geçiştir.

Gerçeği kavramanın ancak müspet akıl ve bilimsel metodoloji ile olabileceği düşüncesi Rönesans ile başlamış, kendinden önceki dogmalar fantazmagoryalar evreninden; insanı düşüncenin merkezinde, her şeyin ölçüsü yaparak çıkmıştır. Böylece artık insan doğanın yüce güçleri karşısında aciz değildir. Akı ile çevresini yönetebilir, doğanın önüne koyduğu zorlukları aşabilir olmuştur. Yaklaşık olarak 16. yy. da başlayan, felsefi eğilimler; Rasyonalizm ve Ampirizm'in hâkim düşünüş biçimine dönüşmesi, pratik hayatta bu düşünüş biçimi ile gözle görülen sonuçları elde edilmesi, insanlığın tarih boyunca baş etmeğe çalıştığı koşulların aşılmasını sağlamış buna ek olarak ekonomik düzenin ve planlamanın gelişmesi, Batı Avrupa'da Modern Çağ'ı doğurmuştur.

Levy-Bruhl'a (1857-1939) göre ilkel insan rasyonel düşünceden uzaktı. Nesnelere, olaylar ve sonuçları arasındaki ilişkileri modern insandan farklı görüyordu. İkel insanlar pratik hayatta karşılaştıkları somut bilgilerden faydalanmayı biliyorlar ve bunu daha sonraki kuşaklara aktarıyorlardı. Bir takım hayvan davranışlarından ya da yeryüzü şekillerinden örneğin su yollarını buluyor ya da toprak kapların avantajlarını ya da dezavantajlarını biliyorlardı. Ancak bu bilginin bilimsel bir yöntem ve kuramsal bir temele oturtulmamıştı (Levy-Bruhl, 2020). Bu bilgi deneysel ve geleneksel bir bilgiydi ve dış dünyanın büyük resmini sağ-

lamıyordu. Dış dünyaya dair muğlaklıklar ise mitler, din, büyü, ritüeller gibi inanışlarla kapatılıyordu.

Febvre'ye (1878-1956) göre Rönesans insanı da farklı bir düşünsel ortam içinde yaşıyordu. Bugünün rahat koşulları cadeler, kentler insanlığa hizmet den makineler yoktu. Dolayısı ile karşılaştığı olaylar modern insandan farklıydı ve bu nedenle düşünüş biçimi de farklıydı. Feodalizm ve kapitalizm ile ticaret ilişkilerinin gelişmesi, insanı daha çok düşünür yaptı. Bilim, estetik ve din ile ilgili çabaları olsa da Rönesans insanı özgür düşünmesini temin edecek yaşam güvenliğinden mahrumdu. Örneğin Kopernik'in dünya merkezli varsayımı kilise tarafından reddedilmişti. Geçmiş çağdan farklı bir bilinç meydana getirmiş ancak bu yaygın ve geçerli güçlü bir söyleme dönüşmemiştir (Febvre,1995).

Clegg'e (d.1947) göre modernite bir farklılaşma sürecinin genel adıdır. 18. yüzyılın sonlarındaki tarım devrimi ile; verimde, toprağın üretkenliğinde, teknoloji ve ürünlerin dağıtımında bir gelişme görülmesi sanayi devriminin yeni şekiller ve yeni ritimler edindiği bir nüfusu oluşturmuştur. Weber'in güç ve otorite düşüncelerini analiz ederek açıkladığı modern toplumu, iş yönetimi operasyonların hızlı biçimde yönetilmesi, toplumun ekonomik etkinliğinin ve bunun yarattığı organizasyonun doğurduğunu söylemektedir (Clegg, 1978:1997).

Giddens'e göre ise Modernizm, Avrupa'da 17. yüzyılda ortaya çıkan daha sonra dünya sathına yayılan, hayat biçimindeki değişim ya da örgütlenmedir. Modern toplum ekonomik etkinliğin daha yoğun ve daha derin olduğu bir toplumdur. "Modernlik" terimi ise modern toplumun ve endüstri uygarlığını birlikte temsil eden bir kavramdır. Buna göre doğayı kontrol altına almaya

başlamış bir uygarlık, ekonomik ilişkilerin gelişmişliği, ulus devlet ve bürokrasi gibi olgular modern topluma işaret eder. Kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, daha teknik bir deneyimle, bir kurumlar bütünüdür (Giddens, 2001:83).

Aydınlanmaya karşı eleştiriler getiren ve Frankfurt Okulu'nun üyelerinden Adorno'ya (1903-1969) göre "akıl yalnızca amaçlara ulaşmak için araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik biçimi yaratmış; tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği" sağlanmıştır (Dellaloğlu, 2003:33). Bu bireyin arzularının, düşüncelerinin ve öznelliğinin evrensel bir akıl içinde erimesine yol açmıştır. Birey toplumsal iş bölümünün bir elemanı haline gelmiş ve mutlak nesnelüğün egemenliğinde araçsal akıl, toplumsal istikrarın bir aracı haline dönüşmüştür. Refahın ve ilerlemenin önünde direnemeyen bireyin modernin ortaya koyduğu düşünce içinde öznelliği erimiş; gündelik yaşamda kavramlar, modernin prizmasından kavranmaya, anlaşılmaya başlamıştır (Giddens, 2016:18-24).

Weber'e göre rasyonel düşünme, insanlığı eski anlamlandırma biçiminden koparmıştır. Ancak rasyonelleşme yaşamı hiçbir alanda ileri götürememiştir. Modern toplum, insanın eylemlerini rasyonel akla göre düzenlerken, din temelinde oluşmuş alışkanlıkların ve anlayışın oluşturduğu kapitalist ekonomi toplumu yeni bir aşamaya getirmiştir (Weber, 2015). Modern Kapitalizmin en belirgin özelliği rasyonel, hesaplanabilir oluşudur ve nicel hesaplama ekonomik hareketliliğin rasyonel bir aracıdır. Ekonomik hareketliliğin hesaplanabilir olması, hukuki formalizmi ve bürokratikleşmeyi getirmiştir.

Amitai Etzioni'e (d.1929) göre ise modern toplumlar akılcılığa, etkinliğe ve verime önem vermişlerdir. Bunu sağlamak için modern örgütlenmeler oluşturmuşlar ve bunların aracılığı ile büyük sistemler yaratmışlardır. Ona göre modern insan ilkel toplum insanından farklıdır ve bu örgütlenmiş toplumdaki ödevleri yerine getirmek amacıyla modern örgütsel toplum başka bir kişiliği gerektirir. Örneğin modern kişilik günlük haftalık yaşam dönemlerinde değişmelere uymak durumundadır ve bundan yararlanır. İş yaşamına düzenli devam etmek ve belli bir tempoda çalışmak zorunludur (Etzioni, 1969).

Bu görüşler ışığında toplumdaki iş bölümünün farklılaşması, yeni sosyal tabakaların ortaya çıkması, uzmanlık alanlarının gelişmesi, yeni bir organizasyonun ve idare biçiminin, nihayetinde Modern Çağ'ı doğurduğunu söylemek mümkündür. İnsanlığın eriştiği yeni bilgi seviyesi, dış dünyanın kontrol atına alınması ve insanoğlunun düşündeki tasarımın pratik yaşama geçiliyor olması bir söylem olarak modernizmi baskın ve konvansiyonel bir hegemonyaya dönüştürmüştür, kanıtlarını modern insanın yaşamında somutlaştırdığı bir ideolojik egemenlik yaratmış ve modern ideoloji toplumu buna göre dizayn etmek istemiştir. Bu aynı zamanda insanın, bir üst akıl tarafından tasarlanmış bir yaşam içinde belli kurallara uygun davranarak yaşamasını zorunlu hale kılmıştır.

20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Düşünsel Eğilimlerin Afiş Tasarımlarına Etkisi

Önemli değişimlerin yaşandığı modern toplumun hızla değişen yapısı, buna uygun olarak değişen bir mantaliteyi karşımıza çıkarmış, bu ise beraberinde estetik önermelerin ve toplumun beğenilerinin farklılaş-

masını getirmiştir. 20. yüzyıl başında artan toplumsal ilişkilerin, artan okuma yazma oranlarının, toplu ulaşım araçları, makineler ile hızlanan hayatın ve gelişen teknolojinin, farklılaşan üretim yöntemlerinin ve bu nedenle kırsal alandan kentlere kayan kitlelerin farklı bir estetiğin oluşmasına yol açtığı görülür.

Toplumun düşünsel değişimi, yenilenme ve ilerleme arzusu ile modern hayatın içerisinde yer alan beton, cam, çelik, porselen gibi materyaller, makina çağının geometrik görüntüsüyle birleşmiş, yeni tasarımlar için esin kaynağı olmuşlardır. Okuma yazma oranlarının artması, kalabalık şehirler içinde hızlı okunmaya daha uygun, dikkat çekici; resimler, yazı biçimleri ve fotoğraf-fotomontaj gibi yeni tasarım yöntemlerinin oluşmasını sağlamıştır.

Modern çağın yeni anlayışı, yalnızca teknolojik imkanların sunduğu olanaklarla elde edilmiş bir farklılaşma değil, tasarım dilinin özellikleri bakımından da köklü bir değişimdir. Modern afiş tasarımlarında ve kullanılan yazı fontlarında, geçmişten devralınmış bazı alışkanlıkların değişimini ve yeni toplumun ihtiyaçlarına göre bazı yeniden uyarlamaları görmek mümkündür. Düşüncede yaşanan değişimin bir tasarım teorisine ve bu teorinin tasarımla bütünleşmesine uzanan bu süreçte yeni modern ideoloji, geçmiş ile karşıtlığını ortaya koymak durumunda kalmıştır. Yeni olanın ayırt edilmesini sağlamak için modern afiş ve fontlar, geçmişin tasarımlarının bazı değişikliklerle bir sonraki tasarımın temelini oluşturduğu, geleneğin devamına eklenen bir diğer halka olarak değil; teorinin bir estetik düzene, bu estetik düzenin formu ile düşünceyi ifade ettiği bir anlayışa göre tasarlanmıştır.

Afişler, el ilanları, duvar panoları gibi kalabalıkların yoğun olarak karşılaştığı tasarımlar, şehir hayatına paralel olarak fazlalaşmış, afişlerdeki estetik düzen de buna uyum sağlamıştır. Genel olarak modern tasarımların geçmişteki tasarımlardan kendini kesin olarak ayıran, makina çağının özelliklerini yansıtan, dekoratif süsleri kaldıran, kompozisyonu saf renkler ve kontrastlıklar ile kuran, tipografiyi de buna göre sadeleştiren bir yaklaşımda olduğu söylenebilir. Sezgisel olanın yerine geometrik, çağın çehresine uygun rafine üretimler tercih edilmiş, fontlarda dekoratif unsurlardan, süsten vaz geçilmiştir. Yazı dikey ya da yatay bölünmüş bir sayfa planı içine yerleştirilmiş, tırnaksız ve sade olarak kullanılmıştır. Hiyerarşik bir düzenin, buna eşlik eden asimetrik bir kurgunun olduğu, mesaj ile görsel arasında ilişki kurulmaya çalışıldığı ve buna eşlik eden yazı ile bir tasarım oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Eski çağlarda yazının gelişimi dar alanda, toplumun sınırlı kesimine ulaşabilen bir ölçekte, yerel kültüre bağlı ve hatta coğrafi koşulların etkilerine açık olarak sürmüştür. Özellikle tekniğinin gelişimi, yazının daha geniş kitlelere yayılması, ticaretin, insan arası ilişkilerinin, kültürün geldiği nokta yazıyı geliştirmiş; yazı krallıkların, imparatorlukların yüzü haline gelmiştir. Kil tabletler, taş üstüne mezar stelleri gibi eserler toplumların gelenekten devraldıkları yazılar ile bezenmiştir.

Kitle kültürünün, toplumun tüme ulaşacak üretimlerin olmadığı bir çağda bu üretimler az sayıda insana ulaşabilen bilgilerin aktarıldığı geleneksel olanı tekrarı ya da üreten sanatçının sahip olduğu alışkanlık ve üslup dışında bir tasarım düşüncesi taşımayan eserlerdi. Bu eserlerdeki yazılar diğer coğrafyalar veya yakın kültürlerin izlerini ta-

şıyordu. Bir takım tasarım değişiklikleri veya benzerliklere rastlanabiliyordu.

Yaşamın hızlanması ona yanıt verecek, okunması kolay yazıların oluşmasını gerekli kılmıştır. Modern yaşam biçiminin yarattığı şehirler, kırsal yaşamın alışkanlıklarından farklı bir yaşamayı gerekli hale getirmiştir. Tren, otobüs gibi ulaşım araçları, hızlanan iletişim, yoğun ve kalabalık şehirler zamana olan ihtiyacı arttırmıştır.

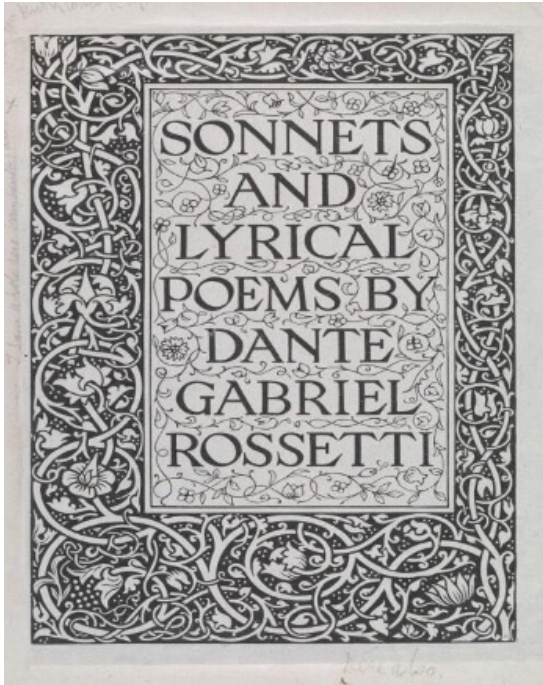
Seri üretim modeli, sıradan insanların yalnızca ihtiyaçları olanları üretmekle kalmamış, aynı zamanda kullanabileceği birçok aracı bir seçenek olarak dolaşıma sokmuştur. Oluşan tüketim düzeni yaşam alanında bir piyasa yaratmış, sıradan insanlar için ulaşılabilir hale gelen gazete ve dergiler, insanlara mesaj iletme amacı taşıyan bildiriler, reklamlar ve broşürler ve hatta tablolar toplumsal düzenin parçası olmuştur.

19. yüzyılın son çeyreğine kadar temel de aynı kalan Gutenberg yöntemi "Textur Gothic" ve benzeri yazı karakterleri kullanılmıştır. Amaç el yazmalarını mümkün olduğunca mükemmel biçimde taklit etmektir (Sarıkavak, 2017:30). 19. yüzyıl sonuna doğru teknolojik ilerleme ile birlikte önce Aloys Senefelder (1771- 1834) tarafından 1796'da taşbaskı yönteminin bulunması, 1886'da "Linotype" düzeneğinin Ottomar Mergenthaler (1854-1899) tarafından bulunması ve 'Monotype' makinesinin Tolbert Lanston (1844-1913) tarafından 1893'te bulunması önemli gelişmeler olmuştur (Sarıkavak, 2014:1).

19. yüzyıl başlarında harf tasarımları şeriflerin farklı dizaynlarına odaklanmış, fonlar eklentisiz salt form arayışına yönelmiş, hızlı okunabilen yazı biçimleri gittikçe daha fazla görülmeye başlanmıştır. Ancak yükselen makina çağının rafine üretimleri kimi tasa-

rımcıları geçmişin nahif tasarımlarına karşı bir eğilim oluşturmuş, eski stillerin kıvrımlı, detaylı karakterlerine ve bir tekstil kumaşını andıran tam sayfayı kaplayan örüntülerin kullanıldığı tasarımlar yapmışlardır. Bu tasarımlar bitki motifleri, bezemeyi andıran tekrarlarla yüzeyleri dolduran gotik el yazmalarının yeni bir versiyonu gibidir (Resim 1).

Sanayileşmiş İngiltere’de çokça üretilen seri üretimlerin sıradanlığına karşı, zanaat işinin yüceliğini savunan bir düşüncenin gelişmesi, afişlerde ve kitap tasarımlarında zengin süslemelerin, sayfa bütünlüğünün ve harf kalınlığının kendi içindeki değişimleri zarif bir hava oluşturan fontların türemesini sağlamıştır.



Resim 1. William Morris, "Sonnets and Lyrical Poems by Dante Gabriel Rossetti", Pelür Kâğıdı, Ahşap Oyma, 13x19 cm, 1894.

John Ruskin (1819-1900) Victoria dönemi boyunca etkili olmuş; jeoloji, botanik, mimari, mitoloji, edebiyat, eğitim ve politik ekonomi gibi farklı konularda yazılar yazmış

çok yönlü bir kişiliktir. John Ruskin doğa, sanat ve toplum arasındaki bağları öne çıkaran bir anlayışı tarif etmiştir. Ön-Rafaelculuk akımının natüralizme bağlılığı, doğanın ince ayrıntılarına eğilmesi, Ruskin'nin düşünceleri sayesinde olmuştur. Ruskin, Londra Enstitüsünde verdiği derslerde ise sanat doğa ve toplu arasındaki ilişkileri incelemiştir (Ruskin, 2019). Ruskin'in teorileri ayrıca bazı mimarlara Gotik stili uyarlamaları için ilham vermiştir. Bu tür binalar ayırt edici "Ruskin Gotiği" olarak adlandırılan tarzı yaratmıştır. Ruskin, aynı zamanda içinde bulunduğu topluma karşı eleştiriler yönetmiştir. Halk tarafından beğenilen bir sanat anlayışını savunmuş ve sanayi toplumunun çalışma koşullarının, yaşama arzusuna, yaratma isteğine ve özgünlüğe yer bırakmadığını söylemiştir (URL 1).

Endüstrinin yoğunlaştığı İngiltere'de özellikle işçi sınıfının birbirini tekrar eden hayat rutini ve yoksulluğu, onları mutsuzluğa iten yıkıcı bir güç olarak görülmüştür. Britanya'nın endüstriyel toplumunun sıradan üretimlerine karşın, küçük ölçekli atölyelerde el sanatının iyi örneklerinin verildiği Orta Çağ sanatını savunmuştur (Becer, 2019:99). Ruskin bu görüşleri ışığında, Gotik Üslubunun çeşitli varyasyonlarını, taş ve ahşap oyma ya da metalin kullanımını inceleyerek bazı prensipler öne sürmüştür (Ruskin, 2020).

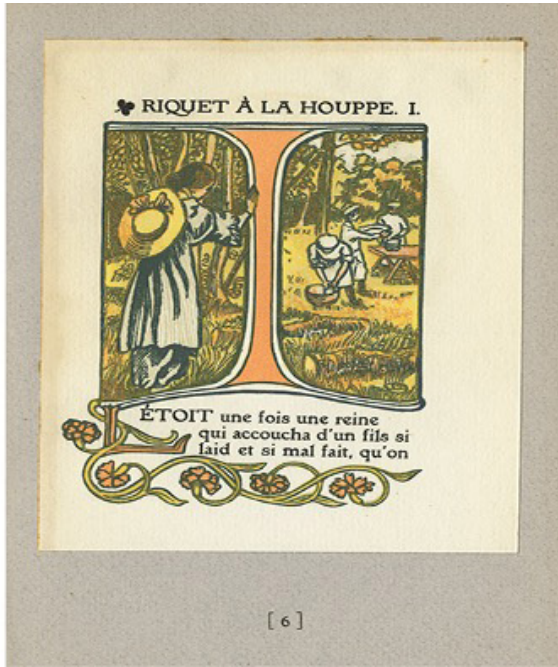
Ruskin'e göre işçileri tasarladıkları ve ürettikleri el ürünleri artmalıydı. Bu nedenle toplum liderlerini sorumluluk almaya çağırmıştır. 1895 ve 1905 yılları arasında bu toplumsal amaç ile, Britanya'da Sanat ve El Sanatları ilkelerine odaklanan yüzden fazla örgüt ve loncanın kurulmasını sağlamıştır. Ruskin'nin mekanik olmayan sanat üretimlerini savunan görüşleri William Morris üzerinde de etkili olmuştur.

William Morris (1834-1896) Marshall, Faulkner & Co. Dekoratif sanatlar firmasını kurmuş, duvar halıları, duvar kağıtları, kumaşlar, mobilyalar ve vitray pencereler tasarlamıştır. Victoria Dönemi boyunca iç dekorasyonu derinden etkilemiş, aynı zamanda geleneksel tekstil tasarımlarının canlanmasına katkıda bulunmuştur. Zamanın önemli teorisyenlerinden biri olan Morris 1891'de basımına başlanan Kelm-scott Press'in kitapları için yazı fontları da üretmiştir.

Ruskin gibi Morris de makina çağının sentetik yaklaşımına ve seri üretim ile bollaşan tasarımların sıradan görüntülerine karşın kökenleri 15.yüzyıla giden bir el emeğine dayalı ve dekoratif yaklaşımı benimsemiştir. Morris'in savunduğu, sıkça görülen sıradan rafine ürünlere karşın burjuvazinin ihtişamını yansıtacak süslü tasarımlar ve

buna eşlik eden zarif yazı fontlarıydı. Bu detaylı yazı biçimleri, sabit bir otoritenin ve burjuvazinin gösterişli sanat anlayışının bir tezahürü olarak süslü, kontrastlı tasarımlara ve onların zenginliğini yansıtacak ince detaylara sahip harflerdir.

20. yüzyılda Art Nouveau, çok yönlü bir yenilik arzusunun ardından mimariden ev eşyalarına, yazıdan posterlere kadar tüm tasarım biçimlerinde kendini gösterdiği bir akımdır. Devlet salonlarının geleneksel ortamında yer bulamayan ve Klasizm'i reddeden sanatçılar, modern toplumun cafcacılı hayatını yansıtan anıtsal kadın figürleri, geometrik soyutlamalar bunları tamamlayan bitki motiflerini ve fontların kimi zaman uzayan boylarını değişen harf kalınlıklarıyla birleşmiş, makine çağının durağan dengeli formlarına karşın; akışkan, organik formlar, yaratmışlardır.



Resim 2. Lucien Pissarro, "Notes on the Eragny Press, and a Letter to J.B. Manson", Renkli Gravür, 12x17 cm, Yeniden Basım, 1957.

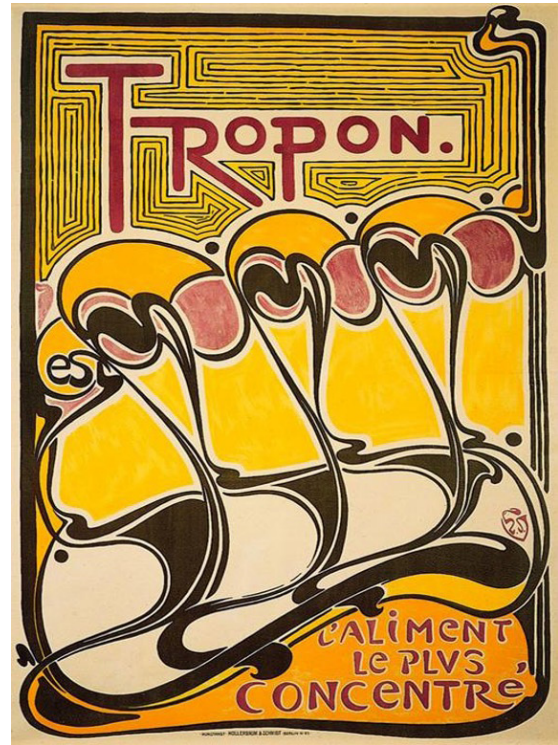


Resim 3. Alphonse Mucha, "The Precious Stones: Amethyst", Taşbaskı, 62x25 cm, 1900

19. yüzyıl sonunda endüstriyel üretimlerde bir patlama yaşanmıştır. Mobilya, aksesuar, metal eşyalar ve gıda üretiminde de hızlı üretimin ve uzak coğrafyaların artık kısalan mesafeleri etkili olmuştur. Ticari şirketler, işlenmiş et, makarna gibi hazır gıdaları, süt ürünlerini, kahve, kakao gibi paketli şekilde satmaya başlamışlardır. Üretimin ve ticari işletmelerin artması markalaşmayı, reklam gereğini ve farklı tasarım ihtiyacını doğurmuştur. Art Nouveau'nun sıradan, çoklu üretimlere karşı, el işçiliğini dekoratif bir kompozisyonu andıran tasarımları daha fazla dikkat çekmeye başlamıştır.

1887'de Van de Velde (1863-1957), Tropon

şirketi için bir protein özütünün kapağını tasarlamıştır (Resim 4). Bu afiş Art Nouveau'nun klasik anlayışından farklılıklar taşıyordu. Afişte soyutlaşmış formların, stilize bir bütünlük oluşturduğu; süt proteininin elde edildiği yumurtanın sarı, beyaz renklerinin, organik akışkan bir formla betimlendiği görülür (URL 3). Mucha'nın afişindeki (Resim 3), keskin net hatlar erimiş, figürleri çevreleyen konturlar bizzat figürü oluşturan çizgilere dönüşmüştür.



Resim 4. Henry Van De Velde, "Tropon Şirketi İçin Afiş Tasarımı", 29,5 x 20,8 cm, 1898.

19. yüzyıl sonunda posterler mağazalara, panolara, reklam sütunlarına asılan posterler popüler ve sükseli olmuştur. Posterler saygın, ayrıcalıklı nesnelere olarak görülmüştür. Ancak 20. yüzyıl ile Art Nouveau'nun en parlak dönemi sona ermiştir (Luidl:1998,57). Kendini tekrar eden, coşkusunu kaybeden, hatta kitsch ürünler olarak görülen afişler önemsizleşmiştir.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında bir yanda harflerin kalınlıklarının değiştiği, ağırlıklarının arttığı, vurgulu bir font ile yazının göz alıcı gözüken, üretim yöntemi nedeniyle üstün zanaatlık gerektiren el yazısı benzeri tasarımların, diğer yanda ise tırnaksız geometrik daha sade ve modern olarak görülen tasarımların yer aldığı söylenebilir (Resim 5,6).

Eckmannŝchrift
Doppelmittel (28 Punkte)

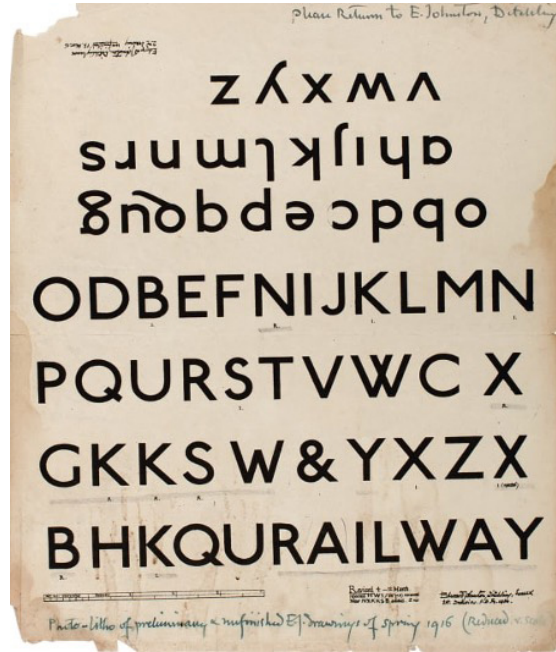
A B C D D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U V W
X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
a b c d e f g h i j k l m n o p q r
i ŝ s t u v w x y z
Deuffches Buchgewerbebau

Tertia (16 Punkte)

A B C D D E F G H I J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
a b c d e f g h i j k l m n o p q r i ŝ s t u v w x y z
Deuffches Buchgewerbebau in Kelpzig

Resim 5. Otto Eckmann; "Eckmannŝchrift", 1900.

20. yüzyılın başlamasıyla afiş tasarımlarında farklı amaçların, farklı tasarım anlayışlarının olduğu görülür. Modern hareket önce yaşamın pratik alanlarında daha sonra toplumun düşüncesinde tekâmül etmiş, çok farklı anlayışların aynı ideolojik temelde hareket sağladığı bir zemin bulabilmiştir. 19. yy. ortalarından başlayarak 20. yüzyılın ilk yarısı makine çağının karamsarlığına karşı, geçmişin ince işçiliğine hayranlıkla bakan, nostalji ürünü bir eklectizm ile yeni ile toplumun hızına, enerjisine ve ortaya koyduğu yeni ideolojiye yetişmeye çalışan



Resim 6. Edward. Johnston, "Johnston", 1916.

bir form arayışının çekişmesine sahne olmuştur.

20. yüzyılda toplum yaşamının değişen koşulları Fütürizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Dada, De Stijl, Bauhaus gibi birçok sanat ve tasarım akımının doğmasına yol açmıştır. Bu akımlar birbiri arasında kimi benzerlikler barındıran ya da sanatçıların bir akımdan diğerine geçiş yaptığı, farklı denemelerin cesaretle ortaya koyulduğu akımlar olmuşlardır.

1. Dünya Savaşı Avrupa coğrafyasında, özellikle de Almanya'da büyük bir yıkıma neden olmuştur. Van de Velde, savaştan önce Weimar'da ev mimarisine, endüstriyel tasarımına ve tipografiye yeni bir anlayış getirmek istemiş, ancak savaş başlamadan hemen önce tasarım okulunu kapamıştır. 1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi bir sakinlik dönemi yaratmış; savaşın hayatına girdiği insanları ailelerinden koparmış, bir kısım insan göç etmiş ve makine çağının ortaya çıkardığı yıkım araçları savaş alanında dehşete neden olmuştur.

Toplumdan, siyasete, insanlığın uğradığı bu yıkım aynı zamanda devrimci toplumsal hareketleri ve değişime yönelik radikal, kültürel çabaları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde birçok Avrupa kentinde eş zamanlı olarak, benzer teorik alt yapıya sahip ve benzer sonuçlar ortaya koyan akımlar doğmuştur. Bu akımlar bir yandan sanat eserleri üretirken bir yandan da ortaya koydukları estetik dil ile afiş ve yazı tasarımlarına ilham vermişlerdir.

Örneğin 1919'da Walter Gropius, Van de Velde ile benzer ilkeler gözetilen Bauhaus'u kurmuştur. Aynı yıllarda Hollanda'da ise De Stijl olarak adlandırılan bir tasarım akım ortaya çıkmıştır. De Stijl sanatçıları, biçim ve rengi olabildiğince indirgeyerek, saf soyutlamayı ve evrenselliği ifade etmeye çalışmış ve yalnızca siyah, beyaz ve ana renkleri kullanarak görsel kompozisyonları dikey ve yatay olarak basitleştirmişlerdir. De Stijl, evrenin matematiksel ifadesini ve doğanın ritmini yapıtlarına saf bir biçimde koymak istemiştir. Dikdörtgen bloklar içinde, mekanik üretimi ve modern şehrin ritmini gösteren yazılar tasarlamışlardır. Daha önceleri de görülen bu yazılar sıradan ve rafine görülmemiş, yazı tipleri ekonomik ve estetik bir başarısızlık olmuştur. Bu nedenle, tırnaksız yazı çağının başlangıcında, hemen kullanıma uygun ve tasarımcıların fikirleriyle eşleşen yalnızca birkaç yazı tipi görülmüştür. Özellikle 1810'da İngiltere'de geliştirilen Akzidenz- Grotesk yazı fontu yüzyıl içinde başarısız bulunmuştur (Luidl, 1998: 40).

Kitap kapağı tasarımcısı ve tipograf Jan Tschichold (1902-1974) da 1923 yılında Weimar'daki Bauhaus sergisini ziyaret ettikten sonra Modernist tasarım ilkelerini benimsemiş, 1925'te ticari dergi *Typographische Mitteilungen*'in özel sayısı olan "Elementare Typograpy" ile ve 1927'de "Yeni Tipog-

rafi, Modern Tasarımcılar İçin Bir El Kitabı" adlı kitaplarında, 1440-1914 yılları arasındaki fontları 'Eski Tipografi' olarak görmüştür (Becer, 2016:39).

"Elementare Typographie", önceki yıllarda çok sayıda ortaya çıkan farklı fontların karmaşasına son vermeyi amaçlıyor, biçimlerde netlik sağlanması ve süsün kaldırılmasını savunuyordu. Tipografi metne bağlı kalmalı ve sayfanın belli düzenine göre sıkıştırılmamalıydı. Tschichold'un tasarımlarını temel alarak 1927'de Paul Renner (1878-1956) "Futura" isimli fontu yarattı. Bunu 1928'de Eric Gill (1882 -1940) "Gill Sans" ve 1929'da Jakob Erbar'ın (1878- 1935) "Erbar Grotesk" yazı karakterleri izledi. Tırnaksız sade fontlar gotik tarzın yerine daha basit ve daha çağa uygun görüldü ve yaygınlaştı. Tschichold bu yeni tarz ile yüzyılın geri kalanı için pratik, kolay bilgilendirici bir görsel iletişim biçiminin temelini oluşturmayı amaçlamıştı ve diğer tasarımcılar da onu takip etti.

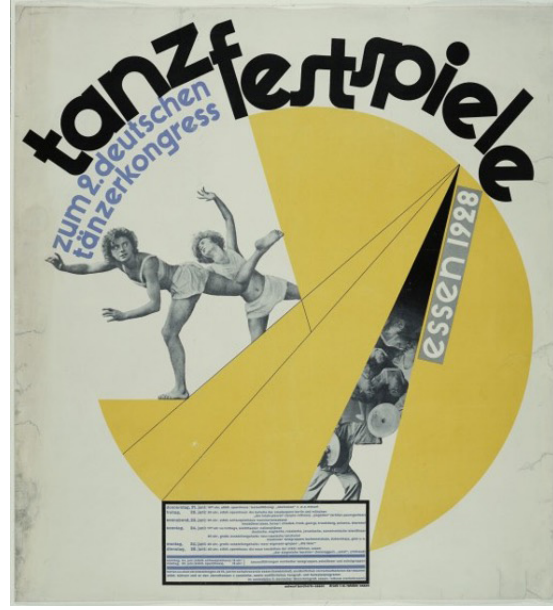
Yeni Tipografi'nin, çağ başında etkili olan sanat hareketlerinden, Rusya'daki Süprematizm'den, Hollanda'da doğmuş Neoplastikçilik'ten ve Bauhaus'a da kaynak olarak görülebilecek Konstruktivizm'den izler taşıdığı görülebilir. Aslında yeni tırnaksız yazı karakterlerinin, eski tarz sayılan tırnaklı yazılara göre daha zor okunduğunu söylemek mümkündür. Harflerin bitim yerlerindeki tırnakların, bir sonraki harfe doğru uzanarak gözü yönlendirmesi ve harfleri algılamayı kolaylaştırdığı düşünülebilir. Bununla birlikte tırnaksız fontlar, kelimenin bütün görsel imgesini dolayısı ile onu tümünden algılamayı sağlar. Böylece harflerin tek tek okunarak birleştirilmesinden ziyade bütünsel bir algılamayı ve daha hızlı okumayı kolaylaştırır. Bu nedenle tırnaksız yeni modern fontların yukarıda sözünü ettiği-

miz 20.yy. başındaki sanat akımlarının da etkisiyle; yeni bir tasarım kurgusuna sahip afişlere, broşürlere ve kitapların asimetrik kurgusuna plastik olarak daha iyi uyum sağladığını söylemek mümkündür.

Max Burchartz'ın (1887-1961) Alman Dans Kongresi için tasarladığı afişe bakıldığında (Resim 7); modern öncesi tasarımların ağır durağan tasarımların aksine, dinamik bir havası olduğu görülür. Geometrik formların ve onlara eşlik eden çizgilerin yarattığı harekete, yazının da adapte olduğu görülür. Afişin merkezinde yer alan dairenin yumuşak kenarları ile yazının eğrileri beraber hareket eder. Dairenin kesilmesi ile elde edilen harekete figürlerin jestleri katılır ve kullanılan yazı büyür ya da küçülürken aynı hareketi destekler.

Burada üzerinde durduğumuz nokta, afişe dair tümünden bir okumanın gerçekleştirilebilmesi için, yazının afişin ayrı bir ögesi olarak alınmaması, aksine afişin diğer unsurlarını destekleyen ona adapte olmuş bütün bir formu yansıtması gerekliliğidir. Bu noktada dönemin düşünsel atmosferini yansıttığı düşünülen ve birçok sanat akımının da yararlandığı, sade geometrik formların, modern sayfa düzenlemelerinin genel akışına uygun olarak entegre edilmesi ve bu formların kullanılarak yazı fontlarını sadeleştirme çabasıdır. László Moholy-Nagy (1895-1946) 1929 yılında Martin Gropius Bau'da düzenlenen "Yeni Tipografi" sergisine katılmış ve 'Tipografi nereye gidiyor?' isimli bir salon düzenlemiştir. Gelecekteki tipografiyi yansıtması amacıyla tasarlanan fontları bu salonda sergilemiştir (Resim 8), (Eisele&Naegele, 2019).

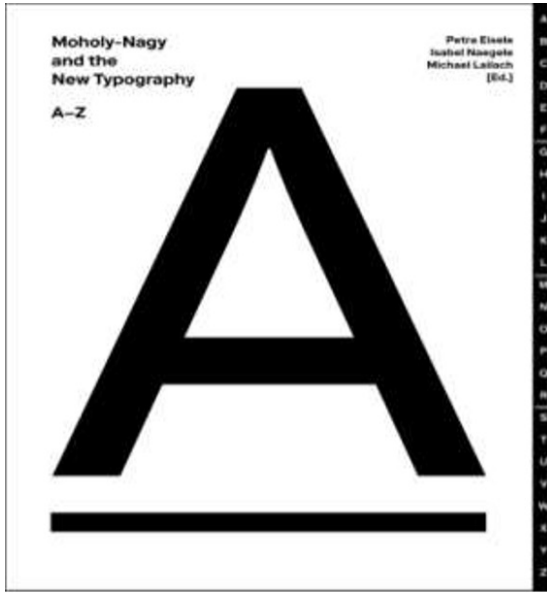
Moholy-Nagy endüstri toplumunun ya-



Resim 7. Max Burchartz. "Dance Festival at the Second German Dance Congress" Posteri, 90x84 cm, 1928.

şamına giren yeni sorunların ancak yeni teknikler yardımıyla aşılabileceğini söylemiştir. Bauhaus dergisindeki bir yazısında "Tekniğe karşı değil, teknikle beraber" şeklinde sloganlaştırdığı düşüncesine göre; "gerçeği ortaya koyması beklenen sanat, yeni teknolojiye kayıtsız kalarak bunu başaramayacaktır" (Margolin, 1997:160). Ona göre; "Günümüzün sanatçısı, yaşamı biçimlendiren bir kurgucudan ya da bir mühendisten farklı olmamalıdır" (Farting, 2014:414-415).

Mekanik bir devir için mekanik bir sanat öne süren Nagy için gelişen teknolojiyle birlikte sanata da yeni ufuklar açılmıştır. Moholy-Nagy'nin fontları, temel biçimler olan kare, daire ve üçgenin kaynak olarak alındığı ve bu salt formlar ile tüm harflerin oluşturulduğunu düşündürür. Bir mühendisin hareket edeceği gibi az sayıda ve temel formlar ile işlevsellik yakalanmaya çalışıldığı söylenebilir.



Resim 8. Moholy-Nagy, Yeni Tipografi Harf Tasarımı, 1929.

1920'lerde Rusya'da Konstrüktivizm başlamıştır. Sovyetler Birliği'nin çalkantılı siyasi yıllarının ardından ortaya çıkan yeni düşünce, yıkılan her şeyi baştan yapmaktır. 1917 Devrimi'nin ardından, toplumun, tasarımcılarının "sanatçı mühendisler" olarak görüldüğü bir dönem olmuştur. Onlara göre geleneksel sanat eskiyi temsil etmektedir. Bu nedenle Konstrüktivistler de modern toplumun yeni argümanlarına uygun düşecek bir estetik yaklaşım aramışlardır. Geometrik şekiller, tekniğin öne çıktığı bir tasarım yöntemi ve bu düzeni gösteren mimari ile, yeni toplumun farkını şeklen de göstermek istemişlerdir.

Toplumsal ikilemlerin, sınıflar arası çatışmaların olduğu bu dönem Çarlık Rusya'sının yıkılması ile sonuçlanmıştır. Geçmiş her şeyi ile terk eden sanatçılar, ilerlemeyi çağın sunduğu materyallerle; modern hayatın görüntüleri anlatan fotoğraflar çağın uygun biçimler ve içeriklerle sunmuşlardır. Konstrüktivizm, Çarlık sonrası artık egemenliğini sağlamlaştıran güçlerin kendi propaganda amaçları için kullanılıp içten

içe çürümesine kadar gösterişli bir dönem yaşamıştır.

Bu dönem içinde bir Rus Avangardı olarak öne çıkan El Lissitzky (1890-1941) daha önceki yıllarda Kazimir Malevich ile Süprematizm akımı içinde de yer almıştır. El Lissitzky, propaganda afişleri ve yazı fontları tasarlamış, modern üretim teknikleri ve yazı biçimi için deneysel çalışmalar yapmış ve bu çalışmaları, Bauhaus'u da etkilemiştir.

El Lissitzky: "A. ve Pangeometri" isimli makalesinde şöyle demektedir; "Ancak hepsi bu kadar değil. Matematik "yeni bir şey" yarattı: hayali (hayali- gerçek değil, varsayılan) sayılar. Bunlar, kendileriyle çarpıldığında negatif değerler veren sayıları içerir. 1'in negatifinin karekökü (T) denilen hayali bir şeydir. Şimdi duyular tarafından doğrudan kaydedilemeyen, kanıtlanamayan, tamamen mantıksal bir yapıdan kaynaklanan ve bu nedenle insan düşüncesinin temel bir kristalleşmesini temsil eden bir aleme giriyoruz" El (El Lissitzky, 1970:142).

El Lissitzky modern dünyanın kesinliğine, çevresinde cereyan eden yeni kavramlara, yeni bir estetik ile karşılık vermek istemiştir. Modern sanat kendine özgü kanunlar ortaya koymuştu. Empresyonizm derinliğin, vücut hacimlerinin kaybolduğu, biçimsel perspektifin kalktığı resimler yaratmıştı. Kübistler silindiri, küre, koni gibi geometrik formları kullanmışlardı. Maleviç ve Mondrian geometrik biçimler ile, Miro ve Kandinsky ise organik formlar ile doğaya bağlı olmayan formlar yaratıyorlardı. Modernin arayışı yeni olan ile ilgiliydi ve plastik araçları "doğa dışı" bir form yakalamak için kullanıyorlardı. Makinelerin egemenliğindeki bir yaşam içinde organik olanlar da biraz makineleşiyor ve düzenlemeler geometrik



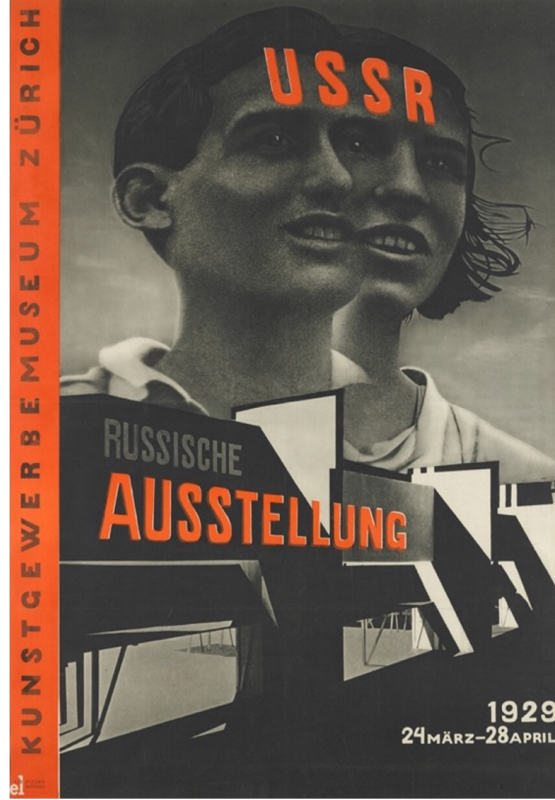
Resim 9. El Lissitzky, "The New Man (Neuer) from Figurines: The Three-Dimensional Design of the Electro-Mechanical Show Victory over the Sun", 30x32, 1923.

ve uyuma karşı asimetrik hale geliyor, "kristalleşiyordu". 20. yüzyıl başında sanatçılar insanlığın ivmesinden etkilenmiş, ortaya çıkan yeni kavramları büyük bir heyecanla sindirmeye, onlara bir estetik karşılık bulmaya çalışmışlardır.

El Lissitzky, "Programatik Denemeler ve Çalışma Yorumları 1921-1926" isimli bir kitap oluşturdu bu kitap içinde "Elektro-Mekanik Gösterinin Güneşe Karşı Zaferinin Plastik Organizasyonu" isimli bir makale yer alıyordu. El Lissitzky buradaki düşünceleri ışığında bir dizi resim yaptı (Resim 9). El Lissitzky'nin oluşturduğu resmin çağın dinamizmine, yeni insanına karşılık gelecek geometrik bir bakış ile yapıldığı söylenebilir. Bu yaklaşımını afiş ve yazı tasarımlarında da korumuştur.

El Lissitzky'nin 1929'da Zürih'teki Rusya Sergisi için hazırladığı afişe bakıldığında binaların mekanik görünümünün yanı sıra kullanılanlar figürlerin de yoğunlaşan açık

koyu dengesi ile geometrik formlara benzediği görülebilir. Afişin genel, planı yatay ve düşey yerleşen öğeler ile oluşturulmuş; rengi ile yazı arka plandan ayrılmıştır (Resim 10).



Resim 10. El Lissitzky, "USSR: Russian Exhibition Poster" 112 x 87 cm, 1929.

Resim 11'de ise El Lissitzky'nin sayfa tasarımı görülmektedir. Buradaki tasarımında afiş ile benzer bir şekilde sayfaya yerleştiği söylenebilir. Buradaki yazıya bakıldığında; tırnaklı yazıların okunmayı kolaylaştıran şeriflerinin, yazının yatay ve düşey yerleştirildiği afişlerde uyumsuzluk yaratacağı söylenebilir. Öyle ki; metin düzeni dışında yerleştirilmiş yazıda, tırnakların yönleri artık bir sonraki harfi ya da zemin çizgisini işaret edemez durumdadır. Bunun yanı sıra modern afişlerde yazı, afişin leke yaratan bir parçası olarak yerleştirilir. Bu nedenle büyüklüğü, küçüklüğü, sayfadaki boşluklarda-

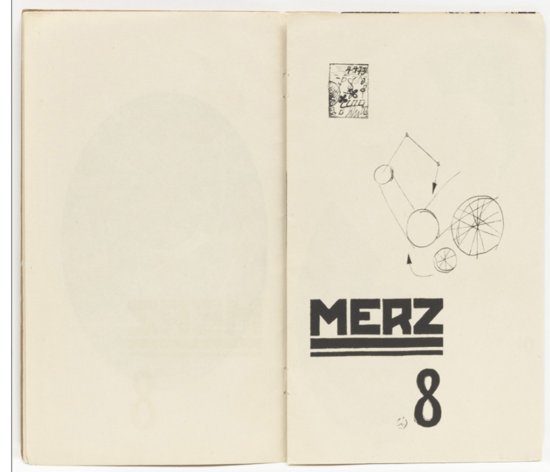


Resim 11. El Lissitzky "The Three-Dimensional Design of the Electro-Mechanical Show: "Victory over the Sun" Text Yapağı, Renkli Litografi, 53.2 x 45 cm, 1923.

ki dağılımı eşit olmak durumunda değildir. Serbest bir plan içinde yer alması her yöne dönebilen tırnaksız formları gerekli kılar.

Resim 12 ve 13'te Kurt Schwitters'in (1887-1948) afişleri görülmektedir. Almanca ticaret anlamına gelen "Merz" kelimesi üzerinde bir oyun oynanmıştır. "Merz" şiirleri ve performansları tanımlamak için kullandığı kapsayıcı bir terimdir (URL 4). Schwitters sokakta bulduğu kâğıt parçalarını sıradan, tesadüfi konuşmaları birleştirerek bazı kolajlar yaratmıştır. Derginin Dada tarzındaki sayfasındaki yazı karakterleri bu nedenle çok farklı karakterde; tırnaklı, tırnaksız büyük ve küçük, vurgulu ya da incedir. Dadanın tümüyle her şeye karşı çıkan absürt tavrı yazının birliğini de kendine uydurmuştur. Dada'nın etrafında gördüklerini kolajlaması, tasarım planında değişik yazı fontlarının bulunması sonucunu doğur-

muştur. Dolayısı ile Schwitters'in ve genel olarak Dada'nın bu tercihleri tırnaksız yazı- larla ilgili tezimize bir tezat oluşturmaz.



Resim 12. Kurt Schwitters "Plate (folio 4) from Die Kathedrale, Die Silbergäule, vol. 41-42", 18.2 x 10.7 cm, 1920.

Genel olarak Modern Çağ'da yazılardaki, zarıflığın yerini okunaklılığın, süslemenin yerini tasarıma uygunluğun ve işlevin aldığı söylenebilir. 1925 yılında Paul Renner'in tasarlamaya başladığı "Futura" yazı fontu geometrik bir plana sadık kalınarak, harfler arasındaki küçük değişikliklerle oluşturulmuştur. Böylece tasarıma birçok şekilde uyum gösterebilecek bir yazı karakteri elde etmiştir. Tasarımcılar tırnaksız yazılar ile yapıları yan yana getirerek modern dünyaya dair görüntüleri; geometrik şekilleri, makinaların simetrisini ve bunlar aracılığıyla yakalanmış bir bütünlüğü yakalamaya çalışmışlardır. Modern sanatçılar modernizmin evrensellik düşüncesine uygun olarak evrensel bir estetik aramışlardır. Bu arayış sadece Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde, sanat akımlarının yoğun hissedildiği bölgelerde değil birçok yerde benzer düşünceler ile gelişme imkânı bulmuştur. Modern tasarımlar ilk olarak Rusya'da ve Batı Avrupa da doğmuştur.



Resim 13. Kurt Schwitters; Die Kathedrale, Die Silbergäule, vol. 41-42, 18.2 x 10.7, 1920.

Ancak yaşanan 1. Dünya Savaşı entelektüel fikirlerin gelişmesini ve yayılmasını engellemiştir. Polonya, Macaristan, Çekoslovakya gibi ülkeler iki dünya savaşı arasında, büyük savaşın egemen güçler arasındaki stresinden nispeten uzağında kalarak, sanatın yoğunlaştığı bölgeler olmuşlardır. Ekspresyonizm'in, Rus Konstrüktivizmi'nin ve Prodüktivizm'in ve Almanya'da ise Bauhaus'un silinmesine neden olan totaliter rejimler buradaki avangart sanatçılara uzanamamıştır.

Bu oluşumlardan biri Çekoslovakya'nın Prag kentinde avangart sanatçılar tarafından oluşturulan; fotoğraf, şiir ve tipografi çalışmalarını yapan "Devestil" akımıdır. Teknolojiyi tasarıma dahil etmeyi, form ve işlevi birleştirmeyi amaçlayan bu sanatçılar, Konstrüktivizm ve Sürrealizm karışımı ta-

sarımlar yapmışlardır. Devetsil ilk manifestosunda, yeni sanatçıları şiirsel bir bakışla, çevrelerindeki nesnelere daha derinlemesine bakmaya çağırmıştır. Gökdenenleri, uçakları ve poster yazılarını yeni sanatları olarak görmüşlerdir. Çalışmalarını 1939'da Çekoslovakya'nın Nazilerce işgaline kadar devam ettirmişlerdir.

Devetsil'in grubunun kurucularında Karel Tiede (1900 -1951), El Lissitzky, Moholy-Nagy ile birlikte yazdığı "Modern Tipografi" isimli denemesinde dinamik tipografik formların kullanılması gerektiğini söylemiş, bu görüşleri Ladislav Sutnar'ın da (1897-1976) içinde olduğu bir grup sanatçıyı etkilemiştir.

Sutnar'ın afişine bakıldığında (Resim 14) yeni çağın görüntülerinin yarattığı karmaşa, geometrik bir diziliş ile karşımıza çıkmaktadır. Tırnaksız yazılar bu geometrik kompozisyona uyum sağlamıştır. Yazıların tırnaklı olduğu düşünüldüğünde şehir görüntüsünün oluşturduğu yoğunluk ile tırnaklı yazının bir karmaşaya yol açabileceği söylenebilir. Sutnar hem buradaki afişinde hem de başka afişlerinde tırnaklı yazılar da kullanmıştır. Yazı tercihlerinin değişmesinin nedeni, yazıyı tasarıma göre uyarlaması ya da afişin hitap ettiği kitle ilgili düşünceleri olduğu düşünülebilir. Örneğin afişin alt tarafında yer alan tırnaklı yazı, küçük boyutta yazılmış el yazısı benzeri yapısıyla afişe nahif bir hava katmıştır. Ancak genel olarak 20. yüzyılın ilk yarısında öne çıkan tırnaksız yazı karakterleri olmuştur. Makine çağı insanları çevrelemiş, zihinlerde her şeyi bu mekanik düzenin işleyişinin parçasına dönüştüren bir estetik yaratmıştır.

Resim 16'da görülen 1926'da Karel Tiede tarafından yayınlanan 'ABECEDA: Prag'dan Bir Caz Çağı Alfabeti' isimli kitabın bir sayfasının örneğidir. Bu tasarım dansçı Milca

Mayerova'nın fotoğraflarının yer aldığı bir kartpostal kitabından ilham alınmıştır (URL 5). Kitap, Vitezslav Nezval'in şiirlerine bir yanıtıdır ve her biri alfabenin bir harfini gösterir. İnsan formu sade, geometrik harfler için bir temel olarak alınmıştır.

Tiege'nin tasarımları yaşadığı çağın problemlerine estetik bir cevap olmuştur. Makinaların, kesinliklerin, çağında, insan da biraz makineleşmiş; dış dünyanın görünüşleri sanatçıların onları anlamlandırma-larına göre yeni biçimlere dönüşmüşlerdir. Modern Çağ'ın dünyaya bakışı, toplumda yeni bir düşünce oluşturmuş, sanatçıların anlama ve yorumlamaları yeni biçim arayışlarına ve yeni bir estetik arayışına yol açmıştır. Afişlerdeki tasarımların ve yazı fontlarının yeni çağın düşüncesine karşılık olarak estetik gelişimlerini birbiri ile senkronize biçimde sürdürdüğü söylenebilir.

Sonuç

Modern Çağ'da bilginin dolaşımı hızlanmış, ticari etkinlik dinamik bir hale gelmiş, bilimsel metodoloji yeni buluşlar için zemin sağlamış ve bu buluşlar insan hayatını kolaylaştırmıştır. Endüstriyel toplum teknolojik gelişmelerle ekonomik etkinliğin ve şehir yaşamının yoğunlaştığı bir çevre yaratmış, bu durum diğer ülkelerin de dışında kalamadığı bir gelişim yaratmıştır. Medya araçları, afişler, broşürler, dergi ve gazeteler, fotoğraflar gibi medyalar yoğun iletişimin yaşandığı bu toplumda geniş yer tutmaya başlamıştır.

Modern düşünce toplumun düşünce sistematiğini ve içine yaşadığı fiziksel çevreyi de değiştirmiştir. Buna uygun olarak afişlerin genel görünümü ve tasarım mantalitesi değişmiştir. Modernin evrensellik düşüncesi



Resim 14. Ladislav Sutnar, "Modern Commerce Exhibition, Brno (Vystava moderniho obchodu, Brno)" Color offset lithograph on cream wove paper, 92.5 x 124 cm, 1929.

sine uygun olarak değişik ülkelerde değişik coğrafyalarda benzer geometrik ve yalın afiş ve font tasarımları oluşmuştur. Yazı ve afiş tasarımları 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanat akımlarından etkilenmiştir. Afiş tasarımının asimetrik dengesine, yazı yazı vermek için daha esnek kullanım olanığı veren tırnaksız fontlara dönüşmüştür. Afişlerde yeni teknolojiler kullanılmış hem afiş hem yazı bu teknolojilere uyum sağlamıştır.

İnsanların okuma alışkanlıklarının değişmesi, metnin harf harf okunması yerine, tümünden kelimeyi algılamayı sağlayan, işlevselliğin ön planda olduğu fontları öne çıkarmıştır. Afişlerin renkleri, yeni buluşlara göre değişirken, tasarım mantalitesi ile örneğin Süprematizm'in salt renklerine indirgenmiştir. Gerçeğin tasvirinin ancak onun aynen betimlenmesi ile elde edilebileceği düşüncesi değişmiş, doğaya bağlı formlar soyutlaşmıştır.

20. yüzyıl afiş tasarımları birçok farklı denemelere sahne olmuştur. Dada'nın, Kübizm'in, Konstrüktivizm'in ya da Ekspresyonizm'in dünyaya getirdiği farklı bakış açıları, toplumun ve tasarımcıların da estetik görüşünü değiştirmiştir.



Resim 15. : Karel Tiege, " ABECEDA: Prag'dan Caz Çağı Alfabetesi" Postcard Letter, 20 x 15 cm, 1926.

Dış dünyanın mekanik görüntüleri, geometrik formlara anlatılırken modern düzenin ihtiyacı olan hız, işlevsellik ve okunaklılık tasarımların ana problemi olmuştur. Sanatı zanaata yaklaştıran ve yeni çağın tasarımları için kullanan ekoller tarafından bir standartlaşma arayışına girilmiş, kullanılan formlar bir kalıp içine sokulmaya çalışılmış, modern insanın dünyaya bakışını karşılayacak yeni bir estetik düzen oluşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

BECER, E. (2016), Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Ankara: Dost Yayınları.

BECER, E. (2019), İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Yayınları.

CLEGG, S. (1978), Pover, Rule and Domination, Boston: Routledge-Kegan Yayınları.

DELLALOĞLU, B. (2003); Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum, İstanbul: Bağlam Yayınları.

EISELE, P. & NAEGELE, I. (2019), Moholy-Nagy and the New Typography: A-Z, Dortmund: Verlag Kettler Yayınevi Yayınları.

El Lissitzky (1970), "Russia: An Architecture for World Revolution" Massachusetts: M.I.T. Yayınları.

ETZIONI, A. (1969), Modern Örgütler, An-

kara: O.D.T.Ü. İdari İlimler Fak. Yayınları

FARTING, S. (2014), Sanatın Tüm Öyküsü, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

FEBVRE, L. (1995), Rönesans İnsanı, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

GIDDENS, A. (2001), Modernliği Anlamlandırmak, Bursa: Alfa Yayınları.

GIDDENS, A. (2016), Modernliğin Sonuçları, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEVY-BRUHL, L. (2020), İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim Ve Simgeler, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

LUIDL, P. (1998), When, Who, How, Typography, Köln: Köneman Yayınları.

MARDİN, Ş. (1982), " İdeoloji", Ankara: Turan Kitapevi Yayınları.

MARGOLIN, V. (1997), The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, University of Chicago Press.

MENGÜŞOĞLU, T. (1997), Felsefeye Giriş, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

RUSKİN, J. (2019), On Dokuzuncu Yüzyılın Fırtına Bulutu, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

RUSKİN, J. (2020), The Seven Lamps of Architecture, Ankara: Platanus Yayınları.

SARIKAVAK, N. K. (2014), Çağdaş Tipografinin Temelleri, Ankara: Seçkin Yayınları.

SARIKAVAK, N. K. (2017), Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

WEBER, M. (2015), Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu, İstanbul: Yarınlı yayınevi.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL 1 <https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction> (Erişim Tarihi: 10.03.2023).

URL 2 <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/24140/Lucien-Pissarro/Notes-on-the-Eragny-Press-and-a-Letter-to-JB-Manson> (Erişim Tarihi: 01.04.2023).

URL 3 <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=61577> (Erişim Tarihi: 04.03.2023).

URL 4 <https://www.moma.org/collection/works/15167> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL 5 <https://www.photopedagogy.com/typophoto.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2023).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1. (<https://collections.vam.ac.uk/item/O720044/title-page-to-sonnets-and-print-morris-william>/Erişim Tarihi: 16.03.2023).

Resim 2. (<https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/24140/Lucien-Pissarro/Notes-on-the-Eragny-Press-and-a-Letter-to-JB-Manson>/Erişim Tarihi: 21.03.2023).

Resim 3. (<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/138>/Erişim Tarihi: 22.05.2023).

Resim 4. (<https://www.moma.org/collection/works/6661>/Erişim Tarihi: 24.05.2023).

Resim 5. (<http://luc.devroye.org/fonts-26353.html>/Erişim Tarihi: 02.03.2023).

Resim 6. (<https://www.alexandropapalexis.com/londons-underground>/Erişim Tarihi: 04.02.2023).

Resim 7. (<https://www.bgc.bard.edu/research-forum/articles/427/tanzfestspiele-zum-2-deutschen-tanzerkongress>/Erişim Tarihi: 22.02.2023).

Resim 8. (<https://www.verlag-kettler.de/en/books/moholy-nagy-and-the-new-typography-an-a-z/> Erişim Tarihi: 04.02.2023).

Resim 9. (<https://www.moma.org/collection/works/88312>/Erişim Tarihi: 14.03.2023).

Resim 10. (<https://www.artic.edu/artworks/199115/ussr-russian-exhibition> Erişim Tarihi: 11.03.2023).

Resim 11. (<https://www.artic.edu/artworks/122432/text-sheet-plate-from-figurines-the-three-dimensional-design-of-the-electro-mechanical-show-victory-over-the-sun/> Erişim Tarihi: 17.03.2023).

Resim 12. (<https://www.moma.org/collection/works/15170/> Erişim Tarihi: 15.03.2023).

Resim 13. (<https://www.moma.org/collection/works/15167/> Erişim Tarihi: 18.03.2023).

Resim 14. (<https://www.artic.edu/artworks/199219/modern-commerce-exhibition-brno-vystava-moderniho-obchodu-brno/> Erişim Tarihi: 15.03.2023).

Resim 15. (<http://indexgrafik.fr/abeceda-karel-teige-1926/> Erişim Tarihi: 13.03.2023).

Osman Hamdi Bey – Osmanlı Oryantalisti mi Yoksa Hümanist Osmanlı mı?¹

Per Bauhn²

Çeviren: Fatma Fulya Tepe

ÖZ

Osman Hamdi Bey'in (1842–1910) resimleri, aynı dönemde Avrupa'da yapılmış, Orta Doğu'dan zengin saray ortamları, harem iç mekanları, camileri, egzotik ürünlerin sergilendiği çarşıları, geleceksel Doğu kıyafeti giymiş insanlarla sokakları ve benzeri sahneleri betimleyen tablolarla sözde benzerlikleri nedeniyle "Osmanlı Oryantalizmi" örnekleri olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte, burada tartışılacağı gibi, Osman Hamdi, kesinlikle zengin bir Osmanlı geçmişinin hatırasını korumaya hevesli, ama aynı zamanda insan aklını ve insanın hakikat ve güzellik arayışını kutlamaya hevesli bir "Hümanist Osmanlı" olarak daha iyi tanımlanabilir. Bu nedenle, tarihi sahneleri tasvir etmekten aldığı zevk, gelenekçi değerlere bağlılık olarak görülmemelidir. Gerçekten de, normatif etik açısından Osman Hamdi, dini inancın eleştirel incelemeye tabi tutulması gerektiğine işaret ettiği için gelenekçilik karşıtı olarak görülebilir. Bu özellikle Genesis (1901) tablosu için geçerlidir. Osman Hamdi'nin sanatını, bazı Avrupalı çağdaşlarının egzotizmiyle yüzeysel benzerliği nedeniyle bir kenara atmak yerine, onun kendi başına özgün ve değerli bir katkı olduğunu kabul etmeliyiz.

Anahtar Kelime: *Osman Hamdi Bey, Osmanlı Oryantalizmi, Hümanizm, İslam, Din*

Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?

ABSTRACT

The paintings of Osman Hamdi Bey (1842–1910) have been described as examples of "Ottoman Orientalism" because of their alleged similarity to paintings made at the same time in Europe depicting scenes from the Middle East, involving opulent palace settings, harem interiors, mosques, bazaars with exotic goods for display, street scenes with people in traditional Oriental garb, and so on. However, as will be argued here, Osman Hamdi is better described as an "Humanist Ottoman", certainly eager to preserve the memory of a rich Ottoman past, but also keen to celebrate human reason and the human quest for truth and beauty. Hence, his delight in portraying historical scenes should not be viewed as a commitment to traditionalist values. Indeed, in terms of normative ethics, Osman Hamdi can be seen as an anti-traditionalist, pointing to the need of subjecting religious faith to critical scrutiny. This is especially true of his Genesis (1901). Rather than dismissing Osman Hamdi's art because of its superficial similarity to the exoticism of some of his European contemporaries, we should recognize it as an original and valuable contribution in its own right.

Keywords: *Osman Hamdi Bey, Ottoman Orientalism, humanism, Islam, religion*

¹ Bu makale üzerindeki çalışmalarım sırasında bana paha biçilmez yardım ve teşvik sağlayan İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Sosyoloji Doçenti olan eşim Fatma Fulya Tepe'ye derin şükranlarımı sunarım.

² Pratik Felsefe Emeritus Profesörü, Linnaeus Üniversitesi, İsveç. Email: per.bauhn@lnu.se Bu makale daha önce "Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?" başlığı altında Nordic Review of Iconography, no. 3-4 2022, s. 7–37'de yayınlamıştır. Bknz: <https://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-2944&pid=diva2%3A1783390Y> Makale yazarın ve derginin izniyle Türkçeye çevrilmiş ve yayımlanmıştır. Çevirmen bu yazıdaki alıntılarını Per Bauhn'un İngilizce makalesinden çevirmiştir. Alıntılar Türkçe kitaplardan ya da Türkçe çevirisi varolan kitaplardan yapılmamıştır.



Resim 1. Osman Hamdi Bey (1842-1910) atölyesinde, 1895 civarı. Bilinmeyen fotoğrafçı.
www.ottomanhistorypodcast.com (ticari olmayan adil kullanım)

Oryantalizm ve Osmanlı Oryantalizmi

Edward Said'e göre oryantalizm, "Doğu'ya hükmetmenin, yeniden yapılanmanın ve Doğu üzerinde otorite uygulamanın Batılı bir yolu"dur (Said, 2003: 3). Daha somut olarak Said, Oryantalizm'in Batılıların (çoğunlukla Fransız ve İngiliz) Doğularını (çoğunlukla Müslüman Araplar) Batı egemenliğini meşrulaştıracak şekilde klişeleştirmesinin bir yolu olduğuna inanmaktadır. Said'e göre oryantalizm, cinsel deneyimler için uygun bir yer olarak Doğu imajını içerir. Said, Gustave Flaubert'in roman karakterlerine burjuva yaşamının geleneklere bağlı can sıkıntısından kaçmaları için nasıl "haremler, prensesler, prensler, köleler, peçeler, dansçı kızlar ve erkekler, şerbetler, merhemler vb." hakkında hayaller kurmasına izin verdiğini ve burada "bağlantının açıkça Doğu ile rastgele cinsellik özgürlüğü arasında kurulduğuna" işaret eder. Yani bu yolla canı sıkılan Batılılar, macera arzularını, birinci elden çok az bildikleri veya hiç bildikleri toplumlara ve kültürlere yansıtarak, "Doğu'nun, insanın Avrupa'da elde edilemeyen cinsel deneyimleri arayabileceği bir yer olduğunu" varsaymak için kendilerine izin verdiler (Said, 2003: 190).

Genel olarak oryantalist nosyonlar, "Doğulu karakter, Doğu despotizmi, Doğu şehveti ve benzeri" klişeler ve basmakalıplarla ifade edilen bir "Doğu öğretisi" doğurur (Said, 2003: 203). 19. yüzyılda Avrupa'da bu klişelerin etkisi göz önüne alındığında, Said, bu dönemde Doğu hakkında konuşan herhangi bir Avrupalının "ırkçı, emperyalist ve neredeyse tamamen etnosentrik" olması gerektiği sonucuna varıyor (Said, 2003: 204). (Burada Said hakkında çok az şey bildiği insanlar hakkında basmakalıplaştırma ve genelleştirme yapmaktan çekinmiyor.)

Osmanlı Oryantalizmi- tarihçi Ussama

Makdisi (Makdisi, 2002) tarafından ortaya atılan bir terim – Batı ve Doğu arasındaki ikiliğin Osmanlı İmparatorluğu'nun seçkinleri tarafından imparatorluğun periferisiyle karşılaşmalarında uygulanması anlamına gelir. 19. yüzyılda çökmekte olan imparatorluğu reforme etmeye çalışan bu seçkinler, bir taraftan taşra halklarını medenileşmemiş olarak görmelerine neden olan Batılı bir kalkınma anlayışıyla özdeşleştiler. Diğer taraftan da hem Doğu'yla hem de İslamla özdeşleştikleri ve Batılı da olmak istemedikleri için Doğu'yu genel olarak geri kalmış olarak gören Batılı bir imajı kabul etmeyi reddettiler. İmparatorluğun çevre kesimini temsil eden ilkel ve pre-modern Doğulu benlik ile kendilerinin temsil ettiğini düşündükleri aydınlanmış, modern ve ilerici Doğulu benliği birbirinden ayırdılar (Makdisi, 2002: 770). Bunun yanı sıra, Sultan'ın gelişmemiş halkını (örneğin Araplar ve Kürtler) medenileştirmeyi ve genel olarak eşit yurttaşlardan oluşan bir Osmanlı siyasi topluluğu oluşturmayı görevleri olarak gördüler. Toplum mühendisi olmak istiyorlardı ve kuşkusuz kendilerini çevre denilen kesimdeki halkların çıkarlarını tanımlama hakkına sahip olarak görüyorlardı.

Osman Hamdi Bey

Osman Hamdi Bey (1842–1910), Osmanlı Donanması Büyük Amiral Hüsrev Paşa'nın (1769–1855) evlatlık kölesi olan İbrahim Edhem Paşa'nın (1818–93) oğluydu. İbrahim Edhem, Osmanlı ordusunun sivil halkı katlettiği Yunanistan'ın Sakız adasından üç yaşında getirilmiş ve İstanbul'da Hüsrev Paşa tarafından ailesinde büyütülmek üzere birkaç çocukla birlikte benzer şekilde satın alınmıştı. İbrahim Edhem, padişahın bursuyla eğitim için Paris'e gönderildi. École des Mines'deki prestijli maden mühendisliği bölümünün en iyi öğrencilerinden biriydi. İstanbul'a dönerek padişahın yöne-

timinde dışişleri bakanı, ticaret bakanı ve daha sonra sadrazam (1877-78) olarak kariyer yaptı. Aynı zamanda (1851’de kurulmuş olan) Türkiye Bilimler Akademisi’nin bir üyesi, jeoloji ve matematik alanında bazı makalelerin yazarı, tarih literatürü çevirmeni, Osmanlı mimarisi üzerine bir çalışmanın başlatıcısı ve Osmanlı İmparatorluğu’na metrik sistemi getiren erken bir girişimin sorumlusu olarak aktifti (Eldem, 2010a: 20–24).

1860 yılında genç Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu’nun daha da modernleşmesi için yararlı bilgi ve deneyim kazanmak amacıyla babası tarafından Fransızca öğrenmek ve hukuk okumak üzere Paris’e gönderildi. Ancak Osman Hamdi ressam olarak eğitim alarak zaman geçirmeyi tercih ettiğinden çalışma motivasyonu dalgalandı. Kimin altında çalıştığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, genellikle iki sanatçıdan bahsedilir: Jean-Léon Gérôme (1824–1904) ve Gustave Boulanger (1824–88).

1868 yılında, oğlunun yönetimde faydalı olmaya başlamasının önemli olduğunu düşünen babası tarafından eve çağrıldı. Osman Hamdi, o zamanlar Osmanlı İmparatorluğu’nun bir vilayeti olan Irak’a, oradaki hükümete yardımcı olarak gönderildi. Oradayken (1869-70) baba ve oğul arasında Fransızca yazışmalar yapıldı. İstanbul’a dönen Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu’nun 1873’te Viyana’da düzenlenen Dünya Sergisi’ne katılımından sorumlu olmak da dahil olmak üzere Osmanlı Dışişleri Bakanlığı’nda görevler üstlendi. 1881 yılında, daha sonra İstanbul’daki Arkeoloji Müzesi’nin müdürlüğüne atandı. Osman Hamdi arkeolojik kazılara bizzat katılmış olsa da, kendisini her şeyden önce mü-

zenin koleksiyonlarına adanmıştır. Osman Hamdi’nin “gerçek misyonunun, hayal kırıklığı yaratması muhtemel bir arkeologluk kariyerinden ziyade kurumun yönetiminde yattığının” farkında olduğu anlaşılıyor (Eldem, 2004: 130). Müze müdürü olarak, Osmanlı İmparatorluğu’nun eski eserlerini yabancı çıkarların istismarından korumak için önemli çabalar sarf etti. Osman Hamdi, müze müdürlüğü görevine paralel olarak resim yapmaya devam etti. Ayrıca (1882’de) daha sonra İstanbul’da Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüşecek olan bir güzel sanatlar enstitüsü kurarak sanat çalışmalarına, sanatçıların ve sanat akademisyenlerinin eğitimine katkıda bulundu.

Tanzimat

Osman Hamdi Bey, kendisinden önceki İbrahim Edhem Paşa gibi, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde 1839-76 Tanzimat (yeniden yapılanma) olarak bilinen dönemle yakından ilişkilidir. Tanzimat, imparatorluk içindeki etnik-milliyetçiliğe olduğu kadar dış baskılara da bir yanıttı. Tanzimat aktivistleri ilham almak için Batı’ya baktılar ve Batı’nın kalkınma koşullarını Osmanlı İmparatorluğu’na uygulamak istediler. Bu temelde, çökmekte olan imparatorluğa yukarıdan yeni bir hayat ve yeni bir enerji aşılamaya çalışan bir elit projesiydi. Osmanlılık, Sultan’ın tüm tebaasının din ve etnik kökene bakılmaksızın eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan kapsayıcı bir ideoloji olarak lanse edildi. Tanzimat reformcuları ayrıca, insanların dini grup aidiyetlerine göre örgütlendiği, vergilendirildiği ve yargılandığı millet sistemini ortadan kaldırarak, Osmanlı Sultanı’nın Müslim ve gayrimüslim tebaasının eşit yasal haklara sahip olacağı bir sistem hedeflediler. Vergi-

lendirme, eğitim ve askere alma artık dini cemaatler için özel hükümler olmaksızın herkesi kapsayacaktı. Tanzimat, 1876'da iki meclisli bir parlamentonun kurulmasıyla sonuçlandı; bu parlamentoda ikinci meclis üyeleri, belli bir servete sahip tüm erkeklerin oy hakkıyla seçiliyordu. (Birinci meclis Sultan tarafından atanmaktaydı.) Meclis iki yıl sonra Sultan Abdülhamid II tarafından feshedildi ve Sultan Abdülhamid sonraki otuz yıl boyunca imparatorluğu otokratik bir şekilde yönetti.

Osman Hamdi Bey'in ilericiliği

Osman Hamdi'nin Irak'taki misyonu, kanallar ve demiryolları inşa etmenin yanı sıra Fırat'ı keşfetmeyi amaçlayan bir tür "aydınlanmış sömürgecilik" (Eldem, 2010a: 38) olarak tanımlanmıştır. Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Irak'taki illeri karakollarıyla karşılaştığında, Batılıların genel olarak Osmanlı İmparatorluğu'na uyguladıklarını anımsatan bir tutumu benimsemeye başladı: bir yanda halk gerçek, orijinal ve otantik, diğer yanda ise umulmayacak kadar geri kalmış, yozlaşmış ve kanunsuzdu (Eldem, 2010a: 44; Georgeon, 2010: 148). Osman Hamdi'nin mensup olduğu Osmanlı eliti için İstanbul, medeniyeti, imparatorluğun Arap bölgeleri ise bazen hayranlık duyulan, çoğu zaman korkulan ya da hor görülen, asla özdeşleşilemeyen ve her zaman kontrol altına alınmak istenen insanların yaşadığı vahşi ve evcilleşmemiş çevreyi temsil ediyordu. İlerleme ve kalkınmayı teşvik etme arzusu, 20. yüzyılın toplum mühendislerinin tutumuna benzer olarak yukarıdan aşağıya bir bakış açısıyla eşleştirildi. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in son dönem akrabalarından tarihçi Edhem Eldem'in "Osman Hamdi Bey'in bir Oryantalist olduğunu, çünkü kendisinin de uyguladığı bir modernliğe inandığını" iddia

etmesine yol açmıştır (Eldem, 2010a: 67).

Osman Hamdi, Ağustos 1869'da babasına Irak'taki Arap göçebeler hakkında şunları yazar "Onlar zeki, dürüst, cesur ve merttirler. Fakat Arapların medeniyet veya kalkınma yolunda tek bir adım attıklarını düşünüyor musun? Hayır!" Ancak Osman Hamdi bunun suçunu, sanayiye, ticareti ve iyi yönetimi teşvik etmekten çok yerel nüfusun kaynaklarını kurutmakla ilgilenen eski valilere yüklüyor. Yani bilmeyen, iktidarın dilinden başka bir şey görmemiş bir halkla karşı karşıyayız. Bu şekilde yetişmiş bir halkın hükümeti ordusuyla mı yoksa yönetimiyle mi değerlendirebileceğini soruyorum size. Ordusuyla, çünkü onlar iktidarın dilinden başka bir şey bilmezler; onlar için ordu hükümdür" (Eldem, 2010a: 84).

Osman Hamdi geleneksel aile ve görücü usulü evlilikler hakkındaki görüşlerini de dile getirir. Nisan 1870'te babasına yazdığı bir mektupta, babasını etrafına bakmaya çağırır:

"Ailelerde ne görüyorsunuz? Yozlaşma, ah-laksızlık, anlaşmazlıklar, boşanmalar. Kölelik onları rahatsız ediyor, haremdeki köle kızlar morallerini bozuyor. Kadın kocasına boyun eğmiyor, koca karısına saygı göstermiyor. [...] Çocuklar terk edilir. [...] Kendisini sadece iyi bir mobilya parçası olarak gören köleye emanet edilen bu zavallı küçükler büyür [...] Ve tüm bunlar, yozlaşmış geleneklerimizdeki gülünç bir gelenek, erkeğin gözleri kapalı bir eş almasını istediği içindir. Bu gelenek evliliğin kadın ve erkeğin özgür rızasının değil, ebeveynler arasındaki bir sözleşmenin sonucu olmasını istiyor" (Eldem, 2010a: 99).

Aynı zamanda Osman Hamdi, geleneksel yaşam biçimlerine yönelik eleştirilerinin İslam'ın kendisine değil, yalnızca İslam'ın

çarpıtılmış bir biçimine yönelik olduğunu ve Batı geleneklerinin Osmanlı geleneklerine her bakımdan tercih edilebilir olduğunu kastetmediğini vurgulamak istemektedir: “Sevgili babacığım, artık Müslümanların gelenekleri olmayan geleneklerimize bu şekilde saldırdığımda, bunun yerine Avrupa geleneklerini övmediğimi iyi anlayın. Onlar hakkında da söyleyecek çok şeyim var, ancak yine de onları şu açıdan tercih ettiğimi söylemeliyim: evlilik dışı haricinde genellikle ahlaksız, yozlaşmış ve ahlaksız olunmaz. Zengin bir adam, yasal karısının yanı sıra, emrinde bir dizi genç köle kıza sahip değildir, ancak gayrimeşru ve yasadışı bir ilişki kurmak isterse, bunu sokakta ve fahişe olarak tanımlanan ve dolayısıyla yasaların dışında kalan özgür kadınlarla yapar” (Eldem, 2010a: 100).

Osman Hamdi az önce söylediklerinin “halk için değil, büyükler, zenginler” için geçerli olduğunu iddia etmektedir. Avrupa burjuvazisine gelince, onun aile ahlakı “özellikle Almanya’da en kusursuz olanıdır”. Bu da Osmanlı orta sınıfının eksikliklerinin değerlendirilmesine yol açmaktadır:

“Cuma günü camiye gidin ve bir ülkenin tek zenginlik kaynağı olan esnafa, vatandaşa bakın. Perişan, paçavralar içinde, sadece acıma uyandıran bir gölge. Girişim yok, ticaret yok, hiçbir şey yok! Sabırlı bir ölümden başka bir şey yok! Her şey Tanrı’dan gelir. Dükkanı olan yarı yıkık bir barakaya gider, onu yağmalanmış bulur - bu Tanrı’dan gelir - evi olan bir barakaya döner ve onu alevler içinde bulur - bu her zaman Tanrı’dan gelir ve asla yönetimden gelmez! Oraya bak zanaatkâr, oraya bak vergi mükellefi, oraya bak halk” (Eldem, 2010a: 100).

Osman Hamdi Bey’in meslek hayatının büyük bir kısmı Abdülhamid’in otokratik yönetimi sırasında geçmiştir. Osman Hamdi

açık muhalefetten kaçınmış, ancak 1908’de istibdadı sona erdiren ve anayasal yönetimi yeniden tesis eden sözde Jön Türk İsyanı’na sempati duymuştur. Kendisini “Jön Türklerin en yaşlısı” olarak tanımlamış ve yeni hükümetin liderlerinden Enver Paşa’nın bir portresini çizmiştir (Eldem, 2004: 124).

Ancak Osman Hamdi Bey’in ilericiliği kendi ailesi içinde bile tam olarak benimsenememiştir. İlk eşi gibi bir Fransız olan ikinci eşi Marie Palyart Hamdi (1863-1943), kuşkusuz evliliğiyle bağlantılı olarak Hıristiyan inancını terk etmek zorunda kalmamıştı. Ancak kendisinin ya da kızlarının İstanbul sokaklarında başı açık dolaşması ya da Osman Hamdi Bey’le birlikte kamuya açık ortamlarda görünmesi düşünülemezdi. Kendisi 1896’da Hamdi ailesinin evini ziyaret eden bir kadın misafire şöyle demişti: “Yaşamak dışında evimin arkasındaki sokaktan tepedeki bahçeme asla geçmem” (Eldem, 2014: 65). Ancak adil olmak gerekirse, bu kadınların özgürlüğüne sınır koyanın Osman Hamdi Bey’in şahsından ziyade Osmanlı toplumunun gelenekleri olduğunu belirtmek gerekir. Bu arada, Osman Hamdi’nin kendisine de Batılı etkilere her zaman şüpheyle yaklaşan bir sultan tarafından uzun süre yurtdışına seyahat izni verilmemiştir.

Osman Hamdi Bey’in Sanatı ve Oryantalizm

Osman Hamdi Bey’in sanatının oryantalizmine gelince, onun çıplak harem kölesi kızları resmederek Doğu’yu egzotikleştiren ve aynı zamanda yerli izleyicilerinin pornografik arzularını tatmin eden hocaları Bou langer ve Gérôme ile karşılaştırılmaması gerektiğine işaret edilmiştir. Bu oryantalizm biçimi izleyicinin röntgenci dürtülerine hitap ediyordu, çünkü gerçekte harem ortamı dışarıdan bir erkek izleyici için asla

erişilebilir olamazdı. Osman Hamdi'nin sanatı bu tür bir röntgencilikten uzaktır. Sanat tarihçisi Wendy Shaw'a göre, o, "gizli alanlara erişim ya da bu alanların fethini sunmaz", bunun yerine bizi "kendi evinin özel alanına" götürür; burada tasvir edilen kadın "bizden uzağa bakmaktadır" (Shaw, 2003: 104). Burada sanki çıplak kadınlara gizlice yaklaşmaktan ziyade, sanatçının eserlerine gizlice yaklaşmaya davet ediliriz. Benzer şekilde François Georgeon, Osman Hamdi'nin birçok resminde kadınların merkezi bir rol oynamasına rağmen, hiçbir zaman erotikleştirilmediklerini, erkeklere ya da dine itaatkâr olarak resmedilmediklerini belirtmiştir; gerçekten de Georgeon'a göre Osman Hamdi için "kadınların eşitliği sadece yasal bir mesele değildir; din önünde ve din içinde eşitlikleriyle başlar- ve bu son derece orijinal bir fikirdir" (Georgeon, 2010: 158).

Osman Hamdi Bey'in bir oryantalist olarak görülüp görülmemesi gerektiği sorusu başka bir soruya, yani resimlerinde belirli bir mesele olup olmadığı sorusuna temas eder. Tarihçi Edhem Eldem bu konuda şüphecidir. Osman Hamdi'nin en ünlü resimlerinden biri olan Kaplumbağa Terbiyecisi (resim 2), Osman Hamdi'nin kendisinin bir imgesi olarak yorumlanmıştır (Osman Hamdi kendi resimlerinde sıklıkla tarihi kıyafetler içinde görünür) ve Osmanlı yetkililerinin tarihsel araştırma ve eğitimi destekleme konusundaki isteksizliğinden duyduğu hayal kırıklığı olarak yorumlanmıştır. Eldem, resim ilk sergilendiğinde, herhangi bir "eğitime" atıfta bulunulmadan, sadece Kaplumbağalı Adam olarak adlandırıldığına dikkat çeker. Resim ancak Osman Hamdi'nin ölümünden sonra Kaplumbağa Terbiyecisi adını almış ve bu isimle birlikte eğitim, aydınlanma, bilgi edinme ve benzeri diğer eğitim biçimleriyle ilişkilendirilmiştir-

tir. Eldem'e göre "ne resimde ne de isminde Osman Hamdi Bey'in bunu eğitim ve öğretim üzerine bir alegori ya da metafor olarak kastettiğini iddia etmemize olanak tanıyacak hiçbir şey yoktur". Eldem'e göre Osman Hamdi'nin muhtemelen "çekici ve Osmanlı ortamına uyurlanabilir bulunduğu bir kompozisyonu yeniden üretmekten başka bir niyeti yoktu" (Eldem, 2012: 350). Dolayısıyla Eldem, Osman Hamdi Bey'i bir oryantalist olarak görmekte bir sorun görmemektedir:

"Özünde kesinlikle bir vatansever olmasına rağmen, zaman içinde kendisini çevreleyen dünyaya bakışına hâkim olan, Batılı türden 'gerekli' Oryantalizmin çok güçlü bir temeline sahipti. [...] Bu durum, Batılı Oryantalist resmin biçim, konu ve eğilimlerinin çoğunu benimseyen sanatsal üretimi için daha da doğrudur. Sekiz yılını Paris'te geçirmiş, iki kez Fransız kadınlarla evlenmiş, ailesi ve meslektaşlarıyla Türkçeden çok Fransızca konuşup yazmış bir adam için Oryantalizm büyük olasılıkla hem bir yan etki hem de yaşam biçiminin bir ifadesi haline gelmişti. [...] Kulağa hayal kırıklığı gibi gelse de, onun temel motivasyonunun [...] estetik açıdan hoş, teknik açıdan ikna edici ve kültürel açıdan tutarlı bir İslami Doğu vizyonu sunarak Batılı bir izleyici kitlesinin beklentilerini karşılamak olduğuna inanıyorum" (Eldem, 2012: 374).

Eldem'in Osman Hamdi'nin sanatsal motivasyonuna dair bu oldukça küçümseyici görüşü, Osman Hamdi'nin Batılı sanat alıcılarının dikkatini çekecek bir sanat yaratarak sadece bir fırsatçı olduğunu öne sürece kadar ileri gitmektedir: "[H]amdi'nin resimleri bir tepki, isyan ya da yıkım biçimi olarak değil, daha ziyade bir satış stratejisi olarak görülmelidir" (Eldem, 2018: 37). Ancak Eldem'in açıklaması ne adil ne de ek-

siksizdir. Kuşkusuz Osman Hamdi Bey'in sanatsal üslubunu tamamen estetik anlamda oryantalist olarak tanımlayabilir ve bunu bu türü geliştiren sanatçılar tarafından eğitilmiş olmasıyla açıklayabiliriz. Ancak onun sanatsal üretimini Batılı izleyiciye istediğini verme meselesine indirgemek sadece haksızlık değil, aynı zamanda onun sanatına dair oldukça sığ ve yüzeysel bir anlayışa da tanıklık ediyor. Bu aynı zamanda mantıksal bir yanılgıya düşmek, yani etki ile niyeti birbirine karıştırmaktır. Osman Hamdi Bey'in sanatının Batı'da iyi karşılanmış olması, onun sanatıyla (tek) niyetinin Batılıların özümseyebileceği bir şey yaratmak olduğu anlamına gelmez. Sonuçta, Batılı oryantalist ressamların piyasaya sürdüğü türden nü çalışmalarla da aynı (hatta daha fazla) başarıyı yakalayabilirdi, ama o şöhret ve servet için böyle bir yolu denemedi.

Onu ve genel olarak Estetik oryantalizmi daha geniş bir perspektife yerleştirmek daha ilginç olabilir; bu perspektifin Said'in Doğu hakkında ırkçı stereotipler üretmeye yönelik komplocu bir irade varsayımına indirgenmesi gerekmez. Örneğin Ahmet Ersoy, Tanzimat dönemiyle ilişkilendirilen yeni bir başlangıç arzusuyla bağlantılı olarak Osmanlı sanatçılarının da "uzak ve görkemli bir Osmanlı/İslam geçmişine dair kolektif hayallere" nasıl daldıklarına işaret etmiştir (Ersoy, 2010: 131). Bu kolektif hayallerin temelinde ise "temel bir değişim bilinci, geri dönüşü olmayan bir kopuş hissi ve özellikle akademik ve sanatsal alanda, telafi edilemez kayıplara karşı Romantik bir duyarlılık" vardı (Ersoy, 2010: 132). Sanat tarihçisi Wendy Shaw da benzer bir yorumda bulunarak Osman Hamdi Bey'in sanatı ile arkeolojik ilgileri arasındaki bağlantıya işaret etmiştir.



Resim 2. Osman Hamdi, *Kaplumbağalı Adam*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya. 221,5x120 cm. Pera Müzesi, İstanbul. Wikimedia Commons (CC0 1.0).

Sanatında tarihsel, retrospektif temalara yönelik bir tercih vardır ve “sadece anakronik değil, aynı zamanda biraz müze benzeri bir alanda çalışır” (Shaw, 2003: 103).

Ersoy ve Shaw’ın ifadeleri sadece Osman Hamdi Bey’in sanatına değil, aynı zamanda oryantalist biçimleri de dahil olmak üzere Batı Avrupa tarih resmine de uygulanabilir. Sadece Osmanlı İmparatorluğu bir değişim ve kırılma dönemi yaşamadı. Endüst-

riyalizm, şehircilik, ticarileşme ve otoriter bir fayda ve verimlilik kültürü, ister Ortaçağ şövalye romantizmi, ister Roma ve Yunan antikitesi, isterse de modern çağın getirdiği kasvetli gerçeklikle tezat oluşturan bir zenginlik ve ihtişamlı ilişkilendirilebilecek Osmanlı Doğu’su olsun, tanımlanmamış bir geçmişe özlem duyulmasına katkıda bulundu.

Tarih ressamı köle pazarlarını ve harem ortamlarını estetize ettiklerinde naiflikle ve hatta ahlaki sorumsuzlukla suçlanabilir, ancak çalışmalarını küçümseme veya ırkçılık ifadelerine indirgemek yanlış olur. En azından çoğu durumda, onların çalışmaları daha ziyade kültürel ve tarihsel olarak uzak bir geçmişe yansıttıkları bir güzelliği ve estetik zenginliği kutlamakla ilgilidir - kendi zamanlarında ve toplumlarında algıladıkları aşırı materyalizmden farklı bir yaşam tarzına dair bir tür sanatsal rüya. Bunu yaparken, kendi zamanlarının ve toplumlarının sahte ve gösterişçi duygusallığı, gelenekselliği ve gelenekçiliği olarak algıladıkları şeylere isyan ederek geleceğe bakan, makineleri, teknolojiyi ve acımasız bir ilerlemeyi kutlayan daha sonraki modernistlerden çok da farklı değillerdi. Görsel sanatlar hiçbir zaman sadece bugünü belgelemekten ibaret olmamış, aynı zamanda her zaman geçmişe ya da geleceğe açılan pencereler ve kaçış yolları sunmuştur.

19. yüzyıl, büyük ve hızlı çalkantılarıyla -endüstriyel devrim, geleneksel yaşam biçimlerinin çöküşü, olguların açık varlığı, duygusuz bir verimlilik kültürü ve sınırsız bir kâr arayışı, buna eşlik eden işçilerin acımasızca kullanımı, gecekonduların ve kent proletaryasının varlığı- hem sanatçıların hem de sanat izleyicilerinin güzel, uyumlu ve tefekkür dolu bir şeye duydukları özlemi uyandırdı. Çeşitli hayali geçmişlere dönüp

bakmak, birçok kişinin endüstriyel verimliliğin hakim olduğu bir dünyada hissettiği rahatsızlığı ifade etmenin bir yoluydu - Karl Marx'a göre, "katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı, kutsal olan her şeyin kirletildiği ve insanın sonunda gerçek yaşam koşullarıyla ve türdeşleriyle olan ilişkileriyle ayık bir şekilde yüzleşmek zorunda kaldığı" bir dünya idi bu (Marx, 1988: 58). Marx 19. yüzyılın çalkantılarını tarihsel bir gereklilik ve sosyalizme giden yolda bir adım olarak kabul ederken, herkes onun determinist görüşlerini benimsemeye istekli değildi. Modern durumun öne çıkan bazı yönlerinin çirkinliği karşısında dehşete kapılanlar için, güzelliği yaratmak ve aramak bir direniş eylemi haline geldi. Sanatı tarihselleştirmek, sanayi devrimine karşı estetik bir tepki olduğu kadar ahlaki bir tepkiydi de. Aynı zamanda, pek çok sanatçının kendilerini uzaklaştırmak istediği o huzursuz ve dinamik kapitalizm, hali vakti yerinde bazı özel kişilerin sanatı tarihselleştirmek için para ödemesini de mümkün kılmıştı.

Bu türden nostaljik sanat, estetize ettiği ortamların ardındaki genellikle sert gerçekliği ele almadığı için elbette eleştirilebilir. Ancak, gerçekçilikten yoksun olduğu yönündeki itirazlara teslim olmadan önce, durup iyi sanat kriterlerini düşünmekte fayda var. Sonuçta sanat, gerçekliğin ampirik olarak geçerli ve nesnel olarak doğru bir açıklamasını sunmakla ilgili değildir (ya da en azından sadece değildir). Dolayısıyla, tek tek sanat eserlerini yalnızca gerçeğe uygun temsil kriterlerine göre değerlendirmek hata olacaktır:

"Sanat eleştirisi hocalarının genellikle mücadeleye çalıştığı ilk önyargı, sanatsal mükemmelliğin fotoğrafik doğrulukla özdeş olduğu inancıdır. [...] Estetik, başka bir deyişle, inandırıcı temsil sorunuyla, sanatta

yanılsama sorunuyla ilgilenme iddiasından vazgeçmiştir" (Gombrich, 2002: 4).

Bir sanat eseri bilimsel bir rapor ya da gazete haberciliği gibi anlaşılmalıdır. Dünyanın politik ya da ahlaki açıdan doğru bir anlayışına uygun olması da iyi sanatın tanımlayıcı bir özelliği değildir. Gerçekliği temsil eden sanat eserleri her zaman perspektivisttir; yalnızca bir insanı ya da manzarayı belirli bir zamanda belirli bir açıdan resmetmeleri gibi önemsiz bir anlamda değil, aynı zamanda sanatçının (ya da sanat alıcısının) estetik tercihlerini ifade etmeleri gibi daha ilginç bir anlamda da. Ancak estetik tercihler ahlaki değerlendirmelerle özdeş olmak zorunda değildir. Bir kişi aynı anda hem estetik gelenekçiliği hem de siyasi ilericiyi benimseyebilir ya da sanatta radikal bir avangardizmi ahlaki ve sosyal konularda muhafazakâr bir görüşle birleştirebilir. Burada kendimize Arts and Crafts hareketinin Viktorya dönemindeki kurucusu William Morris'in durumunu hatırlatabiliriz. Orta çağ sanat eserlerini seven bir sosyalist olan Morris, "ekonomi politığın eleştirisi olarak sosyalizm geleneği ile romantik anti-endüstriyalizm geleneğini" birleştirmiştir (MacCarthy, 1994: xviii–xix).

Bir orta çağ sahnesinde güzellik gören kişi, feodal bir toplumun yeniden kurulmasından yana olmak zorunda değildir. Dolayısıyla, bir sanatçının eserine, tasvir ettiği sahnelerin toplumsal gerçekliğini tam olarak yansıtmadığı gerekçesiyle itiraz etmek, kübist bir resme "her şey böyle görünmüyor" diye itiraz etmek kadar yanlıştır. Said'in harem iç mekanlarını resmeden sanatçıların temel motivasyonunun Doğu'yu geri kalmış bir köle toplumu olarak resmetmek olduğu suçlamasını da eleştirmeden kabul etmemeliyiz. Bunun yerine, Oscar Wilde tarafından "her şeyin fiyatını bilen ve hiçbir

şeyin değerini bilmeyen” biri olarak tanımlanan 19. yüzyıl sanayicisi veya mühendislerine özgü faydacı araçsalcılığı reddettiklerini ifade etmek istemiş olabilirler (Wilde, 2003: 452).

Genesis

Osman Hamdi Bey, sanatının çoğunda inkâr edilemez bir şekilde retrospektif ve nostaljik bir bakış açısını ifade eder. Kendi zamanında büyük ölçüde ortadan kalkmış olan ortamları tasvir eder. Ancak onun sanatı hakkındaki tüm gerçek bu değildir. Gördüğümüz gibi, Edhem Eldem eski akrabasına romantikleştirilmiş oryantalist motifler arayan Batılı bir izleyiciyi tatmin etmekten başka bir amaç atfetme konusunda isteksizdir. Ancak Eldem’in bu indirgemeci bakış açısının altına sokmakta zorlandığı bir resim var: Genesis (1901), Resim 3. Bu resim muhtemelen Osman Hamdi’nin en esrarengiz ve kesinlikle en sembol yüklü resimlerinden biridir. Etrafında pek çok soru işareti vardır. İsmi bile bir karışıklık kaynağı olmuştur. Resmin arka planında görülebilen dua nişinden dolayı tablo genellikle Mihrab olarak adlandırılır. Ancak bu isim 1971 gibi geç bir tarihte sanat tarihçisi Mustafa Cezar tarafından Osman Hamdi Bey’in biyografisinde verilmiştir. Cezar, resmin daha önce isimsiz olduğuna inanmış görünmektedir, zira “Mihrab adını vermeyi tercih ettik” diye yazmakta ve “belki okuyucularımız daha uygun bir isim bulurlar” diye eklemektedir (Cezar, 1971: 324). Ancak Edhem Eldem’in de belirttiği gibi, resim ilk kez sergilendiğinde, 1901’de Berlin’de ve ardından 1903’te Paris ve Londra’da, Fransızca La genèse (Eldem, 2012: 359), yani Genesis başlığıyla yer aldı; bu da “köken” ve “yaratılış” gibi çift anlamlara işaret ediyordu ve bu son kelime aynı zamanda

dini bir çağrışım da taşıyordu (örneğin, Tanrı’nın yeryüzündeki yaşamı nasıl yaratıldığının anlatıldığı İncil’in Yaratılış Kitabı örneğinde olduğu gibi).

Ne yazık ki Edhem Eldem’in kendisi de bu karmaşaya katkıda bulunup tablonun başlığını, kelimenin dini anlamında “yaratılış” anlamına gelen yeni bir Türkçe isim- Yaratılış - vererek değiştirmiştir (Eldem, 2010b: 489–494).



Resim 3. Osman Hamdi, *Yaratılış*, 1901. Tuval üzerine yağlıboya. 210 x 108 cm. Pivadacom’un izniyle.

Böylece Edhem Eldem Osman Hamdi'nin kendisinin (muhtemelen kasıtlı olarak) yorumuna açık bıraktığı bir konuda taraf tutmaktadır. "Genesis" elbette sanatsal yaratıma atıfta bulunabilir ve sadece ilahi faillığe değil; aynı zamanda, daha genel olarak, yaşamın kökeni, insanlığın kökeni, bilgeliğin kökeni gibi kökene de atıfta bulunabilir bunların hepsi Osman Hamdi'nin resmiyle ilişkilendirilebilir.

Resimde, hamileliğinin ilk aylarında olan bir kadın, arkasında bir dua nişi (mihrab), önünde ve ayaklarının altında açık Kur'an ve Zerdüş kitapları bulunan bir Kur'an sehpasında oturmaktadır. Bu imaj, Doğu'ya dair hoş bir imaj vermekten daha farklı bir şeyle ilgilidir. Ve burada Osman Hamdi Bey tarihi bir dekoru tasvir etmekten daha fazlasını istemektedir. İlginçtir ki, tablosunun vermek istediği mesaj, Avrupa'da ilk kez sergilendiğinde izleyicilerin gözünden kaçmışa benziyor. Londra'daki sergi kataloğunda sadece "limon sarısı Doğu giysileri içinde, kürsü üzerinde x şeklinde bir koltukta dik oturan bir kadın" tasvir edildiği belirtilmişti. Arkasında mavi çinili bir Kahire duvar fonu vardır; ayaklarının dibinde bir buhurdanlık ve bir dizi Arapça kitap serpiştirilmiştir" (Eldem, 2012: 359).

Ne yazık ki, bu gözlemleri yapan Edhem Eldem'in kendisi Genesis'in ilginç bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunmaya meyilli görünmemektedir. Eldem, tablodaki kadın modeli tartışırken, Osman Hamdi'nin torununun tablodaki kadının Osman Hamdi'nin evindeki bir Ermeni hizmetçinin hamile kızı olduğuna dair anekdot niteliğindeki kanıt-

larını reddeder Bunun yerine, modelin Osman Hamdi'nin 1902'de bir çocuk doğuran kızı Leyla olabileceğini öne sürer - ancak bu, sadece bu yorumla ilgili "[b]ir büyük sorunun" (Eldem, 2012: 359) olduğunu, yani resmin bu çocuğun doğumundan bir yıl önce tamamlanmış ve ilk kez sergilenmiş olması dolayısıyla Leyla'nın resmin yapıldığı sırada hamile olamayacağı olduğunu fark etmesine neden olur.

Eldem ayrıca Genesis'in ilham kaynağının Fransız ressam ve heykeltıraş Jean-Léon Gérôme tarafından 1890 yılında yapılan Tanagra adlı küçük bir heykel olduğunu öne sürer (Resim 4). Bu heykelde oturan çıplak bir kadın resmedilmiştir, ancak herhangi bir dini sembol ya da metne atıfta bulunulmamıştır. Hayatı boyunca Klasik Dünya'ya derin bir ilgi duyan Gérôme, 1870'lerde Yunan kasabası Tanagra yakınlarında devam eden ve M.Ö. dördüncü yüzyıla ait, birçoğu hem oturan hem de ayakta duran kadınları temsil eden bir dizi küçük pişmiş toprak figürin ortaya çıkaran arkeolojik kazıları anmak istemiştir. Tanagra heykeli bir kazı höyüğünün üzerinde oturan bir kadını, yanında bir arkeologun kazmasını ve ayaklarının dibinde kısmen kazılmış küçük figürleri göstermektedir. Bu, arkeolojinin ve antik Yunan'ın bir kutlamasıdır ve Osman Hamdi'nin resmindeki dini ve varoluşçu temalarla hiçbir ilgisi yoktur. Genesis ve Tanagra'nın tek ortak noktası, her ikisinin de oturan bir kadını tasvir etmesidir. Diğer her açıdan farklıdır ve Genesis'in Tanagra'dan esinlendiğini gösteren hiçbir şey yoktur.



Resim 4. Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Tanagra*, 1890. Mermer. Yükseklik 154,7 cm. Musée d'Orsay. Wikimedia Commons, fotoğraf Lomita (CC BY-SA 4.0).

Bunun yerine Genesis, radikal bir hümanist bakış açısının ifadesi olarak görülebilir. Burada merkezde olan din değil, insanlık ve insanın varoluş koşullarıdır. Resimdeki kadın yaşamın kökeni (genesis) olarak temsil edilir ve dinden ziyade insan yaşamının kendisi uygun hürmet nesnesi olarak sunulur. Altın rengi elbisesi onun yüce statüsünü vurgular. Dahası, kadın Kur'an'ın yerleştirilmiş olması gereken yerde oturmaktadır. Kur'an standı normalde İslam'ın kutsal kitabı olan ve Müslümanlar tarafından Muhammed Peygamber'in sözlerini içerdiğine inanı-

lan, saygı ve hürmet nesnesi olan Kur'an'ı destekler. Ancak bunun yerine altın rengi elbiseli, ciddi görünümlü hamile bir kadın bu yeri işgal etmektedir. Burada Kur'an'ın kutsallığı yerine insan hayatının kutsallığı ile karşılaşırız. Kadının ayakları farklı dinlere ait çeşitli kutsal kitapların üzerinde duruyor. Kitaplar sanki öfkeyle ya da hayal kırıklığıyla yere atılmış gibi darmadağın; bir tanesinin kapağı kısmen yırtılmış ve sayfaları dökülmüştür. Dahası, kadına göre daha aşağı bir pozisyonda yerleştirilmişlerdir- ayaklarının altındadırlar ya da en azından yerde, ayaklarıyla aynı seviyededirler. Kitapların çoğu yeni okunmuş gibi açık; dolayısıyla işe yaramaz oldukları düşünülmüyor ama büyük bir saygı da gösterilmiyor. Bu, dinin ve dini metinlerin değerini insan yaşamı ve insan aklı açısından değerlendiren, din üzerinde yargıda bulunan insanlıktır. Bu, insanın ve onun güzellik, bilgelik ve anlam arayışının bir kutlamasıdır ve insanı, dinin değerleri de dahil olmak üzere tüm değerlerin kaynağı olarak sunar.

Osman Hamdi'nin buradaki mesajı en makul şöyle anlaşılabilir: İnsanlık ve insan yaşamı amaçtır ve din en fazla aydınlanma için bir araçtır. Din insan için bir araçtır, insan din için bir araç değildir; dini metinlerin insanlığa hizmet etmesi gerekir, tersi değil. Edhem Eldem'in tablodaki kutsal kitapların sadece İslami değil, Zerdüsti de olduğu yönündeki gözlemi, Osman Hamdi'nin sadece İslam'a özel bir yorum yapmak değil, dinin değeri hakkında genel bir noktaya değinmek istediğini düşündürmektedir. Dolayısıyla, Osman Hamdi dini olası bir bilgelik kaynağı olarak reddetmese de, resmi dinin sahip olduğu her türlü değerlerin tam ve iyi bir insan yaşamına katkıları açısından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir.

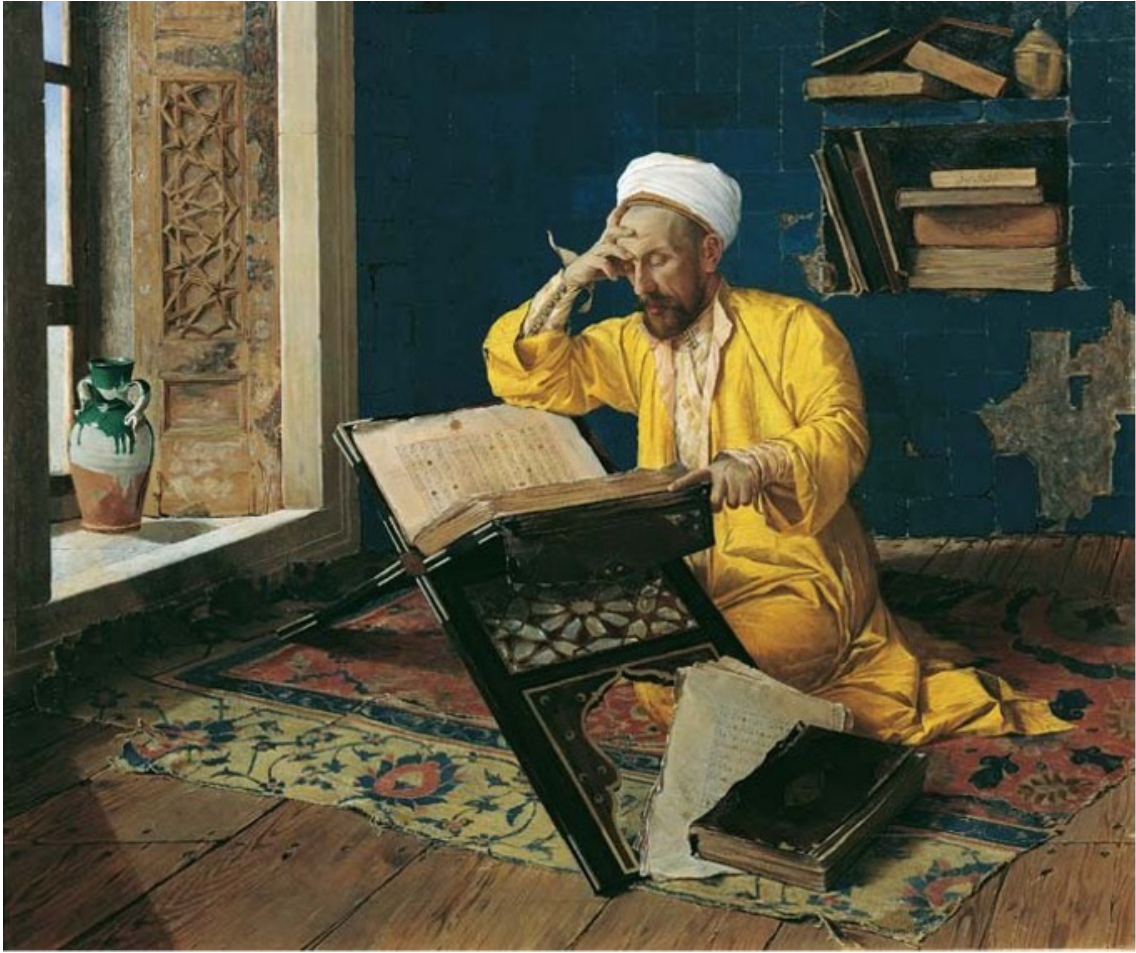
İnsani amaçlar için bir araç olarak görülen din, Osman Hamdi'nin Genesis'inin mesajını Immanuel Kant'ın ahlakın kategorik zorunluluğuna ilişkin ünlü formülasyonuna yaklaştırmaktadır: “Öyle davran ki, ister kendi kişiliğinde ister bir başkasının kişiliğinde olsun, insana hiçbir zaman sadece bir araç olarak değil, her zaman aynı zamanda bir amaç olarak bak” (Kant, 1964: 96). Geleneksel olarak dine gösterilen saygı artık insanlığa gösterilmektedir. Kadın Mekke'ye sırtını döner ve kendini din ile bizim aramıza yerleştirir. Bu, kutsallığa yalnızca insanlık aracılığıyla erişilebileceği ya da kutsallığın kökeninin (genesis) insanlıkta bulunacağı görüşüne işaret eder. Eğer Tanrı'ya ibadet etmek istiyorsak, işe kendi insanlığımızı ele alarak başlamalıyız. Önce insan yaşamı, insan aklı ve insan özgürlüğü ile temas kurmadan Mekke'ye ulaşamayız.

Resimdeki kadın solgun, oldukça sert bir yüze sahip, sırtı dik bir şekilde oturuyor ve elleri Kur'an sehпасının kenarlarını sıkıca kavriyor. Bu aynı zamanda kendi geleceğine ilişkin sorumluluğunun bilincinde olan insanlığın bir imgesi olarak da görülebilir. Yine Kant'ın ünlü sözüyle ilişkilendirebiliriz: sapere aude! - Bilge olmaya cesaret et! Kant bunu Aydınlanmanın, yani “insanın

kendi yarattığı olgunlaşmamışlıktan çıkması”nın sloganı olarak sunar (Kant, 1991: 54). Kant, ayrıca dini konularda eleştirel sorgulama özgürlüğünü savunmak için özel bir noktaya değinir: “[H]iç kimsenin alenen sorgulayamayacağı kalıcı bir dini anayasayı tek bir ömür için bile kabul etmek kesinlikle kabul edilemez” (Kant, 1991: 58). Bilgi ve bilgeliğin cesaret gerektirdiği fikri - dini iddiaların değerini değerlendirmekle ilgili cesaret de dahil olmak üzere – Genesis tablosundaki kadının kararlı ifadesinde iyi bir şekilde yansıtılmıştır.

Bir hümanist olarak Osman Hamdi Bey

Osman Hamdi, erkeklerin, oğlanların ve kızların dini metinleri okuduğu birçok resim yapmıştır ve odak noktası her zaman okuma eyleminin kendisidir, başkasının vaazını pasif bir şekilde dinlemek değil. Alıcılardan ziyade failleri, başkalarının öğretilerini pasif bir şekilde kabul edenlerden ziyade bilgeliği kendileri araştıranları, dini otoritelere boyun eğenlerden ziyade dini araştıranları kutlar. Dolayısıyla, Osman Hamdi'nin resimlerinde kutsal metinlerin okunması, dini bir görevin yerine getirilmesinden ziyade insani bir merakı ve entelektüel bir tavrı ifade eder.



Resim 5. Osman Hamdi, *Kur'an ile Bir İslam İlahiyatçısı*, 1902. Tuval üzerine yağlıboya. 145 x 171 cm. Belvedere Müzesi, Viyana, Avusturya. Wikimedia Commons (CC0 1.0).

Örneğin, Kur'an'la Bir İslam İlahiyatçısı (1902) resminde, önünde bir sehpa da açık bir Kur'an ile yerde oturan altın cübbeli bir adam görürüz (Resim 5). Sağ eliyle başını destekliyor, dirseği kitabın bir köşesine dayanıyor. Yüzü itaatkâr olmaktan ziyade dalgındır. Bu, Kur'an'ına inançla değil sorularla gelen, kitabın kendisine ne söyle-

diğini basitçe kabul etmek yerine üzerinde düşünen bir adamdır. Ya da Kur'an Okuyan Kız (1880), resim 6'ya bir göz atın. Burada da Osman Hamdi, mavi çinili bir duvarın ve bahçeye açılan bir pencerenin yanında, önünde bir sehpa üzerinde açık bir Kur'an ile bir Doğu kilimi üzerinde oturan altın elbiseli genç bir kızı tasvir etmiştir.



Resim 6. Osman Hamdi, Kur'an okuyan kız, 1880. Tuval üzerine yağlıboya. 41,1 x 51 cm. Pivadacom'un izniyle. 2019'da Bonham müzayede evinde Malezya İslam Sanatları Müzesi, Kuala Lumpur'a satıldı.

Kız bacaklarını altına çekmiş ve sırtı düz bir pozisyonda oturmaktadır. Gözleri açık Kur'an'a yönelmiştir, ancak bunlar bir din adamının değil, eleştirel ve düşünceli bir okuyucunun gözleridir. Kur'an'ı inceliyor, ona boyun eğmiyor. Kant'ın sözleriyle, bilgi olmaya cesaret eden, bilgeliği kendisi için ve kendi başına arayan bir kızdır. Bu,

dini telkin ya da kadın itaatkârlığının bir imgesi değil, daha ziyade failliğin ve eleştirel düşüncenin bir tezahürüdür.

Osman Hamdi sanatında bazı dini tabulara ve geleneklere meydan okuyor, ama aynı zamanda dini mimaride ve süslemede güzel bulduğu şeyleri de dahil etmek istiyor.



Resim 7. Osman Hamdi, *İki müzisyen kız*, 1880. Tuval üzerine yağlıboya. 58 x 39 cm. Pera Müzesi, İstanbul. Wikimedia Commons (CCO 1.0).

Osman Hamdi, insan yaşamına güzellik ve ruhsal gelişim getiren şeyleri kutlar, ancak bunu kendine özgü bir şekilde yapar. Örneğin, *İki Müzisyen Kız* (1880) adlı tablosuna bir göz atın, Resim 7. Bu resimdeki iki kız çok güzel giyinmiştir; biri altın işlemeli beyaz bir elbise, diğeri ise geniş altın çizgili yeşil bir elbise giymiştir. Beyazlı kız ayakta durmuş, geleneksel bir Osmanlı yaylı çalgısı olan tambura çalmaktadır; yeşilli kız ise arkadaşının ayaklarının dibinde yere oturmuş, sol elinde bir tür tef olan def tutmaktadır. Kızların saç bantları birbiriyle uyumludur: ayakta duran kız, oturan kızın elbisesiyle uyumlu yeşil bir bant takarken, oturan kız da ayakta duran kızın işlemeleleriyle uyumlu altın bir saç bandı takmaktadır. Ayakta duran kız enstrümanını çalarken

yüzünde ciddi ve konsantre bir ifade vardır, oturan kız ise gözlerini arkadaşına dikmiştir.

Resim ilk kez 1880 yılında İstanbul Tepebaşı Bahçesi'ndeki Elifba Kulübü'nde sergilenildiğinde "tatlı, sakin ve göze hoş gelen" bir resim olarak övülmüştür (Kıbrıs, 2019: 54). Ancak burada resmin güzelliğinden daha fazlası söz konusudur. İki kız, mavi süslemeli çinilerden oluşan bir arka plan ve üst katı çevreleyen beyaz mermer bir parmaklık ya da paravana karşı yerleştirilmiştir. Bu kata çıkan merdivenler renkli doğu halılarıyla kaplıdır. Bu, Bursa'nın meşhur Yeşil Cami'sinin iç mekânından unsurları resmetmesi bakımından dikkat çekicidir (Resim 8) (Germaner & Inankur, 2002: 307; Eldem, 2018: 31). Pera Müzesi'nin 2019 tarihli Osman Hamdi kitapçığında bu resim anlatılırken, "bireysel kimliklerinin ve yeteneklerinin farkında olan" kadınları temsil ettiğine ve "Bursa'daki Yeşil Cami'den mimari unsurların görülebildiğine, kadınların sanatçı kimliğine Osmanlı'ya özgü dekoratif unsurların eşlik ettiğine" dikkat çekilmektedir (Kıbrıs, 2019: 61).

Şimdi, Osman Hamdi'nin *İki Müzisyen Kız* için Bursa'daki Yeşil Cami'yi mekân olarak kullandığı bilgisi, sadece caminin mimari unsurlarını tasvir etme doğruluğu açısından değil, aynı zamanda bir camiye mekân olarak kullanmış olması açısından da dikkate değerdir. Dini açıdan bakıldığında, iki genç kadının bir camide müzik çalması en hafif tabirle alışılmıştan dışında bir durumdur. Bir Osmanlı camisindeki standart müzik pratiği, (erkek) imam ve müezzinlerin seslerini kullanarak Kur'an okumalarını, namaza çağrılarını ve ilahiler söylemelerini içerir (Şahin, 2019), ancak iki kızın enstrüman çalmasını içermez. Osman Hamdi, iki kız müzisyeni kutsallıkla ilişkilendirerek, onları

ve sanatlarına olan bağlılıklarını insanlığın en rafine ve yüceltici halinin temsilcisi ve takdirimizi hak eden kişiler olarak kabul ettirmiş olabilir. Sanatın icrasını kutsallıkla ilişkilendirmek, Osman Hamdi'nin kültürü kelimenin orijinal Latince anlamına yakın bir anlamda, yani hakikat ve güzellik gibi insani değerlerin geliştirilmesi olarak kutlama biçimi olabilir. Bu değerler, bir arkeolog ve ressam olarak hayatını tarihsel hakikat ve sanatsal güzellik arayışına adanmış bir adam için de açıkça anlamlı olacaktır.

Osman Hamdi'nin sanatı din karşıtı değil, daha ziyade hümanisttir; onun için öncelikli amaç dine ve dini inançlara meydan okumak değil, insanlığı, insan eylemliliğini, insan kültürünü ve insani değerleri kutlamaktır. Onun sanatı insanın bilme ve dünyaya güzellik getirme arzusunu yüceltir. Dini ve dini metinleri insan aydınlanmasının olası bir kaynağı olarak dışlamaz, ancak bu metinlerin eleştirel bir anlayışla ele alınmasının gerekliliğine işaret eder. Dini metinler okunmalı, incelenmeli, sorgulanmalı ve üzerinde düşünülmalıdır- sadece körü körüne ve sorgusuz sualsiz bir inançla teslim olunmamalıdır. Zımnen, dini ve dini metinleri eleştirilmeden kabul edilecek ve takip edilecek dogmalar olarak değil, varoluşsal refahımız için olası araçlar olarak görmemiz gereken kendinden emin bir hümanist bakış açısını kutlamaktadır. Yani, insanlığı dini bir inancın hizmetinde bir araç olarak düşünmek yerine, dini zengin ve kültürlü bir insan yaşamı için olası bir araç olarak düşünmeliyiz. Bu pozisyon, dinin tamamen reddedilmesi anlamına gelmese bile, genel olarak dinin ve özel olarak İslam'ın ortodoks anlayışlarıyla kesinlikle çatışmaktadır. Çağdaş Türk sanatçı İpek Aksüğüdür Duben'in Osman Hamdi Bey hakkında belirttiği gibi, "geleneksel İslam felsefesine mantık, bilimsellik, nesnellik, insanın öne-

mi ve maddenin güzelliği ile karşı çıkmıştır" (Aksüğüdür Duben, 1992: 60).

Osman Hamdi Bey, genellikle Sünni İslam ile ilişkilendirilen insan tasvir etme yasağı iddiasından dolayı rahatsızlık duymamış gibi görünmüyor. Muhtemelen dini eleştirilere karşı kendisini, yasağın her türlü tasvirin yasaklanması olarak yorumlanmaması gerektiğine işaret ederek savunacaktı. Bu, Osman Hamdi Bey'in kendi dönemindeki arkadaşları tarafından da dile getirilen bir argümandı. Örneğin sanat eleştirmeni Adolphe Thalasso (1858-1919), Osmanlı sanatı üzerine yazdığı kitabın girişinde, hadislerde bahsedilen yasağın "sanat olarak resme karşı değil, putperestliği yayma aracı olarak resme karşı" anlaşılması gerektiğini yazar (Thalasso, 1911: 6).



Resim 8. Bursa Yeşil Camii. Bursa Yeşil Camii, iç mekân. Wikimedia Commons, foto Georges Jansone Jojan, 2007 (CC0 1.0).

Ancak Osman Hamdi Bey'in kendisi, görsel sanatlar ve İslam arasındaki ilişki söz konusu olduğunda düşük bir profil sergilemiştir. Sergileri çoğunlukla yurtdışında gerçekleşti ve bir ziyaretçinin belirttiği gibi "fanatizm canavarından korktuğu için" yabancıların evindeki atölyeyi ziyaret etmesine izin vermekte isteksizdi (Eldem, 2014: 191).

Bu bağlamda, Thalasso'nun kitabının "Sultan Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Hazretleri"ne ithaf edilmiş olması da ilgi çekici bir olgu olarak not edilmelidir: "Paleti zeki bir şekilde tutan ve Osman'ın soyundan gelenlerin ilki olarak renk sanatını geliştiren kanın ışıltılı prensine". Abdülmecid (1868-1944) önde gelen bir portre ressamı ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti başkanıydı. Saltanat 1922'de kaldırıldığında sultan olmak için sırada bekliyordu. Ancak, bu makam Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal tarafından kaldırılmadan önce son Osmanlı halifesi olmayı başardı (1922-24). İslam'ın en yüksek resmi din adamı olan bu adamın kendisi de görsel bir sanatçıydı ve bu iki rolü birleştirmekte hiçbir sorun yaşamamış gibi görünüyordu.

Bu arada Thalasso, Osman Hamdi'den oryantalist bir sanatçı olarak da bahsetmektedir, ancak bununla sadece Doğu'dan motifler resmeden bir sanatçıyı kastetmektedir ve bu terimin olumsuz bir çağırışımı yoktur. Thalasso'ya göre gerçek ve sahte oryantalistler arasında, resimlerinin ayrıntılarına dikkat edenler ile dekorlarla hile yapanlar arasında önemli bir nitelik farkı vardır. Bu bağlamda, Osman Hamdi'nin kompozisyonlarında neredeyse bilimsel bir doğruluk ve güvenilirlik kanıtı veren gerçek bir oryantalist sanatçı olduğuna inanmaktadır (Thalasso, 1911: 21-22).

Osman Hamdi'nin sanatı hakkındaki bu görüş, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında,

milliyetçi ve Kemalist sanat eleştirmenlerinin onun resimlerinin "doğruluğu son derece tartışmalı konular sunduğunu" ve "piyasa için bir Şark'ı temsil ettiğini" iddia ettikleri, hatta sanatının "kirlenmiş ve yozlaşmış" olduğunu öne sürdükleri zaman sorgulanmaya başlandı (Eldem, 2011: 242-243). Bu eleştirmenlerin sakıncalı buldukları şey, Osman Hamdi'nin üslubunun Batı sanat akımlarından çok açık bir şekilde etkilenmiş olması ve dolayısıyla "Türklükten" yoksun olmasıydı. Ancak sonunda rüzgâr yeniden tersine döndü ve sanatı Türk güzellik değerlerinin değerli bir savunusu olarak vurgulandı.

Osman Hamdi Bey'i bir sanatçı olarak özetlemek söz konusu olduğunda, onu bir oryantalist olarak -en azından Said'in kullandığı anlamda "oryantalist" olarak- görmektense bir hümanist olarak imgelemek için iyi bir nedenimiz var. Osman Hamdi'nin sanatsal amacı, güzelliği yaratma ve takdir etme gibi çok özel insan kapasitesi de dahil olmak üzere, insanlığın ve insan aklının kutlanması gibi görünüyor. Estetize edilmiş tarihsel motifleri kullanması, insanlığın çalışma, eser verme ve güzel nesnelere yaratma yoluyla kendini geliştirmeye yönelik süregelen projesinin tanınması olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Osman Hamdi, Matthew Arnold'un "bizi en çok ilgilendiren tüm konularda, dünyada düşünülmüş ve söylenmiş en iyi şeyleri bilmek ve bu bilgi aracılığıyla, mevcut kavramlarımız ve alışkanlıklarımız üzerine taze ve özgür bir düşünce akımı getirmek yoluyla toplam mükemmelliğimizin peşinde koşmak" şeklindeki kültür fikrini paylaşıyor olarak görülebilir (Arnold, 2009: 5). Bu hümanist kültür kavramı (bir kültürün belirli gelenek ve göreneklere sahip bir etnik grup olduğu antropolojik kültür kavramının (Gewirth, 1994: 23) aksine), insan kültürünün tüm

ifadelerinin eşit derecede iyi olduğu anlamına gelmez. Ancak, bu değerlerin gerçekleştirildiği her yerde doğruyu ve güzeli aramak için verili olanın ötesine geçmenin değerine işaret eder. Osman Hamdi Bey böyle bir hakikat ve güzellik arayıcısıydı ve Batı sanatının yetenekli ama özgün olmayan bir taklitçisi olarak değil, böyle görülmesi gerekir

Kaynaklar ve Literatür

Aksüğür Duben, I. (1992). Osman Hamdi'nin resminde epistemolojik çelişkiler ["Epistemological contradictions in Osman Hamdi's paintings"], Z. Rona(Ed.), In: 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler [Proceedings of the First Osman Hamdi Bey Congress (pp. 59–63). Istanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Arnold, M. 2009. [1869.] Culture and Anarchy, Oxford: Oxford World's Classics.

Cezar, M. (1971). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi [The Opening to the West and Osman Hamdi], Istanbul: Türkiye İş Bankası A. Ş. Kültür Yayınları.

Eldem, E. (2004). An Ottoman archaeologist caught between two worlds: Osman Hamdi Bey (1842–1910), D. Shankland (Ed.), In: Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F. W. Hasluck, 1878–1920, vol. I, (pp. 121–149). Istanbul: Isis Press.

Eldem, E. (2010a). Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869–1871, Arles: Actes Sud.

Eldem, E. (2010b). Osman Hamdi Bey Sözlüğü [An Osman Hamdi Bey Dictionary], Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eldem, E. (2011). Quand l'orientalisme se fait oriental: Osman Hamdi Bey, 1842–

1910. S. Basch, N. Seni, P. Chuvin, M. Espagne & J. Leclant (Ed.), In: L'orientalisme, les orientalistes et l'empire ottoman, pp. 239–273). Paris: Académie des inscriptions et belles-lettres.

Eldem, E. (2012). Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings, Muqarnas (29): 339–383.

Eldem, E. (2014). Nazlı's Guestbook: Osman Hamdi Bey's Circle, Istanbul: Homer Kitabevi.

Eldem, E. (2018). Osman Hamdi Bey Beyond Vision, Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Ersoy, A. (2010). Osman Hamdi Bey and the historiophile mood. Z. Inankur, R. Lewis & M. Roberts (Ed.), In: The poetics and politics of place, (pp. 131–141). Seattle, WA: University of Washington Press.

Georgeon, F. (2010). Le Génie de l'Ottomanisme: Essai sur le Peinture Orientaliste d'Osman Hamdi (1842–1910), Turcica, (42): 143–166.

Germaner, S. & Z. Inankur (2002). Constantinople and the Orientalists. Istanbul: İşbank.

Gewirth, A. (1994). Is Cultural Pluralism Relevant to Moral Knowledge? Social Philosophy and Policy (11) 1: 22–43.

Gombrich, E. (2002). Art and Illusion, London and New York, NY: Phaidon Press.

Kant, I. (1964) [1785]. Groundwork of the Metaphysic of Morals, New York, NY: Harper Torchbooks.

Kant, I. (1991) [1784]. An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?'. H. Reiss (Ed.), In: Kant's Political Writings (pp. 54–60). Cambridge: Cambridge University Press.

- Kıbrıs, R. B. (Ed.) (2019) Osman Hamdi Bey: An Ottoman intellectual. Istanbul: Pera Museum.
- MacCarthy, F. (1994). William Morris: A Life for Our Time, London: Faber and Faber.
- Makdisi, O. (2002). Ottoman Orientalism, *American Historical Review* (107) 2: 768–796.
- Marx, K. (1988 [1848]. *The Communist Manifesto*, New York, NY: W. W. Norton & Co.
<https://istanbultarihi.ist/602-religious-music-in-ottoman-istanbul>
- Şahin, A. (2019). Religious Music in Ottoman Istanbul, *History of Istanbul from Antiquity to 21st Century*. Vol. VII: Literature, Arts, and Education, Ç. Yılmaz (Ed.) Istanbul: Türkiye Diyanet Foundation Center for Islamic Studies (İSAM) and İstanbul Metropolitan Municipality Kültür ve Sanat Ürünleri A.Ş.
- Said, E. 2003 [1978]. *Orientalism*, London: Penguin,
- Shaw, W. (2003). *Possessors and Possessed*, Oakland, CA: University of California Press, Thalasso, A. (1911). *L'art ottoman: les peintres de Turquie*, Paris: Librairie artistique internationale.
- Wilde, O. (2003). *Lady Windermere's Fan. The Complete Works of Oscar Wilde*, 420–464. London: Collins.

Aydın Sanat'a Katkılar

10. Tiyatro Olimpiyatları ve Madach Projesi

Prof. Dr. Münip Melih Korukçu¹

I. Tiyatro Olimpiyatlarının Kısa Tarihi

Çağımızın önemli yönetmenlerinden Theodoros Terzopoulos tarafından ortaya atılan Tiyatro Olimpiyatları fikri 1995 yılından beri farklı kültürlerde gerçekleştirilen önemli tiyatro yapımlarının bulunduğu bir etkinlik olarak devam etmektedir. Günümüz tiyatrosuna şekil veren çok sayıda yazar, yönetmen ve topluluğun en özel yapımlarıyla şekillenen bu olimpiyatın artistik oluşumunda Japonya'dan Tadashi Suzuki, Amerika'dan Robert Wilson, Almanya'dan Heiner Müller, Brezilya'dan Antunes Filho, Rusya'dan Yuri Lyubimov, İngiltere'den Tony Harrison ve İspanya'dan Nuria Espert gibi isimler de yer aldı.

Tiyatro hakkında genellikle farklı ve hatta birbirine zıt görüşlere sahip olan çeşitli tiyatro okullarını bir araya getirmek ve tiyatro sanatçıları arasında kültürlerarası ağ oluşturmaya teşvik etme amacı taşıyan olimpiyatların ilki Yunanistan'ın Delphi şehrinde 1995 yılında, "Trajedi Sanatı" temasıyla gerçekleştirildi. "Umut Yaratmak" temasıyla 1999 yılında Japonya'da gerçekleşen ikinci olimpiyatın ardından 2001 yılında Rusya'da gerçekleştirilen 3. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatlarının teması ise "Halkın Tiyatrosu" idi. 2006 yılında ülkemizde (İstanbul'da) gerçekleştirilen 4. Tiyatro Olimpiyatı ise, "Sınırların Ötesi" temasını taşıyordu. Güney Kore'de 2010 yılında "Sevgi ve İnsanlık" temasıyla düzenlenen 5. Olimpiyatın altıncısı "Rüya" teması ile Çin'de 2016 senesinde düzenlenmişti. "Hakikatin Yeri Olarak Dünya" temasıyla Polonya'da 2018 yılında gerçekleştirilen 7. Olimpiyattan sonra 8. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Hindistan'ın Delhi kentinde "Arkadaşlık Bayrağı" temasıyla düzenlendi. Farklı olarak 9. Olimpiyat ise 2019 yılında iki farklı ülkede, Rusya ve Japonya'da "Köprüleri Yaratmak" teması ile yinelenmiştir.

İdeoloji, kültür ve dil farklılıklarına bakılmaksızın farklı tiyatro uygulayıcıları arasındaki diyalogun teşvik edildiği, tiyatro alışverişini destekleyen, kar amacı gütmeyen bir organizasyon olan Tiyatro Olimpiyatları, farklı tiyatro geleneklerini benimsemeyi, farklı kültürlere saygı göstermeyi ve dünya çapındaki tiyatro sanatçıları arasında kültürlerarası ağ kurmayı teşvik etmeyi amaçlayan uluslararası çok kültürlü, çok disiplinli bir tiyatro festivalidir. Ortalama iki ay süren etkinliklerde dünyanın farklı ülkelerinden gelen yapımların sahnelenmesine ek olarak paralel etkinlikler de düzenlenmektedir. Örneğin 2006 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen 4. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatında o yıl, doğumunun 100. yılında Samuel Beckett ve ölümünün 75. yılında Lorca, oyunlarıyla anıldı ve 15. İstanbul Tiyatro Festivaliyle birlikte ilerlendi. 10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları da aşağıda aktarılacak olan Madach Projesi gibi farklı yan etkinlikleri bünyesinde barındırdı.

II.10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatı

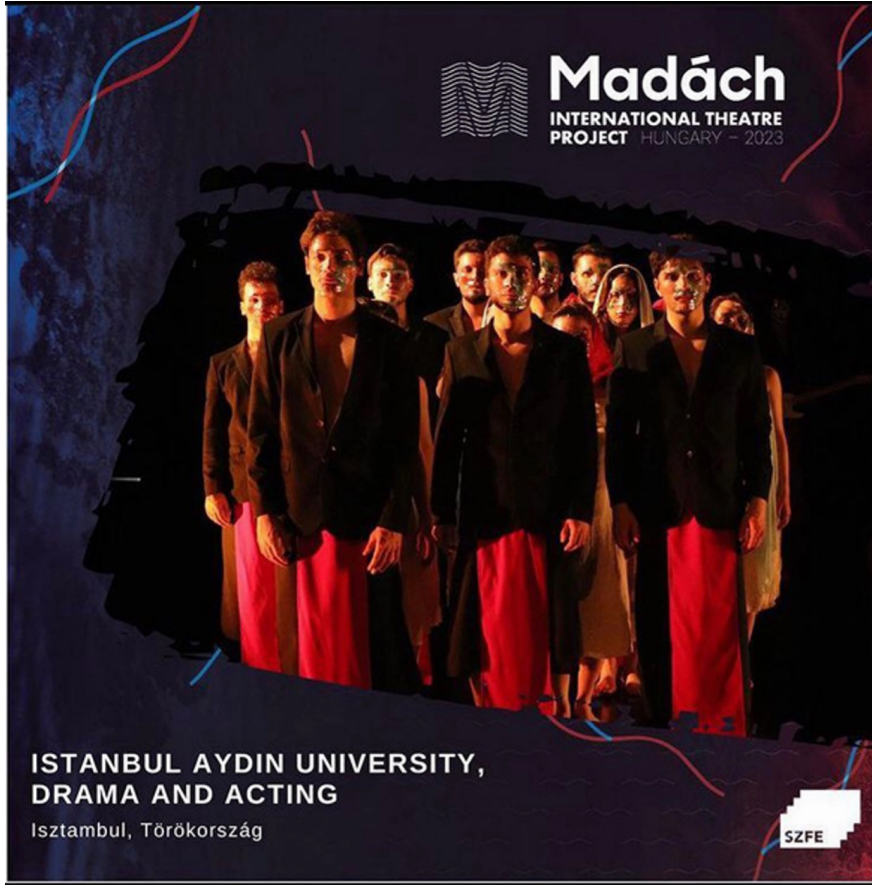
Pandemi nedeniyle kesintiye uğrayan sürecin ardından 10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatı "Ey İnsan, çabala, çabala, inan; ve güven" temasıyla Macaristan'da gerçekleştirildi. Macaristan'daki 2023 Tiyatro Olimpiyatları'nın organizatörü Budapeşte Ulusal Tiyatrosu'ydu.

¹ Prof.Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü Öğretim Üyesi

1837'de kurulan bu kurum, o zamandan beri Macar dili tiyatrosunun merkezi olmuştur. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Komitesi'nin talebi üzerine 2023 Olimpiyatları'nın Sanat Yönetmenliği, Macaristan Ulusal Tiyatrosu direktörü Attila Vidnyánszky tarafından üstlenilmiştir.

Attila Vidnyánszky'nin liderliğindeki Ulusal Tiyatro, 2014 yılında Madách Uluslararası Tiyatro Buluşması'nın (MITEM) kurulması da dahil olmak üzere bir dizi etkinlik aracılığıyla kapsamlı bir uluslararası ağ geliştirmiştir. 2014 yılında kurulan MITEM,

Macaristan'ın açıklık ve diyalog ruhuyla düzenlenen en büyük uluslararası tiyatro festivalidir. MITEM, farklı kültürlerin, ideolojilerin ve tiyatro estetiğinin temsilcilerinin eserlerini sunabilecekleri ve kendi uluslarının tiyatrosunu özgürce, birbirlerine merak ve saygı duyarak temsil edebilecekleri sanatsal bir buluşma olarak planlanmıştır. MITEM'in başarısı, Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Komitesi'nin 2023 Olimpiyatları'nın organizasyonunu Ulusal Tiyatro ve Attila Vidnyánszky'ye emanet etmesini sağlamıştır.



Resim 1. Madach Projesi Afişlerinden

Macaristan Tiyatro Olimpiyatları, Macar hükümetinden (yaklaşık) 12 Milyon Euro tutarında hibe alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Budapeşte'deki Ulusal Tiyatro'nun ve Sanat Yönetmeni Attila Vidnyánszky'nin belirlediği özerklik, özgürlük ve kültüre erişimin teşvik edilmesi konseptleriyle 1 Nisan – 1 Temmuz 2023 tarihleri arasında yayılan etkinlikler, Theodoros Terzopoulos, Suzuki Tadashi, Romeo Castellucci, Krytian Lupa, Slava Polunyn, Heiner Goebbels, Silviu Purcărete, Eugenio Barba, Tiago Rodrigues gibi dünyanın önde gelen tiyatro sanatçılarından, yönetmenlerinden bazılarının yapımlarını Budapeşte'de ve diğer Macar kentlerinde seyirciyle buluşturdu. Dans, kukla ve sokak tiyatrosu gösterileri ile toplamda 750 civarında performansın gerçekleştirildiği olimpiyatların ana etkinlikleri Budapeşte'deki Ulusal Tiyatro'da düzenlenen 9. Madách Uluslararası Tiyatro Buluşması'yla (MITEM) da birleştirildi.

III. Madach Uluslararası Tiyatro Projesi

Etkinliklerin odak noktasında ise doğumunun 200. yılı kutlanan önemli Macar tiyatro yazarı Imre Madach yer almaktaydı. Aristokrat, şair, avukat ve politikacı bir yazar olan Imre Madach, 1823 yılında Macaristan Krallığı'nın Alsósztrégova kentindeki (bugünkü Dolná Strehová, Slovakya) aile şatosunda, zengin ve soylu bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. 1829'dan itibaren Madách, Vác'ın Piarist okulunda okudu. 1831'de kolera salgını sırasında Buda'da kaldı. 1837'de Peşte Üniversitesi'nde eğitimine başladı. 1842'de resmen avukat oldu. 1848-1849 Macar devrimine katıldı ve hapsedildi; Nógrád ilçesindeki küçük mülküne döndüğünde aile hayatının bu arada tamamen mahvolmuş olduğunu fark etti. Bu onun doğal melankoliye eğilimini artırdı ve 1861 yılına kadar kamusal hayattan çekildi

ve zamanını en önemli eseri İnsanın Trajedisini (Az ember tragoediája/The Tragedy of Man) yazmaya adanmıştı. 1864 yılında Alsósztrégova'da öldü.

İnsanın Trajedisini, Madách'ın en önemli ve en kalıcı eseridir. Yazıldığı dönemin tipik özelliklerini gösteren bu önemli eser, bugün Macar tiyatrolarının repertuarının merkezi eseridir ve Macaristan'ın tarihsel süreci içinde zaman zaman eğitim sisteminde yasaklı olma ile zorunlu okuma ödevi olma arasında gidip gelmiştir. Ancak günümüzde ortaokul öğrencileri için zorunlu okuma listesinde yer almaktadır. 10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatının "Ey İnsan, çabala, çabala, inan; ve güven" teması bu oyundan alıntılanmıştır. Oyun insanın dünya üzerindeki tarihsel serüvenini yer yer mitik, yer yer ütopyik ve metafizik bir bakış açısıyla kronolojik olarak aktarmayı amaçlar. Toplam 15 epizottan oluşan oyun, yaklaşık 4000 satır uzunluğunda dramatik bir işirdir. Ülkemizde pek bilinmemekle birlikte ünlü Alman ozan Goethe'nin Faust'u ve Milton'un Kayıp Cennet'iyle karşılaştırılabilecek fikirleri detaylandırmaktadır. Ana karakterler Adem, Havva ve Lucifer'dir. Üçü, insanlık tarihindeki farklı dönüm noktalarını ziyaret etmek için zamanda yolculuk yapar ve Lucifer, Adem'i hayatın anlamsız olduğuna ve insanlığın mahkûm olduğuna ikna etmeye çalışır. Adem ve Lucifer her sahnenin başında tanıtılır; Adem çeşitli önemli tarihsel roller üstlenir ve Lucifer genellikle bir hizmetçi veya sırdaş olarak hareket eder. Havva her sahneye daha sonra girer. İnsanın Trajedisini, on tarihsel dönemi temsil eden on beş sahne içermektedir. Kutsal kitaplara göre insanın yaradılışı ve ardından cennetten kovuluşu ile başlar. Sonrasında art arda Mısır, Antik Yunan, Antik Roma, Bizans dönemleri boyunca insanın şeytan

tarafından ayartılmaya çalışılışına tanıklık eder. Büyük Londra yangını (Kapitalizmin keşfi), Fransız İhtilali gibi, insanlık tarihinin önemli olaylarını, sonrasında cennet tasavvuru takip eder ve oyun son bulur.

10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatının odağında yer alan Madach Uluslararası Projesi, Madach'ın 1861 de yayınlanan, ilk gösterimi 140 yıl önce yapılan İnsanın Trajedisi

adlı oyununu olimpiyatların kapanış etkinliği olarak gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Proje, 10. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatının Artistik direktörü, Macar Ulusal Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmeni ve Budapeşte Tiyatro ve Film Sanatları Üniversitesi'nin Mütevelli Heyet Başkanı Attila Vidnyánszky'nin direktörlüğünde yürütülmüştür.



Resim 2. Attila Vidnyánszky oyunun genel provasında

1964 doğumlu Macar tiyatro ve opera yönetmeni, öğretmen Attila Vidnyánszky Ungvár Devlet Üniversitesi Macarca Bölümü'nden 1985 yılında mezun oldu. İki yıl edebiyat ve tarih öğretmenliği yaptı. 1992 yılında Kiev Devlet Karpenko-Karj Tiyatrosu ve Film Akademisi'nden tiyatro yönetmenliği bölümünden mezun oldu. 2004 yılında Macaristan Devlet Operası'nın baş direktörlüğüne atandı. 2006-2013 yılları

arasında Debrecen'deki Csokonai Ulusal Tiyatrosu'nun direktörlüğünü yaptı. 2013 yılından bu yana Ulusal Tiyatro'nun genel müdürlüğünü yürütmektedir. 2014 yılında Ulusal Tiyatro'nun MITEM festivalini (Madách Uluslararası Tiyatro Buluşması) kurdu. 2005'ten beri Macaristan Sanat Akademisi üyesi olan yönetmen, 2008 yılında Macar Tiyatro Topluluğu'nun kuruluşuna katıldı ve o tarihten bu yana kuruluşun başkanlığını



Resim 5. Konstantinopol Sahnesi

Dört kıtadan gelen genç üniversite öğrencilerinin, Macar edebiyatının başyapıtlarından biri olan İnsanlık Trajedisi'ni kendi teatral düşünce tarzlarına göre Macar seyircisine sunmak için aylarca uğraştığı projeyi, benzersiz bir kültürel misyon olarak tanımlamak hatalı olmayacaktır. Oyunun cennet epizodunu Polonya'dan davet edilen Varşova Film Okulu sahnelerken ev sahibi Macaristan, Paradiscom ve Falanster sahnelerini hayata geçirdi. Giza'daki Dramatik Sanatlar Yüksek Enstitüsü Sanat Akademisi oyunun Mısır bölümünü, Yunanistan'dan Atina Konservatuvarı Drama Okulu, oyunun Atina bölümünü ve İtalya'nın Milano kentindeki Centro Teatro Attivo, oyunun Roma epizotunu sahnelerdiler. Türkiye'yi temsilen

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümünün oyunun Konstantinopol adlı epizodunu sahnelediği etkinlikte Paris epizodu Fransa'dan katılan Uluslararası Film ve Televizyon Okulu tarafından performe edildi. İngiltere'den davet edilen Liverpool Sahne Sanatları Enstitüsü oyunun Londra bölümünü sahneye taşıdı. Oyunun iki parçadan oluşan Prag bölümleri ise Romanya'dan gelen Bükreş IL Caragiale Tiyatro ve Sinema Üniversitesi tarafından sahnelendi. Oyunun evrende geçen iki farklı bölümü ise Gürcistan'dan gelen Tiflis Sota Rustaveli Devlet Tiyatro ve Film Sanatları Üniversitesi ve Kanada'dan gelen Toronto York üniversitesi tarafından seyirciyle buluşturuldu.



Resim 6. Oyunun finalinden

Buluşmaya davet edilen okulların kendi kültürlerinin süzgecinden geçirerek hazırladıkları çalışmalarının tek tek izlendiği ilk kısmın ardından tüm okullar projenin ikinci kısmını hazırlamak üzere Attila Vidnyánszky yönetmenliğinde iki hafta süren yoğun bir prova sürecine girdiler. Tuna nehri üzerinde bulunan Obuda adasındaki eski bir gemi fabrikasının hangarı, proje için sahneye dönüştürüldü. Yoğun prova sürecinin sonunda iki yüzü aşkın oyunculuk bölümü öğrencisinin sahne aldığı yapım 10. Tiyatro Olimpiyatlarının kapanış oyunu olarak 23 Haziran tarihinde iki ara ile toplamda yedi saat yirmi dakika süre ile seyirciyle buluştu.

Sonuç Yerine

Olimpiyat düşüncesinin tarihsel olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte İ.Ö. 8. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişi ol-

duğu kabul edilir. Spor orijinli bu etkinliklerin modern hayatta yeniden gerçekleştirilmesi 1896 yılını bulur. Antik dönemde gerçekleştirilen olimpiyat oyunlarının en önemli özelliklerinden biri bu etkinlikler süresince düşmanlıkların ve savaşların askıya alınmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Olimpiyat ruhu barışın sembolüdür. Aynı şekilde sanatın da iyileştirici ve onarıcı gücü inkâr edilemez bir gerçekliktir. Toplumlar çeşitli nedenlerle tarih boyunca savaşmışlardır ve görünen o ki bu durum devam edecektir. Ancak sanat ve olimpiyat ruhu insanlara savaşmanın dışında da alternatiflerin olduğunu hatırlatmaya devam edecektir. Aynı şeyi düşünmeyen, aynı şekilde inanmayan, aynı kültüre sahip olmayan toplumların bir arada yaşamasının, paylaşmasının, diyalog kurabilmesinin, birbirlerini anlamasının ve birbirlerine saygı duymasının anahtarı da

yürütmektedir. 2010-2013 yılları arasında EMMI Bakanı ile birlikte çalışan Tiyatro Sanatları Komitesi'nin başkanlığını da yapmıştır. 2020 yılından itibaren Budapeşte Tiyatro ve Film Üniversitesi'ni yöneten vakfın mütevelli heyeti başkanlığını yürüten Attila Vidnyánszky, 18 Eylül 2023'te Sota Rustaveli'deki Gürcistan Devlet Tiyatro ve Drama

Üniversitesi'ne fahri doktora ünvanı alarak eğitimlik görevine başladı. Yönettiği oyunlarla çok sayıda yerli ve yabancı ödülle layık bulunan yönetmen, Macar Ulusal Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmenliğini ve Budapeşte Tiyatro ve Film Sanatları Üniversitesi'nin Mütevelli Heyet Başkanlığını sürdürmektedir.



Resim 3. Prof. Mehmet Birkiye Konstantinopol sahnesini yönetirken

Madách Projesinin 2023, yılın en önde gelen uluslararası yükseköğrenim kültürel etkinliklerinden biri olduğunun altı çizilir. Şöyle ki, bu etkinlik sırasında, dört kıtada-

ki on bir ülkeden tiyatro okulları ortak bir büyük yapım çerçevesinde Imre Madách'ın en tanınmış eseri İnsanın Trajedisi'ni sahnelemek üzere davet edilmiştir.



Resim 4. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü Ekibi

Attila Vidnyánszky'nin hayata geçirdiği proje iki ana kısımdan oluşmaktaydı. İlk kısım, oyunun 15 epizotunun her ülkeden drama öğrencileri tarafından kendi ana dillerinde, kendi yönlerinde, hayal ettikleri manzara da canlandırıldığı bir okullar buluşması

şeklinde planlanmıştı ve 10- 12 Haziran tarihleri arasında eski bir tren fabrikasından kültür merkezine dönüştürülen Eiffel Sanat Stüdyolarında (Eiffel Műhelyház) gerçekleştirildi.

sanat ve olimpiyat ruhudur. Bu bağlamda 1995 yılından itibaren düzenlenen tiyatro olimpiyatları da böylesi bir idealle günümüze dek uygulanagelmıştır. Sonuncusu Macaristan'da gerçekleştirilen Tiyatro Olimpiyatlarının çatısı altında yer alan Madach Projesi de, dört kıtadan on bir oyunculuk okulunun öğrencilerini bir araya getirerek sanatın birleştirici gücünü bir kere daha vurgulamıştır. Savaşların, soykırımların ve terör olaylarının insanlığın ümidini kemir-

diği dünyamıza 10. Tiyatro Olimpiyatları barışa ve sağduyuya dair "Ey İnsan, çabala, çabala, inan; ve güven" mesajını aşılıyarak barışın çok da erişilmez bir hedef olmadığınin altını çizmiştir. Dünyamızın, bu gerçekliğin hatırlatılmasına duyduğu ihtiyaç düşünüldüğünde sanatın ve olimpiyat ruhunun daha fazla gündemde tutulmasının gerekliliği de somutlaşmaktadır. Bu katkı yazısı tam da bu ruhu hatırlatma amacıyla kaleme alınmış ve insanlık barışına adanmıştır.

Kaynaklar ve Bağlantılar

Tiyatro Olimpiyatları https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Olympics

10. Tiyatro Olimpiyatları Resmi Web Sayfası <https://szinhaz.org/en/10th-theatre-olympics-budapest-hungary/>

Madach Projesi Resmi Web Sayfası <https://nemzetiszhaz.hu/elodas/madach-projekt-2023-az-ember-tragediaja>

Imre Madach hakkında: <https://en.wikipe->

[dia.org/wiki/Imre_Mad%C3%A1ch](https://en.wikipedia.org/wiki/Imre_Mad%C3%A1ch)

Basında İstanbul Aydın Üniversitesinin Olimpiyatlara katılımı:

<https://halktv.com.tr/makale/uluslararası-tiyatro-olimpiyatları-ve-isildayan-türkiye-754609>

<https://t24.com.tr/haber/istanbul-aydin-universitesi-guzel-sanatlar-fakultesi-drama-ve-oyunculuk-bolumu-budapest-te-duzenlenen-10-tiyatro-olimpiyatlarına-davet-edildi,1120669>

10. Tiyatro Olimpiyatları Imre Madach Projesi Konstantinopolis Sahnesi Çalışma Süreci

Öğr. Gör. Gülşah Fırıncioğlu Yaşar¹

Budapeşte Film ve Sahne Sanatları Üniversitesi (SZFE), 10. Tiyatro Olimpiyatları kapsamında Macaristan'ın en önemli yazarlarından Imre Madach'ın 200. doğum yılı dönümü vesilesiyle dünyanın dört bir yanından üniversitelerin katıldığı Madach Projesine Türkiye'den sadece İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nü davet etmiştir. Bölüm başkanı Prof. Mehmet Birkiye'ye gönderilen davet yazısında Macar yazar Imre Madach'ın 1861 yılında kaleme aldığı, 15 epizottan oluşan İnsanın Trajedisi (Tragedy of Man) oyununun yedinci bölümü olan 'Konstantinopolis' sahnesinin bölümümüz tarafından sahnelenmesi teklif edilmiştir. Drama ve Oyunculuk Bölümü öğrencileri için eşsiz bir deneyim olan bu proje için lisans ve yüksek lisans öğrencileri arasından 23 kişilik bir kadro oluşturulmuştur.

Oyunun yedinci bölümü olan Konstantinopolis sahnesinin kısa özeti şöyledir: Adem, Tankred adında bir kumandan, Havva ise İzora adında halkın içinden biridir. Haçlılar, Konstantinopolis'e gelmişlerdir. Daha önce Haçlılar tarafından yağmaya ve bozguna uğrayan halk, Haçlılardan korkmaktadır. Bu sırada Patrik'le hareket eden bir grup, dinden sapmış olan insanları yakmak üzere haçlıların bulunduğu alana gelir. Adem, Patrik yanlıları ve sapkınlar arasındaki fikir ayrılığına son vermek ister ancak bunu başaramaz. Bu sırada bir grup haçlıdan kaçan Havva, Adem'e sığınır. Havva ve Adem birbirlerine aşık olurlar ancak Havva, babasının isteğini yerine getirmek için Manastır'a kapanmaya karar verir. Manastır, Adem ve Havva'nın birbirlerine kavuşmasına engel olur.

Oyunun yönetmeni Prof. Mehmet Birkiye, Konstantinopolis bölümünün rejisini İstanbul fikri üzerine inşa etmeyi tercih etmiştir. İstanbul'un çok eskilere dayanan ve inançla paralellik gösteren dönüşüm sürecini bir âşık atışması fikriyle destekleyerek sahne estetiğine uygulamıştır. Bu açıdan bakıldığında inancın çağlar içinde geçirdiği dönüşüm ve bu dönüşümün sevgiyi devre dışı bırakışı sahnenin düşünsel izleğinde yer almaktadır.

1861 yılında günümüzden 140 yıl önce kaleme alınan İnsanın Trajedisi oyununun prova süreci öncelikle metin analizi ile başlamıştır. Oyunun dramaturji çalışması yönetmen Prof. Mehmet Birkiye'nin yönlendirmeleri doğrultusunda Prof. Dr. M. Melih Korukçu, Öğr. Gör. Gökay Akgör ve Arş. Gör. Burak Çiçek tarafından gerçekleştirilmiştir. Metinde yer alan kavramlar, tanımlar, İncil'den referans alınan olaylar ve simgelerin ne anlama geldikleri üzerine uzun araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Konstantinopolis'te geçen sahnenin temel çatışması içinde yer alan "Homousion" ve "Homoiusion" sözcüklerinin Hristiyanlık tarihinde ne anlama geldiği araştırmanın temel başlıkları arasındadır.

Bu araştırmaların önemli parçasını Öğr. Gör. Gökay Akgör'ün Taksim'de bulunan Aya Triada Rum Ortodoks Kilisesinde Peder Nikodemis ile yaptığı röportajlar oluşturmaktadır. Peder Nikodemis'e oyun metninde bahsedilen kavramların kutsal kitapta ve Hristiyanlık

¹ Öğr.Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü Öğretim Üyesi

mezhepleri arasında ne anlama geldikleri üzerinde sorular sorulmuştur. Oyunda dini çatışmaya sebep olan Homousion ve Homoisusion kelimelerinin ne anlama geldiği, bu kelimeleri ortaya çıkaran ve metinde adları geçen dönemin papazları Arius ve Athanasius ve İznikli Eusebi'nin kim olduğu hakkında bilgi edinilmiştir. Araştırmanın bir diğer önemli sorusu ise oyunun geçtiği tarihte Patrikhanenin nerede olduğudur. Oyunun kostüm tasarımına da etki edecek olan Arius ve Athanasius yanlılarının o dönemde ne tür kıyafetler giydiklerinin cevapları aranmıştır. Hristiyanlık dininde Ortodoks, Katolik ve Protestan ayrımının nasıl gerçekleştiği, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un ne anlama geldiği ve Ortodoks Arius yanlılarının ilk çatışmayı yaşadığı yer olan İznik Konsili'nin öneminin ne olduğu araştırmanın soruları arasındadır. Aya Triada kilisesinde yapılan bu araştırmalarda Konstantinapol sahnesinde geçen mezmurların ne anlama geldiği ve eski Yunan dilinde yazılan mezmurların hangi kitaplarda ve bölümlerde geçtiğinin cevapları da bu araştırmalar sırasında bulgulanmıştır.

Arş. Gör. Burak Çiçek tarafından Konstantinopolis sahnesi için ayrıca mekân, zaman ve isimlere dikkat edilerek uzun süren araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar arasında; oyunda geçen Tankred, Helene,

İzora karakterinin kim olduğu, tarihte hangi zamanda yaşadıkları, aralarındaki bağlantının nereden kaynaklandığı gibi sorular sorulup makalelerden, tezlerden kaynak olarak yararlanılmıştır. Oyunun geçtiği tarihi bulmak için Tankred karakteri üzerinde durulmuştur. Tankred birinci Haçlı Seferinde Konstantinopolis'e Haçlı kumandanı olarak gelen bir şövalyedir. Burada Tankred karakterinin 1096 yılında Konstantinopolis'e geldiğini ve oyunun Konstantinopolis bölümünün de bu tarihte geçtiği saptaması yapılmıştır. Oyunda diğer dikkat çeken durum ise Hristiyanlık dini ile Delalet mezhebinden olan insanların çatışması olmuştur. Bu çatışmanın nasıl ve nereden kaynaklandığını bulmak için de hem kitaplardan hem dijital kaynaklardan hem de Aya Triada Rum Ortodoks Kilisesi'nden alınan cevaplarla bir dosya hazırlanmıştır. Oyun metni üzerinde yapılan uzun araştırmalardan sonra 19 Mart 2023 tarihinde gerçekleşen ilk prova ve sonrasında oyun metninin tüm bölümleri ve bölümlerde karşılığı bulunan tüm araştırmalar oyuncular ile paylaşılmıştır. Bu paylaşım 140 yıl önce yazılmış oyun metninin oyuncular tarafından hem oyunun genel atmosferine hem de Konstantinopolis sahnesindeki karakterleri ve sahenin niyetini algılamaları açısından önem arz etmiştir.



Resim 1. Okuma Provası, Mart 2023

Metnin okuma süreci ile birlikte yönetmen Prof. Mehmet Birkiye, koreograf Prof. Tuğçe Tuna, besteci Öğr. Gör. Atilla Gündoğdu, ışık tasarımcısı Cem Yılmaz, kostüm tasarımcısı Şirin Dağtekin Yenen, kukla ta-

sarımcısı Dr. Öğretim Üyesi Ayten Öğütçü ve kadın kostümlerinin realizasyonunu gerçekleştiren Arş. Gör. Tuğçe Günaydın Sinir ile oyunun sahneleme sürecine ilişkin kreatif çalışmalara başlanmıştır.



Resim 2. Kontantinopolis, Prova, İstanbul 2023

Oyunun sahneleme sürecinde rol kişilerinin yanı sıra beden ve sesteki oluşan aktif bir koro tercih edilmiştir. Birkiye, gerçekleşen provalarda oyunculara "Koro her zaman tek bir kişi gibi hareket etmeli" yönelimini vermiştir. Sahne üzerinde birlikte hareket etme yönelimi yoğun bir prova süreci ile gerçekleşmiştir. Oyunun koreografi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Modern Dans Anasanat Dalı başkanı Prof. Tuğçe Tuna, oyuncularla yaptığı provaları bu yönelim üzerine kurmuş, sahnede 23 kişiden oluşan oyuncu kadrosu ile yaptığı uzun

prova sürecinde rejî fikrinden hareketle oluşturduğu koreografilerde oyuncunun bedenini tüm unsurlarla birlikte aktif olarak kullanmıştır. Oyuncuların hareketinden oluşan bu koro, yönetmen tarafından bazı sahnelerde dönemi içinde aç gözlülüğün temsili olarak belirlenmiştir. Bu nedenle metinde replikle ifade edilen bazı bölümler sahnede hareket ile var edilerek hem rejî fikri desteklenmiş hem de tasarlanan koreografi ile oyunculuğun temel prensipleri arasında yer alan oyuncu bedenini sahne üzerinde bir ifade aracına dönüşmüştür.



Resim 3. Hareket Provası, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Nisan 2023



Resim 4. Hareket Provası, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Nisan 2023



Resim 5. Hareket provası, Budapeşte, Haziran 2023

Oyunun yönetmeni Birkiye, Konstantinopolis sahnesinin rejisinde teatral bir üslup tercih etmiştir. Örneğin oyunun dekoru için tercih edilen masaların üzerine serilen deniz temalı mavi örtü İstanbul'u temsil etmektedir. Konstantinopolis sahnesinin final bölümünde yer alan İsora'nın (Havva) manastıra girişi ise yine sahne içinden üzerine manastır duvarının resmedildiği fon perdesinin oyun alanına indirilmesi ile gerçekleşmiştir. Yine aynı şekilde final bölümünde Adem'in iç aksiyonunu seyirciye taşıyan ve oyuncular tarafından hareket ettirilerek sahne üzerinde yanma etkisi yaratan kırmızı kumaşlar bu öğelerden biridir. Bir diğer teatral öge ise oyunda gerçek kişi olan Patrik ve İskelet rol kişisinin kukla formuna dönüştürülmesidir. Her bir rol kişisi için özel tasarlanan masklar ve kostümler

de içerisinde teatral öğeleri barındırmaktadır. Her bir rol kişisi için özel masklar tasarlanmıştır. Oyunda ikiye ayrılan grupları temsilen mavi ve kırmızı renkler tercih edilmiştir. Kadın oyuncular için oyunun dönemi yansıtan beyaz içlikler tercih edilirken haçlı ordusunu oluşturan erkek oyuncular için ise sahnede günümüz beyaz yakalı insan fikrini oluşturan kapüşonlu bir ceket ve dönemi temsilen eteklik tercih edilmiştir. Özellikle reji fikrini desteklemesi için Haçlı ordusunun kostümünde siyah ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Oyunun ilk kısmında haçlılar kapüşonları kapalı bir şekilde ellerine silah yerine kullandıkları şemsiyeler ile giriş yapmaktadırlar. Aksesuarda kullanılan tercihler de haçlı ordusuna günümüzden bakışın sahneye yansımaları şeklindedir.



Resim 6. Konstantinopolis, Budapeşte, Haziran 2023

Madach projesinin en temel öğelerinden bir tanesi Konstantinopolis bölümünün sahnelemesinde müziğin kullanımınıdır. Müziğin kullanım biçiminde de teatrallik söz konusudur. Birkiye, sahnelemede kullanılacak müziğin atmosferi için prova sürecinde "Müzik her zaman bilinç dışımız gibi efektif olmalı, üste çıkmamalı." yöneliminde

bulunmuştur. Sahnenin arka tarafına oyun boyunca sahnede olan piyano, elektrogitar ve bateriden oluşan bir orkestra kurulmuştur. Yönetmenin yönlendirmesiyle geçmişten günümüze ortak bağ oluşturması adına bestelenen şarkılarda hicaz makamı tercih edilmiştir.



Resim 7. Müzik Provası, İstanbul, Mart 2023

Rol kişilerinden Tankred ve Adem'in karşılıklı konuştuğu bölüm için ise aşık atışması fikrini destekleyen rap şarkısı bestelenmiş, oyunun final bölümünde ise Adem'in söylediği uzun hava reji fikrini destekler nitelikte geçmişle günümüz arasında bir bağ oluşturmuştur. Sahnelere göre farklı stillerde yaratılan müziklerin ortak teması olarak koro müziğinden faydalanılmıştır. Koro müziğinin ve koro tınısının sağlanması için

oyunculardan oluşan koroyla uzun süre tını çalışmaları yapılmıştır. Bestelenen müziklerin metinleri Yunanca olduğu için telaffuz çalışmaları yapılırken, bestelenen müziğin ana kaynağı olan Ortodoks müziği ve yapısı incelenmiştir. Koro çalışmaları devam ederken, müziğin bestelenişi de provalara eşlik eden besteci Öğr. Gör. Atilla Gündoğdu ile ilerlediği için koro çalışmaları esnasından oluşan bu oyuncu korosunun tınısı ve yapı-

sı üzerinden oluşan koronun dinamiği üzerinden de yeni beste çalışmaları yapılmıştır. Oyun provalarına paralel ilerleyen ve koronun canlılığını korumak adına haftada bir gün yapılan koro provaları da oyunun sahnelenişine kadar devam etmiştir. İstanbul

bul'da başlayan ses ve hareket provaları Macaristan'da da devam etmiştir. Koronun değişen iklim şartları ve yeni prova düzenine uyum sağlaması açısından bu provalar sahnelemeye olumlu bir katkı sağlamıştır.



Resim 8. Müzik Provası, Budapeşte, Haziran 2023

2022 yılı Eylül ayında başlayan metin üzerindeki çalışmalardan sonra oyuncularla ilk prova 19 Mart 2023 yılında gerçekleşmiştir. Imre Madach "Tragedy of Man" oyununun prova sürecinde müzisyenler dâhil olmak üzere tüm kadro her provada bir araya gelmiştir. Haftada dört gün olarak gerçekleşen prova sürecinde oyun akışının rahat bir şekilde gerçekleşmesi ışık ve ses tasarımının yapılması için provalar Drama ve Oyunculuk Bölümü'nün çalışma salonlarının yanı sıra Mecidiyeköy Artı Sahne, Tiyatro İn, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Modern Dans Bölümü Salonu ve Alan Kadıköy'de yapılmıştır. "Tragedy of Man" oyunu "Konstantinopolis" sahnesi önce 3 Haziran 2023 tarihinde Alan Kadıköy sahnesinde İstanbul prömiyerini yapmış, ardından 9 Haziran 2023 tarihinde Budapeşte'de seyirciyle buluşmuştur. Konstantinopolis bölümü daha sonra Madach Projesi yönetmeni Attila Vidnyánszky'nin rejisiyle diğer ülkelerden gelen parçalarla neredeyse değiştirilmeden birleştirilerek yaklaşık yedi buçuk saat süren ana yapının içine entegre edilerek sahnelenmiştir.



Resim 9. Konstantinopolis, İstanbul Prömiyeri, Alan Kadıköy, Haziran 2023



Resim 10. Konstantinopolis, Macaristan Prömiyeri, , Haziran 2023

Yazan: İmre MADACH

Çeviren: Gün BENDERLİ

Yöneten: Mehmet BİRKİYE

Dramaturg: Münip Melih KORUKÇU

Dekor ve Kostüm Tasarım: Şirin DAĞTEKİN

Işık Tasarımı: Cem YILMAZER

Hareket Düzeni: Tuğçe TUNA

Müzik Direktörü: Atilla GÜNDOĞDU

Maske Tasarım: Ayten ÖĞÜTCÜ

Kostüm Realizasyon: Tuğçe GÜNAYDIN SİNİR

Reji Asistanları: Gülşah FIRINCIOĞLU YAŞAR, Gökay AKGÖR, Burak ÇİÇEK

Oyuncular

HUSSEIN HAIDER JAWAD BAHAR

TUĞBA ULUAY

FATMA YAREN ŞAHİN

HAYRUN NİSA AYDIN

BERFUN BEŞEL

ÇAĞRI ÖZDOĞAN

KORAY EFE YAZGAN

DOĞA YİĞİT

ATAKAN AVCI

ARKAN MERT ATAKAN

ECEGÜL KARADENİZ

LARA MELEK ŞENGÜNLER

SONGÜL BOZTEPE

EMRE YILMAZ

FIRAT KAYA

BARIŞ GÖRKEM GÜNALTAY

OĞUZHAN ACAR

GOZEL ROVSHANOVA

SENANUR ALTIN

UMUR BERK SEVEN

KUBİLAY ATA ŞİMŞEK

AKIN ERDOĞAN

NASMİNA TÜTEN

Aydın Sanat Dergisi- Sayı 12 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

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

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

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

III. Özet

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

IV. Ana Metin

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

V. Bölüm Başlıkları

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

VI. Tablolar ve Şekiller

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

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

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

VII. Görseller

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

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

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

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

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

VIII. Dipnotlar

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

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

X. Kaynakça

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

Kitaplar

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

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

Makaleler

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

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

Kitap içi bölümler

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

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

Tezler

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

İnternet kaynakları

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

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

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

Görüşmeler

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

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

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

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

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

III. Summary

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

IV. Main Text

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

Chapter V Titles

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

VI. Tables and Figures

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

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

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

VII. Images

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

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

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

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

VIII. Footnotes

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

Books

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

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

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

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

Lepecki, A. (2004). *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene*. *Rethinking*

Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

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

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

Internet resources

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

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

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

Interviews

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