



Art Vision

*Formerly: Journal of Institute of Fine Arts
Official journal of Atatürk University Fine Arts Institute*

Volume 28 • Issue 49 • October 2022



Art Vision

Editor

Koray ÇELENK 

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Associate Editors

Semih OKÇU 

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Ozan GÜLÜM 

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Section Editors

Ayşe Aslıhan EROĞLU

Department of Carpet, Rug and Old Fabric Patterns, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Bünyamin AYDEMİR

Department of Dramatic Writing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Caner ŞENGÜNALP

Department of Statue, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Cemile Didem ÖZİŞİK

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Safiye SARI

Department of Textile and Fashion Design, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Nevin AYDUSLU

Department of Ceramic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Murat Han ER

Department of Photograph, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Serhat ERDEM

Department of Cinema and Television, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Tülay KAYABEKİR

Department of Graphic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Editorial Board

Attila DÖL

Department of Picture, Ömer Halisdemir University, Faculty of Fine Arts, Niğde, Turkey

Aydın ZOR

Department of Graphic, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya, Turkey

Ayşe Pınar ARAS

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Barış DEMİRCİ

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Bilal SEZER

Department of Traditional Turkish Arts, Uşak University, Faculty of Fine Arts, Uşak, Turkey



Founder

İbrahim KARA

General Manager

Ali ŞAHİN

Publishing Directors

İrem SOYSAL
Gökhan ÇİMEN

Editor

Bahar ALBAYRAK

Publications Coordinators

Arzu ARI
Deniz KAYA
Irmak BERBEROĞLU
Alara ERGİN
Hira Gizem FIDAN
Vuslat TAŞ
İrem ÖZMEN

Web Coordinators

Sinem Fehime KOZ
Doğan ORUÇ

Finance Coordinator

Elif Yıldız ÇELİK

Contact

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye,
Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli,
İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Art Vision

Emrah LEHİMLER

Department of Solo-Singing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Erhan ÖZDEN

Department of Turkish Religious Music, İstanbul University, Faculty of Theology, İstanbul, Turkey

Ersan ÇİFTÇİ

Department of Music Teaching, İnönü University, Faculty of Education, Malatya, Turkey

Ferruh HAŞILOĞLU

Department of Graphic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Gökâlç PARASIZ

Department of Music, Balıkesir University, Faculty of Fine Arts, Balıkesir, Turkey

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Hüseyin ELİTOK

Department of Gilding, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Ksenija AYKUT

Department for Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

Lütfü KAPLANOĞLU

Department of Compound Arts, Yıldız Teknik University, Faculty of Art and Design, İstanbul, Turkey

Mirjana TEODOSİJEVIĆ

Department for Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

Nevin AYDUSLU

Department of Ceramic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Oğuz DİLMAÇ

Department of Picture Business Training, İzmir Katip Çelebi University, Faculty of Fine Arts, İzmir, Turkey

Önder YAĞMUR

Department of Sculpture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Şeyda ERASLAN

Department of Picture Business Training, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Tamer TEMEL

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Ülkü Sevim ŞEN

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Yavuz ŞEN

Department of Composition, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Art Vision

AIMS AND SCOPE

Art Vision is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University Fine Arts Institute and published biannually in March and October. The publication languages of the journal are Turkish and English.

Art Vision aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in fine arts and science. The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes but not limited to Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Art Vision currently indexed in TUBITAK ULAKBIM TR Index and China National Knowledge Infrastructure (CNKI).

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

All expenses of the journal are covered by the Atatürk University. Processing and publication are free of charge with the journal. No fees are requested from the authors at any point throughout the evaluation and publication process. All manuscripts must be submitted via the online submission system, which is available at <https://finearts-ataunipress.org/>. The journal guidelines, technical information, and the required forms are available on the journal's web page.

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement

Art Vision is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at <https://finearts-ataunipress.org/>. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://finearts-ataunipress.org/>.

Editor: Koray ÇELENK

Address: Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Musicology, Erzurum, Turkey

E-mail: gged@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES

Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Art Vision

CONTENTS

RESEARCH ARTICLES

- 110** Predictive Power of the Solfeggio and Singing Courses in Accompaniment Course Success
Hacer MOHAN KÖMÜRÇÜ
- 116** Representation of the Refugee in “The Other Side of Hope” as an Example of Homo Sacer
Eşref AKMEŞE, Ayhan KÜNGERU
- 124** An Investigation of the Clothing Design Project for the Modernization of Musical Themed Costumes According to Student Opinion: Sample of Textile and Fashion Design Department
Esra ENES
- 133** “Me Against Me” in the Context of Laughing Theories: Twelfth Night
Oğuzhan VARTOLIOĞLU
- 138** A Turkish Tradition Published in Le Petit Journal: Fig Feast in İzmir
Özgür GÜLBUDAK
- 145** Transhumanism in The Context of Contemporary Art
Rıza Tan Buğra ÖZER, Melike NÜKTE DİNÇER
- 155** Analysis of Nakkaş Osman’s Miniatures Named “Metâliü’s Saâde” by Iconographic and Iconological Criticism Method
Yeliz ERDOĞAN, Metin İNCE, Yasemin YAPICI
- 162** A Comparative Examination of Uşşak Turkus/Folk Songs of Amasya and Samsun Regions in TRT Repertoire, in Terms of the Modal and Rhythmical Aspects
Nail DEMİRCİOĞLU

REVIEW

- 172** The Society That Produces Its Art: Mexican Painting
İsmail TETİKÇİ, Canan KARTI

RESEARCH ARTICLES

- 182** Hybrid Tableware
Oya AŞAN YÜKSEL, Firdevs MÜJDE GÖKBEL
- 189** Climate Crisis and Its Reflection on the Culture-Art
İsmet YÜKSEL, Oya AŞAN YÜKSEL
- 198** Nature-Inspired Creativity and Its Usage in Ceramic Art Objects
Olca BORATAV

Solfej ve Şan Derslerinin Korrepetisyon Dersindeki Başarı Düzeyini Yordama Gücü

Predictive Power of the Solfeggio and Singing Courses in Accompaniment Course Success

Hacer MOHAN KÖMÜRCÜ 

Zonguldak Bülent Ecevit
Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzik Bölümü, Zonguldak, Türkiye



ÖZ

Bu araştırmada solfej ve şan derslerinin, korrepetisyon dersindeki başarı düzeyini yordama gücünün ortaya koyması amaçlanmıştır. Araştırma, nicel bir araştırma olup, değişkenler arasındaki korelasyonel ilişkiyi belirlemesi açısından ilişkisel tarama modelindedir. Değişkenler arasındaki korelasyonel ilişkinin belirlenmesinde korelasyon ve regresyon analizi kullanılmıştır. Yapılan analizler ile solfej ve şan derslerinin korrepetisyon dersini yordama gücü ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda korrepetisyon dersi üzerinde solfej ve şan derslerinin etkili olduğu yönündeki varsayımın anlamlı olduğu ve her iki değişkenin de denkleme girdiği görülmüştür. Sonuç olarak solfej ve şan derslerinin korrepetisyon dersi başarısını yordadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Eşikleme, yordama, müzik eğitimi, şan, solfej

ABSTRACT

In this study, it is intended to reveal the predictive power of the solfeggio and singing courses in accompaniment course success. The research is quantitative and it is in the relational screening model in terms of determining the correlational relationship between the variables. Correlation and regression analysis is used to determine the correlational relationship between the variables. Within the analysis, it is tried to reveal the predictive power of solfeggio and singing courses on the accompaniment course. As a result of the research, it is seen that the assumption that solfeggio and singing courses are effective on the accompaniment course is significant and both variables entered the equation. As a result, it is seen that solfeggio and singing courses predicted the achievement of the accompaniment course.

Keywords: Accompaniment, estimation, music education, singing, solfeggio

Giriş

İnsan yaşamının en önemli unsurlarından biri müzik eğitimidir. Müzik eğitimi, hayatın estetik boyutunu zenginleştirmekle birlikte, insanın farkındalıklarını, duyarlılığını ve güzele olan yatkınlığını geliştiren etkili araçlardan biridir. İnsan yaşamında müziğin kullanım alanlarının genişliğine bakıldığında müzik eğitiminin pek çok farklı boyutta ya da şekilde ele alınabileceği görülebilir. Gündelik yaşamda, okul şarkılarında, konser salonlarında, ibadethanelerde yani insanın tüm kültürel evreninde müzik kendine yer bulmaktadır. Hallam (2014) da müziğin insan yaşamının entelektüel, sosyal ve kişisel gelişimi üzerindeki etkilerini vurgularken, müziğin insan varlığı üzerindeki gücüne dikkat çekmektedir. Yaşamdaki varlığı bu denli geniş ve etkin olan müziğin, eğitim boyutunda çeşitlenme gözlemlenmektedir.

Eğitimin genel kabul gören tanımından hareketle müzik eğitiminin genel amacının insanın müziğe ilişkin davranışlarında değişiklikler meydana getirmek ya da bireye yeni müziksel davranışlar kazandırmak olduğu söylenebilir. Gordon (1971), müzik eğitiminin genel amacının, bireyin müziğin öğelerini kavramsallaştırmasına yardımcı olmak ve böylece müziksel ihtiyaçlarını en iyi nasıl karşılayabileceklerine entelektüel bir karar verebilmelerini sağlamak olduğunu belirtmiştir. Müzik eğitimi, amacı ve içerdiği kazanımlar açısından çeşitli boyutlarda ele alınabilir. Bu boyutlardan biri de mesleki müzik eğitimidir. Mesleki müzik eğitimi; müzik alanında belirlenmiş bazı meslek kolları için gerekli olan müziksel bilgi, beceri ve alışkanlık kazandırılması amacıyla gerçekleştirilen müzik eğitim türüdür (Uçan, 2005,

Geliş Tarihi/Received: 14.12.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 22.02.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Hacer MOHAN KÖMÜRCÜ
E-mail: hacermohan@gmail.com

Cite this article as: Mohan Kömürcü, H.

(2022). Predictive power of the solfeggio and singing courses in accompaniment course success. *Art Vision*, 28(49), 110-115.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

s. 31-32). Mesleki müzik eğitimi, müzisyenliği meslek olarak seçmek isteyen bireylere yönelik uygulanan öğretim programlarından oluşmaktadır. Mesleki müzik eğitimi programlarının uygulandığı okullardan biri de konservatuvarlardır.

Konservatuvarlar, ülkenin müzik de dâhil olmak üzere çeşitli alanlarda sanatçı ihtiyacını karşılayan kurumlar olarak tanımlanabilir. Türkmen (2013, s. 64) konservatuvarları; müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında eğitim veren, bu bağlamda yüksek niteliğe sahip sanatçı, sanat eğitimcisi, besteci ve araştırmacı yetiştiren örgün eğitim kurumları olarak tanımlamaktadır. Konservatuvarlarda yürütülen programlardan biri de ses eğitimi alanına ilişkindir. Ses eğitimi, konservatuvarlarda genel olarak şan dersi adıyla verilmektedir. Şan eğitimi, ses eğitimi alanı içinde yer alan, sesin dayanıklılık ve sağlamlık kazanabilmesine yönelik davranışların ve özellikle opera, operet, lied ve chanson gibi çok sesli müziğin ses edebiyatı eserlerinin müzik, tür ve dönem özelliklerine uygun olarak seslendirilmesine ilişkin davranışlar kazandırmanın amaçlandığı ses virtüözlüğü gerektiren ileri düzey bir ses eğitimi türüdür (Töreyn, 2008, s. 163). Çevik'e (2006, s. 647) göre ses eğitimi; bireyin sesini anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak sanatsal ve eğitsel amaçlar doğrultusunda belirli bir teknik ve müziksel duyarlılıkla doğru, güzel ve etkili kullanılabilmesi için gerekli davranışları kazandırma sürecidir. Ses eğitimi ile ilişkili programlarda şan eğitiminin ayrılmaz bir parçası piyano eşliğidir. Fine (2002) da şarkı söylemede ses ve armoniyi duyma gerekliliği nedeniyle piyano eşliğinin vazgeçilmez olduğunu belirtmektedir. Piyano eşliği ise konservatuvarlarda genel olarak korrepitasyon dersi adıyla verilmektedir.

Korrepitasyon, enstrüman ya da şan performanslarının önemli bir parçasıdır. Korrepitasyon kelimesi Almanca'da kullanıldığı şekliyle yani "korrepitition (Alm)" olarak dilimize yerleşmiştir. Korrepitasyon, bir solo çalgıya piyano, org, klavye gibi bir eşlik çalgısı ile eşlik etmeyi ifade etmektedir (Mohan Kömürücü, 2019). Gerek enstrümanlar gerekse ses, solo olarak kullanılabilmesine karşın, çalgı için yazılan pek çok form armonik zenginliği oluşturabilecek bir piyano eşliğini içermektedir. Piyano eşliği, eserin durumunu önceden haber verir ve eşlik süreci müziğin duygusunu artırır, bu da enstrüman çalanların psikolojik baskısını hafifleterek performans sürecini daha rahat, kendinden emin ve keyifli hale getirir. Çalınan eserlerin eşlik ile yorumlanması eseri tam olarak ifade eder. Böylece bestecinin anlatmak istediği atmosfer başarılı bir şekilde vurgulanır, müzik yapmak daha zengin ve daha sanatsal olur (Zhenzhong, 2018, s. 144). Çalgı için bestelemiş sonatların büyük bir çoğunluğunun piyano eşliği bulunmaktadır. Konçertoların orkestra olmadan seslendirilebilmesi için ise orkestra partileri piyanoya uyarlanmış ve konçertoların çalınabilmesi olanaklı hale getirilmiştir. Şan eserlerinde ise neredeyse bütün eserlerde piyano eşliği bulunmaktadır. Xinyu (2019), şan eserlerinin piyano eşliği yani korrepitasyon olmadan istenilen müzikal nitelikleri ortaya koyamayacağını belirtmektedir.

Korrepitasyon dersi öğrencinin, birlikte çalabilme-söyleyebilme becerisini, eserin stilini ve formunu kavrama algısını, eserle ilgili tarihsel bilgi edinme davranışını, müzikal uyum yeteneğini geliştirir, müzikal ve artistik becerilerini pekiştirir ve entonasyon probleminin giderilmesine yardımcı olur (Yurga & Kaya, 2009). Operalarda seslendirilen aryanın orkestra olmadan seslendirilebilmesi için yine bu orkestra partileri piyanoya düzenlenmiştir. Araştırmalar piyano eşliği ile yapılan şarkı söyleme performanslarının acapella şarkı söylemeye oranla daha iyi sonuç verdiğini açıkça göstermektedir (Boyle & Lucas, 1990; Hedden & Baker,

2010; Lament, 1976). Bütün bu durumlardan anlaşılacağı gibi korrepitasyon genel olarak müziğin, özel olarak ise şanın ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle şan eğitimi ile korrepitasyon eğitimi birbiri ile çok yakından ilişkilidir.

Müziğin ve müzik eğitiminin en temel unsurlarından biri nota okumadır. Nota eğitimi genel olarak solfej dersi adı altında verilmektedir. Solfej dersi, öğrencinin, notaların dizekteki yerlerini, doğru sesle (entonasyon) ve süreyle verebilmesi için bu amaçla hazırlanmış ses müziği parçalarını deşifre edip söyleme prensibine dayanır (Say, 2002). Solfej eğitimi alan bireyler belirli kurallar içerisinde verilen eğitim ile zamanla ustalaşır. Bireyler solfej okuma çalışmalarında bir yandan ritimsel bir yandan ise aralıksal boyutta müziksel imgeleri çözümleyerek seslendirim yapmaktadır (Ayhan & Ertekin, 2017, s. 35). Solfej eğitiminin amaçları; ileri düzey müzik bilgisine sahip olan, çalacağı ya da okuyacağı eseri analiz edebilen ve dinlediği eseri zihninde canlandırabilen müzisyenler geliştirebilmektir (Erol, 2019, s. 1). Bogdanova'nın (2018) da belirttiği gibi müzikal yeteneklerin gelişimi ile ilgili temel problemler solfej dersinin konusudur. Solfej dersi, müziğin alfabesi olması bakımından müzik ile ilgili pek çok dersle doğrudan ilişkilidir.

Solfej dersinin ilişkili olduğu alanlardan biri de korrepitasyon dersidir. Tie ve Lai (2015)'de solfej ve korrepitasyon gibi derslerin öğretim planı içinde birbirine bütünleşik bir yapıda olduğunu belirtmektedir. Zadnik (2013), korrepitasyon, şan gibi performans alanlarının da içinde bulunduğu temel müzik etkinliklerinin solfej ile güçlü bir şekilde bağlantılı ve ilişkili olduğunu vurgulamaktadır.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında korrepitasyon dersinin solfej ve şan dersleri ile ilişkili olduğu görülmesine karşın bu etkileşimin yönü, düzeyi, şan ve solfej derslerindeki başarı düzeyinin korrepitasyon dersini etkileme durumu konularında literatürde bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu araştırma solfej ve şan dersinin korrepitasyon dersine olan etkisini ve korrepitasyon dersini yordama gücünü ortaya koyacak olması bakımından önemlidir.

Araştırmanın problem cümlesini "Solfej ve şan derslerinin korrepitasyon dersi başarısını yordama gücü nedir?" sorusu oluşturmaktadır. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Devlet konservatuvarı öğrencilerinin korrepitasyon dersi başarıları ile solfej ve şan dersi başarıları arasındaki korelasyon düzeyi nedir?
2. Solfej ve şan dersi başarı puanlarının korrepitasyon dersi başarı puanını yordama düzeyi nedir?
3. Devlet konservatuvarı öğrencilerinin sınıflara göre korrepitasyon dersi başarıları ile solfej ve şan dersi başarı puanları arasındaki korelasyon düzeyi nedir?
4. Solfej ve şan başarı puanlarının öğrencilerin korrepitasyon başarılarını sınıflara göre yordama düzeyi nedir?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırma iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlaması bakımından ilişki tarama modelindedir (Karasar, 2011; Tekbıyık, 2014). Araştırma kapsamında ele alınan değişkenler arasındaki ilişkilerin yönü ve düzeyi ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında, solfej ve şan dersleri bağımsız, korrepitasyon dersi

ise bağımlı değişken olarak alınmıştır. İlişkisel tarama modeli, korrepitasyon dersi ile solfej ve şan dersleri arasında birlikte değişimin olup olmadığı ve bu değişimin hangi düzeyde gerçekleştiğini belirlemek amacıyla kullanılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2014–2015 ve 2021–2022 akademik yılları arasında Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenim gören 108 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışma grubunun demografik özellikleri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1.
Çalışma Grubunun Demografik Özellikleri

		f	%
Sınıf	L1	50	46,3
	L2	28	25,9
	L3	30	27,8
	Toplam	108	100
Cinsiyet	Kız	78	72,3
	Erkek	30	27,8
	Toplam	108	100

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri insan katılımcılardan bilgi toplamayı gerektirmediğinden etik kurul başvurusuna gerek duyulmamıştır. Araştırma verileri 2014-2015 ve 2021-2022 akademik yılları arasında Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenim gören öğrencilerin solfej, şan ve korrepitasyon dersleri başarı notlarından oluşmaktadır. Araştırma verilerinin elde edilebilmesi için Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü ile gerekli yazışmalar yapılmış ve ilgili derslere ilişkin öğrenci başarı puanları alınmıştır.

İstatistiksel Analiz

Araştırma kapsamında bağımlı ve bağımsız değişkenler arasındaki ilişkinin belirlenebilmesi için korelasyon ve regresyon analizi kullanılmıştır. Korelasyon analizi ile solfej ve şan derslerinin korrepitasyon dersi ile ilişkisi olup olmadığı, bu ilişkinin yönü ve ne kadar güçlü olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Regresyon analizi ile bağımsız değişkenlerdeki belirli bir değişimin bağımlı değişkeni nasıl etkilediği açıklanmaya çalışılmıştır (Akdeniz, 2004; Şahinler, 2000). Böylece solfej ve şan derslerinin korrepitasyon dersi başarısını yordama gücü ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında verilerin analizinde SPSS 19.0 (SPSS Inc., Chicago, IL, ABD) kullanılmıştır.

Korelasyon analizinin yorumlanmasında Pearson momentler çarpımı korelasyon katsayısı kullanılmıştır. Korelasyon katsayısı (r) -1 ve +1 arasında değer almaktadır. (-) korelasyon katsayısı zıt yönlü bir ilişkiyi gösterirken (+) korelasyon katsayısı doğrusal yönlü bir ilişkiye işaret etmektedir. Korelasyon katsayısının 0 olması durumunda ($r=0$) iki değişken arasında bir ilişkiden söz edilemezken, korelasyon katsayısı 1'e yaklaştıkça ilişkinin gücü o oranda artmaktadır (Arıcı, 2001; Büyükoztürk vd., 2012; Tekin, 2000).

Solfej ve şan derslerinin korrepitasyon dersini yordama gücünü tespit edebilmek için regresyon analizi yapılmıştır. Regresyon analizi ile solfej ve şan dersleri başarı puanlarının korrepitasyon dersi başarısı üzerinde anlamlı bir etkiye sahip olduğuna ilişkin model test edilmiştir. Kurulan denklemin anlamlı olduğu görülmüş ve daha sonra adimsal regresyon analizi ile solfej ve şan derslerinin başarı puanlarındaki değişimin korrepitasyon dersi üzerinde nasıl bir etki yaratacağı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, 2014 ve 2021 yılları arasında öğrenim görmüş olan öğrencilerin korrepitasyon, şan ve solfej dersleri başarı notları arasındaki korelasyon katsayıları Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2.
Değişkenler Arasındaki p Değerleri ve Korelasyon Katsayıları

		Korrepitasyon	Solfej	Şan
Korrepitasyon	p	-		
Solfej	p	,000 ,507**	-	
Şan	p	,000 ,894**	,000 ,433**	-

* $p < ,05$, ** $p < ,01$.

Tablo 2 incelendiğinde korrepitasyon, şan ve solfej dersleri başarı puanları arasındaki korelasyonun anlamlı olduğu görülmektedir. Korelasyon katsayıları göz önüne alındığında korrepitasyon ve şan dersi başarı puanları arasında yüksek düzeyde pozitif yönlü bir korelasyonel ilişki, korrepitasyon ve solfej dersi başarı puanları arasında orta düzeyde pozitif yönlü bir korelasyonel ilişki olduğu görülmektedir. Şan ve solfej dersi başarı puanları arasında ise yine pozitif yönlü olmakla birlikte zayıf bir korelasyonel ilişki bulunmaktadır.

Araştırma kapsamında korrepitasyon dersi başarı düzeyinin yordayıcısı olarak ele alınan şan ve solfej dersleri başarı puanları üzerinde yapılan regresyon analizi sonuçları Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3 incelendiğinde hem şan, hem de solfej dersinin her birinin korrepitasyon dersi başarı düzeyini anlamlı bir şekilde yordadığı görülmektedir. Şan ve solfej dersi bir arada korrepitasyon dersinin %81,6'sını açıklayabilmektedir.

Şan ve solfej derslerinin korrepitasyon ders başarısını yordamadaki katkısının ayrı ayrı belirlenebilmesi için bağımsız değişkenler üzerinde adimsal regresyon analizi yapılmıştır. Adimsal regresyon analizinin sonuçları Tablo 4'te sunulmuştur.

Gerek şan gerekse solfej dersleri korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordadığı için bu değişkenler üzerinde adimsal regresyon analizi yapılmıştır. Analiz sonuçlarına göre şan dersi başarısı korrepitasyon dersi başarı düzeyini anlamlı düzeyde yordamaktadır ($p = ,000$). Şan dersi başarısı tek başına korrepitasyon dersi başarı düzeyinin %79,9'unu açıklayabilmektedir ($R^2 = ,799$). İkinci adımda denkleme solfej dersi de eklenmiş ve iki değişkenin anlamlı düzeyde korrepitasyon dersi başarı düzeyinin %81,3'ünü açıklayabildiği görülmüştür ($p = ,000$, $R^2 = ,813$).

Tablo 5 incelendiğinde, lisans 1 ve lisans 2. sınıf öğrencilerinin korrepitasyon dersi başarı düzeyleri ile solfej ve şan dersi başarı düzeyleri arasında pozitif yönlü anlamlı bir korelasyonel ilişki olduğu görülmektedir. Lisans 1 ve 2. sınıflarda şan ve korrepitasyon dersi arasındaki korelasyonel ilişki çok yüksek iken ($r = ,946$; $r = ,892$), solfej ve korrepitasyon dersi başarı puanları arasındaki korelasyonel ilişkinin lisans 1'de orta düzeyde ($r = ,532$), lisans 2'de ise düşük düzeyde ($r = ,438$) olduğu görülmektedir. Lisans 3. sınıf öğrencilerinde ise korrepitasyon ve solfej dersi arasında korelasyonel bir ilişki görülmezken, korrepitasyon ve şan dersleri başarı puanları arasında pozitif yönlü orta düzeyde ($r = ,697$) bir korelasyonun olduğu söylenebilir.

Tablo 3.
Değişkenlere Ait Çoklu Doğrusal Regresyon Analizi Sonuçları

	B	SH	β	t	p
Solfej	,125	,040	,147	3,162	,002
Şan	1,066	,060	,830	17,891	,000

R = ,904
R² = ,816

Tablo 4.
Adımsal Regresyon Analizi

	B	SH	β	R	R ²	F	p
Şan	1,147	,056	,894	,894	,799	421,059	,000
Şan	1,066	,060	,830	,904	,813	233,393	,000
Solfej	,125	,040	,147				

Tablo 5.
Sınıf Bağlamında Değişkenler Arasındaki Korelasyon Analizi Değerleri

	Solfej	Şan	L1	L2	L3
Solfej	p	-			
Şan	p	,433**	-		
L1	p	,532**	,946**	-	
L2	p	,438*	,892**	,172	-
L3	p	,265	,697**	,907	,341

*p < ,05, **p < ,01.

Şan ve solfej dersleri başarısının korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordama gücünü sınıf düzeyinde belirleyebilmek için aralarında anlamlı korelasyon bulunan değişkenler üzerinde adımsal regresyon analizi yapılmıştır. Regresyon analizi sonuçları Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6 incelendiğinde Lisans 1. sınıf korrepitasyon dersi başarı düzeyinin yordayıcısı olarak şan ve solfej derslerinin modele girdiği görülmektedir. Buna göre şan dersi başarısı tek başına korrepitasyon dersi başarı düzeyinin %89,6'sını açıklarken, solfej dersi ile birlikte bu oran %91,7'ye çıkmaktadır. Lisans 2. sınıf korrepitasyon dersi başarı düzeyi ile aralarında korelasyonel ilişki bulunan şan ve solfej dersi başarı puanları üzerinde yapılan adımsal regresyon analizi sonucunda solfej dersinin modele anlamlı bir katkısının olmadığı anlaşılmaktadır (p = ,257). Bu nedenle lisans 2. sınıfta solfej dersi modelin dışında bırakılmıştır. Lisans 2 ve lisans 3. sınıflarda şan dersinin korrepitasyon dersinin yordayıcısı olduğu görülmektedir. Şan dersi başarısı, lisans 2. sınıfta korrepitasyon dersi başarısının %79,5'ini açıklarken, lisans 3. sınıfta ise %48,5'ini açıklayabilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Korrepitasyon ya da eşlik dersi mesleki müzik eğitiminin önemli bir boyutudur. Mesleki müzik eğitimi açısından bir değerlendirme yapıldığında, genel olarak müziğin uygulama yönüne ilişkin derslerin benzer amaçları taşımaları ve öğrenciye kazandırmayı hedeflediği yeterlilikler açısından birbirlerini bütünleyici, tamamlayıcı niteliğe sahip olmaları bu dersler arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Bu araştırma mesleki müzik eğitiminin uygulamalı derslerinden biri olan şan ve solfej derslerinin korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordama gücünü ortaya koymayı amaçlamıştır.

Yapılan analizler sonucunda şan ve solfej derslerinin korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordamasına ilişkin kurulmuş olan denklemin anlamlı olduğu görülmüştür. Yapılan korelasyon analizi sonucunda korrepitasyon dersinin şan ve solfej dersi ile anlamlı bir korelasyonel ilişki içinde olduğu gözlemlenmiştir. Korelasyon katsayıları göz önüne alındığında korrepitasyon ve şan dersi başarı puanları arasında yüksek, korrepitasyon ve solfej dersi başarı puanları arasında ise orta düzeyde bir korelasyon görülmüştür.

Tablo 6.
Sınıf Bağlamında Değişkenler Arasındaki Regresyon Analizi Değerleri

Sınıf	Değişken	B	SH	β	R	R ²	F	p
Lisans 1	Şan	1,107	,082	,946	,946	,896	180,648	,000
	Şan	1,027	,083	,878	,958	,917	110,778	,000
	Solfej	,158	,070	,161				
Lisans 2	Şan	1,403	,140	,892	,892	,795	100,822	,000
Lisans 3	Şan	,818	,159	,697	,697	,485	26,412	,000

Yordayıcı olarak ele alınan bağımsız değişkenlerin bağımlı değişken üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu belirlemek için değişkenler üzerinde regresyon analizi yapılmıştır. Regresyon analizi sonuçlarına göre şan ve solfej dersi başarı puanları, korrepitasyon dersi başarı düzeyinin %81,6'sını açıklayabilmektedir. Şan dersi tek başına korrepitasyon dersi başarısının %79,9'unu açıklamaktadır. Gerek şan dersi gerekse solfej dersi, korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordamada anlamlı bir etkiye sahiptir.

Araştırma sonuçlarına göre lisans 1 ve lisans 2. sınıf öğrencilerinin korrepitasyon dersi başarı düzeyleri ile solfej ve şan dersi başarı düzeyleri arasında pozitif yönlü anlamlı bir korelasyonel ilişki bulunmaktadır. Lisans 1 ve 2. sınıflarda şan ve korrepitasyon dersi arasındaki korelasyonel ilişki çok yüksek iken solfej ve korrepitasyon dersi başarı puanları arasındaki korelasyonel ilişki lisans 1'de orta düzeyde, lisans 2'de ise düşük düzeydedir. Lisans 3. sınıf öğrencilerinde ise korrepitasyon ve solfej dersi arasında korelasyonel bir ilişki görülmezken, korrepitasyon ve şan dersleri başarı puanları arasında orta düzeyde pozitif yönlü bir korelasyon bulunmaktadır. Araştırma sonuçlarına göre lisans 1. sınıfta şan ve solfej derslerinin başarı puanları korrepitasyon dersi başarı düzeyini yordamaktadır. Buna göre şan dersi başarısı tek başına korrepitasyon dersi başarı düzeyinin %89,6'sını açıklarken, solfej dersi ile birlikte bu oran %91,7'ye çıkmaktadır. Lisans 2. ve 3. sınıflarda solfej dersinin korrepitasyon dersini yordamada anlamlı bir etkisi yoktur. Lisans 2. ve 3. sınıflarda korrepitasyon dersinin yordayıcısının şan dersi olduğu görülmüştür. Şan dersi başarısı, lisans 2. sınıfta korrepitasyon dersi başarısının %79,5'ini açıklarken, lisans 3. sınıfta ise %48,5'ini açıklayabilmektedir.

Sonuç olarak, korrepitasyon dersine yönelik yeterliliklerin kazanılmasında şan ve solfej dersi becerilerinden yararlandığı görülmektedir. Korrepitasyon dersi başarısı büyük oranda şan dersi başarısına, bir kısmı ise solfej dersi başarısına bağlıdır. Korrepitasyon dersinin gerekliliklerinden olan nota takibi, müzik terimlerinin anlaşılması, müzikal unsurların uygulanabilmesi, ritmik yapılarının doğru seslendirilmesi, tempo takibi gibi davranışların gerçekleşmesinde şan ve solfej dersleri korrepitasyon dersi ile yakınlaşmaktadır. Öğrenciler, korrepitasyon dersine ilişkin gereklilikleri yerine getirmede şan ve solfej derslerinden yararlanmakta, böylece farklı derslere ilişkin yeterlilik ve kazanımları bir araya getirmektedir. Her üç dersin de öğrencilerin müziksel becerileri geliştirme ve performans düzeyini yükseltme gibi ortak hedefleri bulunmaktadır. Özellikle şan ve korrepitasyon birlikteliği, öğrencilerin kazanımlarını müzikal bir performansa dönüştürme imkânı tanımaktadır. Korrepitasyon dersine ilişkin yeterliliklerin şan ve solfej dersine bağlı olarak geliştiği, şan ve solfej derslerinden kaynaklanan yetersizliklerin korrepitasyon dersi başarısını düşüreceği söylenebilir.

Öğrencilerin sınıf düzeyleri yükseldikçe korrepitasyon dersi başarısı ile şan ve solfej dersi başarı düzeyi arasındaki korelasyon azalmaktadır. Bir başka ifade ile öğrencilerin şan, solfej ve korrepitasyon derslerine yönelik yeterlilikleri arttıkça bu dersler arasındaki pozitif yönlü korelasyonun gücü zayıflamaktadır. Temel düzeydeki müzikal kazanımlarda korrepitasyon, şan ve solfej dersi arasındaki ilişki daha güçlüdür. Öğrencilerin 1. sınıfta solfej dersine ilişkin temel yeterlilikleri edinmesinin ardından solfej dersi korrepitasyon dersinin bir yordayıcısı olmaktan çıkmaktadır. Ancak şan dersi, ileri sınıflarda yordama gücü azalmasına karşın yine de korrepitasyon dersini yordamaya devam etmektedir. Şan dersi ile korrepitasyon dersinin öğrenme kazanımlarının ve başarı düzeylerini yordayan niteliklerin iç içe olduğu söylenebilir.

Mesleki müzik eğitimi programları her ne kadar müziğin çeşitli yönlerini içeren farklı dersleri içerse de, ayrı ayrı yürütülen bu

dersler en nihayetinde birbiri ile etkileşim içinde olan bir bütünün parçası niteliğindedir. Özellikle müzik eğitiminin temel dersleri olan solfej, temel müzik bilgisi gibi derslerin diğer müziksel derslerin başarı düzeylerini etkilemesi beklenen bir sonuçtur. Bu nedenle mesleki müzik eğitiminde öğrencinin sadece bir derse yönelik kazanımları ile ders başarısı üstünden değil bütün yönleriyle değerlendirilmesi ve gelişmesinin izlenmesi önerilmektedir. Müzik eğitimindeki diğer dersler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarabilecek farklı çalışmaların yapılmasının mesleki müzik eğitiminin gelişimine katkı sunabileceği düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akdeniz, F. (2004). *Olasılık ve istatistik*. Nobel Kitabevi.
- Arıcı, H. (2001). *İstatistik: Yöntemler ve uygulamalar*. Meteksan Basımevi.
- Ayhan, A., & Ertekin, B. (2017). Notasyon videoları yoluyla solfej eğitimi çalışmaları üzerine bir değerlendirme: Müzikolaj örneği. A. Bakla, H. Demiröz, & A. Çekiç (Eds.), *Uluslararası Eğitim Teknolojileri Sempozyumu bildiri kitabı* (s. 34–46) içinde. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Bogdanova, M. (2018). Sequence in the music ear training. *Knowledge International Journal*, 26(3), 937–943. <https://ikm.mk/ojs/index.php/KIJ/article/view/2916>
- Boyle, J. D., & Lucas, K. V. (1990). The effect of context on sightsinging. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 106, 1–9.
- Büyüköztürk, Ş., Çokluk, Ö., & Köklü, N. (2012). *Sosyal bilimler için istatistik*. Pegem Akademi.
- Çevik, S. (2006). Müzik öğretmenliği eğitiminde ses eğitimi alan derslerinin müzik öğretmenliği yeterlilikleri yönünden değerlendirilmesi. F. Yayla & A. A. Yayla (Eds.), *Ulusal müzik eğitimi sempozyumu bildiriler kitabı* (s. 641–657) içinde. Pamukkale Üniversitesi.
- Erol, T. (2019). *Ülkemizdeki üç konservatuvarda kullanılan solfej materyallerinin incelenmesi* (Tez No. 568272) [Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Fine, P. A. (2002). Note-finding strategies in singing: An interview study on Schnittke's Bussvers XII. C. J. Stevens, D. K. Burnham, G. McPherson, E. Schubert, & J. Renwick (Eds.), *7th international conference on music perception & cognition*. [Conference proceedings] (s. 179–195) içinde. Causal Productions.
- Gordon, E. (1971). *Psychology of music teaching*. Englewood Cliffs. Prentice-Hall.
- Hallam, S. (2014). *The power of music: A research synthesis of the impact of actively making music on the intellectual, social and personal development of children and young people*. International Music Education Research Centre (iMerc).
- Hedden, D. G., & Baker, V. A. (2010). Perceptual and acoustical analyses of second graders' pitch-matching ability in singing a cappella or with piano accompaniment. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 184, 35–48. [\[CrossRef\]](#)
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Nobel Yayınları.
- Lament, M. M. (1976). *Music in elementary education*. MacMillan Publishing Co. Inc.

- Mohan Kömürcü, H. (2019). *Bilgisayar destekli piyano eşlikleme yönteminin şan ve korrepetisyon eğitimi alanındaki etkililiği* (Tez No. 603208) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Şahinler, S. (2000). EKK yöntemi ile doğrusal regresyon modeli oluşturmanın temel prensipleri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 5(1-2), 57-73. https://www.researchgate.net/publication/305711004_The_Basic_Principles_of_Fitting_Linear_Regression_Model_By_Least_Squares_Method
- Say, A. (2002). *Müzik ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tekbıyık, A. (2014). İlişkisel tarama. M. Metin (Ed.), *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (s. 99-114) içinde. Pegem A.
- Tekin, H. (2000). *Eğitimde ölçme ve değerlendirme* (14. Baskı). Yargı Basım Yayım Dağıtım.
- Tie, Y., & Lai, S. (2015). The teaching reformation on digital piano collective class based on practical piano a case study of Xinghai Conservatory of music. *Proceedings of the 1st International Conference on arts, design and contemporary education* (s. 753-756) içinde. Atlantis Press.
- Töreyin, A. M. (2008). *Ses eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yöntemler*. Sözkese Matbaacılık.
- Türkmen, U. (2013). Konservatuvar eğitimine sosyolojik bir bakış. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 63-77. [\[CrossRef\]](#)
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Evrensel Yayınevi.
- Xinyu, C. (2019). Research on the role of piano accompaniment in vocal music singing. J. Gao (Ed.), *International conference on arts, management, education and innovation* [Conference proceedings] (s. 1169-1172) içinde. Clausius Scientific Press.
- Yurga, C., & Kaya, Z. (2009). Yeniden yapılanma sürecinde müzik öğretmenliği programındaki korrepetisyon dersi eksikliği. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildiriler kitabı* (ss. 1-6) içinde. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- Zadnik, K. (2013). The effect of music-school education on musical development of eight-year-old children. D. Olga (Ed.), *Finearts, music and literature: New perspectives in music education in Slovenia* (s. 17-28) içinde. Nova Science Publications.
- Zhenzhong, L. (2018). Study on the important role of piano accompaniment in the performance of ethnic instruments. W. Zhong (Ed.), *International conference on culture, literature, arts & humanities* (s. 144-147) içinde. Francis Academic Press.

Bir Homo Sacer Örneği Olarak “Umudun Öteki Yüzü” Filminde Mülteciliğin Sunumu

Representation of the Refugee in “The Other Side of Hope” as an Example of Homo Sacer

Eşref AKMEŞE¹ 
Ayhan KÜNGERU² 

¹Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Batman, Türkiye
²Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Bolu, Türkiye



ÖZ

Günümüzde göç çok boyutlu bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Yerlerinden edilen insanlar gitmek zorunda kaldıkları ülkelerin mülteciler ve sığınmacılar için hazırlanmış yasal düzenlemeleriyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu çalışma da Umudun Öteki Yüzü filminde Suriye'deki iç savaştan kaçmış olan Khaled'in sığınmacı olarak Finlandiya'da karşılaştığı sorunları Giorgio Agamben'in homo sacer kavramsallaştırması üzerinden incelemeye çalışmaktadır. Homo Sacer, Eski Roma hukukunda insan hayatının kutsallığının ilk kez belirtildiği bir figür olarak ortaya çıkmaktadır. Kurban edilmeyen, ancak öldürülmesinin cinayet ya da suç sayılmadığı bir şahsiyet olan Homo sacer, iktidarın biyopolitik uygulamalarının da hedefi haline gelmektedir. Homo sacer kavramını çağdaş siyaset alanına taşıyan Giorgio Agamben, iktidarların biyopolitik uygulamalarının homo sacer'lar üretmek için zemin hazırladığını belirtmektedir. İktidarın devamını sağlamak için homo sacer'lara ihtiyaç olduğu ve günümüzde her insanın homo sacer haline gelebileceği ifade edilmektedir. Tarihte oluşturulmuş en biyopolitik mekân olarak kamp da homo sacer'ların yerleştirildiği yer olarak işlev görmektedir. Çalışma, Agamben'in homo sacer kavramsallaştırması aracılığıyla siyaset alanının mültecileri nasıl modern homo sacer'lar olarak ürettiğini Umudun Öteki Yüzü filmi üzerinden incelemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda çalışma, filmde çağdaş siyaset alanının mültecileri modern homo sacer'lar olarak ortaya çıkardığı sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyopolitika, homo sacer, göç, mülteci, Umudun Öteki Yüzü [Film]

ABSTRACT

Today, migration emerges as a multidimensional problem. The civil war and economic and social conditions of the countries cause people to leave their own countries and go to other countries. This study tries to analyze the problems encountered by Khaled who fled from the civil war in Syria through Giorgio Agamben's homo sacer conceptualization in the movie “The Other Side of Hope.” Homo Sacer appears as a figure in Ancient Roman law where the sanctity of human life was stated for the first time. Homo Sacer, a person who is not sacrificed but whose murder is not considered murder or crime, also becomes the target of the biopolitical practices of power. Giorgio Agamben, who carries the concept of Homo Sacer to the field of contemporary politics, states that the biopolitical practices of the governments prepare the ground for producing homo sacers. It is stated that homo sacers are needed to ensure the continuation of power and that every human being can become a homo sacer today. As the most biopolitical place created in history, the camp also functions as the place where homo sacers are placed. The study tries to analyze how the field of politics produces refugees as modern homo sacers over Agamben's homo sacer conceptualization in the movie “The Other Side of Hope.” In this context, the study concludes that the contemporary political field reveals refugees as modern homo sacers in the movie.

Keywords: Biopolitics, homo sacer, migration, refugee, The Other Side of Hope [Movie]

Giriş

Göç, çok boyutlu sosyolojik bir sorun olarak insanlığın tarih boyunca uğraştığı bir olgudur. Savaşların yarattığı tahribatlar, göç hareketlerine neden olan en önemli faktörler arasında yer almaktadır. Göç ve göçe bağlı gelişmeler Türkiye başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinin ciddi biçimde yüzleşmek durumunda kaldığı sorunları ortaya çıkarmaktadır. Türkiye'nin sınır komşusu Suriye'de 2010 yılından beri var olan savaşa bağlı insani sorunlar ortaya çıkmış ve milyonlarca insan ülkelerini terk etmek zorunda

Geliş Tarihi/Received: 27.02.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Eşref AKMEŞE

E-mail: esrefakmese@gmail.com

Cite this article as: Akmeşe, E., & Küngeru, A. (2022). Bir homo sacer örneği olarak “Umudun Öteki Yüzü” filminde mülteciliğin sunumu. *Art Vision*, 28(49), 116-123.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

kalmışlardır. Savaştan kaçan insan kitleleri daha güvenli gördükleri ülkelere sığınmaya çalışmaktadır. Sığınmacıların göç yollarında karşılaştıkları çeşitli sorunlar, ölümle sonuçlanan facialara dönüşebilmekte ve birçok insani dram yaşanmaktadır. Yaşanan insani kriz, göç olgusunu çarpıcı bir şekilde gündeme getirmektedir. Savaşın yarattığı olumsuz koşullar yüzünden yerinden olan milyonlarca insanın önemli bir kısmı Türkiye üzerinden kaçış yolları aramakta ve başta Avrupa Birliği (AB) ülkeleri olmak üzere güven içinde yaşayabilecekleri ülkelere sığınmaya çalışmaktadır. Sadece Türkiye’de geçici koruma altında bulunan Suriyeli sığınmacı sayısının 3,5 milyonu geçtiği görülmektedir (Mülteciler.org, 2021). Bu sayı, bölgede yaşanan savaşın ve göçün yarattığı insani krizin vahametini göstermektedir.

Ülkelerini terk etmek zorunda kalan insanların “misafir” edildikleri ülkelerdeki politikalar, zorunlu göç olgusunun biyopolitik bir çerçevede ele alınmasını gerektirmektedir. Bunun nedeni ülkelerin sığınmacı ve mültecileri kontrol etme çabasından kaynaklanmaktadır. Egemen siyasi pratiklerin kontrol ve denetim mekanizmalarının halk veya kitleler üzerindeki dönüştürücü etkisi, egemenin politik alanının merkezine beden ve nüfus üzerinden işleyen bir biyopolitik anlayışı yerleştirmesini sağlamaktadır. Biyopolitika, nüfus ve beden üzerinden işleyen siyasi pratiklere işaret etmektedir Foucault, 1977-1978 yıllarında verdiği derslerinden derlenen *Biyopolitikanın Doğuşu* (2015) adlı çalışmasında liberalizmin yönetimselliğinin sonucu olarak biyopolitikanın ortaya çıktığından bahsetmektedir. Giorgio Agamben için ise biyopolitika, zoe ve biosu birbirinden ayıran, genel bir istisna hali içerisinde homo sacer’ı (kutsal insan) üreten bir politik strateji olarak egemen iktidar tarafından eski zamanlardan beri kullanılmaktadır.

Giorgio Agamben, kendi politik kuramını iki önemli kavram üzerinden tartışır. Bunlardan biri “istisna hali” ve diğeri de homo sacer’dır. İstisna hali, egemen iktidarın başvurduğu bir yöntem olarak ortaya çıkarken, bu istisna hali ile birlikte oluşan siyasi pratiklerin insanları dönüştürdüğü nokta veya getirdiği yer ise homo sacer’dır. Zoe’nun bios’un alanına dâhil edilmesi ve çıplak hayatın siyasallaştırılması, istisna halinde ama istisnasız olarak işaret edilen bir insan topluluğunu belirtir. Egemen iktidarın başvurduğu aynı zamanda egemenin kendisini dışarıda bırakan istisna halinin kapsayıcılığı, Agamben’e göre modern dönemin paradigması olarak kamp ve benzeri mekânlarda işler. Bu bağlamda, 20. yüzyıl siyasi tarihine bakıldığında, iktidar mekanizmasının hukukun içinde ama hukuka ait olmayan araf benzeri bir yapıyı kamplar aracılığıyla oluşturmaya çalıştığı görülmüştür. Nazi rejiminin çıplak hayata müdahalesi ve bunun benzer örneklerinin başka zamanlar ve yerlerde görülmesi de halkların egemen iktidar karşısında savunmasız kaldığı hukuki çıkmazları beraberinde getirmektedir. Kendi aldığı kararlarla kendini dışarıda bırakan egemenin, istisna hali ile insanların kurbanlaştırılmadan ortadan kaldırılmasının hukuki olarak önünü açtığı ve Homo Sacer haline getirdiği bir pratiğin nasıl gerçekleştiği ve işlediğinden bahsedilmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerin kamp pratikleri, olağüstü hal dönemlerinde iktidar tarafından uygulanan pratikler, sığınmacıların ve mülteciler için oluşturulmuş yasal düzenlemeler ve belirlenen kamp benzeri yerlerin hepsi istisna halini üretmekle birlikte aynı zamanda günümüz siyasal ortamında çağdaş homo sacer’ların yaratılmasına da neden olmaktadır. Mevcut dünya konjonktüründe ülkelerin yaşadığı siyasal sorunlar ve istikrarsızlıklar, iç çatışmalar, savaşlar, egemen iktidarın kendi halkı üzerindeki zulmü ve baskısı, sığınmacı ve mültecilerin kendi ülkelerinden başka bir ülkede karşılaştıkları sorunlar, kendine medya içerisinde

de temsil alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Aki Kaurismäki’nin *Umudun Öteki Yüzü* (*The Other Side of Hope*) filmi Giorgio Agamben’in Homo Sacer kavramı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Finli yönetmen Aki Kaurismäki’nin *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filminde yaşanan insani kriz; göç ve mültecilik sorunu çerçevesinde insanın mülteci olarak homo sacerleşmesi ekseninde işlenmektedir. Filmde ailesini savaşta yitiren, kız kardeşini yollarda kaybeden, vatanı bildiği topraklardaki bombardımanı yabancı olduğu bir ülkede medyadan izleyen, Suriye’den Helsinki’ye gelen Khaled’in yaşam öyküsü anlatılmaktadır. Khaled sığındığı ülkede tutunabilmek için mücadele ederken hayatı hakkında verilecek kararı bekler. Bu eksende Ortadoğu ülkelerinden Avrupa’ya sığınan mültecilerin sinematik inşasını değerlendirmeyi içeren çalışmada mülteciliği özgün bir perspektifle kurgulayan Kaurismäki’nin filmi, Agamben’in politik felsefesine içkin biyopolitika, istisna hali, çıplak hayat, kamp ve homo sacer kavramları çerçevesinde ele alınmaktadır.

Sinema, kimi politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel bir temsil alanı oluşturur (Ryan & Kellner, 2010, s. 37). Bu doğrultuda çalışmanın hedefi sinematik düzlemde mülteciliğin günümüzde homo sacerleşmesi pratiğinin inşa edilme biçiminin *Umudu Öteki Yüzü* adlı filmde somutlaştırılmasını sorgulamaktır. Bu eksende çalışmada öncelikle göç, mülteci, sığınmacı kavramları ve mültecilerin günümüzde yaşadıkları sorunlar genel hatlarıyla açıklanmakta ardından Giorgio Agamben’in siyaset kuramı çerçevesinde homo sacer kavramı açıklanmaktadır. Bu bağlamda film, oluşturulan kuramsal çerçeveden yola çıkılarak Agamben’in homo sacer kavramı üzerinden nitel analize tabi tutulmuştur. Elde edilen bulgular ışığında *Umudun Öteki Yüzü* adlı filmde kimi Avrupa ülkelerinde mültecilere yaklaşım biçiminin homo sacer pratiğini ürettiğinin eleştirel biçimde yansıtıldığı sonucuna varılmıştır.

Göç, Sığınmacı ve Mülteci Kavramları

Göç, uluslararası bir sınırı geçmek veya bir devletin sınırları içinde yer değiştirmektir. Süresi, yapısı ve nedenleri ne olursa olsun, insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleri göç olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma, mülteciler, yerinden edilmiş, çıkarılmış kişiler ve ekonomik göçmenler de dâhildir. Göçmen kavramının ise, uluslararası düzeyde kabul edilen bir tanımı yoktur. Göçmen teriminin, “kişisel rahatlık” amacıyla ve dışarıdan herhangi bir zorlama unsuru olmaksızın ilgili kişinin hür iradesiyle göç etmeye karar verdiği durumlarda kapsadığı kabul edilmektedir (Çiçekli, 2009, s. 22). Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere göçün ve göçmenliğin farklı nedenleri olabilmektedir.

Göç Terimleri Sözlüğü’nde sığınmacılar ise “ilgili uluslararası ya da uluslararası belgeler çerçevesinde bir ülkeye mülteci olarak kabul edilmek isteyen ve mültecilik statüsüne ilişkin yaptıkları başvurunun sonucunu bekleyen kişiler” olarak tanımlanmaktadır. Bu kişiler kendileriyle ilgili olumsuz bir karar çıkması sonucunda sığındıkları ülkeyi terk etmek zorunda kalmaktadır. Sığınmacı durumunda bulunan bu kişiler, kendilerine insani ya da diğer gerekçeler nedeniyle ülkede kalma izni verilmemişse ülkede düzensiz bir durumda bulunan herhangi bir yabancı gibi sınırdışı edilebilmektedir (Çiçekli, 2009, s. 49). Kendi ülkelerini terk ederek başka bir ülkeye kaçan sığınmacı kişinin gerekçeleri haklı bulunmak koşuluyla sığınmacı statüsündeki kişinin statüsü değişmekte ve ilgili şahıs “mülteci” statüsüne geçmektedir.

Mülteci, “ırkı, dini, tabiiyeti, belirli bir sosyal gruba mensubiyeti ve siyasi görüşleri yüzünden haklı bir zulüm korkusu nedeniyle

vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve söz konusu korku yüzünden, ilgili ülkenin korumasından yararlanmak istemeyen kişi” (Çiçekli, 2009, s. 43) olarak tanımlanmaktadır. Hukuki bir statü olan mültecilik, ulus devletlerin yapısıyla yakından ilişkilidir. Normal şartlar altında her kişi, vatandaşı olduğu ülkenin koruması altında bulunur. Kendi ülkesinde yaşamını doğrudan tehdit eden savaş hali, dini, etnik, politik ve sosyal statü benzeri gereğince vatandaşı olduğu ülke tarafından korunmayan kişiler, başka ülkeler tarafından korunma durumunda kalabilmektedir (Erdoğan vd., 2017, s. 16). Mülteciler silahlı çatışmalar, savaş ve zulümden kaçan insanlardır. Mülteci durumuna giren insanlar ulaştıkları ülkelerde kendilerine sığınma imkânı verilmemesi durumunda ölümle sonuçlanabilecek birçok tehlikeyle karşılaşabilmektedir. Suriye kaynaklı mülteciler konusu 2010 yılından bu yana, insanlığın yüz yüze kaldığı en büyük insani dramlar arasında yer almıştır. Bu savaştan kaynaklan sorular nedeniyle 2.5 milyonu çocuk olmak üzere 6 milyonun üzerinde insan yerinden olmuştur (Ahmed, 2021). Bu büyük çaplı insani krizin yansımaları yaşamın her alanında görülebilmektedir. Bu bağlamda, göç hareketleri süresince sığınma aşamasında söz konusu insanların karşılaştıkları sorunların açıklanması insani krizin boyutlarının anlaşılır olması açısından önem taşımaktadır.

Günümüzde Göç ve Sığınmacıların Yaşadığı Sorunlar

İnsanlık tarihinin erken dönemlerinden beri süregelen göçler yalıtılmış bir olgu değildir. Metaların ve sermayenin dolaşımı, gelişen ulaşım ve haberleşme olanakları insan hareketliliğini etkileyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Bu açıdan, göç küresel düzeydeki değişim üzerinde en çok etkili olan önemli faktörlerden biri kabul edilmektedir (Castles & Miller, 2008). Küreselleşme sürecinde hızlanan ve karmaşık bir hale bürünen uluslararası göç hareketleri, milyonlarca insanı kapsayan bir süreç olarak ulus kavramı üzerinde çeşitli sorgulamalara yol açmaktadır (Abadan-Unat, 2002). Bu açıdan göçün tetiklediği değişim, farklı insan ilişkilerinin gelişmesine ve birçok sosyal, ekonomik, politik ve kültürel oluşumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Göç toplumsal değişimin yol açtığı kolektif bir eylemdir. Göç alan ve göç veren ülkelerdeki toplumlar, göçün yarattığı sonuçlardan etkilenmektedir. Dahası göç sonrası farklı bir ülkede yaşama deneyimi genellikle orijinal planların değişmesine yol açmaktadır. Benzer şekilde hiçbir devlet göç yoluyla etnik olarak farklılaşmış bir toplum inşa etmek için yola çıkmamaktadır (Castles & Miller, 2008). Bu eksende göçün yol açtığı sorunlar arasında etnik farklılıklara bağlı huzursuzluk, çatışmalar ve yabancı düşmanlığı gibi reaksiyonların ortaya çıktığı görülmektedir.

Modern toplumda, devletlerin, göçü bütünüyle kendi sorumluluk alanlarında gördükleri ve özellikle güvenlikçi bakış açısıyla göç politikalarını hayata geçirdikleri bilinmektedir (Yalçın, 2017). Buna karşın göçün sebep olduğu sorunlar sadece yasal düzenlemeler ve güvenlik konusyla sınırlı kalmamaktadır. Mültecileri ülkelerinden göç etmeye zorlayan nedenler genellikle tamir edilmesi zor travmaların oluşmasına yol açabilmektedir. Göç öncesi ve sonrasında görülen travmaların yanı sıra mülteciler sığındıkları ülkelerde de birçok olumsuz faktörle karşılaşabilmektedir (Şimşek, 2015). Bu noktada göçün sadece bir güvenlik sorunu olmadığı, psiko-sosyal, ekonomik ve ekolojik sorunların da göç konusunda önemli olduğunu bilimsel araştırmalarla ortaya çıkarmak ve kapsamlı çözümler üretmek önem taşımaktadır.

Uluslararası göç, insanlık tarihinde süreklilik gösteren bir olgudur. Kitlesele göç hareketleri her dönem demografik büyüme, teknolojik değişimler, politik çatışmalar ve savaşlarla birlikte var olmuştur.

Böyle olmakla birlikte uluslararası göç günümüzde en yaygın biçimde gerçekleşmekte ve tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar ekonomik ve siyasi açıdan belirgin olmaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak uluslararası göç, bu süreçte daha önce hiç olmadığı kadar ulusal güvenlik, küresel çatışmalar ve düzensizlikle ilişkilendirilmektedir (Castles & Miller, 2008). Bu durum günümüzde Suriye kaynaklı insani krizle daha yakıcı bir hal almıştır. Suriye'deki savaştan kaçan milyonlarca insan başta Avrupa olmak üzere küresel düzeyde gündeme gelmektedir. İnsani krizin medyaya yansayan boyutları sanatçıları da etkilemektedir. Bu bağlamda yaşamı etkili şekilde yansıtmaya potansiyeli içeren sinema filmleri yaşanan insani dramın görünür kılınması açısından önem taşımaktadır.

Giorgio Agamben'in Siyaset Kuramı ve Homo Sacer

Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* çalışmasına Eski Yunan'da hayat sözcüğünü karşılayan zoê ve bios terimlerini açıklayarak başlar: “Birincisi bütün canlı varlıkların (hayvanların, insanların ya da tanrıların) ortak özelliği olan yalın yaşama/canlılık olgusunu ifade ederken, ikincisi bir birey ya da grubun bir özelliği olan yaşam(a) biçimine (hayat tarzına) işaret ediyordu” (Agamben, 2020, s. 9). Bu iki terimin Agamben'in gözünde önem kazanmasının nedeni biyopolitika içinde değerlendirilebilecek oluşudur. Zaman içerisinde zoê yani çıplak hayat polis'in içerisinde dâhil edilerek, kendi ifadesiyle çıplak hayat siyasallaştırılarak modern dönemin belirleyicisi haline gelmiştir. Çıplak hayatın siyasallaştırılması ya da toplumsallaştırılması biyopolitik bir düşünüm sayesinde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Agamben'in çalışmalarında biyopolitik bir siyaset anlayışının varlığı kendi çözümlerinin temelinde de yerleşmiştir: “...egemen iktidarın saklı da olsa-orijinal çekirdeğini oluşturan şey, çıplak hayatın siyaset alanına sokulmasıdır. Hatta şunu bile diyebiliriz: Egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinlik biyosiyasal bir beden yaratmaktır” (Agamben, 2020, s. 15). Biyopolitik iktidarın işleyişi sadece modern dönemle sınırlı kalmaz. Ancak modern iktidarın gücü, çıplak hayatı siyaset alanına ve nüfusu merkezine almasından kaynaklanır. Liberalizmin biyopolitik kavrayışının temeli, nüfusun siyaset alanına kontrol edilmesi gereken bir unsur olarak katılmasıdır.

Agamben, istisna halini hukuksal bir zemin üzerinden tartışır. Hukuk açısından istisna hali aynı zamanda egemen iktidarın kendini dayadığı hukuk düzenlemeleri açısından da bir tezatlık yaratmaktadır. İstisna hali, “kamu hukuku ile siyasal olgu arasında bir dengesizlik noktası” ya da ikircikli ve belirsiz bir sınır çizgisinde, hukuki olan ile siyasal olan arasındaki kesişme noktası”nı işaret etmektedir (aktaran Agamben, 2006). İstisna hali, bahsedilen belirsizlik noktaları üzerinden konumunu sürdürür. İstisna halini güçlendiren durumlar ülkelerin karşı karşıya kaldığı zor durumlarda iktidarın yaklaşımı üzerinden yaratılan bir belirsizlik durumudur. Burada oluşan belirsiz durum da egemen iktidarın, istisna halinde oluşan hukuksal düzenlemelere göre konumudur. Bir egemen olarak iktidar, gerekli yasal düzenlemeleri yapan kurum ya da kişidir. Aynı zamanda kendi yaptığı hukuksal düzenlemeler ülkedeki tüm vatandaşları bağladığı gibi onu da bağlar. Öbür taraftan bu istisna halini yaratan kişi olduğu için bir nevi muafiyet kazanmaktadır. Agamben tezat durumu şöyle getirir: “Hukukun dışındaki egemen olarak ben, hiçbir şeyin hukukun dışında olmadığını ilan ediyorum.” Nihayetinde, istisna hali egemen iktidar ve toplum arasında biyopolitik bir mekanizmanın göstermektedir. Toplum veya toplumun belirli sınıfları bu istisna halinin yarattığı dışlama pratiğini yaşamaktadırlar:

İstisna bir tür dışlamadır. Genel kuraldan dışlanan şey, münferit/tekil bir durumdur. Fakat istisnanın en kendine-has

niteliği şudur: İstisna olarak dışlanan şey, dışlandığından dolayı kuralla hiçbir ilişkisi kalmayan bir şey değildir. Tam tersine, istisna olarak dışlanan şey, kuralla olan ilişkisini, kuralın askıya alınması biçiminde devam ettiriyor. Kuralın istisna üzerindeki geçerliliği, artık onun üzerinde uygulanmama ve ondan çekilme suretiyle devam ediyor. Dolayısıyla, istisnai durum, düzenin öncülü olan kaos değil, düzenin askıya alınmasından doğan bir durumdur. Bu anlamda istisna, gerçekten de, etimolojik kökenin de gösterdiği gibi, tamamen dışarıya terk edilen bir şey değil, dışarıda tutulan bir şeydir (Agamben, 2020, s. 28).

Birey, dışlama pratiği ile istisna halinin hukuk düzenlemesinin bir taraftan öznesi halindeyken, diğer taraftan da istisna halinin, genel hukuk düzenlemelerinin askıya alınmasından dolayı çaresiz bir konuma getirilerek özne halinin dışında bir yerde yer alır. Böylece iktidarın bireyler ve toplum üzerindeki pratiği, iktidarın eylemlerini birey üzerinde sorumsuz kılarken, bireyleri de iktidarın her eylemi karşısında sorumlu ve bir sonraki aşamada hedef haline getirebilir. Bu bağlamda, istisna hali tarafından yeniden tanımlanan birey ya da kitleler homo sacer olarak istisnai alanda yaşamlarını sürdürmek üzere ortaya çıkarılırlar.

Homo Sacer, Eski Roma hukukunda insan hayatının kutsallığının ilk kez belirtildiği bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Pompeius Festus Homo Sacer'ı eserinde şöyle anlatmaktadır: "Kutsal İnsan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz. Gerçekten de tribuna hukukunun ilk yasasında şöyle demektedir: "Birisinin plebisite/kamuo ylamasına göre kutsal olan bir insanı öldürmesi cinayet sayılmaz." Bundan dolayı da kötü ya da murdar bir adama kutsal demek âdettendir" (aktaran, Agamben, 2020). Homo Sacer'ın bu anlamı da iki problematik durum ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan biri, bu kişinin kurban edilememesi, diğeri ise öldürüldüğü takdirde de bunun suç teşkil etmemesidir. Böyle bir hayat süren birinin yaşamı da "kurban edilemeyen fakat öldürülebilen hayattır" (Agamben, 2020, s. 103). Homo Sacer'ın karşısında doğal olarak bir düzen ve o düzen içerisinde kurban edilemeyen homo sacer'a zarar veren ve onu öldüren, bir bakıma homo sacer'ı sürekli yeniden üreten sistemin devamlılığını sağlayan insan topluluğu da yer yer ortaya çıkmaktadır.

Homo Sacer kurban edilmeyen ancak öldürebilen bir şahsiyet olarak, biyopolitik uygulamaların bir aracı haline gelmektedir. Egemen iktidarın sadece bireysel değil, kitlesel bir homo sacer yaratma talebi aynı zamanda biyopolitik uygulamaların sonucu olarak görülebilir. Liberalizmin hızlanmaya başladığı 18. yüzyıl aynı zamanda sanayileşmenin ve kentleşmenin de birçok sorunsalı ortaya çıkardığı yıllar olarak görülmekteydi. Böylece iktidarın karşısında denetlenmesi gereken unsur olarak nüfus ve beden çıkmakta ve oluşmakta olan siyaset anlayışı da insan yaşamının her alanına dâhil olan yapıyı gerektirmekteydi. Modern devletin karşısındaki düzensiz, başı-boş insan topluluğu hem iktidar mekanizmasının hem de verili toplumsalın devamı açısından sorun teşkil etmekteydi. Bu düşünceden hareketle nüfus ve insan bedeni; hastanede, hapishanede, sokakta veya evde denetlenmesi gereken bir unsur olarak ortaya çıkmaktaydı. Bireyin veya insan topluluğunun homo sacer haline getirilmesi modern devlet paradigması içerisinde biyopolitik bir strateji olarak kendine yer bulmaya başlamıştı.

Homo sacer'ın -kurban edilememesi ama öldürülmesinin cinayet sayılmaması- çifte dışlanma özelliği aynı zamanda onu yeni

bir şiddet alanının da içine sokmaktadır. Kutsal ve profan hukuk alanının dışında kalan bir özne olarak homo sacer, cezai yaptırımların gölgesinden uzak bir şekilde farklı bir yere kapatılmaktadır. İstisna halinin doğrudan hitap ettiği birey olarak hukukun hem içinde hem dışında olması, homo sacer için iktidarın öngördüğü bir şiddet alanı da doğurmaktadır.

Homo Sacer, Kamp ve Mülteciler

Agamben, biyopolitikanın hayatı siyasallaştırması üzerinden değerlendirmesinde totalitarizm ve demokrasi arasında çıplak hayatın siyasallaştırılması hususunda benzerlikler bulmaktadır: "Çıplak hayatın yeniden tedavüle sokulması, burjuva demokrasisinde özeline kamusal üzerindeki bireysel özgürlüklerin de kolektif yükümlülükler üzerindeki önceliğine yol açarken, totaliter devletlerde belirleyici siyasal kriter ve egemen alanı haline geldi" (Agamben, 2020, s. 146). Biyopolitikanın siyasal alan üzerindeki belirleyiciliği 20. yüzyıl siyasetinde etkili olmuştur. Totalitarizmden demokrasiye geçiş veya demokrasiden totalitarizme geçiş çıplak hayatın siyasallaştırılma ihtimali üzerine kurulmaktadır. Bunun yapılabilir olması, aslında iki yönetim biçimi arasında keskin çizgiler değil, muğlak sınırlar yaratmaktadır. Egemen iktidarın istisna halini belirleyebilme yetisi, halk üzerindeki gücünü sağlamlaştırmak amacıyla iktidarın yönetimsellik anlayışında kaymalara neden olmaktadır. Böylece demokrasi ve totalitarizm arasında ince bir kaygan çizgi oluşmaktadır. Bu bağlamda istisna halinin doğrudan hitap ettiği özne olarak homo sacer, demokrasi ve totalitarizm tarafından belirlenen alansal konumlandırmanın ve politikaların sonuçlarıyla yüzleşmektedir. Örneğin, istisnai bir mekân olarak kamp, totaliter yönetimlerde hem bir tecrit hem de epistemik şiddetin bir mekânı olarak kullanılırken, demokrasilerde ulus devlet halklarının refahını sığınmacılara veya mültecilere karşı korumak için izolasyonist bir politikanın alanı haline gelmektedir. Kamp, Agamben'e göre "tarihte tesis edilmiş en mutlak biyosiyasal mekândı." Bu siyasal mekân içerisinde de insanlar statüsüz bir şekilde çıplak hayat haline getiriliyorlar ve iktidarın karşısına homo sacer olarak çıkıyorlardı. Burada şöyle bir soru ortaya çıkmaktadır. Nasıl bir hukuksal düzende insanlar tüm hakları ellerinden alınarak iktidarın her tür şiddetine suç teşkil edilmeden maruz bırakılmaktadır (2020). Bunun mantığı aslında kampın kuruluş mantığında gizlidir. İstisnai bir mekân olarak kamp, hiçbir sorumluluğu kendi üzerine almaz. Bu sorumsuzluk alanı da kampları homo sacer için ideal yerler haline getirmektedir.

Agamben, kampı bir ülkedeki hukuk düzeninin dışında konumlandırılan bir alan olarak görmektedir; ama istisnai bir mekân olarak kamp aynı zamanda tam da bu dışarıda bırakma özelliği sayesinde insanları kendine dâhil ettiği bir ortam yaratmaktadır. Yani normal çevreden dışarıda bırakılanlar aynı zamanda bu dışarıda bırakma hali üzerinden de içlenmektedirler. Agamben'in dediği gibi "kamp, istisnai durumun -ki egemen iktidarın temeli bu durumun belirlenmesidir- kural olarak gerçekleştirildiği/yürütüldüğü yerdir." Kamp hukuksal ve olgusal problemin birbirine karıştığı bir yer olarak aynı zamanda, içinde gerçekleşen her türlü olayın, durumun yasallığının sorgulanamaz olduğu bir yer haline gelmektedir (Agamben, 2020, s. 203). Öteki yaratma pratiği olarak kamp işleyişi bir taraftan içindeki özneyi -homo sacer'- oluştururken bir taraftan da, onun karşısındaki ulus ve halk kitlesine seslenmektedir. Nihayetinde, kampın ortaya çıkışının merkezinde bir kitleyi içine yerleştirmek varken, kampın dışındaki kitleyi de içindekinden tamamen ayırtmak bulunmaktadır. Agamben, Nazilerin kamp pratiğinin ve soykırımının Alman biyopolitik bedeninin çıplak hayat üzerindeki egemenliğini sağlamak olduğunu ifade etmektedir

(2020). Kamp kendi sınırlarını homo sacer'ın bedeni üzerinden belirlerken, aynı zamanda kendinde o bedene müdahale hakkını belirleyen istisna halini üreten bir biyopolitik mekanizmayı da yaratmaktadır. Dışlayarak içine katan bir alan olarak kamp, içlere dışlayan bir biyopolitik yapının kurumu olarak istenmeyen tecrit edildiği ve ortadan kaldırıldığı bir yer haline getirilmektedir. Kampın günümüzdeki kapsayıcılığı kendini "yersizleştirilen bir yerleştirme" olarak göstermektedir. Yersizleştirilen bir yerleştirme olarak kamp kendini tüm kapsayıcılığıyla dönüşüme uğramış bir biçimde farklı şekillerde göstermektedir: "Bugün artık şehrin göbeğine yerleşen kamp, yeryüzünün yeni biyosiyasal *nomos*'udur" (Agamben, 2020, s. 209-210). İstisna halini üreten bir mekân olarak kamp günümüzün siyasal sisteminin sınırlarını da belirlemektedir. Her iktidarın çıplak hayatı siyasallaştırma stratejilerinde farklılık olabilir; ancak istisna halinin ortaya çıkmasındaki temel belirleyici etken aynıdır: Egemen iktidarın devamını sağlamak için homo sacer'lara ihtiyaç bulunmaktadır. Belirgin bir homo sacer tiplemesinin olmamasının nedenini de Agamben, "hepimiz *hominis sacri*'yiz diye açıklar (2020, s. 140). Bu bağlamda mülteciler, sığınmacılar ve göçmenler günümüz siyasal ortamının homo sacer'ları olarak ortaya çıkmaktadır.

Ülkeler içinde yaşanan sorunlar, çatışmalar ve savaşlar yerlerinden edilen insanları modern ulus devletlerin çözmeleri gereken bir sorun olarak ortaya çıkardı. Kendi ülkelerindeki karışıklıkların ve iktidarın gözünün odağı haline gelen kitleler yaşamlarını devam ettirebilmek adına yaşadıkları ülkeleri terk etmek zorunda kaldılar. Anavatanlarından ayrılan bu insanlar, bir taraftan kendi uluslarının doğal vatandaşı olma haklarını kaybederken, diğer taraftan da gelmek zorunda oldukları ülkelerin yasal düzenlemelerine maruz kalmaktadırlar. Bu bağlamda mülteciler ve sığınmacılar modern siyaset alanının istisnai figürleri olarak ortaya çıkmaktadırlar.

[Mülteci], doğum-ulus [ilişkinin]den insan-vatandaş ilişkisine kadar ulus-devletin temel kategorilerini radikal biçimde kuşku alanına çeken ve böyle yapmakla da, çıplak hayatın (ne devlet düzeninde ne de insan hakları yapısında) ayrı ve istisna sayılmadığı bir siyasetin hizmetine yeni kategoriler sunmanın (ki zaten bu iş çok gecikmiştir) yolunu açan sınırsal bir kavramdan daha az bir şey değildir (Agamben, 2020, s. 161).

Mülteciler, çıplak hayatın taşıyıcısı olarak modern ulus devlet üzerinde tanımlanması zor bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Agamben (2020), mültecilerin modern ulus devlet kurgusunu krize soktuğunu ifade eder. Bunun nedeni de haklarından mahrum bir şekilde gelen mültecilerin haklarının tanımlanması konusunda yaşanan sıkıntılardır. Doğrudan geldikleri ulus devletin bir parçası olamazlar, ama aynı zamanda ulus devletlerin topraklarını işgal eden düşmanlar da sayılamazlar. İstisna halinin mekânı kamp benzeri yapılar da tam da bu noktada devreye girmektedir. Bir egemenin ülkesine gelen sığınmacılara karşı belirleyeceği biyopolitik düzenlemelerin merkezi olarak düzenlenen yerler, aynı zamanda ulus devleti oluşturan insanlar üzerindeki politikaların devamını da sağlamaya yönelik olarak işlev görmektedir. Böylece sığınmacıların geldikleri ülkelerdeki yerleştirildikleri mekânlar basit bir koruma alanı değil, birer homo sacer üretim merkezi olarak oluşturulmaktadır. İstisnai figür haline gelen mülteciler, kendilerine çizilen sınırlar içerisinde belirlenmiş özneler haline getirilmektedir. Modern ulus devlet sığınmacı akını karşısında girdiği varoluşsal krizi istisna mekânlarını ve kişilerini yaratarak çözmektedir. Bu bağlamda, egemenin karşısındaki konumu değişmeyen homo sacer geçmişte var olmuş, günümüzde ve gelecekte var olmaya devam edecektir.

Aki Kaurismäki ve Sineması

Finlandiya doğumlu Aki Kaurismäki (d. 1957), sinemaya 1980'lerin başında oyunculuk ve senaryo yazarlığı yaparak başlamıştır. Kaurismäki'nin ilk uzun metrajlı filmi 1983'te Rus yazar Dostoyevski'nin romanından uyarladığı *Suç ve Ceza*'dır. Kaurismäki'nin diğer edebiyat uyarlamaları arasında Shakespeare'in Hamlet eserinden uyarladığı ve Helsinki sanayi bölgesinde geçen garip olaylarla kurguladığı *Hamlet Goes Business* (1987) ve Puccini'nin *La Boheme* operası sayesinde ünlü olan *Bohemian Life* (1992) adlı filmleri yer almaktadır. Kaurismäki'nin filmlerinde kara mizahın, melankolinin, kaybeden, uyumsuz, isyankâr kahramanlarının hâkim olduğu özgün anlatı yapısı vardır. Biçimsel ve tematik açıdan durağan ve dizgesel bir sinemacı olarak kabul edilen Kaurismäki'nin yalın anlatımı ve geleneksel değerleri işlemedeki başarısı en önemli özellikleri arasında gösterilmektedir (Cardullo, 2016). Kaurismäki'nin bazı filmleri doğaçlama üzerine kuruludur, senaryosu yoktur. Setteki karakterlere diyalog yazdırdığı da görülmektedir (Nesting, 2013). Kaurismäki hikâyesini anlatırken ve karakterlerini oluştururken "yolculuk" temasına başvurur (Nesting, 2013). Kaurismäki'nin kahramanları, içinde buldukları koşullardan arınıp ütöpik bir yere doğru gitmektedir. Kaurismäki'nin filmlerinde anlatı sürekliliği sergilenir. Ana karakter beklenmedik olaylar tarafından yerinden edilmiştir ve karakter içinde bulunduğu yeni ortamda kendini gerçekleştirmek için başarılı olmayan bir mücadele verir ve sonunda da karakter zayıf ve dünyevi bir kurtuluş yaşar (Nesting, 2013). *Umudun Öteki Yüzü* filminin ana karakteri Khaled filmin anlatı yapısı içerisinde benzer bir şekilde gelişim gösterir.

Kaurismäki filmlerinde diyalog, kısa ifadelerle ya da kısa süreli değiş tokuşlarla sınırlıdır ve aslında, duyduğumuz konuşmanın çoğu karakterlerden değil, izledikleri televizyon ve film ekranlarından, dinledikleri radyolar ve müzik kutularından gelmektedir. Bu insanlar izole edilmişlerdir ve beden ve ruhen parçalanmışlardır (Cardullo, 2016). Filmlerinin çoğunluğunda canlı bir müzikal performans kullanan Kaurismäki çatışmaları müzik yoluyla derinleştirmektedir (Nesting, 2013). Nitekim çalışmaya konu olan *Umudun Öteki Yüzü* (2017) filminde elektro gitar ve sazın birlikte kullanıldığı bir müzikal performans tanıklık edilmektedir. Kaurismäki'nin, yaşamın kenarına itilmiş karakterleri sunuş biçimi, *Le Havre* ve *Umudun Öteki Yüzü*'yle birlikte göç ve mülteci sorununu bir eleştiri konusu haline getirmektedir.

Umudun Öteki Yüzü Filminin Homo Sacer Kavramı Bağlamında Analizi

Film birbirlerinden çok farklı nedenlerle mutsuz olan iki erkeğin kesişen hikayesini anlatmaktadır. Helsinki'de yaşayan Waldemar Wikström (Sakari Kuosmanen) işleri yolunda gitmeyen ve eşiyle ilişkisi bitme noktasında olan orta yaşın üzerinde biridir. Wikström, filmin başında eşinden ayrı yaşamaya başlar ve elindeki varlıkları yarı fiyatına satarak kumara yatırır. Wikström şansının iyi gitmesinden dolayı kumarda kazanınca hayal ettiği restoran işletmeciliğine başlar ve yaşama yeniden tutunmaya çalışır. Wikström ülkesindeki huzurlu dingin yaşama karşın bireysel sorunlar nedeniyle mutsuz bir yaşam sürer. Ancak bir gün Wikström ve Khaled'in yaşamları çöp konteynirlerinin yanında kesişir. Wikström çöpleri atmak için restorandan dışarı çıktığında Khaled'i görür ve ona kim olduğunu, ne yaptığını sorar. Khaled, buranın onun yatak odası olduğunu, Wikström ise orasının kendi çöplüğü olduğunu belirtir ve ilk karşılaşmalarında kavga ederler. Sonraki planda Khaled restoranın içinde bir masada oturmuş çorbasını içmektedir. Wikström ve restoran çalışanları Khaled'in çektiği sefalet ve açlık karşısında şaşırırlar. Khaled'in durumundan etkilenen Wikström ona iş teklifinde bulunur, böylece Khaled yaşama tutunmak için

bir fırsat yakalar. Kara mizah unsurlarından beslenen filmde Wikström pek de iyi gitmeyen restoran işlerini düzene sokmaya çalışırken bir taraftan da devletin denetlemeleri ve vergi memurlarıyla uğraşır. Bu durum Khaled ile Wikström'ü devlet otoritesi karşısında ortak bir zeminde buluşturur.

Egemenin, istisna hali ile insanların kurbanlaştırılmadan ortadan kaldırılmasının hukuki olarak önünü açtığı ve homo sacer haline getirdiği bir pratiğin nasıl işlediği tartışma konusudur. Khaled'in birçok Avrupa ülkesinde karşılaştığı hukuka aykırı muameleler istisna halinin ilan edilmesine örnek teşkil etmektedir. Ülkesindeki kaostan kaçan Khaled savaş koşullarında kız kardeşi Meryem dışında tüm ailesini kaybetmiştir. Suriye'nin Halep kenti yakınlarında tamircilik yaparak geçinen Khaled savaşın etkisiyle amansız bir kaçış süreci yaşamış, önce Türkiye'de ardından çeşitli Avrupa ülkelerinde hayata tutunmaya çalışmıştır. Macaristan'da mültecilere yapılan polis müdahalesi sırasında Khaled kız kardeşi Meryem'i kaybetmiş ancak her şart altında onu aramaktan vazgeçmemiştir. Polonya'da ırkçıların saldırısı sonucu sığındığı gemi onu Finlandiya'ya sürüklemiştir.

Khaled kömür tozundan kapkara olmuş yüzü ve kirli kıyafetleriyle onu Finlandiya'ya taşıyan gemiden iner ve Helsinki sokaklarında dolaşmaya başlar. Önce yıkanacak bir yer bulur ardından kendi isteğiyle polis merkezine giderek iltica talebinde bulunur. Khaled bir dizi bürokratik işlem den geçirilirden ardından gözaltına alınır. Gözaltı merkezinde Iraklı Mazdak ile tanışır, sonrasında ise bir göçmen merkezine sevk edilir. Khaled, kampta Ortadoğu'nun ve Afrika'nın çeşitli ülkelerinden göç etmiş, farklı kültürlerden insanların bulunduğu bir ortamda yaşamaya başlar.

Göç merkezi, farklı hikâyeleri olan insanların bulunduğu bir denetleme ve kontrol alanı olarak sunulur. İltica başvurusunun sonuçlanmasını bekleyen Khaled'e bir kimlik kartı verilir ardından Khaled göç merkezi yetkilileri tarafından mülakata alınır. Khaled'in mülakatı bir çeşit soruşturmaya dönüşür. Nerden geldiği, ne için geldiği, Suriye'de şiddet görüp görmediği, tutuklanıp tutuklanmadığı gibi sorular art arda sorulur. Khaled nişanlısının öldüğünü, ailesinin neredeyse tümünün öldürüldüğünü ve göç yollarında kız kardeşini kaybettiğini söyler. Yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen Finlandiya'daki egemen sistem Khaled'i koruma altına almaz. Khaled iltica başvurusunun reddedilmesiyle hukuksal düzlemde dışlanır. Belirtildiği üzere homo sacer olduğu ilan edilen bir kişi hukuk dışına itilir. Bu bağlamda Agamben'in çıplak hayat'ı her türlü hukuksal ilişkiden arındırılan bir figürle açıklamasına benzer şekilde Khaled egemen sistemin ötekisi olarak konumlandırılır. Khaled'in mülteci hukukundan soyutlanması ve hakkında iade kararının verilmesi onu tamamen homo sacer konumuna sürükler. Bu eksende hukukun koruması dışına itilen Khaled içine girdiği hayat formunda yasadışı konuma sürüklenir ve ırkçıların şiddetinin açık hedefi haline gelir.

Khaled, göç merkezinde ona Avrupa'daki sınırları nasıl bu kadar rahat geçebildiği sorulduğunda cevabı "kolay" olur, çünkü kimse'nin kendilerini görmek istemediğini belirtir. Bu durum homo sacer olarak konumlandırılan mültecilerin Avrupa'da içinde buldukları durumu etkili biçimde ortaya koyar. Khaled, hangi din ve mezhebe mensup olduğu sorusu karşısında ailesiyle birlikte inançlarını da gömdüğünü belirterek cevap verir. Khaled, mülteci olarak Avrupa'daki hayatta kalma mücadelesinde Macaristan'da polis, Polonya'da ırkçıların saldırılarına maruz kalmıştır. Finlandiya'da da benzer şekilde ırkçı çeteler tarafından her fırsatta rahatsız edilir ve saldırıya uğrar. Khaled önce tartaklanır, sonra ölümle tehdit edilir, yakılmaya çalışılır ve ardından bıçaklanır. Sorgulandığı süreçte,

Polonya'daki dazlaklardan kaçmaya çalışırken tesadüfen Finlandiya'ya sürüklendiğini ancak Finlandiya'nın adil ve eşitlikçi bir ülke olduğunu duyduğunu belirtir. Khaled, savaşın olmadığı bir ülke olan Finlandiya'da kalmak, dillerini öğrenmek, bir işte çalışmak ve kız kardeşini bulmak istediğini belirterek kendisi için verilecek kararı bekler. ırkçıların saldırıları ve zor koşullar altında geçen bekleme sürecinin ardından mahkeme temyiz hakkı olmaksızın onun hakkında iade kararını verir. İltica talebi reddedilen Khaled kelepçelenerek kamp merkezine sevk edilir. Mahkemenin gerekçesi Khaled'in geldiği Halep şehrinin güvenlik açısından sorun teşkil etmediğidir. Oysa aynı saatlerde televizyonda Halep'te savaşın durumu ve yaşanan insani dram ile ilgili haberler yayınlanmaktadır. Uzun ve zorlu bir sürecin ardından başa dönmek istemeyen ve hâlihazırda kız kardeşini bulamayan Khaled ilk fırsatta polisten kaçır. Bir taraftan güvenlik güçlerinden saklanan Khaled diğer taraftan her yerde ırkçıların tehdit ve saldırılarıyla yüz yüze kalır.

Giorgio Agamben'in istisna ve egemenlik kavramları çerçevesinde biçimlenen politik felsefesinde homo sacer önemli bir figür konumundadır. Roma hukukunda eylemlerden dolayı kurban edilemeyen ancak öldürülmesine göz yumulan bu figür egemen hukukun korumadığı, dışarda bırakılmış bir insan anlayışını gösterir. Homo sacer kavramını yorumlayan Agamben, kavramla örtüşen durumun Roma'ya özgü olmadığını ve egemenlik kurmanın homo sacer'ler yaratmak anlamına geldiğini belirtir. Bu eksende filmde Finlandiya hükümetinin Khaled'in iltica talebine karşı takındığı tutum değerlendirildiğinde homo sacer üreten bir egemenlik anlayışının söz konusu olduğu görülür. Khaled'in iltica başvurusunun biçimsel açıdan değerlendirilmesi ve can güvenliği başta olmak üzere yaşam hakkının hukukla koruma altına alınmaması homo sacer yaratmaya bir örnek oluşturur. Bir egemenlik paradigması olarak homo sacer'ların oluşturulması bu çerçevede mülteci pratikleri dikkate alındığında somutlaşır. Filmde egemen güç olan Finlandiya hükümeti ülkeye sığınan bir savaş mağdurunu sadece kaderine terk etmekle kalmaz, onu bizzat savaştan kaçtığı ülkesine geri göndererek yaşam hakkını da elinden almış olur. Egemen gücün hukuku Khaled'i modern bir homo sacer durumuna düşürerek onu çıplak yaşam çerçevesinde konumlandırır ve ırkçı saldırganların da açık hedefi haline getirir.

Agamben'in yaklaşımına göre egemenlik ilişkilerinin anlaşılması esas olarak farklı zamanlarda ve farklı yerlerde farklı biçimler alan homo sacer pratiklerinin tespit edilmesiyle olanaklıdır. Agamben bu eksende günümüzün egemenlik ilişkilerinin anlaşılması için dikkatleri mülteci kampları gibi alanlara çeker. Bu doğrultuda filmde göç merkezleri ve mültecilerin birlikte yaşadıkları kamplar homo sacerlerin kontrol edildikleri alanlar olarak ortaya çıkar. Bu tür merkezlerde mülteciler sürekli gözetim altında tutulurlar ve belirsiz geleceklerine dair kaygılar içinde, yaşam güvenceleri olmadan hayatlarını sürdürürler. Khaled göç merkezi ve kampta geçirdiği zaman diliminde tedirgin, mutsuz ve kaygılı biçimde kendisi için verilecek kararı bekler. Burada belirtilmesi gereken durum ise kamp kavramının sadece belirli alanlarla ve mekânlarla sınırlı olmadığıdır. Kamp daha geniş anlamıyla bir yaşam biçiminin dayatılması olarak anlaşılmalıdır. Bu eksende modern bir homo sacer olan Khaled egemen iktidarın kendisini konumlandığı sınırlar içinde, çeşitli yoksunluklar altında ve ırkçı saldırılar karşısında hayatta kalmaya çalışan bir figür haline gelir. Böylece Khaled açıktan açığa kurban edilmese de yasalarla korunmadığı ve yaşam hakkı hukukla güvence altına alınmadığı için ırkçıların açık hedefi olur ve ölümle yüz yüze bırakılır. Bu durum Khaled'in konumunu modern bir homo sacer'a dönüştürür. Egemen iktidar Khaled'in "öldürülmesine" biçimsel açıdan onay vermez ancak onu hukuki

güvenceden yoksun bırakarak çıplak hayatın bir unsuruna dönüşür ve şiddete maruz kalmasının yolunu açar. Diğer yandan iltica talebinin reddedilmesi de Khaled'in ülkesinin içinde bulunduğu savaş ortamına geri gönderilmesini dolayısıyla öldürülme kapasitesi yüksek olan bir coğrafyaya sürülme durumunu gösterir. Bu durum Khaled'in bir homo sacer olarak değerlendirilebilmesinin koşullarını ortaya çıkarır. Egemen güç, Khaled'i şiddete açık hale getirme ve öldürülmesine uygun zemini oluşturma açısından bir homo sacer figürü olarak tanımlar.

Normal şartlarda yürürlükte bulunan yasal yaptırımların askıya alınması açısından istisna hali hukukun işlev yönünden boyutunu değiştirir. Bu çerçevede istisna kapsamında değerlendirilen kişiler hukuksuzluk alanı içine terk edilir ve sahip oldukları haklardan yoksun bırakılır. Bu bağlamda Khaled bir istisna durumuna binaen hukuksal düzenlemelerin dışında bırakılır. Gerekçeleri reddedilerek mülteci olmanın sağladığı haklardan yararlandırılmaz. Bu çerçevede egemen gücün vereceği karar neyin normal neyin istisnai olduğunu belirler. Filmde Finlandiya Dış İşleri Bakanlığı'nın görüşü ve mahkemenin aldığı kararlar, hem savaşın boyutlarının niteliği hem de Khaled'in taleplerinin haklı olup olmadığının belirlenmesi açısından otorite haline gelir. Bu eksende Finlandiya hükümeti, güvenlik güçleri, adalet mekanizması, göç merkezi ve çeşitli bürokratik organizasyonlar egemenliğin birer aracına dönüşerek Khaled'in ölüm ve yaşamını belirleyecek sınırların çizilmesinde rol oynarlar. Çıplak hayatın belirlenmesi egemen iktidarın bürokratik organizasyonları ekseninde şekillenir. Bu bağlamda Khaled çeşitli kurumların güdümündeki mekanizmaların işletilmesiyle homo sacer olarak konumlandırılır.

İstisna hali, egemen iktidarın başvurduğu bir yöntem olarak ortaya çıkar, istisna hali ile birlikte oluşan siyasi pratiklerin insanları getirdiği yer ise homo sacer'dir. Bu eksende savaşlar ve yol açtıkları tahribatların bir ürünü olan göçler bir çeşit istisna hali oluşturmaktadır.

İstisna halini somutlaştıran koşullar ülkelerin karşılaştığı kimi durumlarda iktidarın yaklaşımı üzerinden yaratılan bir belirsizlik durumudur. Burada oluşan belirsiz durum egemen iktidarın, istisna halinde oluşan hukuksal düzenlemelere göre konumunu açıklar. Bir kişinin kurban edilmemesi ancak öldürülmesinin suç teşkil etmemesi çelişkili bir sorunsal olarak dikkat çeker. Böyle bir kişinin yaşamı belirli bir egemenlik sistemin devamlılığına hizmet eder. Bu çerçevede bir mülteci olarak Khaled'in itildiği konum homo sacer olmaktadır. Modern bir homo sacer olarak Khaled sistemin onun gibiler için oluşturduğu kamplarda ırkçıların saldırılarında somutlaşan öldürülme potansiyeli içinde bırakılır.

Homo sacer, istisna halinin doğrudan hitap ettiği birey olarak hukukun hem içinde hem dışında olması, homo sacer için iktidarın öngördüğü bir şiddet alanı da doğurmaktadır. Bu çerçevede iltica talebi kabul edilmeyen ve sınır dışı edilme tehdidi yaşayan Khaled bir taraftan güvenlik güçlerinin takibi diğer taraftan ırkçıların baskısı arasında şiddetin gölgesinde yaşamaya mahkum olur. Böyle bir kısırılmışlık zemininde yaşamaya çalışan Khaled nihayetinde ırkçıların saldırıları karşısında savunmasız bırakılır ve öldürülmesi zimnen onaylanır.

Khaled, ailesinin ölümüyle inançlarını terk eder seküler hukuka sığınır ancak Finlandiya'da devletin yaklaşımı onu hayal kırıklığına uğratar. Wikström ve çalışanlarının yardımıyla Khaled sahte bir kimlik edinir. Bu durum Khaled'in homo sacer olmanın getirdiği bilinçle egemen hukuk sisteminden umudunu keserek farklı yollar aramasına örnek oluşturur. Bir süre sonra Khaled, Meryem'in

Litvanya'da bir mülteci kampında olduğuna dair haber alır. Wikström'ün yardımıyla bir tır şoförüyle irtibat kurulur ve Meryem Finlandiya'ya getirilir. Egemen sistemden ve hukuktan umutlarını kesen toplumsal kesimlerin dayanışmasına örnek olacak şekilde tır şoförü yaptığı hizmet karşısında para almaz. Bu bağlamda homo sacer konumuna itilen insanların egemen hukuk sisteminden ve iktidarın kurumlarından beklentilerinin yersiz kaldığı vurgulanır. Khaled'in örneğinde olduğu üzere homo sacer ancak sistem tarafından dışlanan ya da toplumun madun kesimini oluşturan kişilerin yardımlarıyla hayatta kalmayı başarır. Bu çerçevede bir başka homo sacer adayı olan Meryem'e kendileri de oldukça zor günler yaşayan Afgan bir ailenin yardım ettiği anlaşılır. Khaled ile konuşan Meryem sahte kimlikle yaşamayı kabul etmez ve iltica talebinde bulunur. Bu durum filmin iletisi açısından bir çelişki oluşturur. Khaled'in yaşadığı homo sacer olarak tescillenme durumu rağmen Meryem egemen hukuk sistemi içinde şansını denemeye karar verir. Khaled tam da bu süreçte daha önce kendisini tehdit eden bir dazlak tarafından bıçaklanır.

Filmin finalinde Wikström işlerini biraz düzene sokar ardından, eşini ziyaret eder ve barışırlar. Khaled ise bıçaklandığını kimseye söylemez ve yaralı haliyle Meryem'in iltica için başvuru yapmasına yardım eder. Bir sonraki planda bıçaklanmış olan Khaled bir ağacın altında dinlenir ardından restoran çalışanlarının sahiplendikleri köpek Khaled'in yanına gelir ve film açık uçlu biçimde biter.

Sonuç ve Öneriler

Çeşitli etkenlerin rol oynadığı göç pratikleri içinde mülteciler, çıplak hayatın taşıyıcıları olarak modern ulus devletler açısından tanımlanması zor bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Agamben'in de belirttiği üzere mülteciler modern ulus devlet kurgusundan bir kriz unsuru oluşturmaktadır. Mensubu oldukları ülkelerde belli hakların yitirilmesi bağlamında göç ederek yine hukuki zeminlerde yeni hak arayışlarına giren mültecilerin hukuki düzenlemlerde haklarının tanımlanması küresel düzeyde sıkıntılar yaratmaktadır. Ülkelerindeki kaosun etkisiyle yaşamlarını değiştirme yönünde karar alan insanlar hayatlarını sürdürebilmek adına farklı ülkelerin egemenlik sistemlerinden medet ummaktadır. Sığınılan ülkelerde ise egemen iktidarlar egemenliklerini sürdürmek adına homo sacer'lara ihtiyaç duymaktadır. Böylesi bir zemin içinde yasadışı göçmen ve mülteciler modern siyaset alanının istisnai figürleri olarak küresel siyaset zemininde rol oynamaktadır. Bu eksende bireylerin homo sacer haline getirilmesi modern devlet paradigması içerisinde biyopolitik bir strateji olarak hayat bulmaktadır.

Bu doğrultuda, Giorgio Agamben'in biyopolitika, zoe ve biosu ayıran, genel bir istisna hali içerisinde homo sacer'ı üreten politik bir strateji olarak iktidar tarafından öteden beri kullanıldığı görüşü sinema alanında da karşılık bulmaktadır. Bu bağlamda, homo sacer üretme stratejilerinin günümüzde biçimsel değişikliklere rağmen geçerli bir yaklaşım olarak kullanıldığına yönelik görüşlerin çeşitli filmlere yansıtıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, *Umudun Öteki Yüzü'nde* Khaled'in serüveni üzerinden sergilenen egemenlik ve mültecilik pratikleri günümüzün homo sacer üretme stratejilerine uygun düşmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – E.A., A.K.; Tasarım – E.A., A.K.; Denetleme – E.A., A.K.; Kaynaklar – E.A., A.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – E.A., A.K.; Analiz ve/veya Yorum – E.A., A.K.; Literatür Taraması – E.A., A.K.; Yazıyı Yazan – E.A., A.K.; Eleştirel İnceleme – E.A., A.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – E.A., A.K.; Design – E.A., A.K.; Supervision – E.A., A.K.; Funding – E.A., A.K.; Materials – E.A., A.K.; Data Collection and/or Processing – E.A., A.K.; Analysis and/or Interpretation – E.A., A.K.; Literature Review – E.A., A.K.; Writing – E.A., A.K.; Critical Review – E.A., A.K.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Abadan-Unat, N. (2002). *Bitmeyen göç konuk işçilikten ulus-ötesi yurttaşlığa*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
 Agamben, G. (2006). *İstisna hali*. K. Atakay (Çev.). Otonom Yayıncılık.
 Agamben, G. (2020). *Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat*. İ. Türkmen (Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Ahmed, B. (2021). *Inside Syria, millions face destitution after a decade of pain*. <https://www.unhcr.org/sy/16061-inside-syria-millions-face-destitution-after-a-decade-of-pain.html>

Cardullo, R. J. (2016). *Teaching sound film: A reader*. Sense Publisher.

Castles, S., & Miller, J. M. (2008). *Göçler çağı modern dünyada uluslararası göç hareketleri*. B. U. Bal & İ. Akbulut (Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çiçekli, B. (2009). *Göç terimleri sözlüğü*. Uluslararası Göç Örgütü.

Erdoğan, M. M., Kavukçuer, Y., & Çetinkaya, T. (2017). *Türkiye’de yaşayan Suriyeli mültecilere yönelik medya algısı*. Liberal perspektif: Analiz. 5, Nisan 2017. Özgürlük Araştırmaları Derneği.

Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın doğuşu*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kaurismäki, A. (Yönetmen). (2017). *Umudun Öteki Yüzü* [Film]. *Sputnik, Oy Bufo ab, Zweites Deutsches Fernsehen*.

Nestingén, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki*. Columbia University Press.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera – çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. E. Özsayar (Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Şimşek, D. (2015). Türkiye’de sığınmacı olmak, mülteciler ve göç. *Birikim Dergisi*, 320, 16–23.

Mülteciler.org. (2021). *Türkiye’deki Suriyeli sayısı*. <https://mülteciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/>

Yalçın, G. M. (2017). *Göç psikolojisi*. Pharmakhon.

Müzikal Temalı Kostüm Modernizasyonuna Yönelik Giysi Tasarımı Projesinin Öğrenci Görüşlerine Göre İncelenmesi: Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü Örneği

An Investigation of the Clothing Design Project for
the Modernization of Musical Themed Costumes
According to Student Opinion: Sample of Textile
and Fashion Design Department

Esra ENES 

Tarsus Üniversitesi, Meslek
Yüksekokulu, Moda Tasarımı
Bölümü, Mersin, Türkiye



ÖZ

Günümüzde çoğu sanat ve tasarım alanı, genellikle disiplinler arası bir yaklaşım ile birbirine kaynak sağlamaktadır. Müzikaller birçok sanat alanının bir arada sahnede sergilendiği, temel anlatım aracının müzik olduğu bir sanat dalıdır. Müzikaller, giysi tasarımı için ilham kaynağı sunabilecek birçok veriye sahip bir sanat alanıdır. Bu çalışmada, Tekstil ve Moda Tasarımı bölümü öğrencilerinin Üniversite-Sanayi iş birliği kapsamında, müzikaller teması kapsamında giysi tasarım proje çalışmaları incelenmiştir.

Bu proje Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü 2019–2020 eğitim öğretim yılı öğrencilerinin Giysi Tasarım dersi projesi kapsamında, müzikaller ana teması ile 6 farklı müzikal teması çalışan 6 öğrenci çalışması incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda günümüz modasına uygun modernize edilmiş 12 giysi tasarımı üretilmiştir. Araştırma konusu ile ilgili olarak mevcut literatür taranmış ve veri toplama aracı olarak görüşme yöntemi kullanılmıştır. Tüm evreni kapsayan örneklem grubu ile online görüşmeler gerçekleştirilerek bulgular oluşturulmuştur. Nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ile elde edilen veriler yorumlanmıştır. Çalışma sonucunda tasarım sürecini başarı ile gerçekleştiren ve bu araştırmaya gönüllü katılım gösteren öğrencilerin giysi tasarımları, sahip olduğu dönemin modası içerisinde ele alınarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giysi tasarımı, kostüm, modernizasyon, müzikal

ABSTRACT

Today, many art and design fields of study supply resources to each other with the interdisciplinary apprehension. Musicals are a branch of art in which many art fields are exhibited together on the stage and the main way of expression is music. In this study, within the framework of the University-Industry cooperation, the apparel design projects of Department of Textile and Fashion Design students were studied within the scope of musicals theme.

In this project, the main theme of musicals and six different musical themes were studied by six students within the framework of the Apparel Design course Project of Department of Textile and Fashion Design 2019–2020 academic year students. As a result of this study, 12 modernized apparel designs suitable for today's fashion were created. The current literature concerning the study topic was reviewed and the interview method was used as a data collection tool. Findings were obtained by performing online interviews with the sample group covering the whole population. The data obtained by content analysis, one of the qualitative research methods, were interpreted. As a result of the study, the apparel designs of the students who successfully completed the design process and voluntarily participated in this research were interpreted within the fashion of their period.

Keywords: Apparel design, costume, modernization, musical

Geliş Tarihi/Received: 10.03.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 28.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Esra ENES
E-mail: esraenes@mersin.edu.tr

Cite this article as: Enes, E. (2022). An investigation of the clothing design project for the modernization of musical themed costumes according to student opinion: Sample of textile and fashion design department. *Art Vision*, 28(49), 124-132.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Müzikaller, müzik, dans ve tiyatronun bir arada sunulduğu tiyatral sanat eserleridir (Tüzün, 2016). Kenrick'e (2008) göre müzikal, bir hikâyeyi aktarmak amacı ile yazarın ve oyuncuların yeteneklerini ortaya koyacak, diyalog opsiyonlu, popüler şarkılar ile oluşturulmuş sahne, televizyon ya da film yapıtlarıdır. Temel anlatım aracının müzik olduğu müzikallerin tarihsel gelişimi Antik Yunan çağında başlayıp Romalılar ile evrilmeye devam etmiştir. Müzikallerin gelişiminde etkisi büyük olan opera'nın Avrupa'daki yükselişi 1700'lerde gerçekleşmiştir (Kenrick, 2008). Dans, müzik, sahne performansı ve opera gibi birçok sanat dalını bir harmoni ile sunan müzikaller günümüzde popüler kültürün ve teknolojinin de gelişmesi ile birlikte büyük bütçelerle oluşturulmaya başlanmıştır. Bunun en iyi örnekleri arasında Broadway sahnesi gösterilebilir. Günümüzde Broadway Sahnesi'nde yer alan müzikallerin neredeyse tümünde büyük bütçeli oyunları görmek mümkündür (Tüzün, 2016).

Müzikallerin türler arası bir birleşim üzerinde kurgulanması ve birçok sanatsal türün bir arada anlatımına olanak sağlaması, giysi tasarım koleksiyonu oluşturması süreci için zengin bir kaynak sunmaktadır. Araştırmada sahne performansı, dans, opera, müzik ve bunların harmonisi ile ortaya çıkan müzikallerin, giysi koleksiyonu tasarımına giyside renk, doku ve stil açısından kurduğu etkileşim incelenmiştir. Bu çalışmada yer alan Hanedanın Kayıp Prensesi Anastasia, Oz Büyücüsü, Alice Harikalar Diyarında, Operadaki Hayalet, Chicco ve Moulin Rouge müzikalleri Broadway sahnesinde gösterilmiş ve halen gösterimine devam etmektedir. Broadway sahnesi birçok müzikali New York izleyicisi ile buluşturan ve çalışmada yer alan müzikallerin tümüne ev sahipliği yapan popüler bir sahnedir.

Müzikalde kostüm, oyuncunun bir süreliğine role sahip olmasını sağlayan sihirli bir giysidir. Karakterin yaratıcılık gücüne odaklanmasına, ifade etmesine, hissetmesine ve oyunun kurgusunda ilerlerken bunları izleyiciye sunmasını sağlamaktadır. Sahne kostümü, sahnede giyilen her türlü giysiye verilen genel bir isimdir. Etkili bir kostüm, müzikale ve oyuncunun performansına izleyicinin ilgisini çeker (Cunningham, 2020). Müzikallerde kostüm tasarımı, seyirciye müzikaldeki karakterlerin kişiliklerini tanıtan ve öykünün ait olduğu tarihle uyumlu olarak oyunu destekleyen ana parçalardan biridir (Benedetto, 2014). Kostüm tasarımı, sahne sanatlarında oyunun hikayesinin aktarılmasında önemli bir araç olarak öncül bir role sahiptir. Kostümler müzikallerin ait olduğu zamanı, çağın değerlerini, tarihi, siyasi etkileri, kültürel etkileri, ekonomik koşulları karakterlerin tutumları, çok iyi yansıtan değerlerdir (Koca vd., 2011). Müzikallerde giyilen kostümler sahnede olay örgüsünün tamamlanması için dönemin modasına uygun olmalıdır.

Geçmiş yılların olay örgüsünde gerçekleşen ya da fantastik bir dünyanın hikâyesini aktaran müzikallerdeki kostümler, öğrenciler tarafından ele alınmış günümüz modern şartlarında giyilebilecek, açıkçası bir hazır giyim ürününe dönüştürülmüş giysi tasarım koleksiyon çalışması yapılmıştır. Bu süreçte öğrencilerin hangi müzikalleri tercih ettikleri, seçtikleri müzikalleri nasıl ele aldıkları, hangi karakterler üzerine odaklandıkları ve bu verileri giysi tasarımlarında nasıl yorumladıkları üzerine görüşleri alınmış ve giysi tasarımlarının görselleri, müzikallerin ait oldukları dönemin moda akımları ile beraber yorumlanmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, Tekstil ve Moda Tasarım bölümü, 2019–2020 yılında Giysi Tasarım dersini alan ve ders kapsamında proje geliştiren

6 öğrenci ile yapılmaktadır. Ders kapsamında yapılan projede öğrenciler tema olarak müzikaller konusunu tercih etmiştir. Bu kapsamda ders sürecinde seçtikleri müzikal temasına uygun olarak Moodboardlar hazırlamışlar ve eskizler geliştirerek 3 görünümünden oluşan koleksiyonlara karar vermişlerdir. Daha sonrasında iki ayrı görünümünden oluşan giysi tasarımlarını üretmişlerdir. Öğrenci tasarımları proje pafta örnekleri ile görsellerle gösterilmiştir.

Yapılan çalışma nitel bir çalışmadır. Nitel çalışmalar kendi yaşam çerçevesi içinde sınırların kesin hatlar ile belli olmadığı durumlarda tercih edilen bir yöntem olmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Ayrıca nitel araştırmalar uygulandıkları olay üzerinden değerlendirilmektedir. Bu sebeple örneklem ya da evren boyutu aranmamaktadır (Matthews & Ross, 2010). Araştırmanın kronolojik sürecine bakacak olursak, öncelikle literatür taraması yapılmış ve müzikallere dair bilgiler ile moda tarihindeki giysiler hakkında ulaşılan bilgiler bir araya getirilmiştir. Yapılan literatür taraması, araştırma konusu ile ilgili bilginin, literatürün özeti, sentezi ve incelemesinden oluşmaktadır (Balci, 2011). Literatür taraması sonrasında nitel araştırma yöntemlerinde en yaygın veri toplama araçlarında biri olan görüşme yöntemi ile önceden hazırlanan sorulara bağlı kalınarak veriler toplanmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2011). Bu bağlamda online görüşmeler gerçekleştirilmiş ve öğrencilerin tasarım süreçleri incelenmiştir. Araştırmada elde edilen bu veriler, öğrenci çalışmaları ile birlikte değerlendirilerek içerik analizi uygulanmıştır. Bu bağlamda birbirine benzer veriler yorumlanarak belirli kavramlar ve temalar bir araya getirilmiştir (Yıldırım & Şimşek, 2011).

Bulgular

Araştırma kapsamında ele alınan müzikaller konularına dair bilgiler bir araya getirilmiş ve öğrencilerle yapılan görüşmeler ve müzikallerin kurgusunun ait oldukları dönemin modası ile ilgili bilgilerle yorumlanmıştır. Görüşmelerde, öğrencilere çalıştıkları müzikalin konu olarak seçmelerinde etkili olan faktörler, müzikal karakterlerinden kostümleri ile ön plana çıkanlar, en çok etkiledikleri sahne ve olaylar, koleksiyonlarına etki eden karakter ve giysi seçimleri sorulmuştur. Sonuç olarak tasarlanan giysilerin modernize edilmesinde dikkat edilen noktalara dair görüşleri alınmıştır.

Hanedanın Kayıp Prensesi: Anastasia

Ünlü yazar Terrence McNally'in kitabından ortaya çıkan Anastasia, dünya prömiyerini Amerika'nın Connecticut eyaletindeki Hartford sahnesinde gerçekleştirdikten sonra, 2017 Mart ayından itibaren Broadway' de sahne almaya başlamıştır (Cristi, 2019). Saint Petersburg'da 1907'de başlayan hikâye, Dowager İmparatriçesi'nin Paris'e gitmeden önce en sevdiği torunu Anastasia'ya antika bir müzik kutusu hediye etmesi ile başlar. Bir kraliyet balosu esnasında 1917'de devrimcilerin isyanı ile Anastasia'nın ailesi öldürülürken, Anastasia'nın kayboluşu fark edilmemiştir. Kendisine hediye edilen müzik kutusunun peşine düşerken ailesi ile birlikte yok olmaktan kurtulan Anastasia, hafıza kaybı ile hastaneye götürülmüş ve Sovyet Rus askeri olan Dimitry ile burda tanışarak bu hüznü hikâye aşk hikâyesine dönüşmüştür. Kimliğini unutan ve sokak temizlikçisi olarak hayatına devam eden asıl adı Anastasia olan Anya'nın hayatta kaldığına dair söylentiler üzerine, büyükannesi Dowager İmparatriçesi onun güvenli dönüşü için ödül sunmuştur. Bunun sonucunda Dimitri, arkadaşı Anya'nın hanedanın kayıp prensesi olabileceğine dair şüpheleri üzerine ve Anya'nın sadece gerçek kimliğini öğrenme arzusuyla Paris'e bir yolculuk başlar. Hikâye, ikinci perdeden itibaren 1927'de Paris'de devam etmektedir. Yavaş yavaş taklitçilerin torununu getirme vaadinden umutsuzluğa sürüklenen büyükanne sonunda torununa

kavuşmanın sevincini yaşar. Dowager, torunu ile tekrar bir araya gelmesi ile yaşama sevincine tekrar kavuşmuştur. Hikâyenin bu noktasından sonra Anastasia ve Dimitri'nin aşkına yer verilmiştir (Rooney, 2017).

Hanedanın Kayıp Prensesi Anastasia müzikali konusundan ilham alarak koleksiyon tasarımını gerçekleştiren tasarımcı 1, tasarımlarında başrol karakteri olan Anastasia'nın giydiği kıyafetlerden etkilendiğini ifade etmiştir. 1900'lü yılların başında gerçekleşen hikâyede dönemin modasının etkisini fark ettiği ve bunu tasarımlarına aktarmaya çalıştığını iletmiştir. Anastasia'nın kaybolması ve bir sokak temizlikçisi olarak çalıştığı sahnede giydiği tüvit kumaştan yapılmış, şal yaka bir ceket ve uzun kloş eteğinden ilham aldığını belirtmiştir (Görsel 1). En çok etkilendiği sahne, Anastasia'nın sokakta temizlik yaparken, kimliğinden habersiz ve âşık olduğu Dimitri ile şarkı söylediği sahne olduğunu bildirmiştir. Tasarımcı müzikal giysilerini analiz ederek tasarımlarını günümüz giysilerine göre modernize ederken, Anastasia'nın şal yaka ve kruvaze kapama ceket formunu, kendi tasarımlarında uzun belden kemerli düz bir yelek ve belden kemerli bir panço olarak yorumlamıştır. Koyu kahverengi tonlar yerine daha açık kahve, krem ve somon rengi pastel tonları tercih etmiştir. Katılımcı 1, kostümün dokularını seçtiği kumaş desenleri ile tasarımlarına aktarmaya çalıştığını ifade etmiştir.

1900'lü yıllarda Birinci Dünya Savaşı'nın da etkisi ile kadınlar iş hayatında yer almaya başlamışlardır. 1910'lerden sonra daha rahat ve daha az süslemelere sahip kadın giysileri üniforma ve iş giysisi formunda tasarlanmışlardır. Kadınlar, biletçi, temizlikçi, hamal, vatman hatta kaynak uzmanı olarak bile ekonomik hayatta etkin bir şekilde yer alıyorlardı (Fischel vd., 2013). Anastasia'nın da Paris sokaklarında temizlik yaparken giydiği giysiler bu dönemin modasını yansıtmaktadır. Savaşın etkisi ile kadın giysilerinin askeri üniforma çizgilerine sahip olduğu gözlenmektedir. Anastasia'nın giydiği kruvaze kapama şal yaka ceket de bu etkiler gözlenmektedir. Yün tüvit kumaştan üretilmiş belden kemerle kapanan şal yaka kruvaze bir ceket ve ekose çizgili pili kaşeli bir etek kostümü ele alınarak modernize edilmiştir. Bu giysileri modernize ederken daha açık ve pastel tonları tercih eden Aydoğan, tüvit ve yünü kumaşlar yerine yazlık pamuk ve poplin karışımı kumaşları tercih etmiştir. Şortlu tulum ve yelekten oluşan takımı kemer ile tek bir görünüm oluştururken, Panço ve pantolonlu tulumu da yine kemer detayı ile birlikte sunulmuştur.

Oz Büyücüsü

Lyman Frank Baum'un "The Wizard of Oz" isimli kitabından esinlenilerek ortaya çıkan ve çocuklara hitap eden Oz büyücüsü



Görsel 1.
Anastasia: Hanedanın Kayıp Prensesi Müzikalinden Bir Sahne (Cristi, 2019)

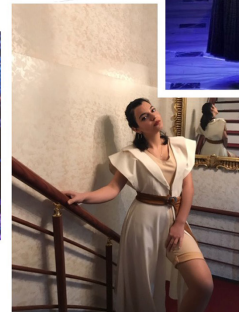
müzikali, Doroty ve köpeğinin bir kasırga sonucunda kendilerini; Kansas'ta yaşadığı küçük çiftlik evinden çok uzakta tanımlanan fantastik bir yer olan Oz ülkesinde bulmaları ile başlamaktadır. Oz ülkesi dört ayrı bölgeden oluşmakta ve her bir bölge bir cadı tarafından yönetilmektedir. Evine dönmek isteyen Doroty iyi kalpli bir cadıdan bunun ancak Oz büyücüsüne ulaşarak gerçekleşebileceğini öğrenmiştir (Baum, 2015). Oz büyücüsüne ulaşırken çeşitli maceralar yaşayan Doroty bu yolculuğunda bir korkuluk, korkak bir aslan ve bir teneke adamla arkadaşlık kurmuştur. Beyin isteyen bir korkuluk, kalp isteyen bir teneke adam ve biraz cesarete ihtiyacı olan bir aslanla yolculuğa çıkan Doroty'nin tek isteği ise evine dönebilmektir. 1990 yılında yayınlanan "The Wizard of Oz" kitabından yola çıkarak 1992 yılında Broadway'da sahne alan Oz büyücüsü, seyirci tarafından büyük ilgi görmüştür (Broadway Musical, t.y.).

Tasarımcı 2 ile yapılan görüşme sonucunda şu bilgilere ulaşılmıştır: "Bu müzikali tercih etmemde en önemli faktör başrolünde zeki ve güçlü bir kadın karakterin yer almasıydı. Doroty güçlü ve zeki bir kadın rolü ile müzikale olan ilgimi uyandırmıştır". Doroty'nin saf bir genç kız olarak çıktığı bu yolculuktan, edindiği tecrübeler ve güçlü karakterini yansıtmaları ile tasarımlarına yön vermeye çalıştığını ifade etmiştir. En çok etkilendiği sahne ise zümrüt köy sahnesinde tüm sahnenin yeşil ışıklarla renklendirildiği an olduğunu belirtmiştir. Tasarımcı 2, müzikalde yer alan iyi ve kötü cadıların kostümlerindeki çizgilerin de etkisi ile tasarımlarına yön verdiğini iletmiştir. Görsel 2'de yer alan proje paftasında da görüldüğü üzere, tasarımlarında yer alan büstiyer görünümü Dorothy'nin saflığını ifade

Hanedanın Kayıp Prensesi



Kayıp Prenses Anastasia ve Romanovların sonu yıllar sonra gerçekliğe kavuşsa da masalcılığın derin emtiazı gibi görünüyor, bizlere ise kulağımıza çalınan melodilere kanmak düşüyor...



Görsel 2.

Anastasia Temalı Giysi Tasarım Çalışmalarının Yer Aldığı Proje Paftası (Aydoğan, 2019)



Görsel 3.

Oz büyücüsü Temalı Giysi Tasarımlarının Yer Aldığı Proje Paftası (Dişoğlu, 2019)

ederken, siyah ağırlıklı tasarımlarında yer alan yeşil şifon kumaş detayları ile zümrüt köy sahnesinin etkisini yansıtmaya çalışmıştır. Etek formunda yer alan detay büzgüleri ve siyah ve yeşil şifon kumaşın garnili kullanımı saflığı ve gücü ifade aracı olmuştur. Günümüz modern giyimi ile ilişkili olarak tasarlanmış olduğu kıyafetler, güncel hazır giyim modasına uygun parçalar olan büstiyer ve etek form tasarımları görsel 3'te sunulmuştur. Koleksiyon bir



Görsel 4.

Oz Büyücüsü Müzikalinden Bir Sahne (Global Times, 2019)



Görsel 5.

Alice Harikalar Diyarında Müzikalinden Bir Sahne (QPAC, 2021)

bütün olarak ele alındığında retro ve fütüristik çizgilerin yorumlanarak fantastik bir görünüm kazanması sağlanmıştır.

Oz büyücüsü belli bir döneme ait olmaktan ziyade fantastik bir dünyayı anlatan bir müzikal olduğu için giysiler ve sahneler sıra dışı ve alışılmadık bir düzende sunulmuştur. Zümrüt köy sahnesi (Görsel 4) betimlemesi ve etkileri müzikaldeki giysilere de



Görsel 6.

Alice Harikalar Diyarında Temalı Giysi Tasarımlarının Yer Aldığı Proje Paftası (Benger, 2019)

yansımasıdır. Cadıların giysilerinin de yeşilden oluşması masumluğun rengi olarak siyahın tercih edilmesi ve böylece giyside yeşil detayların şifon kumaşla çalışması kombin oluşturularak detayların fark edilir biçimde sunulmasını sağlamıştır. Tasarımcının her iki tasarım görünümünde de kloş etek yorumlaması ve kemer detayını kullanması müzikaldeki cadı kostümlerinin etkisini göstermektedir. Aksesuar olarak cadı şapkaları tercih edilmiştir. Büstiyer görünümü her iki tasarımda da yer almaktadır.

Alice Harikalar Diyarında

İngilizce özgün ismi 'Alice in Wonderland' olan Alice Harikalar diyarında Lewis Carroll' un 1865 yılında yayınlanan fantezi türü romanından uyarlanan ve Broadway sahnesinde 1932 yılından beri yer alan bir müzikaldir (IBDB, t.y.). Çimlerde uyuyakalan Alice, rüyasında bir tavşan deliğinden geçerek beyaz bir tavşanı takip eder. Fizik kurallarının geçerli olmadığı garip bir dünyanın parçası olan Alice, bu garip dünyanın labirentleri içerisinde ilerlemeye çalışır. Yedikleri ile bir küçülüp bir büyüyen Alice (Carroll, 2019); tırtıllar, sırtlanlar, kaplumbağalar ve kedilerle konuşabiliyor ve komik bir çay partisine katılabiliyordu (Carroll, 2019). Ütopik bir dünyanın içinde uyanan Alice, insan özellikleri olan hayvanlarla arkadaşlık ederek harikalar diyarında fantastik bir serüven yaşamıştır (Görsel 5).

Tasarımcı 3 ile yapılan görüşmeler sonucunda şu bilgilere ulaşılmıştır: "Bu müzikali tercih etmemde en büyük etken müzikalin tamamen hayal ürünü olan bir dünyada gerçekleşen bir olay örgüsüne sahip olması ve sahne tasarımında yer alan renklerdir". Tasarımcı 3, koleksiyonunu oluştururken Alice karakterini inceleyerek detaylı bir şekilde tanımlanmaya çalışılmış ve Alice'nin giydiği giysilerin çizgilerinden de yola çıkılarak tasarımlarını oluşturmuştur. Alice'nin giydiği açık mavi elbise, açık pembe elbisesi ve müzikal boyunca hep beraberinde olan arkadaşı tavşandan etkilenerek beyaz tüy süsleme detayları giysilerin yaka formuna eklenmiştir. En çok etkilenilen sahneler, Alice'nin yediklerinin etkisi ile bir büyüüp bir küçülerek kapılardan geçmesi, tasarımlarda yer alan kemer detayı ile etek boylarının bir büyüüp bir küçülmesini sağlayacak detaylar eklenerek yorumlanmıştır. İstenildiğinde takılıp çıkarılabilen modüler etek formunda bu ütopik dünyanın renkleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Koleksiyonda doğanın renklerini kullanmayı tercih eden tasarımcı 3, çizgileri ile günümüz modern dünyasında tercih edilecek modern çizgilere ulaşmak için uzun etek formunun varlığı kullanıcının tercihine bırakmıştır. Pastel tonlarının yer aldığı tasarımlar, günümüzde kokteyl giysisi formunda kullanılabilen şekilde gerçeğe dönüştürülmüştür (Görsel 6).

Chicago

Sahnelerde yer almak isteyen bir kadın olan Roxy Hart, geceleri Chicago'nun parlak ışıklarıyla caz gösterileri izleyerek geçirmektedir. Evli bir kadın olan Roxie Hart'a sevgilisi ilişkisini bitirmek istediğini söylediğinde, Roxie onu vurarak öldürür. Roxie, yalan söyleyerek kocasının bu suçu üstlenmesi için razı eder ama kocası ona iddia edildiği gibi öldürülen kişinin hırsız değil de karısının sevgilisi olduğunu anlayınca hapse girmesine izin verir. Bu esnada Cook Country Hapishanesindeki neşeli katillerden biri olan Velma Kelly, kocası ve kız kardeşinin kendisini aldatırken yakaladığında her ikisini vurarak ünlü olmuştur. Velma'nın avukatı olan Billy Flynn, aynı zamanda Roxie'nin de davasını üstlenir. Avukatına kendisini katil değil de masum bir kız gibi tanıtan Roxy, magazin basınının ilgisini çekmeyi başarır. Bu iki kadın arasında magazin ilgisinin üzerlerine çekme arzusu ve şehrin en iyi avukatı olan Flynn'i cezbetme konusunda kıyasıya bir rekabet oluşmuştur (NTV-MSNBC, 2002; Rivera, 2002). Bu müzikal günümüzde hala Broadway sahnesinde sunulmaya devam etmektedir.

Tasarımcı 4 ile yapılan görüşmelerden şu bilgiler elde edilmiştir: "Koleksiyonumu oluştururken, hapishane sahnesinde Roxie ve Velma'nın birlikte gerçekleştirdiği dans gösterisi esnasında sahne dekorunda yukarıdan aşağıya doğru sarkıtılarak döndürülen zincirlerden etkilendim." 1920'lerin moda akımının etkilerini taşıyan düz silüetler, dans kostümlerinden sarkan simli ipler ve parlak gri detaylar ilgimi çekti" demiştir. Tasarımcı 4, tasarımlarını oluştururken en çok başrol karakteri olan Roxie ve Velma karakterlerinden etkilenerek kıyafetlerini onların giyeceğini hayal ederek örme ve parlak kumaşlardan tercih etmiştir. Hapishane sahnesindeki zincir gösteresinden etkilenerek tasarımlarının yaka detaylarına kalın simli gri ipliklerle zincir detayları eklediğini ifade etmiştir. Tasarımcı 4, tasarımlarını günümüz modern çizgilerine aktarıken, pırıltılardan vazgeçmediğini ve kıyafetlerin şıklığını rahatlık ile buluşturarak, örme kumaşla elbise ve sweatshirt tasarımları yaptığını ve pantolonun rahatlığını koleksiyonuna aktardığını ifade etmiştir.

1920'lerin moda akımlarının etkisi Chicago müzikalinin kıyafetlerinde görülmektedir. Boncuk ve payetlerle süslü, kolsuz ve diz hizasındaki gece elbiseleri bu dönemin başlıca giysileriydi. Jean Patou'ya göre bu yılların giysilerinin çizgilerini belirleyen temel unsurun danstır. Chicago müzikalinin kostümlerini de etkileyen boncuklu saçaklar dans ritimlerine ayak uyduruyordu. Taçları süsleyen gerçek ya da sahte elmaslar ve saç bantları dönemin aksesuarlarıydı (Fischel vd., 2013). Fishel ve arkadaşlarına göre (2013) caz çağının "flapper elbiseleri" olan V yaka düşük bel ve düz forma sahip, boncuk ve elmas işlemeli kolsuz elbise formu, Chicago müzikalinde etkisini göstermektedir (Görsel 7). 1920'lerden itibaren kadınların korselerini tamamen terk etmeleri, kısa saç kesimlerinin moda olması ve androjen görünümün hâkimiyetinin etkisi de müzikalin kostümlerine yansımıştır (Baudot, 1999). Tasarımcı 4, tasarımlarını modernleştirirken bu etkileri simli ipliklerle ve örme kumaşlarla sağlamıştır. Yoğun boncuk işlemlerle elde edilen flapper elbisesinin ışıltılı görünümünü simli ipe örülmüş kumaşla sağlamıştır. Tasarımcı, tasarımlarında yaka formlarında simli ipliklerle zincir görüntüsü oluşturarak hapishane sahnesini yorumlamış ve kıyafetlerine caz çağı etkisini renkleriyle de yansıtmıştır (Görsel 8).

Operadaki Hayalet

Broadway sahnesinin tarihindeki en uzun süre gösterimde olan müzikali olan Operadaki hayalet ilk olarak 1988'de tanıtılmıştır (The Phantom of the Opera, 2021). Orijinal adı The Phantom of the



Görsel 7.

Chicago Müzikalinden Bir Görünüm (Theatre by the Sea, 2021)



Görsel 8.
Chicago Temalı Giysi Tasarımları (Keser, 2019)

Opera olan, Fransız yazar Gastob Leroux'un aynı adı taşıyan romanından uyarlanmış bir müzikaldir. 1910'da yayınlanan roman'da Paris Opera Binasında dolaşan bir hayalet herkesin korkulu rüyası olur. Fakat bu gizemli hayalet aslında maskeli bir aşiktir. Operanın parlayan yıldızı Christine ve ona âşık olan erkeklerle oluşan bu büyülü atmosferin, saplantılı bir aşka dönüşümünü göstermektedir (Leroux, 2019). Hayaletin maskesi ile gizlemeye çalıştığı kıskançlığı ve reddedilme korkusu, Christine için büyük sorunlar yaratmaktadır. Dramatizasyon örneği olan bu olay kurgusu aşkın hem yıkıcı hem de kurtarıcı yönünü tutku, şiddet ve gerilim ile ele almaktadır (Leroux, 2018).

Christine, maskesi ardında saklanan ve aslında hiç görmediği hayalet tarafından aldığı müzik dersleri ile başarılı bir soprano olurken, takıntılı bir âşık tarafından karanlık bir sona sürüklenmektedir. Bir gece sahnede şarkı söylerken aniden kaybolan

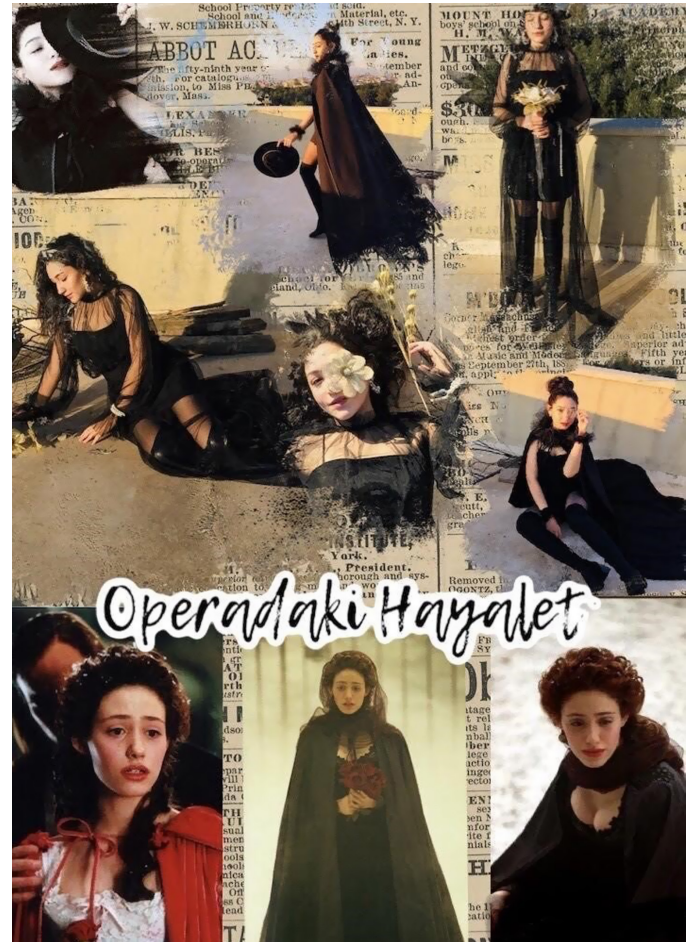


Görsel 9.
Operadaki Hayalet Müzikalinden Christine Karakteri (The Phantom of the Opera, 2021) (Matthew, 2019)

Christine'nin arama çabaları sonucunda, operadaki gizemli hayaletin kim olduğu ortaya çıkmaktadır (Leroux, 2014).

Tasarımcı 5 ile yapılan görüşmelerde şu bilgilere ulaşılmıştır: "Bu müzikali tercih etmemde en büyük etken içinde bulunduğum ruh haliydi." Tasarımcı 5, Christine'nin yaşadıklarını kendi dünyası ile özdeşleştirmesi sonucunda bu konuyu çalışmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Bu durumu, müzikalde sahnelenen kıyafetlerin renklerinin de etkisi ile giysi tasarımlarının renklerine etki ettiğini bildirmiştir. Olay örgüsünün geçtiği 1910'lu yılların giyim tarzı olan korseler, tarlatanlı etekler ve pelerinlerin giyim tarzının estetik duruşu ve gerilim tarzının yanı sıra hikayedeki kırmızı ve siyah renklerden siyahın daha yoğun kullanılması ile koleksiyonun genel tarzını belirlediğini ifade etmiştir. Christine karakterinin kostümlerinin kendi tasarladığı koleksiyona ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir. Opera'daki hayalet müzikalindeki en etkileyici sahne olarak da Christine'nin elinde kırmızı bir gülle hayalete doğru yürüdüğü sahne olduğunu ifade etmiştir. Hüzün, korku ve kasvetin olduğu bu sahne ile Christine'nin koleksiyondaki giysilerine etkisini oluşturduğu gözlenmektedir. Tasarımcı 5, "Giysilerdeki büzgü, drape, dökümlü bol kumaşlar, korse, pelerin ve tül detaylarının vazgeçilmez etkisini günümüz modern giysi tarzına uygulamaya dikkat ettim" şeklinde koleksiyon çalışması hakkında detaylı bilgileri vermiştir (Görsel 10).

La Belle Epoque dönemi olarak adlandırılan 1910'lu yılları betimleyen müzikalde dönemin etkileri görülmektedir. Bu dönemde,



Görsel 10.
Operadaki Hayalet Temalı Giysi Tasarımlarının Yer Aldığı Proje Paftası (Kütük, 2019)

göğüsleri ön plana çıkaran ve kalçayı da daha formlu gösteren S formu büstiyerler, kadınların dik bir duruşa sahip olmasını sağlamaktaydı. Buna ek olarak, bel formunu öne çıkararak yere doğru genişleyen etek formları yere kadar uzanmaktaydı (Laver, 2002). 1900'lerin başında kum saati biçimli kadınlar, ince belin vurgulandığı bir forma sahipti. Bu dönemin etkileri 1910'lara kadar devam etmiştir. Operadaki hayalet müzikalinde de bu dönemin çizgilerine sahip büstiyerler, pelerin ve etek formları gözlenmektedir. Görsel 9'da da Christine karakterinin giysilerinin dönemin moda akımını yansıttığı görülmektedir.

Moulin Rouge

Pierre La Mure (1947) tarafından yazılan "Kırmızı Değirmen" kitabından yola çıkılarak ortaya çıkan, Baz Luhrmann'ın devrim niteliğindeki filmi, müzikal olarak Broadway sahnesinde yerini almıştır (Broadway World, t.y.). Görkem ve romantizmle iştisamlı bir dünyayı yansıtan müzikal, her şeyden önce bir aşkın kutlamasıdır. Moulin Rouge, müzikalden daha fazlası, bir ruh hali olarak tanımlanmaktadır. Yirminci yüzyılın başında geçen müzikal, Paris'in Montmartre Mahallesi'nin fonunda yer almaktadır. Moulin Rouge'un ışıltılı elması Satine'ye âşık olan genç besteci Christian'ın hikayesini anlatmaktadır (Moulin Rouge! The Musical, t.y.).

Gece kulübünün yıldızı Satine'nin şöhret olma arzusu ve karanlık geçmişi olan Zidler'le olan mecburi bağı ve beş parasız şair arasından seçim yapmak zorundadır. Yazar Christian gözden düşmüş bir hayat yaşamakta ve içinde bulunduğu yaşamda aşk dışında hiçbir şey kabul görmemektedir (NTV-MSNBC, 2001).

Tasarımcı 6 ile yapılan görüşmelerde şu bilgilere ulaşılmıştır: "Bu müzikali seçmemde en büyük etken kostüm tasarımlarıdır. Sadeliğin ve renklerin bir arada olduğu müzikalin günümüzde hala sahneleniyor olması da bir etkendir". Tasarımcı 6, Satine'nin kırmızı renkli ve tüy detaylı kıyafetleri, koleksiyonun çizgilerinin oluşumunda ilham kaynağı olduğunu ifade etmiştir. Şöhret olma arzusu taşıyan Satine'nin dans ettiği sahneden etkilediğini ifade eden tasarımcı 6, bu giysileri modern çizgilere taşımaya çalışırken tüy formlarını ceket ve etekten oluşan takım elbiselere taşımıştır. Ayrıca müzikaldeki dans kıyafetlerinin kıvrımlı formlarını, tasarladığı ceketlerin yaka kısımlarına ve eteklerin etek ucu formuna yansıtmıştır.

1980'lerde Paris'te geçen müzikal, bir gece kulübü yıldızı olan Satine'nin hayatı üzerine kurgulanmıştır. Müzikalde ana sahne olarak gece kulübü canlandırılmış ve o dönemin sahne giysileri yansıtılmıştır. Görsel 11'de görüldüğü gibi kırmızı ve siyah renklerin



Görsel 11.

Moulin Rouge'den Bir Görsel (Moulin Rouge! The Musical) (Kuchwara, 2019)



Görsel 12.

Moulin Rouge Temalı Giysi Tasarımlarının Yer Aldığı Proje Paftası (Yıldız, 2019)

hâkim olduğu dans kostümleri, tüy detayları, şapka aksesuarları, ışıltılı detaylar ve korseler dikkat çekmektedir. 1800'lü yılların korse hâkimiyeti 1890'lardan itibaren etkisini yavaş yavaş azaldığı hissedilirken, daha sade görünümde varlığını sürdürdüğü gözlenmektedir (Fischel vd., 2013). Bu müzikalde de daha sade etek formları ile korseler bir arada görülmektedir. Tasarımcı 6, korse formunu kullanmak yerine daha modern çizgilere sahip olan ceket ve etek parçalarından oluşan bir takım tasarlamıştır (Görsel 12). Bunun yansira tüy detay süslemelerini de takım elbisenin bir parçası halinde tasarımlarında yorumlamıştır. Siyah ve kırmızının renklerini tasarımlarında modern çizgilerle yorumlamıştır. Ceket yakasında, kol ağzında ve etek ucu kesimlerinde kendi çizgilerini oluşturan tasarımcı, müzikal giysilerindeki hareketliliği ve canlılığı yansıtmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma kapsamında farklı birçok sanat türünü aynı sahnede ortaya koyan müzikaller ana teması ile birçok müzikal tercih edilerek altı ayrı tasarım öğrencisi tarafından günümüz kadın giyim modasına uyarlanmış koleksiyonlar geliştirilmiştir. Bu müzikaller, ütopye ve gerçek dünyaları yansıtan iki ayrı çatıda toplanmıştır. Hanedanın Kayıp Prensesi Anastasia, Chicago, Operadaki Hayalet ve Moulin Rouge tarihte belli bir dönemi ele alırken; Oz büyücüsü ve Alice Harikalar Diyarında tamamen fantastik bir kurgu ürünüdür. Bu olay örgüleri konunun ele alınış şekli ile giysi tasarım süreçlerini de etkilemiştir.

Hanedanın Kayıp Prensesi Anastasia, Chicco, Operadaki Hayalet ve Moulin Rouge müzikalleri dönemin modası olan giysi formlarından birebir etkilenen sahne giysilerine sahiptir. Bu nedenle tasarımcılar da ilk olarak ele aldıkları müzikallerin başrol karakterlerinin giysilerini incelemişler ve onlardan ilham almışlardır. Bunu yansın tasarladıkları giysilerin renk seçimlerinde müzikalin izleyicisine aksettirdiği hislerle yön verdikleri tespit edilmiştir.

Tamamen fantastik bir dünya kurgusuna sahip olan Oz Büyücüsü ve Alice Harikalar Diyarında, kendi olay örgüsü içerisinde karakterler, giysi tasarımları ve sahneye sahiptir. Bu nedenle bu müzikalleri tema olarak seçen tasarımcılar, giysi tasarımlarını geliştirirken, olay örgüsü, sahne ve karakterlerin özelliklerinden ilham almışlardır.

Müzikallerin birçok sanat dalını içinde bulundurması, tasarımcılara giysi tasarım sürecinde zengin bir kaynak sunmuştur. Sahne tasarımları, giysi tasarımları, hikâyenin geçtiği tarihsel dönem giysi tasarımlarını etkilemiştir. Özellikle müzikaller ait olduğu dönemin moda akımını yansıttığı için giysi tasarımları da bundan etkilenerek oluşturulmuştur. Modernizasyon çalışması, geçmişteki giysileri günümüz modern dünyasına uyum sağlayacak şekilde tasarımcıların kendi yorumlarını eklemesi ile yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Giysi tasarımında farklı bir disiplinden kaynak sağlanması, yaratıcı çözümlere ulaşılmasını sağlamaktadır. Bu konu ile ilgili gelecekte yapılması planlanan giysi tasarım çalışmalarına, kültürel sinema filmleri, müzik, opera, bale vb. farklı disiplinlerden elde edilen kaynaklarla ortak çalışma planlanması tavsiye edilebilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Tarsus Üniversitesi'nden (Tarih: 8 Şubat 2022, Karar no: 2022/02) alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Teşekkür: Dilara Bengel, Esmâ Dişoğlu, İrmak Keser, Suphiye Nur Yıldız, Meral Aydoğan ve Damla Kütküt'e tasarım çalışmaları ile katkıda buldukları için çok teşekkür ederim. Kumaş desteği için Oğuz Tekstil'e özel teşekkürlerimi sunarım.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Tarsus University (Date: February 8, 2022, Decision no: 2022/02).

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Acknowledgments: I would like to thank Dilara Bengel, Esmâ Dişoğlu, İrmak Keser, Suphiye Nur Yıldız, Meral Aydoğan and Damla Kütküt for their contribution to the design work. I would like to express my special thanks to Oğuz Tekstil for the fabric support.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Aydoğan, M. (2019). *Anastasia temalı giysi tasarım tasarımlarının yer aldığı proje paftası*. [Tasarım]. M. Aydoğan Kişisel Arşivi.
- Aydoğan, M. (2022, Şubat). *Anastasia temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.

- Balci, A. (2011). *Sosyal bilimlerde araştırma*. Pegem Akademi.
- Baudot, F. (1999). *Fashion the twentieth century*. Universe.
- Baum, L. F. (2015). *Oz büyücüsü*. A. Aydoğan (Çev.). Arkadaş Yayıncılık.
- Benedetto, S. D. (2014). *Tiyatro tasarımı*. Deki Yayınevi.
- Bengel, D. (2019). *Alice harikalar diyarında temalı giysi tasarımlarının yer aldığı proje paftası*. [Tasarım]. D. Bengel Kişisel Arşivi.
- Bengel, D. (2022, Şubat). *Alice harikalar diyarında temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.
- Broadway Musical. (t.y.). "The Wizard of Oz" about the show. *Broadway Musical*. <https://www.broadwaymedia.com/category/the-wizard-of-oz-r-s-c-1987>
- Broadway World. (t.y.). *Moulin Rouge! - Broadway tickets, news, info & more*. *Broadway World*. <https://www.broadwayworld.com/shows/Moulin-Rouge!-332133.html>
- Carroll, L. (2019). *Alice harikalar diyarında*. Dinozor Çocuk.
- Cristi, A. (2019, Şubat 5). *Anastasia to play final Broadway*. [Müzikal Performans]. *Broadway World*. [CrossRef]
- Cunningham, R. (2020). *Magic garment-principles of costume design*. Waveland Press.
- Dişoğlu, E. (2019). *Oz büyücüsü temalı giysi tasarımlarının yer aldığı proje paftası*. [Tasarım]. E. Dişoğlu Kişisel Arşivi.
- Dişoğlu, E. (Şubat, 2022). *Oz büyücüsü temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.
- Fischel, A., Baggaley, A., O'Hara, S., Sturgeon, A., Gersh, C., & Khurana, A. (2013). *Moda: Geçmişten günümüze giyim kuşam ve stil rehberi*. D. Özen (Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Global Times. (2019, 17 Temmuz). *Broadway musical 'The Wizard of Oz' makes debut at Tianqiao Performing Arts Center*. [Fotoğraf]. <https://www.globaltimes.cn/page/201906/1154564.shtml>
- IBDB. (t.y.). *Internet Broadway database*. <https://www.ibdb.com/broadway-production/alice-inwonderland-11693>
- Kenrick, J. (2008). *Musical theatre: A history*. The Continuum International Publishing Inc.
- Keser, I. (2019) *Chicago temalı giysi tasarımları*. [Tasarım]. I. Keser Kişisel Arşivi.
- Keser, I. (2022, Şubat). *Chicago temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.
- Koca, E., Koç, F., & Kaya, Ö. (2011). Kostüm tasarımcılarının tasarım sürecinde karşılaştıkları problemler. *eJournal of New World Sciences Academy*, 6(2), 53–65. https://www.researchgate.net/publication/282613452_KOSTUM_TASARIMCILARININ_TASARIM_SURECINDE_KARSILASTIKLARI_PROBLEMLER
- Kuchwara, M. (2019). *Moulin Rouge! The Musical*. [Müzikal Performans]. <https://activities.com/broadway-musicales-cartelera/>
- Kütküt, D. (2019). *Operadaki Hayalet temalı giysi tasarımlarının yer aldığı proje paftası*. [Tasarım]. D. Kütküt Kişisel Arşivi.
- Kütküt, D. (2022, Şubat). *Operadaki Hayalet temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.
- Laver, J. (2002). *Costume and fashion a concise history*. Thames & Hudson World of Art.
- Leroux, G. (2014). *Operadaki Hayalet*. D. Afacan (Çev.). Martı Yayınları.
- Leroux, G. (2018). *Operadaki Hayalet*. O. Kunal (Çev.). Alfa Yayıncılık.
- Leroux, G. (2019). *Operadaki Hayalet*. Ren Kitap.
- Matthew, M. (2019). *Operadaki Hayalet*. [Müzikal Performans]. <https://billerinadellamusica.tumblr.com/post/182254025569/kaley-ann-vo-orhees-as-christine-picture-credit>
- Matthews, B., & Ross, L. (2010). *Research methods a practical guide for the social sciences*. Pearson Education.
- Mure, P. L. (1947). *Kırmızı değirmen*. Türkiye Yayınevi.
- Moulin Rouge! The Musical. (t.y.). *Seat Geek*. https://seatgeek.com/moulin-rouge-the-musicaltickets?_ga=2.194544676.804664612.1623634245-181525624?utm_source=BWW&utm_medium=referral&utm_campaign=ticketcentral&utm_content=buybutton
- NTV-MSNBC. (2001, Kasım 27). *Kültür sanat filmler Kırmızı Değirmen*. NTV-MSNBC. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/117093.asp>
- NTV-MSNBC. (2002, Mart, 7). *Kültür sanat-filmler Chicago*. NTV-MSNBC. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/204777.asp>

- QPAC. (2021). *Alice in Wonderland*. Queensland Performing Art Centre. [Fotoğraf]. https://www.qpac.com.au/past-events/alice_in_wonderland_21/
- Rivera, C. (2002). *Post Productions Chicago*. Chita Rivera. <http://www.chitarivera.com/productions/chicago.htm>
- Rooney, D. (2017, Nisan, 24). 'Anastasia': Theater review. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/anastasia-theater-review-996856/>
- The Phantom of the Opera. (2021, Kasım, 2). *Broadway.com* <https://www.broadway.com/shows/the-phantom-of-the-opera/>
- Theatre by the Sea. (2021, Aralık, 11). *Chicago*. [Müzikal Performans]. <https://www.theatrebythesea.com/chicago.html>
- Tüzün, Z. (2016). Müzikal tiyatroya giriş. *Journal of Art and Design*, 6(1), 116–133. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275104>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, S. N. (2019). *Moulin Rouge temalı giysi tasarımlarının yer aldığı proje paftası*. [Tasarım]. S. N. Yıldız Kişisel Arşivi.
- Yıldız, S. N. (2022, Şubat). *Moulin Rouge temalı giysi tasarım çalışmaları üzerine yapılan görüşme*.

Gülme Kuramları Bağlamında “Ben’e Karşı Ben”: On İkinci Gece

“Me Against Me” in the Context of Laughing Theories: Twelfth Night

Oğuzhan VARTOLIOĞLU 

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları, İzmir, Türkiye

ÖZ

Günümüze kadar formüle edilmeye ve anlamlandırılmaya çalışılan gülme teorileri, birçok düşünür ve filozof için zorlu bir yol olmuştur. Birçok bileşenin bir araya gelerek fiziksel bir tepkiyi tetiklemesi ve gülme eyleminin gerçekleştiği açıktır. Bu çalışmada gülme teorileri de göz önüne alınarak, Shakespeare’in On İkinci Gece oyununda; kılık değiştirmenin kimlik değiştirme noktasında işleyişi incelenmiştir. Ego bir başka egoyla yer değiştirdiğinde ortaya çıkan çatışmanın yarattığı ‘komik olan’ analiz edilmiştir. Bu durumun fiziksel ve psikolojik etkileri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Komedi, gülme, gülme teorileri, Shakespeare

ABSTRACT

The theories of laughter, which have been trying to be formulated and made sense of up to the present day, have been a difficult path for many thinkers and philosophers. It is obvious that many components come together to trigger a physical reaction and the act of laughing Decays. In this study, by considering the theories of laughter, the functioning of disguise at the point of identity change in Shakespeare’s Twelfth Night play has been examined. The ‘funny one’ created by the conflict that occurs when the ego is replaced by another ego has been analyzed. The physical and psychological effects of this condition have been emphasized.

Keywords: Comedy, laughter, laughter theories, Shakespeare

Giriş

Gülmenin ne olduğunu tanımlamak gülmenin gerçekleşmesindeki sayısız bileşenleri saptamak kadar zordur. Gülmenin kelime kökenine bakıldığında; mutluluk ve hoş giden birtakım şeyleri uyandıran duyguların yol açtığı fiziksel bir tepki olduğu görülür (Smadja, 2013). Yine de uzunca bir zamandır yapılan çalışmalar düşünür ve psikologlara durumu kapsayacak bir tanıma varmanın zorluğunu göstermiştir. Bazıları gülme eyleminin duygularla bağdaşmadığını düşünürken bazıları ise bunun tamamen bir duygu olduğunu savunmuşlardır. Gülmenin duygu olmadığını düşünürken bazıları ise davranış biçimi olduğu genel kanı olarak görünse de öksürmek ve esnemek gibi yalnızca fiziksel bir eylem olmadığını da açıklar. Yani gülme her nasılsa duygularla bağlantılıdır ve bu fiziksel eylemi yapmaya iten güç kuşkusuz duyguların getirileridir (Morreall, 1997). Duyguların ifadesinde uzman olan Erkman ise belirli duyguların ve onların hakimiyetindeki mimiksel kas hareketlerinin arasında bağlantı köprüsü olan bir program olduğunu kabul eder (Smadja, 2013).

Gülme durumunun iki farklı şekilde gerçekleşebildiği söylenebilir. Mizahi olmayan gülme durumları ve mizahi gülme durumları. Mizahi olmayan gülme durumları; içgüdüsel ve istemsiz olarak verilen tepkiler olarak açıklanabilir. Gıdıklama, bebeklere cee yapılması, bebeklerin havaya atılıp tutulması, sihirbazlık gösterileri, kazanma eylemi gibi durumlarda gülme gerçekleşir. Mizahi olmayan gülme durumları ise Erkman’ında bahsettiği gibi duygularla mimiksel hareketler arasındaki programı tetikleyen şeylerdir. Bunlar bir fıkra dinlemek ya da başka birinin fıkrayı mahvetmesi olabilir (Morreall, 1997). Bu çalışmada gülmenin temelinden çıkan teoriler ışığında, Shakespeare’in “On İkinci Gece” adlı oyunundaki gülme mekanizmaları araştırılmıştır.

Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olarak yürütülmüştür. Modele dayalı olarak Gülme Teorileri ışığında Shakespeare’in On İkinci Gece adlı oyunu mercek altına alınmış ve oyundaki gülme



Geliş Tarihi/Received: 03.05.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Oğuzhan VARTOLIOĞLU
E-mail: o.v@hotmail.com.tr

Cite this article as: Vartolioğlu, O. (2022). “Me against me” in the context of laughing theories: Twelfth night. *Art Vision*, 28(49), 133-137.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

mekanizmaları incelenmiştir. Berkson'un da belirttiği gibi gülme için bütün araçların kusursuz bir araya gelmesi gerekmektedir (Bergson, 2016). Günümüzde bile halen popülerliğini koruyan Shakespeare ise bu mekanizmayı en iyi kuran yazarlardan biridir. Çalışma Shakespeare'in en çok sahnelenen oyunları arasında olan On İkinci Gece oyununu bu çizgiler eşliğinde metin içi örneklerle incelemiştir.

Gülme Kuramları

Gülme kuramları, Antik'ten bugüne kadar düşünce yapılarıyla şekillenmiş ve komik olanı saptamada araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Komik nasıl oluşur? Gülünç olan nedir? Komiğin formülü nedir? Gülme teorilerden biri olan üstünlük kuramının temeli Platon'a kadar götürülebilir. Ona göre gülmenin nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır. Platon için gülünç olan insanın kendisini bilmemesidir. Platon gülmeyi zararlı bir şey olduğunu da iddia eder. Şiddetli gülmenin ussal kontrolümüzü kaybedilmesine ve böylece insansal olan yanımızı yok olacağını söyler. Aynı fikirde olan Aristoteles, nükteyi gerçekte adam edilmiş bir küstahlık olarak tanımlar. Güldürüde verilen fazla tepkiler insanı adı bir soytarıdan farksız yapmaz. Ancak Aristoteles mizahi davranışı tamamen kınamaz. Burada insanlardan beklenen tamamen ılımlılıktır. Aristoteles ve Platon tarafından ortaya atılan üstünlük kuramı diğer düşünürleri de etkilemiştir. Bu düşünürlerden biri olan Hobbes'e göre ise bize ait olan zayıflıklarla karşılaştığımızda içimizi bir yücelik duygusu kaplar. Kendilerindeki yeteneklerin bilincinde olmayan kişilerde gülmeye rastlanır ve bu kişiler başkalarının kusurlarını izleyerek hep kendi tarafını tutarlar. Hobbes bu durumu diğerlerinin eksiklerine fazlasıyla gülmeden dolayı yüreksizlik olarak belirtir. Hobbes'in bu tanımı üstünlük kuramı için klasik bir tanım olarak kabul edilir (Morreall, 1997).

Başka bir kuramcı Anthony Ludovici ise Hobbes'un "ani zafer duygusu" kuramını başka bir versiyonunu dile getirir. Ludovici'ye göre gülme kişinin bazı özel durumlara veya genelde çevresine olağanüstü uyum duygusunun ifadesidir. Gülmede kişinin fiziksel cesaretinin bir kanıtlama yoludur. Düşmana ondan daha güçlü olduğumuzu göstermenin yoludur gülmek (Morreall, 1997).

Uyumsuzluk kuramı umulmadık, mantıksız veya bir şekilde uyumsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir. Uyumsuzluk kuramının altındaki temel düşünce; nesnelere ve bu nesnelere nitelikleri, olaylar arasında belirli kalıplara uymaması. Aristoteles'in gülme kaynağı olarak uyumsuzluğu kabullenmesini *Retorik* eserinde görürüz. Ona göre dinleyicileri belli bir beklentiye sokup daha sonra onları beklenmedik bir şey vurma bir konuşmacı için iyi bir güldürme yoludur. Aynı sonuç söz komedisinde de ortaya çıkar. Yanlış telaffuz veya söz oyununa dayalı fıkralarda buna çok rastlanır. Uyumsuzluk kuramının en meşhur savunucuları arasında Kant ve Schopenhauer vardır. Kant'a göre gülme kuramı yalnızca uyumsuzluğu değil bir duygusal boşalma düşüncesini de içermekteydi. Kant gülmeyi yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu olarak tanımlar. Schopenhauer'un uyumsuzluk kuramı için düşündüğü fikirler Kant'inkinden farklıdır. Schopenhauer ise gülmenin nedenini bir kavramla ya da o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğu aniden algılanmasıdır. Gülmenin kendisi uyumsuzluktan başka bir şey değildir. Bir diğer kuramcı Beattie ise uyumsuzluk kuramını zihinsel ve kavramsal bir konu olduğunu ileri sürer ve ardında bir psikolojik mekanizma olduğunu iddia eder. Beattie, bir kişinin farkına vardığı uyumsuzluğun gülme eylemini başlatmadığını,

bizim uyumsuzluk algımızın başka daha büyük herhangi bir duygulanımla karşılaştığındaki ortaya çıkan duygulanımın başlattığını söyler (Morreall, 1997).

Bir diğer kuram olan rahatlama kuramı ise çok az tartışılan bir soru yöneltir: Gülme, neden girdiği fiziksel biçimi alır ve bunun biyolojik işlevi nedir? Rahatlama kuramına ilk kez 1711 yılında Shaftesbury'in *Nükte ve Mizah Özgürlüğü* adlı makalesinde rastlanır. İnsanların ruh halleri denetlendiğinde ya da kısıtlandığında kurtulmak için başka hareket yolları ararlar. Bu yollar ister taşlama ister öykünme olsun insanlar kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup üstündeki baskıdan öç almış olacaktır. Burada rahatlamanın gülme eylemi için uygun olabilecek iki biçimi çıkar karşımıza. Birincisi serbest kalan sinirsel enerjiyle bu durumu girmesi, ikincisi ise gülmenin sinirsel enerjiyi doldurması. İnsan baskılar/denetimler yüzünden dizginlediği düşüncelerinin açıkça konuşulmasından dolayı bir rahatlama hisseder (Morreall, 1997).

Gülme konusunda diğer bir irdelenmesi gereken konu komik-lik ve komedidir. Nihayetinde insanın gülmesine sebep olan şeyin gülünç yani komik olması gerekmektedir (Şentürk, 2016).

Gülünç olan gündelik hayatta sözünü ettiğimizdir, komik olan ise komediye aracı olandır. Komedyanın başlangıcının tıpkı tragedya gibi doğmaca olarak yapıldığı ve temelini *Phoallos* şarkılarından aldığı belirtilmektedir. Tragedya gibi belli bir düzende görülmemesi komedyanın uzun süre ciddiye alınmaması ve biçimin düzene sokulmamış olmasından dolayıdır. Komedya şairlerinin çıkması ve yine bu şairler tarafından yazılan oyunların temsil edilmesi, oyunlarının maskelerle oynanması ve oyuncu sayısının artmasıyla komedya gelişmiş ve törenlerde yapılan yarışmalara katılım hakkını kazanmıştır. Aristoteles *Poetika'da* şairlerin sanatlarını araç, konu ve tarz bakımından nasıl ayırdıkları konusundaki bahisinde "ortalamadan daha iyi veya ortalamadan kötü veya ortalama insanları" taklit ettiğini söylemiştir. İşte komedi ortalamadan kötü kişileri taklit eden tür olarak karşımıza çıkar. Burada önemle üzerinde durulması gereken şey komedinin kötü olan her şeyi taklit etmesi değil Aristoteles'inde belirttiği üzere gülünç olanı taklit etmesidir. Çünkü gülünç olanın temeli soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ancak kusur burada acı ve zarar verici değildir. Gülünç, kusur ve eksiklikten doğmaktadır (Şener, 2006).

Shakespeare'in komedi oyunlarına bakıldığında, yazarın komediyi yakaladığı araçların genellikle dil ve karmaşık ilişkiler üzerine olduğu ortaya çıkar. İngilizceye yüzden fazla yeni kelime sokan Shakespeare'in komedi oyunlarında dilin akıllıca kullanılması, kelime oyunlarına sıklıkla yer vermesi ve dilde kullandığı metafor ve hareketlerle zengin bir hazine görülür. Yazarın kullandığı bir diğer araç ise aşk ilişkileridir. Shakespeare hemen hemen bütün oyunlarında aşk ilişkilerini kullanır. Komedi oyunlarında ise bu aşk ilişkileri genellikle çarpık, abartılı ve dalga geçici durumda olmuştur. *On İkinci Gece* oyununda aşk, bazı sahnelerde doğal olarak kullanılsa da kimi sahnelerde bir silah, kimi sahnelerde ise abartılmış bir durum olarak yer alır. Shakespeare çoğu zaman karmaşık ilişkileri de oyunlarında kullanır. Oyunlarda birbirine aşık olanların aşk düzenini bozulması ve bunun yarattığı komedi ile oyun doruk noktasına ulaşır. Doruk noktasından sonra ise sevgililer nihayetinde gerçeklerle buluşur ve birbirlerine duydukları hisleri beyan ederler. Bir diğer kullandığı araç ise yanlış tanınmış kimlikler üzerine. Shakespeare bu aracı komedi oyunlarında sıklıkla kullanır. Oyunlarının kurgularını genellikle yanlış kimlik tarafından yönetildiği görürüz.

Komedide “Ben ve Ben” Bağlamında On İkinci Gece

1879 yılına ait söylemlerinde Nietzsche; insanların bilgi ile yalanı da keşfettiğini öne sürer. İnsan, kendini koruyacak bir kalkan olarak gördüğü yalanlara zaman içinde kendisi de inanır olmuştur. İşte bu gerçek ve yalan arasında kurulan köprü, psikanalizm açısından önemli bir noktayı doğurmuştur: Ben ve ötekinin gözündeki ben. Bu düşünceden yola çıkan Alexander Kojève ise bir saptamada bulunur: İnsanın temel arzusu, ötekinin arzusudur. İnsan beğenilmek için kendini hayali bir imge olarak örgütler. Hayali olarak evrilen bu süreçte kişi; kendi olmaktan çıkıp sahte, hayali veya balon olarak nitelendirebileceğimiz şeye dönüşür. Kendi davranış biçimlerinden, tavırlarından ve düşüncelerinden sıyrılıp, hayali bir ben'in davranışlarını ve düşüncelerini benimser (Tarhan, 2016). Yaratılan 'Öteki Ben' ya kendini beğendirmek için yapılan bir örgütlenme ya da toplum ve aile gibi belli bir hiyerarşinin nasıl davranılması/olunması gerektiğine dair bir örgütlenmedir. Jung'un sonrasında *persona* olarak inceleyeceği bu sosyal maskeler konusu insanın tek bir egoya sığamayacağını açıklar gibidir. İnsan rol yapar. Hayattaki rolü sınıf, cinsiyet, meslek vb. öğelerle biçimlenir. Bu durumda insan bilinçdışının iki yüzü ortaya çıkar: ilki toplumun beklentilerine uygun rolleri yerine getirdiği personalar, ikincisi ise tam tersi insanın karanlık yüzünü temsil eden gölgeler. İnsan bu personalar sayesinde gerçek kimliğini saklar (Fordham, 1983).

Kendini çevresine uydurmuş birey, her durum ve konuma göre farklı personalar takabilir. İşte tiyatro bu oynusuluğu, maskeli varoluşu en baştan beri kucaklar ve bir teknik olarak kullanır. *On İkinci Gece* oyununda bu yaratılan 'öteki ben'lere çokça rastlanır. Sir Andrew ve Malvolio üzerinden çizilen 'ben ve öteki ben'ler mevcuttur. İkisinin de dışarıdan gelen bir baskı ya da bir tetikle oluşturulan/yaratılan bir 'öteki ben' içerisine girdikleri görülür. Bu bağlamda oyun, kendi yalanlarına kanmış ve reel olanla karşılaşmaktan korkan karakterlerle doludur. Oyunda yaratılan 'ben ve öteki ben'lerin aynı düzleme yerleşmeye çalışması veya kimliklerin çakışması komik mekanizmayı işler. Oyunu bu bağlamlar ışığı altında ele aldığımızda hem tematik olarak yerleştiği ikizler konusu hem de bunun farklı işleyişlerini incelenebilir.

Oyunun açılış sahnesinde Adriyatik denizinde ikiye bölünen bir gemide ikizlerin ayrılması ve birbirlerinden haberi olmadan en yakın ülkenin kıyısına ulaşan Viola'nın başka bir kimliğe bürünerek Dük'ün yardımcısı olması ve aşkını itiraf etmek için planlar yapması durumu serilir. Burada işleyen mekanizma Shakespeare'nin oyunlarında sıkça kullandığı kimlik değiştirme aracıdır. Örtük kimlik yeni kimliğin altında yüzeye çıkmak için yanıp tutuşmaktadır. İkizler tekniğindeki kılık değiştirme de oyunun içinde işler. Kaptan, Viola'yı hadım biri olarak tanıtır. Viola Dük'ün emri ile Olivia'nın yanına gider. Buradaki çapraz ilişki, durumların karışmasına neden olur. Olivia Dük'ün erkek uşağı olarak tanıtılan Viola'ya aşık olur. Durumun farkına varan Viola ne yapacağını bilemez çünkü bir kadın olarak Viola Dük'e aşiktir.

VIOLA: Bu çatallı mesele nasıl çözülecek? Efendim onu candan seviyor. Ben, zavallı yaratık, efendime fena halde tutkunum. Kadın bir hata işlemiş, seve seve beni sevmiş. Benden başkasını gözü görmüyor. Al başına belayı... Bu işin sonu neye varacak? Erkek kaldıkça efendimin aşkını kazanmam için hiçbir umut yok. Kadınlığım -ne yazık- zavallı Olivia'ya boşuna ahlar çektirir. (Shakespeare, 2016, s. 32).

Viola'nın buradaki kimliği sabit bir kimlik görünmesine rağmen; bir kadın ve bir de erkek olarak ikili bir anlam taşımaktadır. Viola

hangi kimlikten feragat ederse etsin bir taraf mutsuz olacaktır. Viola kimliğini sakladıkça kendi egosu mutsuz olacaktır. Eğer açıklarsa karşı taraf mutsuz olacaktır. İkizler teması ben ve öteki olmak arasında salınan ve aynı alana yerleşmek isteyen iki ben arasında işler. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bu ilişkiler saplantı haline gelir. Dük takıntılı olarak sevdiği Olivia'dan hiçbir geri dönüş alamaz çünkü Olivia saplantılı bir halde Dük uşağı Viola'ya aşık olmuştur. Viola'nın ikizi Sebastian kardeşini bulmak için bulunduğu ülkeye gelir ve bir düelloda zayıf olan birine yardım ederken onu Olivia görür. Olivia onun için güzel sözler sarf eder. Bunları duyan Sebastian etkilenir ve Olivia ile dini nikah kıyar. Daha sonra kardeşini aramak için yoluna devam eden Sebastian'ın yerine Viola geldiğinde olan bitenden haberi olmadığı için kötü bir durumun ortasına düşer. Olivia onun kocası olduğunu söylediğinde Viola hiçbir şeye anlam veremez. Burada kimliklerin çakışması, kimin kim olduğunun bilinmemesi ve iki kişinin aynı düzleme yerleşmeye çalışması kısa devre yaratarak gülmeyi oluşturur.

OLIVIA: Ah başıma gelenleri nasıl da nefret ediliyor benden! Nasıl da aldatıldım!

VIOLA: Sizi aldatan kim? Size haksızlık eden kim?

OLIVIA: Aklın başında mı ? Ne kadar zaman geçti? Ne çabuk unuttun? Kutsal pederi çağırın.

DÜK: (Viola'ya) Benimle gel.

OLIVIA: Nereye efendimiz? Cesaria, kocam, kal.

DÜK: Kocanız mı ?

OLIVIA: Evet, kocam. Bunu yadsıyabilir mi?

DÜK: Kocası mısın sahiden?

VIOLA: Hayır efendim, ben değilim.

İki kimlik de aynı düzleme yerleşmeye çalışır. Öteki kişinin gözünden okunduğunda aslında o olmaması başka bir kimlik olması kimlik kargaşasını yaratır.

Final sahnesinde Sebastian gelir. Sahnedeki kişiler ikizleri görünce şaşırırlar. Kimin kim olduğunu ayırt edemezler. Daha sonra Viola gerçek kimliğini açıklar. Viola aşığı Dük'e kavuşur, Olivia'da Sebastian'a.

Olivia'nın akrabası Sir Toby ve Olivia'nın nedimesi Maria'yı, Sir Toby'in yeğeni Sir Andrew hakkında konuştukları görürüz. Sir Andrew zengin biridir ve oldukça ahmaktır. Ancak Sir Toby onu kandırarak ve ona zeki, çevik, atletik ve çok yakışıklı olduğunu söyleyerek Sir Andrew'i kandırır ve parasını almaya çalışır. Üstünlük kuramı burada kurbanın karşısında kendini daha iyi hisseden Sir Toby için işler. Diğerlerinin alçılması ötekinin zaferi olarak çınlayacaktır. Sir Andrew gülme eylemine kurban olarak seçilmiştir.

SIR TOBY: Sen ne diyorsun, yılda üç bin dukalık geliri olan bir beyzade.

MARIA: Bir yılda bu paranın altından girer, üstünden çıkar. Tutumsuz, savurgan, aptalın biridir.

SIR TOBY: Şimdi ayıp ettin. Viola da gamba çalar, üç dört dili kitapsız, sular gibi konuşur. Doğuştan yetenekli.

MARIA: Evet, doğuştan budala, bu da yetmiyormuş gibi doğuştan kavgacı. Akli başında olanlar diyor ki, doğuştan korkaklığı hır çıkarma huyuna gem vursaydı çoktan mezarı boylardı. (Shakespeare, 2016, s. 7).

Yine bu sahnede hem bir düzene iki farklı kavram yerleştirilmeye çalışılarak oluşturulan komik kısa devreyi hem de Shakespeare'in kullandığı söz komiği örneğine rastlayabiliriz;

SIR ANDREW: Sevgili Bayan Yanaş. Gelin tanış olalım

MARIA: Adım Maria efendim.

SIR ADREW: Sevgili Bayan Maria Yanaş.

SIR TOBY: Yanlışınız var şövelye. Yanaş demek, hamle yap, borda et, kıyak çek, askıntı çek, askıntı ol, iskele al, üstüne atla demek.

SIR ADREW: Vay canına. Herkesin önünde böyle herzeler yenmez. Yanaş dediğin bu mı?

Sir Toby, Sir Andrew'in Olivia için biçilmiş kaftan olduğunu söyler. Ancak Olivia'nın Sir Andrew'i kabul etmeyeceğini seyirci ilk bakışta anlar. Çünkü yeteneksizin teki Andrew onun için yapılan övgülerin hiçbirini yapamaz. İşleyen mekanizma İkiizler temasındaki Ben ve Ben/Ego ve Ego aracı. Bu mekanizma hayali bir biçimde işler. Aynı hayali kimliği paylaşmak ister. Kılık değiştirme ve isim değiştirme yoktur ancak işgal etmek istedikleri yer aynıdır. Sir Andrew burada aslında egodur. Kendini yetenekli, yakışıklı ve centilmen olarak görmesi ve yarattığı ego üzerinden devam eder. Sir Andrew, Sir Toby ve Maria tarafından oluşturulan ve olmayan bir kimlik içerisine yerleştirilmeye çalışılır. Bir imgesel veya balon bir kimlik. Bu kimliğin varmış gibi işlemesi Sir Andrew'ü budala haline getirir. Oyun boyunca Sir Andrew'in bu hali başına iş açar. Hiç düelloya girmediği halde Sir Toby ve Maria'nın kışkırtıcılığıyla düelloya zorlanır. Viola onun için kolay bir hedefken Sebastian gelir ve Sir Andrew'i yaralar.

Oyunun bir diğer gülme mekanizması ise Malvolio üzerinden çizilir. Sir Toby ve Maria tarafından sevilmeyen Malvolio'ya bir oyun hazırlanır. Olivia'nın ağzından bir mektup yazılır ve duygularıyla oynanır. Oyun kişilerin kendilerini üstün hissederek gülmeyi arzuladıkları yeni durum Malvolio'nun kurban edilmesi üzerinden bulunur. Bu sahnelerde Malvolio aslında kendini küçük düşücü olan sarı ayak bağlarıyla Olivia'nın ağzından yazılan mektuba uygun olarak buluşma yerine gider. Ancak Olivia olan bitenlere asla anlam veremez. Ve bu durum Malvolio'yu iyice çığırından çıkarır. Bu durum artık Malvolio için saplantılı hale gelir. İşte komiğin kısa devresi burada gerçekleşir. Olivia'nın ve Malvolio'nun konuşmasında farklı düzlemlerin çakışmasını görürüz. Malvolia, Olivia'ya olan aşkını şiir dizelerine aktarırken Olivia bu durumdan hiçbir şey anlamaz.

MALVOLIO: "Büyüklik gözünü korkutmasın." Ne güzel yazmış, elleri dert görmesin.

OLIVIA: Ne demek istiyorsun Malvolio?

MALVOLIO: "Bazıları büyük doğar."

OLIVIA: Efendim?

MALVOLIO: "Bazıları büyüklüğe erişir."

OLIVIA: Neler söylüyorsun?

MALVOLIO: "Oysa büyüklik bazılarının başına konar."

OLIVIA: Tanrı yardımcın olsun!

MALVOLIO: "Sarı çoraplarını beğeneni hatırla."

OLIVIA: Sarı çoraplarını mı?

MALVOLIO: "Seni çapraz dizbağlarıyla görmek isteyen."

OLIVIA: Çapraz dizbağları?

MALVOLIO: "Özlediğin kişi olmak istiyorsan, işin iş."

OLIVIA: İşim iş mi?

MALVOLIO: "Yoksa hizmetçilerin kapı yoldaşı olarak görürüm seni."

OLIVIA: Bu bir yaz dönümü çığnlığı. (Shakespeare, 2016, s. 72).

Sir Toby ve Maria'nın kurbanıdır Malvolio, Sir Toby ve Maria tarafından geçilen alaydan rahatsız olur ve herkes tarafından aklı yerinden oynamış biri olarak kabul edilir. Malvolio kendini bir yere kapatır ancak Maria ve Soyтары onu yalnız bırakmazlar. Soyтары kılık değiştirerek bir rahip olarak gelir ve aklını yemiş Malvolio'yu çıldırtmaya devam ederler.

Oyunda sıklıkla kullanılan kılık değiştirme, ikizler teması bağlamında burada da kendini gösterir. Diyaloglarda sürekli farklı düzlemlerin çakışması ve yanlış anlaşılma ile kısa devre yaratılır. Deli olmadığını söyleyen Malvolio'ya sürekli deli olduğu ve içine şeytan girdiği söylenmektedir. Çünkü o artık kendi değildir. Belki de hiç olmadığı kadar kendisidir.

MARIA: Kuzum, şu cübbeyi sırtına geçir. Şu sakalı da tak. Pek sayın Peder Topas olduğuna inandır enayi...

...

MALVOLIO: Papaz efendi, Papaz Efendi! Lütfen hanımına haber verin.

SOYTARI: Terk et bu adamın bedenini şamatacı şeytan! Kadınlardan başka lafı yok mu?

MALVOLIO: Sayın Bay Topas, hiç kimse benim kadar gadre uğramamıştır. Benim iyi rahibim, sakın deli olduğumu sanmayın. Beni bu zifiri karanlık yere kapattılar. (Shakespeare, 2016, s. 90).

Sir Andrew ve Malvolio başkaları tarafından oluşturulan imgesel bir kimliğe bürünmeye ve başka bir ben üretmeye çalışırlar. Aslında ikisi de Sir Toby ve Maria'nın adete bir yazar gibi onlar için yaratılan kimliklerin içerisine girmeye çalışırlar. Başka bir davranış biçimine bürünürler.

Sonuç ve Öneriler

Gülme teorileri ve ikizler temasını işleyen 'ben ve öteki ben' yaklaşımı bağlamında incelenen Shakespeare'in *On İkinci Gece* oyununda komiğin nasıl oluşturulduğu, aynı düzlem içine yerleşmeye çalışarak nasıl kısa devre oluşturduğu ve gülme eyleminin gerçekleşmesinde etmen diğer unsurlar incelenmiştir.

Shakespeare oyunlarında sıklıkla ikizler temasını ve ben ve benleri (öteki benleri) kullanmıştır. Ben ve öteki ben yani başka kimliklere bürünme, o kişi adına konuşma gibi araçlar oyunlarında yer almaktadır. Kendini bir şey sanma ya da persona edinme, o sandığı varlık gibi yaşama ve onun gibi hareket etme oyunda mevcuttur. Bunu seyirci için yarattığı ironi ile gerçekleştirir. Seyircinin kendini üstün hissetmesi ve kurban karakterlerin düşükleri komik duruma gülmesini arzular. Kendi egosuyla öteki için yaratılan egosu arasında kalan karakterler: Sir Andrew ve Malvolio gibi kurbanlardır. Bir başka ego çatışması aynı bedenmiş gibi duran ancak farklı bedenler üzerinden işleyen karakterlerle gerçekleşir: Viola ve Sebastian aynı ama farklı bedenlerde farklı benlere sahip ama aynıymış gibi algılanan kişilerdir. Her birbirleri adına yanlış anlaşılmalarda birinin erkek olan, ötekinin kendi olmayan kimliği durumu uyumsuz hale

gelerek komik olanı yaratır. Viola ne zaman erkek olsa istemediği şeylerle karşılaşır. Sebastian kendi olduğunu sandığı durumlarda "ötekinin" gözünde başkasıdır. Shakespeare el değiştiren ve algılanmada kısa devre yapan egoyu sevmektedir. Hem uyumsuzluk hem de üstünlük kuramı ile seyircinin ve sahnedeki diğer oyun kişilerinin gülmesi hedeflenir.

Bir diğer gülme aracı ise Shakespeare'in yakaladığı çarpık aşk düzlemleri olur. Çarpık ilişkiler komediyi doğururken gülmeyi tetikleyen en önemli unsurlardan biridir.

Yanlış anlaşılmalara, farklı düzlemlerde geçen diyaloglar ve şiirselliğin yanında gündelik dil ve popüler söz oyunlarını kullanması bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Bergson, H. (2016). *Gülme komiğinin anlamı üzerine deneme*. U. C. Gökdoğan (Çev.). Zeplin Kitap.
- Fordham, F. (1983). *Jung psikolojisinin ana hatları*. A. Yalçın (Çev.). Say.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. K. Aysever & Ş. Soyer (Çev.). İris Yayınevi.
- Shakespeare, W. (2016). *On ikinci gece*. S. Sanlı (Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Smadja, E. (2013). *Gülmek*. S. N. Arım (Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme teorileri*. Küre Yayınları.
- Tarhan, D. E. (2016). Fenomenolojik öznelerarasılığın tersyüz edilişi olarak komedi. *Felsefe Arşivi*, 45, 85–117. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/697044>

Le Petit Journal'da Yayınlanan Bir Türk Geleneği: İzmir'de İncir Bayramı

A Turkish Tradition Published in Le Petit Journal: Fig Feast in İzmir

Özgür GÜLBUDAK^{ID}

Ondokuz Mayıs Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi
Bölümü, Samsun, Türkiye



Öz

1863–1944 yılları arasında Paris'te yayımlanan, 1884'ten itibaren ise gazeteye ilaveten hafta sonu eki Supplément Illustré'yle birlikte servis edilen "Le Petit Journal"ın 1884–1920 arası sayıları üzerine yapılan araştırma neticesinde; Osmanlı coğrafyasında yaşanan çeşitli konularla alakalı olduğu anlaşılan 58 adet renkli litografi teknikli illüstrasyon saptanmıştır. Bu çok sayıdaki tasvir içerisinde sadece bir adet illüstrasyonda, Osmanlı Türklerinin sosyo-kültürel hayatlarına doğrudan odaklanan bir resim belirlenmiş ve çalışmada detaylı biçimde ele alınmıştır. Böylece konu bakımından Aydın'dan İzmir'e yük hayvanları ve trenler ile getirilen, 1906 senesi Ağustos'u incir hasadının kutlandığı, bahsi geçen gazetede "İzmir'de İncir Bayramı" adıyla yayımlanan, kültürel tarihimiz açısından oldukça özel bir yere sahip olan illüstrasyon belgelenmiştir. Tasvirle, kültürel açıdan önemli bir yeri olan İzmir ve Aydın'da günümüzde de devam edegelen incir bayramlarının, dolayısıyla Türk gelenek göreneklerinin Fransız basını vesilesiyle ne şekilde sunulduğu disiplinler arası bir yöntemle irdelenmiştir. Böylece Batılı yazar ve ressamların, Oryantalist geleneklerini gazetelerde yer alan Doğu'yu sundukları haber ve tasvirlerle ne şekilde sürdürdüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İncir bayramı, Fransız basını, illüstrasyon, İzmir, Osmanlı

ABSTRACT

As a result of the research on the issues between 1884 and 1920 of *Le Petit Journal* which was published in Paris between 1863 and 1944 and served with the weekend supplement *Supplément Illustré* in addition to the newspaper since 1884; 58 colored lithographic illustrations, which are understood to be related to various issues in the Ottoman geography, were identified. Among these many descriptions, only one illustration, which directly focuses on the socio-cultural life of the Ottoman Turks, was determined and discussed in detail in the study. Thus, the illustration which has a very special place in terms of our cultural history was documented in terms of the subject which was brought from Aydın to İzmir by animals and trains, where the fig harvest was celebrated in August 1906, and which was published in the aforementioned newspaper under the name "Fig Festival in İzmir." With the depiction, how the fig feasts, which still continue today in İzmir and Aydın, which have culturally important places, and thus, how Turkish traditions are presented on the occasion of the French press, has been examined with an interdisciplinary method. Thus, it has been tried to reveal how the Western writers and painters continued their Orientalist traditions with the news and descriptions of the East in the newspapers.

Keywords: Fig feast, French press, illustration, İzmir, Ottoman

Giriş

Edward Said'in *Oryantalizm* adlı kitabını kaleme almasının ardından, çalışma, oryantalist alanındaki Batılı ve Doğulu bilim insanları ya da düşünürler için önemli bir kaynak teşkil etmiştir (Said, 1998). Özellikle bu eserle birlikte, Avrupa-merkezcilik, Doğu-Batı ayrımı arasındaki yüzyıllara yayılan derin uçurumun gelişimi, Doğu'yu ötekileştirme ve sömürme üzerine Batı'nın geldiği mevcut durum daha net anlaşılır hale gelmiştir. Said'in alanındaki öncü çalışmasıyla beraber Batı'nın, Doğu karşısında geliştirdiği emperyalizm, dolayısıyla emperyalist ve kapitalist düşüncenin Osmanlı'ya karşı olan tutumunun daha kolay gözlemlenmesi sağlanmıştır (Irwing, 2008).

Geliş Tarihi/Received: 07.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 11.08.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Özgür GÜLBUDAK

E-mail: ozgurblk2777@gmail.com

ozgur.gulbudak@omu.edu.tr

Cite this article as: Gülbudak, Ö. (2022).

A Turkish tradition published in *Le Petit*

Journal: Fig feast in İzmir. *Art Vision*,

28(49), 138-144.

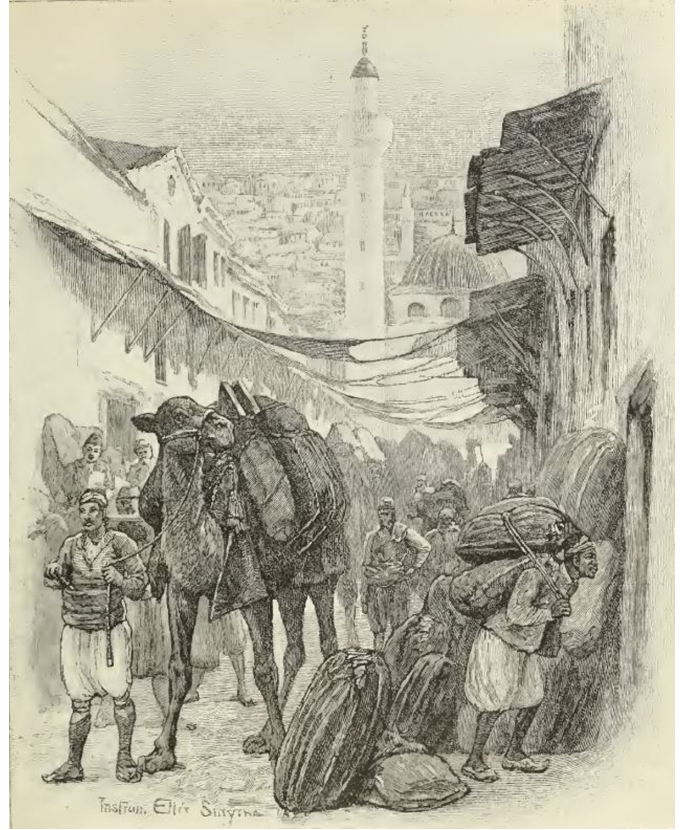


Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Oryantalizm, politika, sanat, antropoloji, sosyoloji, tarih, uluslararası ilişkiler gibi oldukça çeşitli disiplinlerde etkinlik göstermiştir (Uluç, 2009). Kelime, aslında genel anlamda doğu ülkelerinin din, dil ve tarihlerinin incelenmesini kapsamaktadır. Sanat tarihi açısından oryantalizm terimi ise, Fransız yazar Théophile Gautier tarafından özellikle 19. yüzyılda Batılı ressamlarca konularını Ortadoğu'dan seçen tasvirleri belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Çünkü sanatçıların resmettiği 19. yüzyıla ait sanat eserleri üslup açısından farklılıklar sergilemesine rağmen konu bakımından ortak özellikler barındırmaktadır (Daşçı, 2005). Oryantalizm teriminin coğrafi olarak kapsamına her ne kadar Ortadoğu dışında, Türkiye, Kuzey Afrika, Kırım, Arnavutluk hatta yer yer Yunanistan gibi Balkan ülkeleri girse de sanatçıların ulaşım ve iklim koşulları nedeniyle daha çok Akdeniz kıyılarını ziyaret edebilmiştir (Daşçı, 2005; Makzume, 2012).

Sanatçıların oryantalizm temalı resimleri, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başlarında büyük oranda hayal dünyasının ürünleri olmuştur. Ancak 19. yüzyılın devamında, Doğu daha yakından tanınmaya başlamış ve sanatçıların düş gücüne dayanan ilk eserlere göre daha objektif çalışmalar ortaya koyabilmıştır. Bunun bir nedeni de ulaşım teknolojilerinde yaşanan gelişmeler vesilesiyle, Batılı sanatçıların Doğu ülkelerine daha kolay seyahat edebilmeleri, böylece doğulu ülkeler hakkında akıllarında yer edinen söylenti ve hikâyelerin etkisindeki önyargılarından büyük ölçüde kurtulabilmeleri gösterilebilir. Doğu'ya gitme fırsatı bulabilen Charles Doussault ve Alexandre-Gabriel Decamps vs. ya da hiç Doğu'yu hiç görmemiş olmamasına rağmen oryantalist tablolar resmeden Delacroix gibi sanatçıların en önemli ilham ve bilgi kaynağı, dönemin edebi yapıtları olmuştur (Daşçı, 2005, 2006, 2010). Bunlar arasında de Lord Byron, Thomas Moore, Gustave Flaubert ve Victor Hugo'nun roman türünde yapıtlarını saymak mümkündür. Ayrıca Chateaubriand, Gautier, Alphonse de Lamartine ve Gerard de Nerval gibi önemli yazar ve şairlerin gezi anıları da sanatçıların için Doğu'yu tanıma ve resmetme konusunda önemli başucu eserleri olarak değerlendirilebilir (İnankur, 1997).

Osmanlı topraklarını ziyaret eden araştırmacı, seyyah, ressam, gazeteci veya muhabir gibi, Türk gelenek ve göreneklerini yerinde gözlemlene şansını bulan kişilerin ürettikleri seyahatname, anı yazısı, kitap, gazete, dergi, köşe yazısı, afiş vb. yayın ve tasvirler, soyut kültürel mirasın korunması, tanıtılması ve belgelenmesi kapsamında oldukça özel bir yere sahiptir. Yazılı kaynaklar ya da görsel sanatlar bünyesinde muhafaza edilerek günümüze ulaşan, oldukça geniş kapsam ve nitelikteki bu eserler, 19-20. yüzyıla ait önemli konu, kişi ve olaylarla ilgili bilgiler ile farklı teknik ve üsluplara sahip tasvirler sunmaktadır (Gülbudak, 2021). Osmanlı coğrafyasında yaşanan siyasi, askeri ve toplumsal gelişmeler, yabancıların en çok ilgi duyduğu ve üzerine eser ürettiği konuların başında gelmektedir. Bununla birlikte Osmanlı vatandaşlarının sosyal ve kültürel hayatını yansıtan konulara nadiren de olsa rastlanmaktadır. Farklı din, demografik yapı, coğrafya ve kültürün etkisiyle çeşitlenen Osmanlı toplumunun gelenek ve görenekleri, Batılı milletler için yabancı olunan ve merak uyandıran temalar arasındadır (Görsel 1). Bu konular arasında dikkati çeken kültürel geleneklerden birisi de 19. Yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan dönemde İzmir'de kutlanan "İncir Bayramı"dır. Konuyla ilgili bir illüstrasyon "İzmir'de İncir Bayramı" adıyla, Le Petit Journal Supplément Illustré isimli Fransız gazetesinde yayımlanmıştır (Le Petit Journal Supplément Illustré, 19 Ağustos 1906). Bu şenlik havasındaki tasvir ile ülkemizde hali hazırda önemli üretim bitkilerinden biri olmayı sürdüren incirin, yaklaşık



Görsel 1.

İzmir İncir Pazarı. Tristiam Ellis (Harper's New Monthly Magazine, 1887)

bir yüzyıl önce Türk kültürü içerisindeki yeri, Fransız basını vasıtasıyla yabancı okurlarına sunulmuştur.

Türklerin Anadolu'ya gelişinden önce, Mezopotamya ve Ege uygarlıkları için ekonomik ve kültürel anlamda oldukça önemli bir yere sahip olduğu bilinen incirin, özellikle Osmanlı ve Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinde de konumunu koruduğu anlaşılmaktadır (Günel, 2008; Uhri, 2011, 2019). Şüphesiz Türklerin Anadolu'ya gelişinden itibaren incir, tüm Anadolu'da yaşayan halk için de değer verilen ve günlük hayat içerisinde sevilerek tüketilen bir meyve olmuştur. Avrupa'da Doğu Akdeniz başta olmak üzere, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden Afganistan'a kadar uzanan coğrafyada "Ficus carica" yani "incir bitkisi" adıyla anılan meyve, bahsi geçen coğrafyada üzüm ve zeytin ile birlikte kültür yaratan bitkilerin en önemlilerinden biri olarak gösterilmektedir (Uhri, 2019). Öyle ki incir Türk kültüründe adına bayram ve festivaller düzenlenmiş ender bitkilerden birisi olma özelliğini günümüzde de sürdürmektedir (Anaç, 2011).

Osmanlılar Akdeniz ve Ege limanlarını Anadolu'dan gelen ihracat ürünlerini Avrupa'ya pazarlamak için aktif biçimde işletmiştir. Coğrafi açıdan İzmir'in stratejik konumu, Avrupa coğrafyasına ve kültürüne olan yakınlığı, şehri Batı ile yapılan ticarete de önemli bir noktaya taşımıştır (Uçar, 2014). Çok çeşitli ihracat kalemleri arasında ipek, hububat, üzüm, incir, yağ, tütün ve pamuk gibi ürünleri, ihracatta önemli yer edinmiş kültürel açıdan da toplumun tanıtımına katkı sağlayan ürünler olarak saymak mümkündür (Ersoy, 1991; Kuyulu, 2000; Sürgevil, 2009). Yazın yapılan hasadın ardından Aydın'dan yük hayvanı, tren ve bazen de gemiler vasıtasıyla İzmir limanına gönderilen incir, yarattığı ekonomik



Görsel 2.
İzmir'deki İncir İşçileri (Levantine Heritage, 2021)

ve kültürel etki sayesinde yolları gözlenen bir meyve olmuştur (Anaç, 2012). Çünkü yerli yabancı çok sayıda kimse, incirin yurtdışına pazarlanması ile ortaya çıkan ekonomik getiri sayesinde kar etmekte ya da bu vesileyle iş sahibi olmaktadır (Görsel 2, 4). Sembolik olarak incirin Aydın'dan ticaret merkezi olan İzmir'e ilk kez taşınması, incir bayramı olarak ifade edilmiştir. Yapılan araştırmalar incir bayramlarının 1880'lerden itibaren yaklaşık elli yıl boyunca gerçekleştirildiğini ve genellikle ağustos ayının ikinci haftası ile ay sonu arasında kutlandığını ortaya koymaktadır (Anaç, 2012). Özellikle incir üretimi ve ihracatının Osmanlı dönemindeki başta gelen şehirleri olarak görülen İzmir ve Aydın, dünyanın önemli merkezlerinde bu vesileyle tanınmıştır (Yılmaz & Yetkin, 2002).¹

İncirin Avrupa'ya sevkini gerçekleştirirken ekonomik ve kültürel anlamda büyük bir etkileşim yaratan Aydın ve İzmir gibi şehirler hakkındaki dönemin yerli çalışmaları oldukça kısıtlıdır. Osmanlı kroniklerinde Osmanlı toplumu ve sosyo-kültürel hayatına dönük detaylı bilgiler bulmak oldukça büyük bir sorun olduğu için yabancı kaynaklara yönelmek ihtiyaç haline dönüşmüştür (Üçel-Aybet, 2010). Osmanlı coğrafyasına karşı duyulan ilginin zamanla artmasıyla farklı nedenlerle İstanbul ve Anadolu'yu ziyaret eden gezginlerin anıları ve seyahat yazıları, Osmanlı kültürüne dönük önemli verilerin bir araya gelmesine olanak sağlamıştır (Şahin, 2017). Özellikle 19. yüzyılda Aydın'ı ziyaret eden Evliya Çelebi'nin Seyahatname, C. Texier'in Küçük Asya, Vital Cui-net'nin Asya Türkiye'si gibi çeşitli uluslardan seyyah ve araştırmacının verdiği önemli bilgilerden, incirin bölgesel açıdan ekonomik ve kültürel anlamda ne kadar değerli olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu tarz eserlerin verdiği bilgiler ile seyahatnamelerin sosyal ve kültürel araştırmalar açısından önemi bir kez daha anlaşıl-maktadır (Anaç, 2012).

¹ İzmir'de incir ihracatı için gerçekleştirilen faaliyetlerin tümü, 1890 yılına ait Ocak sayısında Harper's New Monthly Magazine isimli Amerikan dergisinde haber konusu olmuştur. Buradaki haberde incirlerin tarladan toplanması, çuvalanıp develerle İzmir'e taşınması ve gelen incirlerle ilgili çeşitli işlerde çalışan Osmanlı vatandaşlarını gösterir biçimde Tristram Ellis imzalı on bir adet gravüre yer verilmiştir. Bu sayı Aralık 1889-1890 Mayıs arasına aittir. Bkz. Harper's New Monthly Magazine, c. 80, 1890. Bu konuda Orkun Kocabiyyık'ın gerçekleştirdiği çalışmada, beş adet illüstrasyon kullanılmış, ayrıca yazar illüstrasyonların yayınlandığı sayıyı 1889 Kasım şeklinde belirtmiştir. Bkz. (Kocabiyyık, 2011).

Yöntem

1863–1944 yılları arasında Paris'te yayımlanan, 1884'ten itibaren ise gazeteye ilaveten hafta sonu eki Supplément Illustré'yle birlikte servis edilen "Le Petit Journal"ın 1884–1920 arası sayıları üzerine yapılan araştırma neticesinde; Osmanlı coğrafyasında yaşanan çeşitli konularla alakalı olduğu anlaşılan 58 adet renkli litografi teknikli tasvir saptanmıştır. Bu renkli litografi teknikli illüstrasyonlar arasında yer alan İzmir'de incir bayramı konulu bir eser "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi"nden yararlanılarak betimsel araştırma modeline göre değerlendirilmiştir. Gazeteye ait hafta sonu ekleri, BNF'in (Bibliothèque Nationale de France) dijital veri tabanlarından birisi olan Gallica'dan temin edilmiştir.

Bulgular

Le Petit Journal ve "İzmir'de İncir Bayramı" İllüstrasyonu

Paris'te Moise Polydore Millaud (1813–1871) tarafından kurulan Le Petit Journal, yayın hayatına başladığı 1863'ten itibaren günlük bir gazete olarak basılmaya başlamış, 1944'te ise yayın hayatına son vermiştir (Anaz & Anaz, 2021). 29 Kasım 1890'da "Supplément Illustré" adlı bir hafta sonu ekiyle beraber okuyucuya sunulan gazetede ilk tasvir, dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Sadi Carnot'a (1837–1894) aittir. Gazete, basın alanındaki asıl önemli sıçramayı, gazetede kullanmaya başladığı renkli litografi teknikli illüstrasyonları sayesinde yapmıştır (Anaz & Anaz, 2021). Gazetede illüstrasyonlar sadece Fransa için değil, tüm toplumlarda yaşanan gelişmeleri kayıt altına alması bakımından dünya geneli için oldukça değerlidir. Bu tarz illüstrasyonların yapıma süreci de en az görsellerin yarattığı etki kadar heyecan vericidir. Gazeteye ulaşan bir fotoğraf, muhabirin verdiği haber metni ya da muhabirin direkt olay anında kaleme aldığı taslak, illüstrasyonun üretiminde kullanılan yöntemler arasında ön plana çıkmaktadır.

Osmanlı coğrafyasında meydana gelen ve okuyucunun ilgi gösterebileceğinin düşünüldüğü haber ve tasvirlerde, kapsamlı bir ekip işi söz konusudur. Dünyada ulaşım alanında yaşanan gelişmeler paralel olarak, Orient Ekspres'in faal duruma geçişiyle Paris'ten İstanbul'a yolculuk üç güne inmiştir (Satan, 2013). O dönem İstanbul ya da Anadolu'da bulunan Le Petit Journal'e bağlı muhabirin



Görsel 3.
İzmir'deki İncir Bayramı (Le Petit Journal Supplément Illustré, 1906)

konu ile ilgili olarak oluşturduğu haber, taslak çizim ya da fotoğraf Orient Ekspres ile Paris'e gönderilmiş (Germaner & İnankur, 2002), ardından desen yeteneği Gascoigne (1986) olan illüstratör, eldeki malzemeden yararlanarak, kullanmak istediği görsel sanatsal ifadesini kazandırmış ve çalışma gravür baskı ya da litograf tekniklerinde resmedilmiştir. Son işlem olarak illüstrasyon, baskı ekibinin gerçekleştirdiği birtakım işlemler sonucu gazete için baskıya hazırlanarak çoğaltılmıştır (Gretton, 2000). İşte Le Petit Journal'ın okuyucusuna sunduğu ilgili sayısında yer alan illüstrasyon da böyle kapsamlı bir hazırlık ve çalışmanın ürünü olarak gazetede yerini almıştır (Görsel 3).

Le Petit Journal Supplément Illustré'nin 19 Ağustos 1906 tarihli, 822 numaralı sayısında (Anaç, 2012) yer alan iki renkli litografiden birisi "İzmir'de İncir Bayramı" şeklinde isimlendirilen çalışmadır.² Hangi sanatçı tarafından resmedildiği bilinmeyen illüstrasyonla ilgili gazetenin ikincisi sayfasında yer alan köşe yazısı şu şekildedir;

Dünyanın tüm halkları arasında aynı pitoresk gelenekleri görmek mümkündür. Eskiden bizim saman yapma, hasat ve meyve toplama zamanlarını da kutladık, benzer biçimde Doğu halklarının da

ekonomik bayramları vardır. Uzak Doğu'da; eğlence ve törenler; ve Müslüman Doğu'da, hasat zamanı ve incir sevkıyatı her yıl büyük bir sevinç vesilesidir.

İncir aslında Küçük Asya halkları için bir zenginlik kaynağıdır. Orada çift hasat yapılır: Haziran ve temmuz aylarında, bir önceki yılın sonunda doğan çiçekli incirler olgunlaşır; Ağustos ayında olgunlaşan yaz inciri, daha zengin, daha tatlıdır ve kurutulması için çok tercih edilir. Bu ikinci hasat ve meyvelerin sevkıyatı vesilesiyle "incir bayramı" gerçekleştirilir.

Her şeyden önce İzmir'de bu şölen çok görkemlidir. Çarşı, bugün, olağanüstü bir animasyon sunuyor. Sokak ve kavşaklardan oluşan labirentiyle şehir içinde şehir oluşturan İzmir'in her tarafa yayılan pitoresk kostümler içinde, her türlü eğlenceye düşkün insanları, limanda kalabalık bir topluluk olarak ortaya çıkıyor. Bu insanlar demiryolu iskelesi, yük hayvanları ve yılın hasadını dünyanın dört bir yanına taşıyan trenleri neşelendiriyor (Le Petit Journal Supplément Illustré, 19 Ağustos 1906).

Gazetede tam sayfa olarak verilen, altında ise Fransızca "İzmir'de İncir Bayramı" şeklinde tanımlanan illüstrasyonu incelediğimizde; kalabalık bir insan topluluğunun resmin merkezinde, tren raylarının üzerinde konumlandırıldığı görülmektedir. Sağ üst kısımda uzakta belli belirsiz bir yapı grubu, sol arka planda ise ağaçların üzerinde ağaçların bulunduğu bir tepe vardır. Geniş bir renk yelpazesinin tercih edildiği çalışmada, kadın-erkek, genç-yaşlı her kesimden İzmirli'nin hareket halinde resmin sağından soluna doğru koşuşturduğu bir an resmedilmiştir. Tasvirin en önünde elinde tef tutan, yalın ayak küçük bir erkek çocuğu yer almaktadır. Onun hemen arkasında ise farklı kılık kıyafet ve özelliklere sahip, el ele tutuşmuş kadın ve erkeklerden oluşan kalabalık göze çarpmaktadır. Erkeklerin üzerinde kıyafet olarak, Osmanlı Dönemi'nde Akdeniz ve Ege kıyılarında sıklıkla tercih edilen diz altı şalvar, mavi yekek, belde kuşak ve kırmızı fes dikkat çekmektedir. Resmedilen kadınlarda ise uzun etek, yekek ve beldeki kuşakların tercih edildiği fark edilmektedir. Ayrıca oldukça güzel oldukları gözlemlenen esmer kadınların başları ya tamamen açık ya da yazma ile yarı açık veya kapalı biçimdedir. Kadın ve erkek figürlere dikkatli bakıldığında, kadınlar hemen hemen benzer fiziksel özelliklerde ve birbirine yakın yüz hatlarına sahiptir. Buna karşın erkek figürlerin tercihinde ve resmedilişinde kadınlara oranla çeşitlilik söz konusudur. Kalabalık içerisinde ön kısımda ellerinde tabanca ve tüfek taşıyan iki erkek figürü, resme ayrı bir kargaşa katmaktadır. Özellikle sol altta geriye dönük resmedilen figür, elindeki tüfeği yere doğru ateşler vaziyettir. Yine kalabalık içinde geleneksel kıyafetleriyle görülen Türkler dışında, Avrupalı şapka, kıyafetleriyle gayrimüslim oldukları fark edilen erkekler de yer almaktadır. Bu kişiler büyük ihtimalle, İzmir'deki incir ticaretinin büyük bölümünü ellerinde bulunduran gayrimüslim azınlıklardan ya da yabancı tüccarlardan bazıları olmalıdır. Oldukça renkli bir şekilde resmedilen figürlerin etrafında, üzerlerinde Aydın'dan getirilen yaz mahsulü incirlerin çuvaları yer alan, üçü ön kısımda biri sol arka plana yerleştirilmiş dört deve bulunmaktadır. Resmin sağındaki devenin yularını tutar biçimdeki figür, olasılıkla develeri Aydın'dan İzmir'e getiren kervanda görevli olan kişilerden birisidir. Yerleri üzerindeki sopalarda renkli kuşakların dalgalandığı develer de görsel açıdan kalabalığın taşıdığı mutluluğu yansıtacak biçimde tebesüm eder bir halde tasvir edilmiştir. Raylar üzerindeki bu neşeli manzara, tıpkı develer gibi süslenmiş o anda gelen buharlı trenle birlikte tam bir festival havasına bürünmüştür. Ellerini ortada kovuşturan trenin makinisti de karşılaştığı şenliği izler biçimde resmedilmiştir.

² 20. yüzyıla ait Le Petit Journal Supplément Illustré'nin sayıları incelendiğinde her sayıda biri kapak ve diğeri son sayfada olmak üzere iki renkli illüstrasyona yer verildiği anlaşılmaktadır. O dönem renkli litografi ya da illüstrasyonun yapım ve baskı süreçleri oldukça zorlu olduğu için kısıtlı miktarda görselin kullanıldığı düşünülebilir.



Görsel 4.
İzmir'deki İncir Bayramı (Levantine Heritage, 2021)



Görsel 5.
İzmir ve Aydın'da Organize Edilen Festivallerden Örnekler (Festivall, 2021)

Le Petit Journal Supplément Illustré ve başka illüstrasyonlu Fransız gazete ve dergilerinde yer alan diğer tasvirlerin bir kısmında sanatçı ve gravür ustalarına ait imzaları ya da direk illüstrasyonların alt yazılarında bu sanatçıların isimlerini görmek mümkündür. Fakat ilgili sayıdaki çalışmada ve Le Petit Journal Supplément Illustré'nin 1903 sonrası illüstrasyonlarında sanatçı isimleri ya da imzalarına rastlamak oldukça güçtür. Bu nedenle illüstrasyonun sanatçısının kimliğini tespit etmek ya da öneride bulunmak oldukça zordur. Illüstrasyonla ilgili köşe yazısından anlaşıldığı kadarıyla, hasat sonrası şehre gelen ürünlerin oluşturduğu sevinç nedeniyle gelişen "İzmir'de İncir Bayramı," o tarihlerde olaya şahit olmuş bir muhabir tarafından gazeteye iletilmiş olabilir. Sanatçının habere konu olan olayla ilgili muhabirin notları dışında, yine muhabir tarafından oluşturulmuş bir takım eskiz ve çizimlerden de yararlanma ihtimali oldukça yüksektir. Ayrıca Fransa'da yakından tanınan Türk kimliğini yansıtmak için figür ve objeler dışında, hali hazırda eldeki materyalin de çalışmada sanatçının işini kolaylaştırdığı düşünülebilir. Nitekim erkek figürler ve kıyafet seçimlerinde bu aşinalığın izlerini görmek mümkündür. Fes ve deve gibi İslam coğrafyasına özgü objelerin Doğu'nun imgeleminde sıklıkla kullanılan nesnelere olduğu açıktır. Fakat kadınların tasvirinde erkek figürler kadar gerçekçi ve çeşitlilik yoktur. Ön ve orta planda yer alan dört kadın figürüne dikkatli bakıldığında birbirinden türetildikleri izlenimi oluşturmaktadır. Ayrıca konunun yer aldığı yerli çalışmalarda, bayramın oldukça coşkulu kutlandığına dönük ibareler yer almasına rağmen silahların patlar şekilde resimlenmesi abartılı görünmektedir.

1880 ile 1930 yılları arası yaklaşık elli yıl boyunca çeşitli şekillerde, İzmir ve Aydın'da kutlandığı anlaşılan incir bayramlarının, zaman zaman Milli Bayramlar ve Kurtuluş günleriyle 03-07 Eylül arasında kutlandığı kayırlarda geçmektedir. Hatta bu bayramlarda folklor gösterileri, güzellik yarışmaları, en iyi incir üreticilerine verilen ödül törenlerinin düzenlendiği bilinmektedir. Bu bayramlar halkı kaynaştıran ve birbirine yaklaştıran kültürel organizasyonlar olması yanında, bölge incirinin tanıtımı ve tüketimini de teşvik etmiştir (Anaç, 2012). Osmanlı Dönemi'nden itibaren süregelen incir festivallerini yaşatmak ve tanıtmak adına günümüzde de Aydın ve İzmir başta olmak üzere çeşitli illerimizde festivaller düzenlenmektedir. İzmir İli Torbalı İlçesi'nde, Torbalı Belediyesi tarafından Çapak Mahallesi'nde Bardacık İncir Festivali organize edilmektedir. İlki 04-05 Ağustos 2018 yılında gerçekleştirilen festivalin ikincisi 18 Ağustos 2019'da düzenlenmiş, fakat 2020 yılında Covid-19 nedeniyle yapılması planlanan festival iptal edilmiştir. Daha sonra 15 Ağustos 2021'de üçüncüsü gerçekleştirilen festivalin 14 Ağustos 2022'de dördüncüsünün yapılması planlanmaktadır. 17-18-19 Eylül 2021'de Aydın Germencik'te, Germencik Belediyesi'nin katkılarıyla, Germencik Tarım İncir Kültür ve Sanat Festivali'nin 18.si yapılmıştır. Festivalin 19'sunun ise 16-18 Eylül 2022'de yapılması planlanmaktadır (<https://festivall.com.tr>). Yine Aydın'da İncirliova Belediyesi tarafından organize edilen İncirliova İncir Festivali'nin 15'si 07 Eylül 2018'de gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Bursa'da da incir konulu festivallerle karşılaşmaktadır. Bu güzide şehirlerin öncülüğündeki organizasyonlar ile böylesine önemli bir tarihi gelenek, yine kendi coğrafyasında bir yönüyle yaşatılmaya devam etmektedir (Görsel 5).

Sonuç ve Öneriler

Anadolu coğrafyasında hüküm süren birçok medeniyette olduğu gibi Osmanlı ve Türkiye kültürü içerisinde de incirin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bolluk ve bereketiyle tarih boyunca tanınan bu coğrafyanın değerlerinden birisi olan incirin ekonomik

yönüne ilaveten Türk kültürü için ne derece değerli olduğu ve nasıl bir etkileşim yarattığı, yabancı basının konuya gösterdiği ilgiden de belli olmaktadır.

Gazetede yer alan tasvir, Osmanlı toplumunun Avrupa'daki imajı açısından ele alındığında içerisinde birçok mesaj taşıdığı gözlemlenmektedir. Develerin incir sevkiyatındaki kullanımını 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı için bir seçenek olarak değerlendirmek yanlış değildir. Fakat tüm Türk erkeklerinin sadece fesli oluşu, Türk imajı ve Doğu'yu okuyucuya daha net imgelemek maksadıyla tercih edilmiş olmalıdır. Ayrıca şenlikte kalabalık içinde tüfek ateşlenmesi, sanatçı tarafından sahneyi daha canlı kılmak amacıyla sunulmak istenmiş olsa bile, bir yönüyle toplumsal açıdan geri kalmışlığın, kurallara riayet etmemenin ve barbarca hareketler sergilemenin bir tezahürü olarak esere yansımış görünmektedir. Dönemin İzmirli kadınlarının tasvir edildiği biçimi de sanatçı inisiyatifleriyle şekillenmiştir. Çünkü bayramı kutlayan ve karşılayan kadınlar daha çok işçi sınıfından oldukları için illüstrasyonda her kesimden ve kılık kıyafetten kadının görülmesi gerekirdi. Ama resimde esmer olmaları dışında daha Avrupai bir görünüme sahip kadınlara yer verildiği anlaşılmaktadır. Tabi Le Petit Journal illüstrasyonları genel anlamda değerlendirildiğinde, tasvirlerde belli formlar ve karakter şablonlarının kullanıldığı da unutulmamalıdır. Bu yönüyle karakterlerin tercihinde belli standarttaki figürlere ilaveten Doğulu gösterebilmek ve bunu okuyucuya hissettirebilmek için bazı şekilsel düzenlemelerin olduğu düşünülebilir. Bu anlayış, figürlerin ten ve saç renklerinde, kıyafet tercihlerinde ve resimdeki Doğu'ya has nesnelere seçimiyle sağlanmıştır. Tüm detaylar incelendikten sonra kompozisyonun izleyiciye aktardığı genel düşünce, resmin hayal dünyası ve gerçekliğin harmanlanmış bir hali olduğu yönündedir. Sonuç olarak Le Petit Journal'ın hafta sonu ekinde karşılaşılan "İzmir'de İncir Bayramı" adlı tasvir, içerisinde objektif ve sübjektif olarak görülebilecek bir değerlendirmenin sonucu olarak resmedilmiştir. Buna rağmen somut olmayan kültürel mirasımızın korunması, belgelenmesi ve aktarılması açısından oldukça değerlidir.

Konuyla ilgili dönemin yerli kaynaklarında birtakım bilgilere rastlamak mümkün olmasına rağmen konuyu resmeden sanatçılara ait eserler, bu kültürel etkinliği daha iyi yorumlamak için oldukça gereklidir. Bu boyutuyla yabancı basında karşılaşılan sosyal konular ve kültürel etkinliklerimizle ilgili çalışmaların detaylı biçimde incelenmesi ve işlenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Çünkü maalesef yabancı kayıtlara ulaşımın günümüzdeki durumu ve dijitalleştirilmiş halleri, ülkemizdeki muadil çalışmalara oranla çok daha hızlı ve etkilidir. Ayrıca 19. yüzyıl sonundan itibaren elli yıla yakın süre gerçekleştirilen bu kültürel etkinliğin İzmir ve Aydın'da daha iyi tanınması, aktarılması ve yaşatılması gereklidir. Kültürel anlamda bölgenin önemli miraslarından birisi olan incir bayramları, günümüzde belediyelerin katkısıyla gerçekleştirilmesine rağmen toplumun kültürel değerlerini yaşatmak ve yansıtmaktan çok belediyelerin tanıtımlarına araç olarak görülmektedir. İzmir ve Aydın arasındaki iletişimin arttırılarak, geçmişte olduğu gibi iki şehri, incir ortak paydasında buluşturup sembolik dahi olsa organizasyonu buna göre düzenlemek, incirin geçmişte gördüğü değerini yaşatılmasında çok daha anlamlı olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Anaç, H. (2011). Unutulan incir bayramları E. Akçiçek & P. Dönmez Fedakar (Eds.), *Türk kültüründe üzüm ve incir* (s. 125–134) içinde.
- Anaç, H. (2012). *Geçmişten günümüze incir*. Aydın Ticaret Odası Kültür Yayınları.
- Anaz, M., & Anaz, N. (2021). French orientalism representations of ottoman in caricatures in le Petit [Journal]. In I. Tombul & G. Sarı (Eds.), *Handbook of research on contemporary approaches to orientalism in media and beyond* (pp. 398–420). IGI Global.
- Daşçı, S. (2005). Delacroix'nın fırçasından Osmanlılar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1), 61–78. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/16518/172461>
- Daşçı, S. (2006). Doğu ile Batı arasında bir gezgin-ressam: Charles Dous-sault (1814–1880). *Sanat Tarihi Dergisi*, 15(1), 45–56. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/16520/172474>
- Daşçı, S. (2010). Doğu'nun kâşifi: Alexandre-Gabriel Decamps. *Sanat dergisi*, 9, 142–156. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2597/33406>
- Ersoy, B. (1991). *İzmir hanları*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Festivall. (2021). *İzmir ve Aydın'da organize edilen festivallerden örnekler*. [Fotoğraf]. <https://festivall.com.tr/>
- Gascoigne, B. (1986). *How to identify prints*. Thames and Hudson Inc.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (2002). *Constantinople and the orientalis*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gretton, T. (2000). Difference and competition: The imitation and reproduction of fine art in a nineteenth-century illustrated weekly news magazine. *Oxford Art Journal*, 23(2), 143–162. <https://www.jstor.org/stable/3600512?seq=1>. [CrossRef]
- Gülbudak, Ö. (2021). *L'illustration Journal Universel ve Le Monde Illustré örneğiyle Fransız basınında Osmanlı dünyası (1876-1909)*. (Tez No: 684148) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi.
- Günel, N. (2008). Türk dünyasında incir kültürü. *Turkish Studies*, 3(5), 561–580. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=13700
- Harper's New Monthly Magazine. (1887). *İzmir incir pazarı*, c. 80. [Fotoğraf]. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293023091444&view=1up&seq=4&skin=2021&q1=smyrna>
- İnankur, Z. (1997). Oryantalizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C 3 (ss. 1389-1391). Yem Yayın.
- Irwing, R. (2008). *Oryantalistler ve düşmanları*. B. Tırnakçı (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Levantine Heritage. (2021). *İzmir'deki incir işçileri*. [Fotoğraf]. <http://www.levantineheritage.com/figs.htm>
- Levantine Heritage. (2021). *İzmir'deki incir bayramı*. [Fotoğraf]. <http://www.levantineheritage.com/figs.htm>
- Le Petit Journal Supplement Illustré. (1906). [Fotoğraf]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716709w/f8.item>
- Le Petit Journal Supplément Illustré. (1906, 19 Ağustos). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716709w/f3.i.tem.zoom>
- Kocabıyık, O. (2011). Bir Amerikan dergisinde 19. yüzyıl İzmir tasvirleri ve incir. E. Akçiçek & P. Dönmez Fedakar (Eds.), *Türk kültüründe üzüm ve incir* (ss. 101–110) içinde. Egetan Basım Yayını.
- Kuyulu, İ. (2000). İzmir. *TDV İslam Ansiklopedisi* Vol. 23 (ss. 526-529). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Makzume, E. (2012). Düşsel Doğu'dan gerçekçi Doğu'ya. *Batılının fırçasından Ege'nin bu yakası* (ss. 16–37) içinde. Arkas Sanat Merkezi Yayınları.
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (doğubilim)-sömürgeciliğin keşif kolu*. N. Üzel (Çev.). İrfan Yayınevi.
- Satan, A. (2013). Osmanlı'nın demiryolu çağına girişi. V. Engin, A. Uçar, & O. Doğan (Ed.), *Osmanlıda ulaşım kara-deniz-demiryolu* (ss. 209–218) içinde. Çamlıca Basım Yayını.
- Sürgevil, S. (2009). *II. Meşrutiyet döneminde İzmir*. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Şahin, G. (2017). *İngiliz Seyahatnamelerinde Osmanlı Toplumunu ve Türk imajı*. Bilimevi Basım Yayını.
- Uçar, A. (2014). İzmir konutlarında Karosimanlar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 23(1), 67–81. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/16534/172555>
- Uhri, A. (2011). Uygurluk yaratan bitkilerin üçüncüsü Incir. E. Akçiçek & P. Dönmez Fedakar (Eds.), *Türk kültüründe üzüm ve incir* (ss. 73–80) içinde. Egetan Basım Yayını.
- Uhri, A. (2019). Uygurluk yaratan bitkilerin üçüncüsü: Incir. A. Y. Kaya (Ed.), *İncirin Akdeniz'deki yolculuğu konferans bildirileri* (ss. 6–14) içinde. Dinç Ofset Matbaa.
- Uluç, G. (2009). *Medya ve oryantalizm*. Anahtar Kitaplar.
- Üçel-Aybet, G. (2010). *Avrupalı seyahatlerin gözünden Osmanlı dünyası ve insanları (1530–1699)*. İletişim Yayınları.
- Yılmaz, F., & Yetkin, S. (2002). *İzmir kent tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı İzmir il Milli Eğitim Müdürlüğü-İzmir Büyükşehir Belediyesi.

Güncel Sanat Bağlamında Transhümanizm

Transhumanism in The Context of Contemporary Art

Rıza Tan Buğra ÖZER¹ 
Melike NÜKTE DİNÇER² 

¹Çankırı Karatekin Üniversitesi,
Sanat, Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi, Seramik Bölümü, Çankırı,
Türkiye

²Necmettin Erbakan Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Mimarlık
Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya,
Türkiye

ÖZ

20.yy'ın ortalarında yaygın biçimde kullanılmaya başlanan transhümanizm terimi, ilerleyen bilim ve teknolojinin ışığında "geliştirilmiş insan" anlayışını, sanatında aralarında bulunduğu farklı bir çok alanın odağına yerleştirmiştir. Var olan anlayışları derinden etkileyen akım, sanatın bir çok disiplinini etkisi altına almaya başlamıştır. Tarihsel süreçte, sanatsal perspektifte insan bedeninin değişen algısı, 21.yy'da kökten bir değişimle karşı karşıyadır. İnsanın gelecekte bilim ve teknoloji ile sınırsız biçimde dönüştürülme ihtimali, sanatın sınırsız kimyası ile uyum içinde görülmektedir.

Araştırmada, transhümanizm ve posthümanizm kavramları özet biçimde analiz edilerek, bu alanda üretilen eserler araştırılmıştır. Yapılan araştırma kapsamında, Joanna Grochowska, Stelarc, Agi Haines, Mike Monahan ve Neil Harbisson'ın üretimlerinden bir seçki oluşturulmuştur. Makalede sanatçıların farklı sanatsal pratikleri göz önünde bulundurularak, beden bilim, teknoloji ve sanat üçgeninde ele alınış irdelenmiştir. Güncel sanatta transhümanizm anlayışını savunan ve eleştiren iki ayrı grup ortaya çıkmaktadır. Araştırmanın sanatçı seçkisi, transhümanizmi savunan, teknoloji ve bilimle insan kapasitesinin artacağını ileri süren sanatçılardan oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Beden, güncel sanat, bilim, teknoloji, transhümanizm

ABSTRACT

The term "transhumanism," which started to be used widely in the middle of the 20th century, has placed the understanding of "improved human" in light of advancing science and technology, in the focus of many different fields, including its art. The current, which deeply affects the existing understandings, has begun to take the art under the influence of many disciplines. In the historical process, the changing perception of the human body in artistic perspective is faced with a radical change in the 21st century. The possibility of unlimited transformation of human beings in the future with science and technology is seen in harmony with the unlimited chemistry of art. In the research, the concepts of transhumanism and posthumanism were analyzed in summary and the works produced in this field were investigated. Within the scope of the research, a selection was created from the productions of Joanna Grochowska, Stelarc, Agi Haines, Mike Monahan, and Neil Harbisson. In the article, considering the different artistic practices of the artists, the body's handling in the triangle of science, technology, and art is examined. There are two separate groups that defend and criticize the understanding of transhumanism in contemporary art. The artist selection of the research is composed of artists who defend transhumanism and claim that human capacity will increase with technology and science.

Keywords: Body, contemporary art, science, technology, transhumanism

Giriş

Tarih sahnesine, dünya üzerinde yaşayan diğer türlerden görece farkı olmayarak başlayan insan, geçirdiği evrimle birlikte kendisine 21. yy'da Tanrısal bir konum biçmiştir. İnsanoğlu bilişsel devrim sonrası, var olduğu sürecin her evresinde yeni arayışlar içerisinde olmuştur. Bu bazen yeni bir coğrafya, bazen botanik bir bilgi kimi zaman da bilimsel bir oluşumdur. Keşfettiği bu yeni bilgilerle, insanoğlunun en iyi yaptığı icraatlardan biri olan "fethetme" olgusu arasında, paralel bir bağ oldu söylenebilir. Bu duruma örnek olarak, insanın içinde yaşadığı doğa ile başlayan mücadelesi ve doğal düzenin vazgeçilmez parçası olan 'son'u yani ölümü yenme arzusu gösterilebilir. İnsanoğlu bilişsel devrim sonrası ölümü yenmek ve fethetmek için günümüze kadar mücadele ettiği görülmektedir. Günümüz teknolojisi ve bilimle yaşanan gelişmeler, insanı ölümü yenerek tanrı mertebesine yükselme arzusuna daha fazla yaklaştırdığı söylenebilir.



Geliş Tarihi/Received: 13.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 02.09.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Rıza Tan Buğra ÖZER

E-mail: bugraozer@hotmail.com.tr

Cite this article as: Özer, R.T.B., &

Nükte Dinçer, M. (2022).

Transhumanism in the context of contemporary art. *Art Vision*, 28(49), 145-154.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Transhümanizm, teknoloji ve bilimle insan bedeni yeteneklerinin artırılması ve aşılması gerektiği anlayışıyla; insanın kendi türüne ve kendi gerçekliğine dair bakışını değiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu durum ölümlü insanı olduğundan güçlü ve ölümlü yenmesine olanak sağlayacak devrimlerle sonraki çağlara hazırlamaktadır. Canlı hücrelerden oluşan bedenler, nano teknolojilerle yaratılmış hücrelerden oluşan yeni figürlerle karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu figürlerin, mevcut insanın hem fiziksel hem de bilişsel yeteneklerinin üzerinde olduğu bilinmektedir. İnsanoğlu Aydınlanma döneminden itibaren amaçladığı Tanrının yerine geçme imgesini, yarattığı yeni figürlerle gerçekleştirmeye başladığı ifade edilebilir.

Transhümanizm ile gelişen “yeni nesil insan” anlayışı, biyoloji, mühendislik, fen, hukuk, teoloji gibi alanlarda olduğu kadar, sanat alanında da karşımıza çıkmaktadır. Güncel sanat dinamikleri içerisinde transhümanizm anlayışıyla yapılan eserler sıklıkla performans, dijital ve plastik sanatlarda görülmektedir. Günümüzde teknoloji ve sanatın daha fazla ilişki içinde olması kaçınılmaz bir durumdur. Bu ilişki sonucunda ortaya çıkan transhümanist hareket, geleceğin bizlere neler getireceğini sanat üzerinden göstermeye çalışmaktadır. Transhümanizm felsefesiyle üretilen eserler, çoğunlukla beden üzerinden ifade bulmaktadır. Burada esas olan, sanatçıların insan yaratıcılığının kapsamını genişletmek ve “yeni nesil insan” yaratmaktır. Dolayısıyla sanatçılar, gelişen teknolojilerin toplum üzerindeki hem olumlu hem de olumsuz etkilerini ele almaya yönelik bir ihtiyacı karşılamaktadır. Bu araştırma kapsamında seçilen sanatçılar, insanın bedenini ve algı biçimini teknoloji aracılığıyla genişlettiğini savunmaktadır. Transhümanist sanatın amacı, alıcıya geleceğe yönelik bir vizyon yansıtmaktır.

Bu bağlamda araştırma kapsamında öncelikli olarak transhümanizmin gelişimi ve Posthümanizm ile ayrımı özet olarak incelenerek, Transhümanizmin güncel sanata yansımaları değerlendirilmektedir. İnsan bedeninin transhümanizm perspektifinde nasıl evrim geçirdiği, seçilen sanatçı eserleri üzerinden yorumlanarak sonuca varılmaya çalışılmıştır. Ayrıca transhümanizm anlayışının gelecekte sanata nasıl yön vereceği sorusu tartışılmaktadır. Makalede nitel araştırma yönetmi kullanılmıştır. Konu ile ilgili görsel analizler, okumalar ve literatür taraması yapılarak veri toplandıktan sonra, sanatçı eserleri üzerinden güncel sanatta Transhümanizm kavramı incelenmiştir.

Yöntem

Makalede transhümanist anlayışın güncel sanat pratiklerinde yeri incelenmiştir. Transhümanizm kavramını, güncel sanatta kuram ve uygulama bütünlüğü içinde tartışmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, "transhümanizmin güncel sanata etkileri nelerdir?" sorusu üzerinden bir yol izlenmiştir. Öncelikle kavramın tarihsel sürecinden yola çıkılmış ve sanatta kullanım biçimi ortaya konulmuştur. Güncel sanatın disiplinlerinden yapılandırılarak yararlanılmış ve veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri analizi sürecinde, makalelerden, kitaplardan ve tezlerden yararlanılmıştır. Konu ile ilgili görsel analizler, okumalar ve literatür taraması yapılarak veri toplandıktan sonra içerik analizleri yapılmış olup sanatçı eserleri üzerinden güncel sanatta transhümanizm kavramı incelenmiştir.

Bulgular

Trans-Hümanizm

Geçişsel insan olarak da tercüme edilebilen transhümanizm, 20.yy. sonlarında yayınlanan bildiri ile resmi olarak hayat bulmuş bilimsel, felsefi ve sanatsal bir oluşumdur. Bilim ve teknolojinin

kullanımı yoluyla insan ırkının evrimini mevcut sınırlarının ötesine taşımaya amaçlayan bir harekettir. Evrimsel biyolog Julian Huxley (1887–1975) genellikle bu terimin yaratıcısı olarak tanımlanır. Ancak bu anlayışın ilk olarak ne zaman kullandığı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Harrison ve Wolyniak bu konuda; transhümanizmin fütürist tedailerine rağmen, Dante'nin *İlahi Komedya'sı Cennete* ve hatta Erken Hristiyanlık dönemine ait olan Pavlus'un Mektupları'na uzanan bir tarihi olma ihtimaline dikkat çekmektedirler (Harrison & Wolyniak, 2015, s. 465). “Geçişsel-insancılık” ya da “insan ötesi” olarak da çevrilebilen transhümanizm, özellikle insanın bedensel gelişim olgusu üzerine çatısını kurmuştur. Bedenin sınırlarının aşılması fikrinin yanında, daha çok posthümanizm'in irdelendiği “insanın” aşılması gibi etik ve ahlaki değerler de yine transhümanizm'de söz konusudur. Her iki hareketinde aşmayı arzuladığı “insan” anlayışı hümanizmin etkileriyle ortaya çıkmıştır.

İnsanın varoluşundan günümüze kadar merak konusu olan sorulardan bazıları, insanın ve evrenin yaratılışı, Tanrı olgusu, içkin ve aşkın Tanrının insan ile bağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın farklı coğrafyalarında benzer sorular sorulmuş ve cevaplar aranmıştır. Antik Yunan filozofları Miletli Thales'ten Pisagor'a, Empedokles'ten Demokritos'a insanın ve kozmosun kökeni hakkında farklı fikirler ortaya konulmuştur (Arslan, 2006, s. 8). İnsanın kendisini insan yapan özellikleri ve “insan” kavramını farklı disiplinlerde yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Çeşitli otoriteler buna farklı cevaplar vermiştir. İnsanı insan yapan özellikler bedensel farklılığımız mı, yoksa bilişsel yeteneğimize bağlı olarak etik-ahlak gibi nosyonlara sahip olmamız mıdır? “Doğal” bir insan bilincinin aktarıldığı, organik hücrelerden oluşmayan bir cyborg da etik ve ahlak olgularına sahip mi? Değilse “insan” olarak tanımlanabilir mi? Bu sorular “insan” olgusunun transhümanizm bağlamında tartışılan gri alanlarıdır. Ayrıca bu tartışmalar 21.yy. “insan” anlayışının barındırdığı tartışmalardır. İnsanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerinin geliştirebileceğini savunan transhümanizm hareketinin temeli Hümanizm öğretisiyle şekillenmiştir.

15.yy'da Rönesans ile başlayan ve Antik Yunan kültürüne öykünmeden yola çıkarak; insan sevgisine ve onun yüceltilmesi nosyonunu taşıyan Hümanizm, Aydınlanma çağı ile birlikte insanı direkt olarak evrenin merkezine yerleştirmiştir. 18.yy. Aydınlanma Çağı insan merkezci antroposantrik düşünce biçiminin ortaya çıkışıdır. Dönemin önemli düşünürlerinden Rene Descartes'in da 1641 yılında yayınlanan “Meditasyonlar,” insanı merkeze alan yeni bir dünya tasavvuru oluşturmuştur. Descartes, nesne ve özneyi birbirinden ayırarak ve bu ikili yapılanmada merkezi konuma özneyi yerleştirir. Bu açıdan insan, dünyaya ilişkin tüm bilginin dayanak noktası olur (Descartes, 1983, s. 53-91). İnsanın mekanik bir olgu olarak gördüğü doğayı değiştirdiği bu Antroposen Çağ, süre gelen mücadelenin artık insanın “sözde” lehine bir şekilde evrildiği en belirgin zaman dilimi olarak kabul edilebilir. İnsan merkezli Hümanist anlayış Aydınlanmanın akla, bilime ve aşkınlığa ve kendisini mükemmelleştirmeye olan itikattı ile güçlenmiştir (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 8). Yaşam veren ve alan Tabiat Ana artık insanoğlu için o kadar da korkutucu değildir. Zaman içinde evrimleşen bu mekanik zihin yapısı, 21.yy. da tanrıdan rol çalarak ölümsüzlüğe giden yolda teknoloji ile harmanlanmış (melezleşmiş) yeni zihin ve bedenler yaratarak “Tanrı olma” fikrine dönüşmüştür. Bu bakımdan transhümanizm, hümanizmin çağdaş ve revize edilmiş bir versiyonu olarak düşünülebilir.

Transhümanist perspektiften günümüzde, Aydınlanma Çağı'nın entelektüel hipotezlerinin birçoğu eksik ve günümüzün

ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak bulunmaktadır. Yapılan genetik çalışmalar, mevcut yaşamsal durumumuzu pozitif yönde dönüştürmemize imkân yaratsa da yeni robotik araştırmalar, insan beyni ile algoritmik ve verisel sentetik zekayı bir araya getirerek çok daha üstün, yeni bir insan beyni tezahürünü sunmaktadır (Tirosh-Samuelson, 2011, s. 10).

Transhümanizm'in temellendirildiği transhümanist manifestonun ilk dört maddesi; insanlığın geleceğine yönelik hedefleri insanın potansiyeli gerek fiziksel gerek mental olarak hali hazırda var olan eksikliklerin ya da oluşabilecek risklerin giderilmesi ve bilimsel ilerleme ile birlikte var olan diğer canlı ve bilişsel düzeye sahip diğer yaşam formlarına eşit bir gelecek yaratma çabasını aktarmaktadır (Transhumanist Declaration, 2012, s. 54-55). Bu bağlamda ele alındığında; transhümanizmin öne çıkan iki özelliği vardır. İlk olarak, transhümanizm insan deneyimiyle başlar ve daha sonra bu deneyimi farkı boyutlara taşımak ve insanlar tarafından daha başka nasıl kullanılabileceğini bulmak için (rasyonel keşfe dayalı bir bilgi bütünü olarak) bilime bakar. Aslında, birçok transhümanist otorite, teknolojinin gerçek amacının bütün insanlığı ve aslında tüm canlı varlıkların refahını artırmak olduğunu belirtir. Diğer bir özelliği ise "insanın" fiziksel sınırlamalarını odak noktası haline getirdiği için, insanın çektiği acıların ve adaletsizliğin toplumsal nedenlerini inceleyen yaklaşımları tamamlar (Marsen, 2011, s. 39-40).

Çok uzak olmayan gelecekte, muhtemelen günümüzde yalnızca hayali kurulan birçok dönüşüm yaşanacaktır. Ütopik ya da distopik olma belirsizliği bulunan gelecekte, insanlığın kendisini her koşulda hazırlaması önemlidir. Dünya Transhümanist Derneği'nin transhümanist Bildirgesi'nde; insanlığın ileride teknoloji tarafından temelden değişeceğini ve hücrelerin yaşanması, insanın ve yapay zekanın mevcut kısıtlılığı, var olduğumuz gezegene mahkûmiyet, içinde bulunulan psikoloji gibi birçok değişken da dahil insanoğlunun konumunu yeniden planlamasının gerekliliği ve buna göre uygulanabilirliği tartışılmaktadır (Peters, 2011, s. 67).

Temel olarak kişilerin mevcut fiziksel özelliklerini, kapasitelerini geliştirerek, bireylerin ve ait oldukları toplumların refahını artırarak daha mutlu bir gelecek yaratılmasına yardımcı olma gayesi güden transhümanizm, insan bedeninde yapılacak bazı modifikasyonları; bilişsel kapasiteyi arttırmak, hastalıkları engellemek ve ömrü uzatmak için genetik dokunuşları kapsamaktadır. İnsan bilincinin ölümlü fiziksel bedenden ayrılarak sentetik ya da siber-netik yapılara aktarılması ve bu sayede ölümsüzlüğe ulaşması anlayışı da yine transhümanist düşüncenin odak noktalarından biridir. Bilim ve teknoloji geliştikçe, insanın fiziksel yapısını, failiyi ve kimliği yeniden tanımlayacak ve bireylerin kişisel olarak anlamlı yaşamlar sürmelerine olanak tanıyacak şekilde değiştirilebilir ihtimali mevcuttur. Ancak bu tür değişikliklerin toplumsal değerler ve kabul edilen normlar üzerinde geniş kapsamlı sonuçları olmakla beraber, tereddüt etmeden benimseme olasılığında oldukça az görülmektedir (Marsen, 2011, s. 39). Burada ahlaki normlar ön plana çıkmaktadır. Biyoteknolojideki hızlı gelişmelerin bazı sonuçları belirsizlik yaratsa da temsil ettikleri entelektüel veya ahlaki tehdidi her zaman tanımlamamaktadır. Yine de insan ırkına ait mevcut hastalıklar, görece kısıtlı yaşam süreleri ve fiziki kapasiteleri düşünüldüğünde, iyimser bir bakış açısıyla transhümanist anlayış, insanlığın geneli için makul görülebilmektedir. Hatta günümüz teknolojisi var olan insan türünü bugün aşma ihtimalini sunsa da kabul görmeme fikri pek olası görünmektedir (Fukuyama, 2004, s. 42).

Teknolojinin imkanları ile kendisini değiştirme ve dönüştürme kabiliyetleriyle evrimsel sürecini hızlandırma şansı olan günümüz insanı, bir sonraki aşama olan tekno-insan hibritler gelecek vizyonunu şekillendirmektedir. Evrimin bu tür teknolojik olarak uyarılmış versiyonunun sonucu, insan sonrası olarak adlandırılır. Bununla birlikte, post-insanların(human) ne olduğuna dair ortak bir anlayış bulunmamaktadır. Post-insanın yeni bir biyolojik tür, siber-netik bir organizma ve hatta dijital, bedensiz bir varlık olabileceği düşünülmektedir. Çevirisi "Geçiş insanı" olan "Transhüman" ve dahil olduğu anlayış transhümanizm insan ve post-insan arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 8). Transhümanizm insanlığı ileriye teşvik etmektedir. Sıkça transhümanist ideolojilerle karıştırılan posthümanizm ise; transhümanizmin gayretlerinin amaçlanan noktaya ulaşması halinde bu yeni insanın "kim" olabileceğini irdelemektedir (Peters, 2011, s. 67).

Bütünleşiklik ile Tekillik Arasında- Post ve Transhümanizm

Genetik, nörobilim ve yapay zekadaki bilimsel gelişmeler, bilinen "insan" olgusunun gelecekte var olamayacağına işaret etmektedir. İnsan kavramı ve mevcut sistemdeki konumu ile ilgili hâkim dogmaların sorgulanmasına neden olan bilimde ve teknolojiye yaşanan ilerlemeler; transhümanizm ve posthümanizm gibi akımların da doğmasına vesile olmuştur. Transhümanizmde tüm ilerlemeler insanın gelişmesi tekillikine dayanırken, posthümanizm insanı idealleştirmeden, aksine diğer canlı türleriyle bütünleştirici bir yapı gütmektedir.

Bilim insanları, gelecek bilimciler ve çözüm odaklı fikirler üretten düşünürlerce öne sürülen transhümanizm ile ilgili tartışmalar, kavramlar ve tepkiler, geleceğe yönelik iyimser ve teknolojik bir perspektif şeklinde nitelendirilebilmektedir. Transhümanizm aksine posthümanizm çok daha giriftli bir yapısı olan ve sınırları daha belirsiz bir akımdır. Nosyonları ve amaçları bağlamında farklı görüşler bulunmaktadır. Transhümanizm ve posthümanizm ile ilgili mevcut tartışmalar, yakın zamanda gerek popüler kültür çerçevesinde gerekse akademik alanda artmış olsa da öte yandan zihinlerde kavramsal olarak bir karışıklık söz konusudur. Kökeni ile ilgili anlaşmazlıklar bulunsu da posthümanizm, çıkış noktası itibari ile transhümanizmde farklı bir nokta da konumlandırılmaktadır. İnsan kavramını, postmodern felsefeyi, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, kültürel ilerlemeyi, yapısalılık sonrasını ve feminizm gibi farklı araştırmaları kapsamaktadır. Bu bağlamda hümanizmin sorunlarını analiz eden, sunduğu çözümlerle yeni düzenleri hedefleyen posthümanizm, bir "şemsiye terim" görevi görmektedir. Bazen çok daha geniş perspektiften ele alındığında teknoloji odaklı bir posthümanist anlayış bağlamında transhümanizmi de kapsayabilmektedir (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 14). Ortaya çıkış tarihleri birbirine yakın olması, kavramsal olarak dikkat çektikleri benzer noktalar ve sorular düzleminde ele alındığında, mevcut karışıklığının olması doğal olarak görülebilir. Transhümanizm "insan" gelişimini teşvik ederken, posthümanizm "insan" olmanın anlamı üzerinde durmaktadır. İnsan- sonrası olarak da çevrilebilen posthümanizm, insan kavramının ahlaki, etik, politik ve estetik bağlamlarda ele alındığı bir anlayıştır. Transhümanist bakış açısıyla posthümanizm, insanın geleceği son teknolojik mertebeye olarak tanımlansa da literatürde hümanizme ve transhümanizm'e zıt bir perspektiften eleştirel bir duruş sergilemektedir. Buna karşın gerek posthümanizm gerek transhümanizm, teknolojik çağda insan sonrası durumu ele almaktadır.

Posthümanist anlayış insanı; tamamlanmayan ve "olma" eyleminin süreklilik arz ettiği bir tüzellik olarak betimlemektedir. Bu süreçte de insanöncesini, insanötesini ve sonrasını bir bütün

halinde algılar. Teknolojilerle, farklı insanlar ve türlerle gerek bedensel gerekse zihinsel olarak bağlantılar yaratmalıdır fakat bu etkileşimi bir tahakküm ve hakimiyet için vasıta olarak değil; kendi türü dışındaki tüm bu varlıkları kendine denk olarak ikrar etmelidir (Kelekçi, 2021, s. 36-37).

İnsanın ilerlemesi ve bu süreçte var olan kısıtlamalarından bağımsızlaşarak özgürleşmesi hem transhümanizmin hem de posthümanizmin nihai amacı olduğu görülmektedir. İnsanoğlunu mevcut biyolojik sınırlılıklarından arındırmayı amaçlayan transhümanizm ve akıma yön veren transhümanistler, hümanizm kavramını bazı revizelerle şekillendirmektedir. Posthümanizm ise; insanları var olan hümanist paradigmanın hatalı teorilerini reddederek, yol açtığı zararlı sonuçları ortadan kaldırmayı amaçlayan eleştirel bir yaklaşım olarak tasvir edilebilir. Her iki akımda "insanın sonunu" kutlarken, "insan" kavramının manasını farklı teorik çatılar altında yeniden şekillendirmektedir. Bu doğrultuda; transhümanizm yoğunlaşmış bir Hümanizm anlayışı olarak görülebilirken, posthümanizm ise anti-hümanizm şeklinde analiz edilebilir (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 17). Her iki hareket insanı ele alış yöntemleri ve konumlandırdıkları yer bakımından hümanizm'den oldukça farklı ve daha ötesinde anlayışlar olduğu görülmektedir.

Çağdaş Sanatta Transhümanizm Etkisi

İnsan, yazının bulunması ile başladığı düşünülen tarihi süresince söylenmiş ya da yazıla gelmiş yapıtlarda ya ebedi yaşamı ya da Tanrı mertebesine ulaşmayı aramıştır. Bunu Gılgamış'tan Frankenstein'e ve Faust'a kadar hemen hepsinde görmek mümkündür. İnsanın kendine biçtiği değeri ve konumu Tanrı olarak belirlemesi Sümerden, Antik Yunan'a Nors'tan Mısır'a antik inanç sistemlerinin panteonlarının ve insan tasvirlerinin Tanrı figürlerinden oluşmasından da anlaşılabilir (Edman, 2019, s. 11-12). İnsan bedenine duyulan ilgi ve hayranlık, toplumların kültürel yansımaları olan mitolojik öykülerinde görüldüğü gibi, sanatsal yapıtlarda da kendini göstermiştir. Ölümsüzlüğü arayan atalarımız fiziksel olmasa da tinsel olarak, hikayelerde olduğu gibi beden tasvirleri olan heykelleriyle bu nosyonları bir bakıma gerçekleştirmişlerdir.

İnsan bedeni, sanatta öne çıkan temalarından biridir. Çağlar boyunca insan bedeni ressamalara, heykeltıraşlara, fotoğrafçılara ve diğer sanat disiplinlerinde eserler üreten sanatçılara ilham vermiştir. Var olan biçimi yani insan tabiatının özünün sembolü olan görüntüsü, özellikle hümanist anlayışın temellerinin atıldığı dönemde en estetik ve en güzel imge olarak görülmüştür. Michelangelo'nun David'i Da Vinci'nin Mona Lisa'sı, döneminin önemli filozofu Pico della Mirandola'nın "İnsan imgesinden daha harika görülecek bir şey yok" dediğindeki derin duygularının sanatsal formlara dönmüş biçimleri gibi görünmektedir (More-Vita, 2011, s. 33). Tarihin ilerleyen süreçlerinde "insan" kavramı gerek biçimsel gerekse kavramsal olarak değişen dönem ve estetik algısına göre yeniden şekillenmiştir. Antroposen Çağ ile birlikte ideal insan bedeni algısı, gelişen sanatsal anlayışlarla her seferinde farklı evrilmeler yaşamıştır. Beden temsilleri ister rastlantısal mağara tasvirleri olsun ister sanatsal düzeyde ele alınmış akademik çalışmalar olsun, estetik ve sanatsal yaratımların en temel formlarından biri olmaya devam etmektedir.

Özellikle postmodernizm sonrası sanat kavramlarında yaşanan kırılmayla birlikte, estetik endişelerden sıyrılarak, tamamlanmış formlar yerine fikir, proses, konsept ve nosyon arasındaki bağlantıya odaklanan yeni arayışlar ortaya çıkmış (Ayık, 2010, s. 32) ve farklı perspektifler de sanatın alanına dahil olmuştur. Bu bağlamda plastik sanatların hemen hemen tüm dalları gibi ele alınan

konuların da içeriği değişmiştir. İnsan vücudu metaforlaştırılmış temsiller olarak, barındırdığı yan anlamlarla tezahür bulmaya başlamıştır. İnsan bedeninin gerçek görüntüsünün ve kavramın sorgulandığı gibi 'gerçeğin postmodernizm sonrası özü hem kültürel hem sanatsal bağlamda sorgulanmıştır (Perniola, 2016, s. 56). Değişen gerçeklik algısı ile farklı disiplinlerin sanatın kapsayıcı potansiyelini harmanlaması sağlanmıştır. Sanatın içinde olan felsefe ve psikoloji gibi sosyal bilimlere, günümüz teknoloji çağında genetik, nörobilim gibi bilimsel alanlar izlemektedir. Sanat yapıtlarına tekniğin yanı sıra düşünsel olarak da multidisipliner bir perspektif sağlayan bu gelişmeler, transhümanizm ve posthümanizm gibi güncel felsefi yaklaşımların sanatsal tezahürlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

"İnsanın bedeninin aşılması" fikri üzerine temellendirilen transhümanizm, var olan gerçekliğin aşılması olarak değerlendirildiğinde kendisine en çok uygulama alanı bulduğu saha sanat alanıdır. Transhümanizm fikrinin oluştuğu ilk yıllardan itibaren, birçok yazar bu anlayışı edebi eserlerinde yer vermiştir. Birçoğu günümüzde mevcut Transhümanist anlayışından uzak olsa da yine de bazıları ilişkilendirilebilmektedir. Kavramsal çerçevede insanın fiziksel ve entelektüel olarak ilerici bir üslupla daha gelişmiş organik varlıklara ya da cyborglara hatta robotlara dönüştürülmesi fikri bahsi geçen metinlerin transhümanizm ile ilişkilendirilmesini sağlamaktadır (Brudar & Peric, 2021, s. 124).

Transhümanist sanat; yaşadığımız çağı betimlerken yarının imgesel evrenlerini de kurgulamaktadır. Kökleri, geleceğin tasarlanması ya da geleceğin kurgusu anlayışını benimseyen Fütürizm ile benzerliği vesilesiyle bağdaştırılan transhümanist sanat; geleceği, insanın ve özellikle bedenin aşarak tekrar tasarlanması olarak ifade edilebilir. Bu sanatsal yaklaşımlar, içinde buldukları zamanın ötesinde uzamsal bir bakış açısıyla ve geleceği yaratma güdüsüyle hareket etmektedirler. İnsan geliştirme düşüncesi ve pratiğinin multidisipliner bir olgu olması nedeniyle sanatın birçok farklı alanı günümüzde bu konuya daha fazla eğilmeye başlamıştır. Tarihin hemen her döneminde sanatçılar, insan formunu imgesel, kavramsal ve reelde algılanan biçiminden arzulanana dönüştürmektedir. İdeal insan algısı gösterişli klasik heykellerde mevcut iken, gelişmiş insan olgusu ise düşsel bir gelecek vizyonunun ürünü olarak robotik mafsallar ve elektronik duyarlarla betimlenmektedir. Transhümanizm ile ön plana çıkan insan güçlendirme fikri, sanat yapıtlarını deneyimlenmede ve algılamada geçmişin alışılmış klasik sanatsal algısını da etkileyeceği düşünülmektedir (More-Vita, 2011, s. 32). İnsanın geçmiş dönem sanat formlarındaki atletik tasvirleri, güncel transhümanist sanat bağlamında, eklenmiş uzuvlar ile değiştirilmiş yeni insan bedenlerine bırakmıştır. Vücuda eklenmiş bu yeni sentetik ve organik melez parçaların yanı sıra dijital ekosisteme sahip antijenler, yönlendirmeden bağımsız kendi kendine yetme becerisine sahip organizmalar ve nano-organik simbiyotik formlar, siborglar, sanatsal yapıtların yanı sıra günümüzün "yaşam" anlayışını da kökten değiştirmektedir.

Teknolojinin hızlı evrimi, özellikle tıp alanında, insan vücudunun kapasitelerinin gelişmesiyle insanın sınırları hakkında soruları da beraberinde getirmektedir. İnsan vücudu nerede biter ve teknoloji nerede başlar? İnsan vücudu makineyle birleştiğinde insan olmak ne anlama gelir? Doğal olan ve doğal olmayan nedir? Polonyalı sanatçı Joanna Grochowska, transhümanist anlayışla insanı merkezden uzaklaştırarak bedeni yeniden çözümlenmektedir. Bununla birlikte, çalışmalarında toplumların dayattığı kavramları gözden geçirerek toplumsal cinsiyet ve kimlik konusundaki geleneksel anlayışları sorgulamaktadır.

Sanatçının gelişen teknoloji ile bedenın sınırlarını zorlama arzusu sanatının temelini oluşturmaktadır. Bedenin yapı ve biçimini sorgulayan eserleri; kimlik, gelecek ve özgürlük olguları üzerine şekillenmektedir. Çalışmalar insan-insan olmayan, tekillik-çoğulluk, fiziksel-fiziksel olmayan gibi kavramları bulanıklaştırmaktadır. Posthümanist bir beden ideasıyla cinsel organları ve tanımlanabilir özellikleri olmayan figürlerde acı ve güç olgularını ele almaktadır. İnsan bedenlerini dönüştürerek, bedeni neyin oluşturduğuna dair geleneksel kavramlara meydan okuyan yeni bedenler tasvir etmektedir.

Bugün derinden dijitalleşmiş bir dünyaya izin veren teknolojik alanlarda kaydedilen ilerlemeler sayesinde, sanal olanın gerçekle buluştuğu ve insan biçimine ilişkin önyargılı anlayışlara karşı çıktığı keşif olanakları sonsuzdur. Sanatçı "Geleceği Açmak" isimli son kişisel sergisinde, insan vücudunun sofistike mankenleştirilmesi yoluyla yeni post-human figürünü araştırmaktadır. İnsan formunun geleneksel görüşlerini aşan ancak insan benzeri bedenler tasvir etmektedir.

Simülasyon olan gerçek boyutlu insan figürleri, yeni gelişen teknoloji ile figüratif sanat arasındaki bağı görünür kılmaktadır. *Prototype'da* (Görsel 1) figürler meçhuldür ve androjen anonimliklerini yorumlamayı alıcıya bırakmaktadır. Vücutları tam olarak erkek ya da kasın değildir, bu nedenle cinsiyetin ikiliğine meydan okur ve insanın ötesinde, yeni bir tür önermesi yapmaktadır. En açık şekilde tasvir edilen figürler, keskin bıçaklarla silahlandırılarak güç olgusuna dikkat çekilmektedir. Beyaz, boş bir alanda yoğun ışıkla fotoğraflanan çalışma bir laboratuvar ortamını andırmaktadır.



Görsel 1.
Prototype, Joanna Grochowska, Akrilik Cam Altına Dijital Baskı (Grochowska, 2021)



Görsel 2.
Buried, Joanna Grochowska, Akrilik Cam Altına Dijital Baskı (Grochowska, 2020)

Sanatçı *Buried* (Görsel 2) isimli çalışmasında izleyene, çıplak, organsız ve yüzü toprakla kapatılmış bir figür sunmaktadır. Parke üzerinde yatan bu figür, birçok kavramı içinde barındırmaktadır. Makineleşme, canlı ve cansız, yaşam ve gerçekçilik gibi kavramlar arasındaki ilişkiler çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Grochowska çalışmada ölüm kavramını sorgularken, aynı zamanda izleyiciye post-insanın gelecekte ölümün üstesinden gelme ideasını sunmaktadır. Transhüman bağlamında insan bedeninin yetersizliğinin çözülmesiyle birlikte, ölümün de ortadan kalkacağı inancı çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Doğal ışıkla aydınlatılmış, klasik bir mimariye sahip olduğunu anladığımız zemin üzerinde yatan figürün, diriliği ve yaşama devam edeceği hissi uyandırması, bedenın ceset görünümünden ziyade canlı görünmesinden kaynaklanmaktadır. *Buried* en belirgin biçimde, bedenın kapladığı zamansal alan ile bedenın kendisi arasında yaşadığı gerilimin manzarasını sunmaktadır.

Transhümanizm anlayışıyla üretim yapan sanatçılar, ileri teknolojiyi ve bazen de kendi bedenlerini çalışmalarında kullanarak sanat eserlerinin parçası haline getirmektedirler. Bu duruma bir yaklaşım örneği olarak Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc'ın çalışmaları gösterilebilir. Sanatçının performansları gönüllü olarak geçirdiği birçok ameliyattan oluşmaktadır. Kırk yılı aşkın bir süredir, kendi bedenini sanatı için en uç sınırlarda kullanmaktadır.

Teknolojiyle insan olmanın ne anlama geldiğinin sorgulandığı belirsiz bir dönemde yaşadığımız söylenebilir. Bu belirsizlik fikri birçok kişide varoluşsal bir kaygı oluştururken, Stelarc için bu durum sanat pratiğini oluşturmaktadır. Sanatçı kendi tabiriyle "alternatif anatomi" arayışı içinde sanatını şekillendiren performanslar yapmaktadır. Bu alternatif anatomilere örnek olarak, sanatçının en uzun performansı olan *Ear on Arm/ Kolda Kulak* isimli proje gösterilebilir.

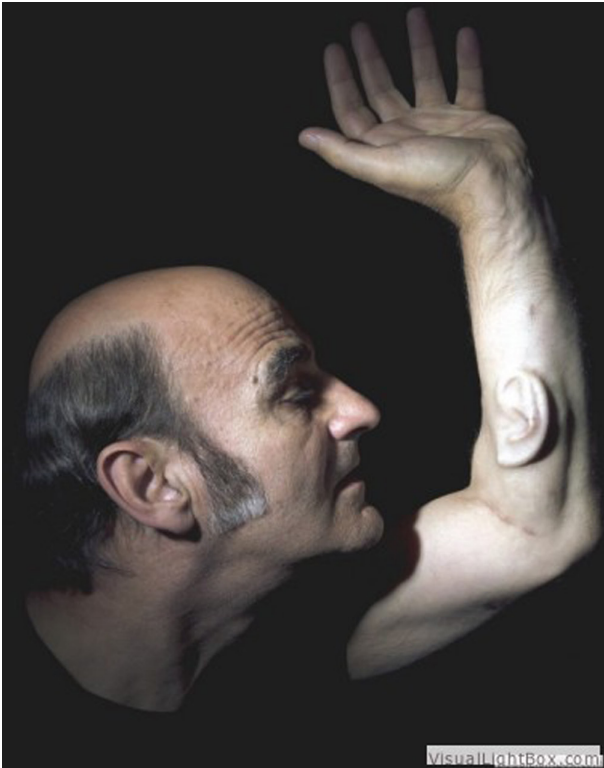
Sanatçının proje teklifini kabul eden cerrahları bulması 10 yılını almıştır. Proje için bu zamana kadar iki ameliyat gerçekleştirilmiştir. 2006'da yapılan ilk ameliyatta (Görsel 3) sanatçının sol koluna kulağın yerleştirilebilmesi için cilt genişletme operasyonu uygulanmıştır. İkinci operasyonda kulağın işlevsel bir organa dönüşmesi için minyatür bir mikrofon yerleştirilmesi, kolun iltihaplanmasıyla sonuçlandırıldığı için mikrofonun çıkarılması gerekmiştir. Bunun üzerine sanatçı "Kulak memesi kısmen kendi yetişkin kök hücrelerim kullanılarak büyütülecek. Böyle bir işlem ABD'de yasal değil, Avrupa'da yapılacak" (Stelarc, 2008) sözleriyle üçüncü operasyona hazırlandığını belirtmiştir.



Görsel 3.
Ear on Arm/Kolda Kulak, Stelarc, Operasyon Görüntüsü (Stelarc, 2006)

Stelarc'ın üçüncü kulağı (Görsel 4), nanoteknolojinin vücudu yeniden kolonize edeceği bir gelecek vizyonunun sadece bir tezahürüdür. Bu vizyon, teknolojinin tıbbi gerekliliğin ötesinde vücutta daha istilacı bir rol üstlenmesini ya da vücudun teknolojiyi içsel olarak benimsemesini kapsamaktadır. Sanatçı, bu performansıyla vücudun sınırlarını araştırarak, genişleterek, değiştirerek ve zorlayarak bedeninin hem biçimsel hem de niteliksel değişime açık olduğunu göstermektedir.

Sanatçının bir diğer uzun soluklu performansı 1998 yılında belirli aralıklarla gerçekleştirdiği *Suspension/Süspansiyon* (Görsel 5, 6) isimli projedir. Bu performans serisi 16 adet köpekbalığı kancasıyla havada asılı kalarak, vücudun fiziksel hareketliliğini sorgulamaktadır. Bedenin yerçekimine meydan



Görsel 4.
Ear on Arm / Kolda Kulak, Stelarc, Performans (Stelarc, 2006)



Görsel 5.
Ear On Arm Suspension/ Kolda Kulak Süspansiyonu, Stelarc, Performans (Stelarc, 2014)

okuyan ve anıtsal bir görüntü sunan askıya alma işlemi, vücudun maddi sınırlamalarını keşfeden bir performans olarak karşımıza çıkmaktadır.

Stelarc'ın pratiği, vücudun neler yapabileceğini keşfetmekle değil, sınırlarını anlamak üzerine şekillenmektedir. Beden, diğer nesnelere arasında, daha büyük bir yapının parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının kendi vücudunu insan-ötesi deneyimlerle aşma girişimi, transhüman anlayışındaki insan kapasitesinin bedensel olarak artırılması düşüncesi üzerine şekillenmektedir. Performans bedene yönelik bir nefretten ziyade, onun tekno-biyotik evrimini hayal eden ileriye dönük bir inançla gerçekleştirildiği söylenebilir.

İngiliz sanatçı Agi Haines'in sanat pratiğini, insan bedenini teknolojik olanaklarla yeniden tasarlama fikri oluşturmaktadır. Projeleri, insan bedenine gelecekte ne olacağını sorgulamaktadır. Aynı zamanda sanatın tıbbi uygulama üzerindeki etkilerini de araştırmaktadır. Sanatçı verdiği bir röportajda, insan bedenine her zaman hayranlık duyduğunu ve sanatın aynı zamanda bilime hizmet etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu sebeple, Haines



Görsel 6.
Ear on Arm Suspension/ Kolda Kulak Süspansiyonu, Stelarc, Performans (Stelarc, 2014)



Görsel 7.

Transfiguration /Başkalaşım, Agi Haines, Termal Epidermiplasti, 3D Printer (Haines, 2013)

sanat ve biyomedikal teknolojiyi birleştirerek, bu iki farklı disiplinin gelecekteki ilişkisini sorgulamaktadır.

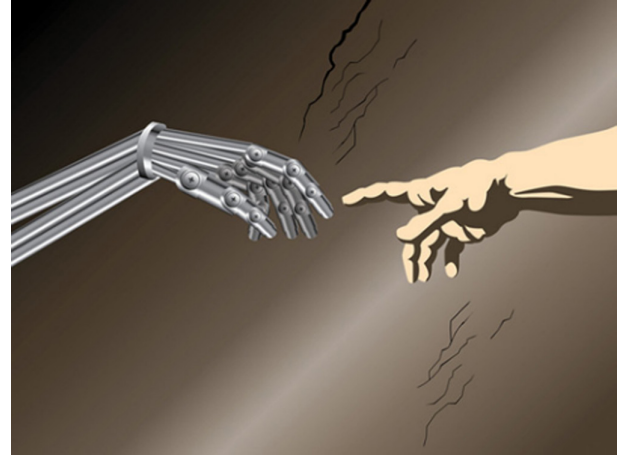
Haines 2013 yılında gerçekleştirdiği *Transfiguration/Başkalaşım* (Görsel 7) isimli projede, gelecekteki insan vücudunun yararına fiziksel iyileştirmeler üzerine odaklanırken, aynı zamanda vücudumuzun bir tasarım platformu olarak sahip olabileceği potansiyele dair iç görüler yaratmayı amaçlamaktadır. Yeni doğan bebeklerin vücut gelişimlerini araştıran sanatçı, projeye gelecekte oluşabilecek fiziksel sorunların çözümlerine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda gelecekte sanat, tasarım ve teknolojinin insan bedeni oluşumunda etkin bir rol oynayacağını görünür hale getirmektedir.

İnsan vücudunun tasarlanabilmesi ve istediğimiz şekilde değiştirilmesi, daha yüksek bir işlev düzeyini aramamıza neden olabilmektedir. Haines, izleyiciye vücudun bu değişebilirliğini bebek figürü üzerinden göstermektedir. Örnek olarak Görsel 8'de görülen bebek figürünün yanaklarının uzatılması, daha hızlı ısı dağılımı için yüzey alanını artırmaktadır. Dolayısıyla bu fiziksel yapıya sahip bir bebek, yetişkinliğinde küresel ısınmanın artması ile birlikte; cilt yüzeyine yakın damarların daha fazla olmasından dolayı yüksek sıcaklıklarda çalışmaya dayanabilmesi ön görülmektedir.



Görsel 8.

Transfiguration/Başkalaşım, Agi Haines, Termal Epidermiplasti, 3D Printer (Haines, 2013)



Görsel 9.

Digital Creation of Adam-Adem'in Dijital Yaratılışı. Mike Monahan, İllüstrasyon (Monahan, 2013)

Sanatçının hayali *Transfiguration/Dönüşüm* serisi, cerrahi olarak uygulanabilirliği olan potansiyel vücut geliştirmelerini tasvir etmektedir. Çalışma, yeni doğan için gelecekteki olası sorunların nasıl çözülebileceği sorusu üzerinden ortaya çıkmıştır. Heykeller, gelecek için daha iyi ve verimli insan bedenlerinin yaratılabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Tranşümanizmi savunan sanatçılar teknolojik müdahalelerde bulunurlar; çeşitli protezlerle insani kapasiteyi arttırmaya çalışarak, kendi bedenlerini bir sanat eseri haline getirmeye çalışırlar. Biyoteknoloji ve nanoteknolojinin kullanıldığı eserlere kendi içlerinde virüsleri, spermeleri ve kan hücrelerini de katarak disiplinler arası çalışmalar yaparlar (Keleşçi, 2021, s. 16). Tranşümanizm akımının bir yönü, insanlık için geliştirmeyi umduğu teknolojik gelişmelerdir. Diğer yönü ise, evrimimizi hızlandırmak için bir DNA kombinasyonu geliştirmektir. Bu durum, insan arzusu ve isteklerine göre evrimsel değişimlere olanak sağlamaktadır.

İllüstrasyon sanatçısı Mike Monathan, *Digital Creation of Adam-Adem'in Dijital Yaratılışı* (Görsel 9) isimli çalışmasında Michalengo'nun "Adem'in Yaratılışı" sahnesini tranşümanist anlayışla ele almıştır. "Adem'in Yaratılışı'nda Tanrı'nın insanı yarattığı sahne, Monahan'ın çalışmasında günümüz insanını kendi siborglarını yaratması sahnesiyle günümüze uyarlanmıştır. Çalışma aynı zamanda insanın kendi teknolojik çocuklarını yaratırken Tanrı görevini üstlendiği düşüncesini akıllara getirmektedir. Maddi, insan yapımı ve teknolojik bir dünyanın yaratılışını tasvir etmektedir. İnsanlığın misyonunun teknoloji olduğunu ve teknolojinin en yüksek, yüce ve güce sahip olduğunu vurgulamaktadır. Daha da önemlisi, insanlık ve teknolojinin ortak bir amaç doğrultusunda güçlü bir şekilde bağlı kaldığına dikkat çekmektedir. Tranşümanizmi çevreleyen ana tartışma, hümanizmle başlayan insanın Tanrı buyruğundan çıkması ve Tanrının yerine geçtiği inancı, günümüzde teknoloji aracılığıyla gerçekleşmiştir. Özellikle son birkaç yılda, insanlığın bilinen tarihindeki ilerleme tranşümanizmin daha çok savunulmasına ve inanılmasına sebep olmuştur.

İspanyol sanatçı Neil Harbison, tranşümanizmi savunan sanatçılardan biri olarak örnek gösterilebilir. Ayrıca kendisi Dünya'nın ilk siborg sanatçısı olarak da bilinmektedir. Doğuştan Akromatopsi (Tam Renk Körlüğü) hastalığı bulunan sanatçı, kafatasına yerleştirilen kendisinin "eyeborg" (Görsel 10) ismi verdiği cihazla renkleri ayırt edebilmektedir.



Görsel 10.
Neil Harbisson (Harbison, t.y.)

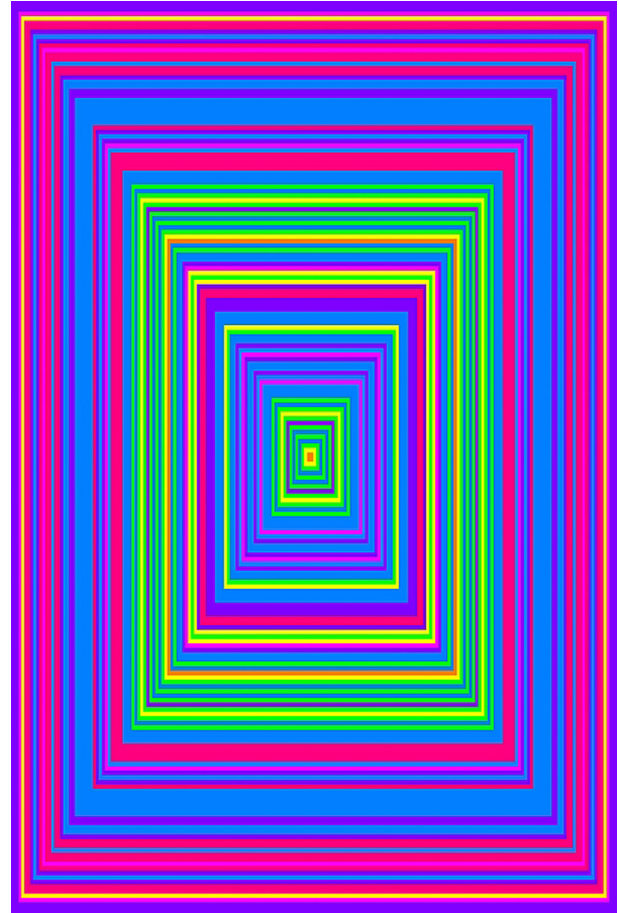
2004 yılında Dartington Sanat Koleji'nde müzik besteleyiciliği bölümünde okurken bilgisayar bilimcisi olan Adam Montandon ile "eyeborg" projesini gerçekleştirmiştir. Aparat, bir çift kulaklık ve 5 kilogramlık bir bilgisayara bağlı bir antenden oluşmaktadır. Antenin ucunda bulunan mini kamera her rengi Harbisson'un kulaklıklar ile dinleyebileceği 360 farklı sese dönüştürerek renkleri olduğu haliyle görmesine olanak sağlamaktadır (Mupuğti, 2016).

Sanatçı projenin ardından 1 yıl sonra renkleri görmeye başlamasıyla birlikte yaptığı üretimleri; "Syborg olmak sadece bir yaşam kararı değildir. Bu sanatsal bir ifade biçimidir. Bu doğrultuda kendi bedenimi ve beynimi de bir heykel gibi görüyorum." sözleriyle açıklamaktadır (Jeffries, 2014).

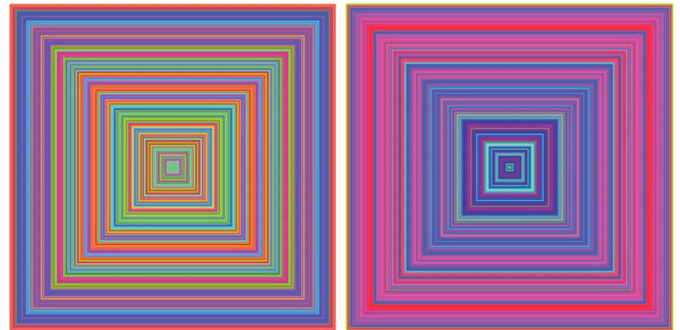
Sanatçı, geçirdiği operasyonla bedenini değiştirirken, aynı zamanda algılama biçimini de değiştirmiştir. Eyeborg isimli cihaz elektromanyetik ışık dalgalarını, gerçek zamanlı olarak farklı perdelere sahip müzik notaları olarak duyulan ses frekanslarına dönüştürmektedir (Petersson, 2019, s. 3). Cihaz, renklerin tam görünümüne erişimi mümkün kılarak, Harbisson'un sanat pratiğini oluşturmaktadır. Harbison, akromatopsi hastalığı bulunan sanatçılardan farklı olarak eserlerini önce dinleyip daha sonra şekillendirmektedir. Görsel 11'de görülen çalışma, Amy Winehouse'un Rehab adlı şarkısının sestene renge dönüşümü üzerine resmedilmiştir.

Gündelik kıyafetlerini, evinin rengini ve yediği yemeği çıkardıkları seslere göre düzenlediğini belirten sanatçı sanata da tamamen farklı bakabildiğini ifade etmektedir. Bir müze gezinde Picasso ya da Andy Warhol eserlerini dinleyebildiğini, sanatçıların aynı zamanda besteciye dönüştüğünü dile getirmektedir. Renklerle ilgili birçok farklı proje oluşturan Harbison, müziği ve konuşmaları resme dönüştürmektedir. Bunlara örnek olarak Mozart'ın "Gecenin Kraliçesi", Justin Bieber'ın "Bebek Bebek" ve Martin Luther King ve Adolf Hitler'in konuşmaları (Görsel 12) gösterilebilir (Şvetsz, 2015).

Yeni teknolojilerin açtığı alanlar, sıradan bir insan yaşamının bilinen yapısına meydan okuduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla geleceğin olası bir distopyasının temelleri şu anda atılmaktadır. Transhümanist sanat da transhümanist felsefeden beslenerek, insan bedeninin geliştirebileceği ve hatta ölümün üstesinde gelineceğini hayal etmektedir. Makalede yer alan sanatçılar, izleyiciye bilim ve sanat, teknoloji ve kimlik arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Bu ilişki, gelecekte daha net görebileceği gibi insana bedenini değiştirme gücü sağlayacaktır. Örnekler üzerinden de çıkarımda bulunabileceği gibi, transhümanizm güncel sanatta birçok sanat pratiğini kapsamakta ve sanatçıların hem bilimsel ilerlemeye katkı sağladığı hem de güncel sanata yeni bakış açısı kazandırdığı görülmektedir. Güncel sanatın teknolojiyle sıkı bir



Görsel 11.
Neil Harbisson, Amy Winehouse'un Rehabilitasyonu (Harbison, t.y.)



Görsel 12.
Martin Luther King'in ve Hitler'in Konuşması (Harbison, t.y.)

bağ oluşturduğunu ve özellikle sanatta insan bedeninin metafor, nesne ve alan görevini üstlendiği görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Tarihin hemen her döneminde insan, yaşadığı çağın inanç sistemleri doğrultusunda kendisini yarattığına inandığı tanrıların mertebesine ulaştıracak bir yol aramıştır. Bu arayışı da çoğunlukla ölümsüzlüğü arama ya da güçsüz insan bedenlerini dönüştürme serüvenleri olarak görmekteyiz. Atalarımız yaşadıkları çağların yarattığı semiyosferlerde sonsuz yaşama ulaşma adına -geçmiş dönem mitoslarında da görüldüğü üzere- birçok girişimde bulunmuştur. Aynı zihin yapısı, yarı hayvan yarı insan özelliklere sahip olmanın, diğer türdeşlerine göre üstünlük sağlayacağını düşünürken günümüz modern insanı da benzer güce ve daha üstün insan türüne ulaşma amacıyla bilim ve teknolojiye faydalanmaktadır. İnsanlığın fiziksel olarak var olan kısıtlılığını aşmasını sağlayan bu bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, insan olma nosyonunu etkilemiş ve yeni bir takım varoluşsal sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle içinde yaşadığımız yüzyılda yaşanan bu gelişmeler makine ile insan arasındaki ilişkiyi değiştirmiş ve tekno-organik yaşam formlarının ihtimali robot ile insan arasındaki sınırları da muğlaklaştırmıştır. Mevcut insanı hem fiziksel hem mental olarak aşma fikri ile 20.yy'ın ortalarında dile getirilmeye başlanan transhümanizm, 21.yy'ı adeta bir domino etkisi misali düşünsel, sosyal ve kültürel alanları tesiri altına aldığı gibi sanat pratiklerini de derinden etkilemektedir. Yeni teknolojik gelişmelerin ışığında yaratılan yeni alanlar mevcut dogmalara meydan okuduğu görülmektedir.

Sanatsal bağlamda fütürist düşünceye sahip yazarların vermiş oldukları yazılı ve sinematik eserler, barındırdıkları bilim kurgusal öğelerle, çağdaşları için ütopyik görünmekteydi. Ancak kurgunun gerçeğe dönüştüğü günümüzde bu çalışmalar, plastik sanatlar bağlamında çalışmalar üreten sanatçıları ve izleyiciyi farklı deneyimler yaşamaya teşvik etmektedir. Transhümanist sanat bağlamında aşkın insan anlayışı, sıklıkla aşkın beden kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Farklı bölgelerine aplike edilen sentetik, mekanik mafsallar ve implantlarla tekrar şekillendirilen insan vücudu aynı zamanda yeni nesil beden tasvirleri olarak kabul edilmektedir. Araştırma kapsamında seçilen sanatçılar, insan vücudunun modasının geçtiğini ve iyileştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda genellikle sanatçıların, insan vücudunu iyileştirmenin yollarını bulmak için mühendisler ve bilim adamları ile birlikte üretim yaptıkları gözlemlenmiştir. Stelarc, Agi Haines ve Neil Harbisson hem beden sınırlarının zorlandığı çalışmalarla hem de çalışmalarını bilim adamları, cerrahlar ve mühendislerle ortak yürüttükleri bilinen sanatçılarıdır. Genellikle çeşitli mekanik uzantılarla bezenen performanslarla, insan bedeninin makineye bağlanmasının nasıl olacağını göstermektedirler.

Günümüz sanatı, diğer tüm hedeflerine ek olarak, insan gelişiminin alabileceği olası yönleri işaret etmek ve ayrıca transhümanizmin potansiyel yönlerini gerçeğe dönüşmeden ortaya çıkarmak durumundadır. Sanat günümüzde belirli kalıplara bağlı değildir. Bu yüzden toplumda bu kadar özel bir yere ve yeni hareketleri ileriye taşıma gücüne sahiptir. Aynı şekilde transhümanizm de kurallara bağlı olmayıp, bütün sınırların zorlanmaya çalışıldığı bir harekettir. Sonuçta transhümanizm insanın bildiği ve deneyimlediği düzeni geliştirmeyi ve ötesine geçmeyi amaçlamaktadır.

Transhümanizm ile insanlık için optimist bir tekno-gelecek fikri gün geçtikçe daha çok kabul görmeye başlamış durumdadır. İnsan bedeninin ve zihnin uğraması muhtemel değişimleri, kavramsal boyutlarının yanında sanatsal bağlamda da birtakım soruların

doğmasına sebep olmaktadır. Bu perspektiften ele aldığımızda insanın geçireceği gibi sanatı da nasıl bir evrim beklemektedir? İnsan bedeni ve makinalar arasındaki sınırların kaybolması sanat yapıtlarına nasıl tezahür edecektir? Transhümanist anlayışla beraber yaratılan yeni, kusursuz "insan" üreteceği sanat yapıtları nasıl olacak? Bir cyborgun üreteceği sanat yapıtının, günümüz insanının üreteceği ve kusurlarıyla orijinal kılınan eserin orijinalliği ne denli olacak? soruları merak yaratmaktadır.

Teknolojiyle beraber bedenin nesneleşerek üzerinde çalışılabilir bir yapı olması ve zihnin sentetik hücrelerden yaratılmış yeni bedene aktarılmasıyla birlikte muaf olunan ölüm kavramı düşünüldüğünde, sonsuz yaşamın duygular üzerinde nasıl bir etkisi olacağı belirsiz görünmektedir. Transhümanist düşünürler bunu felsefi zeminde ele alırken, bu bağlamda çalışan sanatçılarda kendi perspektiflerinden bu ve benzeri sorulara cevap aramaktadır. Bir sanat yapıtının yaratılmasında yadsınamayacak bir yere sahip insani duygulardan arınan bir varlığın üreteceği sanat yapıtı neye benzeyecektir? Bu anlayış günümüz insanının perspektifinden ve gelecek için çok muhtemel ilkel bir görüş olarak düşünülebilir. Bu da bizi değişen insan kavramı gibi sanat kavramının da manasının çok daha farklı boyutta tezahürleri olacağı gerçeğine götürmektedir. Şu an yapılan transhümanist perspektifli sanat yapıtları, yalnızca emeklemeye yeni başlamış bir bebek gibi düşünülebilir. İnsan gerçek mana da objektif, tüm varlıklar için etik ve ahlaki değerlere sahip bir zihin yapısına ulaştığında var olan tüm zevkler gibi mevcut sanatsal hazlarda yetersiz kalacaktır. Kim bilir belki Love -Death and Robot adlı yapımın *Zima Mavis* bölümünde olduğu gibi, en ilkel benliğe ve yalın sanatsal ifadelerle dönüşte ihtimaller dahilindedir. Sonuçta entelektüel modern zihin yapısına sahip Picasso gibi sanatsal dehaler da kendilerinde binlerce yıl önce yaşamış primitif atalarımızın yaptığı formlarda gerçek safılığı bulmuşlardır. Tüm bu araştırma kapsamında incelenen transhümanist eğilimler bugün olduğu gibi gelecekte de artan bir ivme ile, teknolojik ve bilimsel ilerlemeler eşliğinde doğru orantılı bir şekilde sanatsal arayışlarda devam edecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – R.T.B.Ö., M.N.D.; Tasarım – R.T.B.Ö.; Denetleme – M.N.D.; Kaynaklar – R.T.B.Ö., M.N.D.; Veri – R.T.B.Ö., M.N.D.; Toplanması ve/veya İşlenmesi – R.T.B.Ö., M.N.D.; Analiz ve/veya Yorum – R.T.B.Ö., M.N.D.; Literatür Taraması – R.T.B.Ö., M.N.D.; Yazıyı Yazan – R.T.B.Ö., M.N.D.; Eleştirel İnceleme – R.T.B.Ö., M.N.D.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – R.T.B.Ö., M.N.D.; Design – R.T.B.Ö.; Supervision – M.N.D.; Resources – R.T.B.Ö., M.N.D.; Data Collection and/or Preprocessing – R.T.B.Ö., M.N.D.; Analysis and/or Interpretation – R.T.B.Ö., M.N.D.; Literature Search – R.T.B.Ö., M.N.D.; Writing Manuscript – R.T.B.Ö., M.N.D.; Critical Review – R.T.B.Ö., M.N.D.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.




Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ayık, E. (2010). *Postmodernizm sürecinde görsel sanatlarda mitolojik yapıt çözümlenmeleri* (Tez No. 279497). [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ felsefe tarihi: Sofistlerden Platon'a*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Brudar, B., & Peric, N. (2021). Transhumanism and its relationship with art. *Kultura Polisa*, 18(45), 119–126. [CrossRef]
- Descartes, R. (1983). *Felsefenin ilkeleri* M. Akın (Çev.). Say Yayınları.
- Edman, R. (2019). İnsan, teknoloji, Türkiye, tekno-kültür ve transhümanizm. T. B. Edman (Ed.), *Transhümanizm ve karşılaştırmalı izdüşümü* (s. 9–38) içinde. Kastaş Yayınevi.
- Fukuyama, F. (2004). Transhumansim. *Washington Post*. Newsweek Interactive, LLC.
- Grochowska, J. (2020). *Buried*. [Akrilik Cam Altına Dijital Baskı]. Joanna Grochowska. <https://www.joannagrochowska.com/selected/4gl3emkwkb7unyiegcumsgtzip1avhi>
- Grochowska, J. (2021). *Prototype*. [Akrilik Cam Altına Dijital Baskı]. Joanna Grochowska. <https://www.joannagrochowska.com/selecte/d/qz35w8ch2vo6hqjpv1whghfbks4711>
- Haines, A. (2013). *Transfiguration /Başkalaşım* [Termal Epidermiplasti, 3D Printer]. Agriculturists Haines. https://static.wixstatic.com/media/82b477_8c7c0a19de57410483df6a884d1b2256~mv2_d_5616_3744_s_4_2.jpg/v1/fill/w_2500,h_1666,al_c/82b477_8c7c0a19de57410483df6a884d1b2256~mv2_d_5616_3744_s_4_2.jpg
- Haines, A. (2013). *Transfiguration/Başkalaşım*. [Termal Epidermiplasti, 3D Printer]. Agriculturists Haines. <https://www.agihaines.com/transfigurations>
- Harbisson, N. (t.y.). *Amy Winehouse'un rehabilitasyonu* [Resim]. Annual-report. <https://www.annualreport.tuvsud.com/2018/magazine/human-machine/?L=1>
- Harbisson, N. (t.y.). *Martin Luther King'in ve Hitler'in konuşması* [Resim]. Birdinflight. https://birdinflight.com/wp-content/uploads/2015/08/Neil-Harbisson_04.jpg
- Harbisson, N. (t.y.). *Neil Harbison*. [Fotoğraf]. Dijitalx. <https://www.dijitalx.com/2016/01/21/dunyanin-ilk-cyborgu-ile-tanisin-neil-harbisson/>
- Harrison, P., & Wolyniak, J. (2015). The history of 'transhumanism'. *Notes and Queries*, 62(3), 465–467. [CrossRef]
- Jeffries, S. (2014). Neil Harbisson: The world's first cyborg artist. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>
- Kelekçi, M. (2021). *Transhümanizm ve posthümanizm kavramlarının sanatla ilişkisi* (Tez No. 692821) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Marsen, S. (2011). Playing by the rules-or not? Constructions of identity in a posthuman future. In G. R. Hansel & W. Grassie (Eds.), *Transhumanism and its critics*. (p. 39–42). Metanexus Institute.
- Monahan, M. (2013). *Digital creation of Adam- Adem'in dijital yaratılışı/ digital creation of Adam-Adem'in yaratılışı* [Ekran Görüntüsü]. Google. [https://www.google.com/search?source=univ&tbn=isch&q=Digital+Creation+of+Adam.+Mike+Monahan&fir=17ru2x-More-Vita,N.\(2011\).Bringing+arts/desig+into+the+discussion+of+transhumanism.In+G.R.Hansel+&+W.Grassie+\(Eds.\),+Transhumanism+and+its+critics+\(p.32-37\).Metanexus+Institute.](https://www.google.com/search?source=univ&tbn=isch&q=Digital+Creation+of+Adam.+Mike+Monahan&fir=17ru2x-More-Vita,N.(2011).Bringing+arts/desig+into+the+discussion+of+transhumanism.In+G.R.Hansel+&+W.Grassie+(Eds.),+Transhumanism+and+its+critics+(p.32-37).Metanexus+Institute.)
- More-Vita, N. (2011). Bringing arts/desig into the discussion of transhumanism. In G. R. Hansel & W. Grassie (Eds.), *Transhumanism and its critics* (p. 32–37). Metanexus Institute.
- Mupugti, S. (2016). Dünya'nın ilk cyborgu ile tanışın: Neil Harbisson. *Dijitalx*. <https://www.dijitalx.com/2016/01/21/dunyanin-ilk-cyborgu-ile-tanisin-neil-harbisson/>
- Perniola, M. (2016). *Sanat ve ölgesi*. K. Atakay (Çev.). İletişim Yayıncılık.
- Peters, T. (2011). Transhumanism and the posthuman future: Will technological progress get us there?. In G. R. Hansel & W. Grassie (Eds.), *Transhumanism and its critics* (p. 67–78). Metanexus Institute.
- Petersson, W. (2019). Transhuman critique of Husserlian phenomenology. https://www.researchgate.net/publication/331047657_Transhuman_critique_of_Husserlia_n_phenomenology
- Ranisch, R., & Sorgner, S. L. (2014). *Post-and transhumanism- an Introduction*. Peter Lang Publishing GmbH.
- Stelarc. (2006). *Ear on arm/kolda kulak* [Operasyon Görüntüsü]. Stelarc. <http://stelarc.org/media/lightbox/data/images/33.jpg>
- Stelarc. (2006). *Ear on arm/kolda kulak*. [Performans]. Stelarc. <http://stelarc.org/media/lightbox/data/images/34.jpg>
- Stelarc. (2008). *Ear on arm engineering internet organ*. <http://stelarc.org/?catID=20242>
- Stelarc. (2014). *Ear on arm/kolda kulak*. [Performans]. Stelarc. http://stelarc.org/media/img/suspension2012/2_Rainer_Linz.jpg
- Stelarc. (2014). *Ear on arm/kolda kulak*. [Performans]. Stelarc. http://stelarc.org/media/img/suspension2012/9_Claudio_Oyarce.jpg
- Şvetsz, L. (2015). *Neil Harbisson: People aren't black and white, We're all different shades of orange*. <https://birdinflight.com/inspiration/experience/neil-harbisson-people-aren-t-black-and-white-we-re-all-different-shades-of-orange.html>
- Tirosh-Samuelson, H. (2011). Transhumanism in context. In G. R. Hansel & W. Grassie (Eds.), *Transhumanism and its critics* (p. 10–23). Metanexus Institute.
- Transhumanist Declaration. (2012). *Transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science, technology, and philosophy of the human future*. Wiley-Blackwell Publishing.

Nakkaş Osman'ın "Metâliü's Saâde" Minyatürlerinin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi ile Analizi

Analysis of Nakkaş Osman's Miniatures Named
"Metâliü's Saâde" by Iconographic and Iconological
Criticism Method

Yeliz ERDOĞAN 
Metin İNCE 
Yasemin YAPICI 

Anadolu Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eskişehir,
Türkiye



ÖZ

Nakkaş Osman, XVI. yüzyıl sonrası Osmanlı İmparatorluğunun baş minyatürcüsüdür. Seyyid Lokman'ın el yazmalarında yer alan betimlemelerde Nakkaş Osman'ın minyatürlerine sıklıkla rastlanır. Minyatür, sade ve yalın bir dil kullanan derin, detaylı anlatımları içinde barındıran bir geleneksel sanat dalıdır. Minyatürlere, simgesel anlatımın yoğun olarak kullanıldığı astronomi, mitoloji, efsane/destan konulu kitaplarda daha sık rastlanmaktadır. Nakkaş Osman'ın eserlerinden biri olan "Metâliü's Saâde", türü, içeriği, minyatürün resmedilme tarzı ve anlamsal boyutu nedeniyle bu çalışma için seçilmiştir. Bu çalışmada; Nakkaş Osman'ın Metâliü's Saâde adlı el yazmasında yer alan Merih (Mars) gezegeninin tasvir edildiği minyatürdeki simgesel ve hikâyesel anlatım, ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemiyle analiz edilmiştir. Erwin Panofsky'nin üç anlam aşaması üzerine şekillendirdiği bu yöntem, XX. yüzyıldan itibaren sanat dünyasında eser analizine büyük katkı sağlamıştır. Nakkaş Osman'ın minyatürleri ön-ikonografik inceleme (doğal anlam), ikonografik tanımlama (uzlaşmalı anlam) ve ikonolojik tanımlama (içsel anlam) olmak üzere üç alt başlık altında incelenmiştir. Bu çalışma sonucunda; Nakkaş Osman'ın minyatürlerine Osmanlı kültür ve medeniyetinin etkilerini, düşünce ve bakış açısını yansıttığı, varolan kaynaklara kıyasla burç ve gezegen tasvirine ek olarak gezegenler, temsili öge ve meslekler arasında ilişki kurduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkonografi, ikonoloji, Metâliü's Saâde, minyatür, Nakkaş Osman

ABSTRACT

Nakkaş Osman is the chief miniaturist of the Ottoman Empire after the 16th century. Miniatures of Nakkaş Osman are frequently encountered in the descriptions in Seyyid Lokman's manuscripts. Miniature is a traditional art that includes deep and detailed expressions using a plain and plain language. Miniatures are more common in books on astronomy, mythology, and legend/epic, where symbolic expressions are used extensively. "Metâliü's Saâde," one of Nakkaş Osman's works, was chosen for this study because of its type, content, painting style, and semantic dimension of the miniature. In this study, the symbolic and narrative narration in Nakkaş Osman's miniature, in which the planet Merih (Mars) is depicted in the manuscript called Metâliü's Saâde, has been analyzed using iconographic and iconological criticism method. This method, which Erwin Panofsky formulated on three stages of meaning, has contributed greatly to the analysis of works in the art world since the 20th century. Nakkaş Osman's miniatures are examined under three subheadings as pre-iconographic review (natural meaning), iconographic description (concordant meaning), and iconological description (internal meaning). As a result of this study, it has been determined that Nakkaş Osman reflects the effects, thought, and perspective of Ottoman culture and civilization on his miniatures Saâde and establishes relationships between planets, representative elements, and professions in addition to depiction of horoscope and planet.

Keywords: Iconography, iconologic, Metâliü's Saâde, miniature, Nakkaş Osman

Geliş Tarihi/Received: 07.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Yeliz ERDOĞAN
E-mail: yeliz_erdogan@anadolu.edu.tr

Cite this article as: Erdoğan, Y.,
İnce, M., & Yapıcı, Y. (2022). Analysis of
Nakkaş Osman's miniatures named
"Metâliü's Saâde" by iconographic
and iconological criticism method.
Art Vision, 28(49), 155-161.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Minyatür, sade ve yalın bir dil kullanan derin, detaylı anlatımları içinde barındıran bir geleneksel sanat dalıdır. Derin anlam yüklemeleri, yaşanan devrin detaylı anlatımları, küçük ve titiz çalışmaları ile donattıkları kitaplara görsel zenginlik katmaktadır. Minyatür, el yazmalara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resim olarak tanımlanmaktadır. Batı'da kökeni Antik Çağ'a, Doğu'daysa İslam öncesi dönemlere dayanan minyatür, Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur (Renda, 1997). Orta Asya'daki ilk örneklerde sadece kırmızı rengin kullanıldığı görülmektedir. Orta Çağ Avrupa'sındaki elyazmalarında ise Latince "minium" denilen kurşun oksit kullanılarak metinlerin baş harfleri kırmızıyla süslenmiştir. Bu nedenle minyatür kelimesinin, Latince "kırmızı ile boyamak" anlamına gelen "miniare" kelimesinden türediği düşünülmektedir (Saraç, 2011). Minyatür, süsleyiciliğinin yanı sıra anlatım gücü ve kendine has estetik yapısıyla yıllar boyunca çeşitli üsluplar altında gelişmeye devam etmektedir. Genellikle el yazmadaki metni açıklama amacıyla yapılan minyatür, kitap resimleme sanatı olarak kabul edilir (Keskiner, 2004). Minyatür sanatı, Osmanlı'da en çok tasvir ve nakış sözcükleriyle ifade edilmiştir. Bu nedenle de minyatür sanatçısına "nakkaş", sanatın icra edildiği yere ise "nakkaşhane" denilmektedir (Mahir, 2008).

Orta Asya'da yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda minyatür sanatının kökeninin Uygur Türklerine dayandığı tespit edilmiştir. Mani dininin etkisinin görüldüğü Uygur kitap resimleme sanatı, duvar resimlemeleri ile aynı özelliklere sahip ancak nispeten daha küçük ölçeklidir. Minyatür sanatında öne çıkan devletlerden biri olan İran'da ise başlarda Uygur Türk nakkaşlarının etkisi görülür. İran, XIII. yüzyıldan itibaren kendi milli üsluplarına göre sanatlarını değiştirerek yeniler. Moğolların istilası ile büyük değişimler yaşayan İran minyatür sanatındaki yeniliklerden biri de dini konulu kitapların resimlenmesidir. Uygurların tesirinde şekillenen minyatür sanatı ile İslam minyatürleri arasında açık ve kesin bir benzerlik görülmektedir. XV. yüzyıl Türk resmi ile Uygur resmi arasındaki benzerlik ve bağlar *Fatih Albümü*'ndeki minyatürlerde yer alan Türk tiplmeleriyle açıkça kendini gösterir (Binark, 1978). Uygur resim ve minyatür sanatının, Moğol, İran ve Osmanlı minyatürlerinde etkili olduğu görülmektedir. Ancak zaman içerisinde her biri kendi kimliklerini oluşturarak birbirinden ayrışır. Ortak bir çıkış noktasının farklı kültür ve şartlarda evrimleşmesi ile minyatür sanatının zenginliği gözler önüne serilmektedir. Osmanlı minyatür sanatı, kendinden önce ve dönemdeki diğer devletlerin minyatür sanatı ile üslup ve konu açısından benzerlik gösterdiği gibi farklılıklar da içermektedir.

Osmanlı minyatür sanatının en belli başlı özelliği, *Surname* ve *Hünernâme* gibi tarihi konulu kitapların resimlenmesidir. Ayrıca Türk minyatür sanatı, çizgi, renk ve kompozisyonda kendine has özellikler barındırır. Türk minyatüründe üslup azami derecede önemli bir yere sahiptir. Bir dünya ve sanat görüşünün neticesi olarak, yüzeyde bütünlüğün sağlanabilmesi için kompozisyona üç boyutlu cisimler yerleştirilmesi yerine figürlerin üst üste sıralanması tercih edilir. Böylece figürlerin her biri aynı renk ve desen zenginliği içerisinde benzer boyutlarda tasvir edilir ve arka planda kalmaları önlenir (Binark, 1978). Osmanlı'da padişah portreleri, seferler, savaşlar, şehir planları, astroloji, dini konular vb. hakkındaki kitaplarda yer alan anlatımlar minyatürler aracılığıyla tasvir edilmektedir. Yazılı anlatımların yanında bulunan birebir uyumlu görseller döneme dair küçük ipuçları içermekte ve yazılı anlatıma katkı sağlayacak detaylar içermektedir. Her şeyi üst üste

aynı karede anlatan minyatürün kendine has üslubu sayesinde mekân, figürler, olaylar, nesnelere tüm detaylarıyla tek karede tasvirlenebilmiştir.

Minyatür sanatçıları (musavvir); saraya bağlı, yazma kitap tasvirleri yapmaları nedeniyle hattatlar, cetvelkeşler, tezhip ve cilt yapan sanatçılar ile çalışan nakkaşlardır. Nakkaşhanelerdeki ustalar, saraya bağlı oldukları için yazma kitap içerisinde resmettikleri minyatürler de sarayın gözetimi altındadır. Dönem dönem padişahlar, nakkaşların seferleri, savaşları, şehirleri veya padişah portrelerini tasvir ederek belgelemelerini istemiştir (And, 2018). Nakkaş Osman da döneminin ünlü nakkaşlarından biri olarak yazma eserlerdeki minyatürleriyle minyatür sanatına büyük katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada; Nakkaş Osman'ın *Metâliü's Saâde* adlı el yazmasında yer alan Merih (Mars) gezegeninin tasvir edildiği minyatürün ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemi ile eser analizi yapılmıştır. 1582 tarihinde yayınlanan ve kütüphanenin internet sayfası üzerinden açık erişimde olan bu eserin orijinal belgeden taranmış olan dökümanına ulaşılmıştır. *Metâliü's Saâde* adlı bu el yazması Fransa, Paris Bibliotheque Nationale'de Sup. Turc. 242 numarada kayıtlıdır (Fransa Milli Kütüphanesi, t.y.). Bu el yazmasındaki farklı minyatürler arasından seçilen bu eser, ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam olmak üzere üç aşamada analiz edilmiştir.

İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi ile Eser Analizi

Heinrich Wölfflin, sanat tarihinin bir bilim olarak temellerinin atıldığı XIX. yüzyıl sonrası sanatın sınırlarını çizen, sanat tarihini belli dönemlere ayıran, sanat eserlerinin ortak özelliklerini saptayarak bu saptamalara göre biçimlerini inceleyen ilk kuşak sanat tarihçilerinden biridir. Wölfflin, sanat tarihi yöntemini sanat tarihinin yalnızca biçimsel çözümlerine dayandırmıştır. Wölfflin'in öğrencisi olan Erwin Panofsky, sanat eserinin yalnızca biçimsel çözümlenmesini eleştirmiş, ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemini geliştirmiştir. Panofsky'ye göre sanat eserinin, dahil olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerekmektedir. Sanat eseri, dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu gibi olgular ile karşılıklı etkileşimler içerisinde (Panofsky, 1995).

Şüphesiz sanat eserinin bir formu vardır ancak aynı zamanda anlattığı bir konu, taşıdığı bir anlam ve içeriği de vardır. Panofsky, bundan yola çıkarak üç inceleme düzeyi bulunan ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemini geliştirmiştir (Panofsky, 1995). İkonografik yöntem, eğitsel amacının yanında sanat tarihindeki anlam sorunlarına çözüm yolları sunması ile günümüzde de yaygın bir kullanıma sahiptir. İkonografik yöntemi kullananların öznesi yapıtlar değil, örtük bir perdenin arkasındaki anlamı ortaya çıkaran eserlerdir (Tükel & Yüzgüller, 2018).

İkonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemindeki üç aşamadan her biri kendi içinde önce parçadan bütüne gidip sonrasında tekrar bütünden parçaya gelmektedir. Bu aşamaların ilki olan ön-ikonografik inceleme, nesnelere en yalın biçimiyle ele almak, sanat eserinin biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacmin belirli nesne ve olaylarla bilinmesidir. İkonografik tanımlama olarak adlandırılan ikinci inceleme aşamasında sanat eserinde betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bağ kurulması, imgelerin çözümlenmesi ile öykü ve alegoriler saptanmaktadır. Üçüncü inceleme aşaması ikonolojik tanımlama olarak adlandırılır. İkonolojik tanımlama aynı zamanda sanat eserinin içeriğidir. Sanat eserinin bulunduğu dönemin kültürel nitelikleri,

sanatçının kişiliği ve eserin içerdiği anlam bu aşamada incelenmektedir (Panofsky, 1995). Panofsky, öncelikle belirli soyutlamalarla anlamı bütün düşüncelerden arındırarak yalın haliyle sunar. Ardından insanın uzlaşımalsal biçimde oluşturduğu anlamlandırma sürecini çözümler ve eserin anlamını bir üst dile çevirir (Tükel & Yüzgüller, 2018).

Cömert, Panofsky'nin üç inceleme aşamasının isimlerini doğal anlam, anlaşılabilir anlam ve asıl anlam veya içerik olarak adlandırmıştır. Doğal anlamı, olgusal ve ifadesel olmak üzere de iki alt basamağa ayırmıştır. Panofsky'nin aşamalarının içeriğini detaylıca açıklayarak bu başlıklar altında örneklendirmiştir. Cömert, ikonografinin çözümlenmeye dayanması kadar ikonolojinin de birleştirme yöntemine dayandığını ifade etmiştir. Bir sanat eserinin olması gerektiği gibi ön-ikonografik tasvirinin yapılması, ikonografik çözümlenmesi için ne kadar gerekli ise ikonolojik yorum için de doğru bir ikonografik çözümlenmeye ihtiyaç duyulmaktadır (Cömert, 2010).

Nakkaş Osman

Nakkaş Osman, XVI. yüzyılın ikinci yarısında (minyatürlerdeki tarihlerden yola çıkarak) sarayın baş minyatürçüsüdür ve saray nakkaşhanesindeki ekibiyle beraber kitapları minyatürlerle zenginleştirmektedir. Nakkaş Osman'ın Topkapı Sarayı arşivinde ve tasvirli kitaplarda ismi geçmesine rağmen hayatına dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Bilindiği kadarıyla yaptığı 600'ü aşkın minyatür ile Nakkaş Osman, Osmanlı dönemi minyatür sanatı için mihiyen taşlarından biridir. Gelibolulu Mustafa Ali'nin *Menakıb-ı Hünerveran* kitabında övgüyle bahsettiği Nakkaş Osman, diğer nakkaşlarla beraber bir ekol meydana getirir ve Osmanlı minyatür sanatına karakter kazandırır. Özellikle Nakkaş Osman'ın, Kanuni'nin son Macaristan seferinin ele alındığı 305 sayfa ve 20 minyatürlü *Nüzhetü'l-ekber der sefer-i Zigetvar* adlı kitaptaki minyatürlerinin sade ifadesi, usta kompozisyon düzeni, belgencilik, biçim ve içerik bütünlüğü dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2010).

Nüzhetü'l-ekber der sefer-i Zigetvar'ın haricinde Nakkaş Osman'ın minyatürlerinin yer aldığı el yazmaları arasında *Şahnâme-i Selim Han*, *Şahnâme-i Sultan Murad III*, *Hünernâme*, *Zübdet el- Tevârih*, *Siyer-i Nebi* de yer almaktadır. Nakkaş Osman'ın *Şahname*, *Surname* ve *Şemalname* türündeki minyatürlerinin, usta nakkaşlığı sayesinde kendinden sonraki nakkaşlar için rehber niteliğinde olduğu söylenebilir (Tanındı, 1996). Sanatçının üslubu, tarih konulu el yazmalarında yer alan minyatürlerinde kendini bilhassa göstermektedir. Osmanlı padişahlarının tasvirlerini yaptığı minyatürleri ile "Dizi Padişah Portreciliği" adı verilen yeni bir geleneği meydana getirmiştir. *Sûrnâme-i Hümayûn*'da nakkaşlık konusundaki tüm hünerlerini sergileyen Nakkaş Osman'ın, İstanbul'un günlük hayatını, esnafı, törenleri, gösterideki eğlenceleri tüm canlılığıyla betimlediği tasvirleri belge niteliği taşımaktadır. Böylelikle Osmanlı minyatürüne yön veren ilk büyük sanatçı Nakkaş Osman olmuştur (Mahir, 2008).

Metâliü's Saâde

Ön-ikonografik İnceleme (Doğal Anlam)

Minyatürün doğal anlamını değerlendirilirken tüm biçimsel öğeler, temsiller, söylemler sadeleştirilerek temel düzeyde anlatımlara indirgenmiştir. Şekil 1'de varak 8, yazı, tezhip, minyatür şeklinde sıralanarak dikey bir dikdörtgen içerisinde sayfayı yerleştirilmiştir. En üstte başlık alanı yatay dikdörtgen, alt kısmındaki karenin içerisinde yer alan dairede burç tasviri, en alttaki yatay dikdörtgen ise üç dikdörtgene bölünerek dikey bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sayfa kenarlarında zereşan tekniği kullanılmıştır. Minyatürü çevreleyen cetveller altın ile boyanmış, başlık ise sülüs hattıyla



Şekil 1.

Nakkaş Osman ve ekibi, Metâliü's Saâde, Hamel Burcu Tasviri, 1582, Katalog No: 242, Varak: 8, Fransa Milli Kütüphanesi, Fransa (Nakkaş Osman, 1582)

zer mürekkebi ile yazılmıştır. Burcun yerleştirildiği daire alanının dışındaki kare alanın içerisi tezhiplerle süslenmiştir. Burcun tasvir edildiği daire formu lacivert üzerine beyaz ile tarama tekniği kullanılarak hazırlanmıştır. Hafif bulut ve gökyüzü etkisi verilen yüzey üzerine ise altın ile küçük yıldızlar serpiştirilmiştir (Elmastaş, 2019). Minyatür sahnesinin üst kısmında büyük bir satırda Arapça ile minyatürde tasviri yapılan burç betimlenmektedir. Alt kısımdaki üç dikdörtgen içinde farklı üç figüre yer verilirken üst kısımdaki kareye yakın dikdörtgen çerçevenin içinde büyük bir daire ve sola dayalı yerleştirilmiş koç üzerindeki figür detaylandırılmıştır. Büyük dikdörtgenin daire haricinde kalan kısımları daire olarak sarı üzerine kırmızıyla, çerçevesi de açık mavi ile renklendirilmiştir. Dairenin altın sarısı çerçevesi içindeki arka plan geçişli mavi renktedir. Mavi plan üzerindeki küçük yıldızlar gece gökyüzündeki yıldızları aklı getirirken, koçun üzerinde bulunan figürün elindeki kılıç havada çerçeveye dayalı olarak betimlenmiştir. Figürün kafasındaki şapka ile kılıç çerçeveden dışarı çıkma izlenimi verir ve dairenin sol tarafına kafasını dayayan koç da aynı şekilde daireyi zorlamaktadır. Figürün üzerindeki kırmızı bluzun içindeki içlik, kemer ve pantolon açık mavi tonlarındadır. Bununla beraber şapkasının alt kısmı da aynı ton mavi üstü ise kırmızı olarak tasvir

edilmiştir. Beline bağlı kılıç kılıfı sağ tarafa doğru hareketli olarak resmedilmiştir. Figürün sol elinde havada duran kılıç ile sağ elinde aşağı doğru kesik bir kafa tuttuğu dikkati çeker. Buradan saçlarından tuttuğu kesik başın kısa süre önce elindeki kılıç ile kesildiği sonucu çıkarılabilir. Kılıcı havaya kaldırması ve duruşundan figürün, eyleminden haz aldığı izlenimi hissedilir. Üzerine bindiği koça at gibi biniş takımı geçirmiş, kırmızı ve sarılı işlemeli bir kumaş parçası ile boynunda çana benzer bir ipele koç, küçük kıvrık boynuzları, dolgun erkeklik organları ile koşar halde betimlenmiştir. Kılıçlı figürün büyük ve detaylı tasvirinin altında üç parçada ayrı ayrı resmedilen figürler ise birbirinden farklı duruş ve kompozisyonunda nakşedilmiştir.

Sağ köşede bulunan figürün çerçevesi, altın sarısı renkte üst kısımları yarı dairesel çerçevelenen dikdörtgen bir forma sahiptir. Aynı şekilde diğer iki çerçevenin de üst kısmı aynı yan dairesel formdadır ancak ortadaki çerçevenin kenarları diğerlerinden farklı olarak kırmızı renktedir. Sağ köşedeki turuncu kıyafetli bağdaş kurup oturan figür, bacalarının üstünde kahverengi ve iki eliyle altın renginde bir alet tutmaktadır. Kafasındaki kahverengi şapkanın arka kısmı uzun aşağıya doğru sarkmaktadır. Arka plan büyük koçlu figürde ve diğer çerçevelerde olduğu gibi geçişli mavi tonda yaldızlı ıldızlıdır. Ortadaki figürün kıyafeti, sureti ve oturuş şekli, gerçek dünyadan bir insanın betimlemesi olamayacağıni hissettirir.

Figürün kafasının etrafında 12 uçlu bir yıldız şekli, alnınin ortasında nokta şeklinde bir işaret bulunmakla beraber yüzünü yuvarlak şekilde çevreleyen ve çene hizasında küçük daire şeklinde biten siyah bir hat mevcuttur. Figür, tüm vücudunu kaplayan altın sarısı kıyafetiyle belinde ince bir kemer, kolları başının arkasında ve dizleri dik bir duruşta resmedilmiştir. Soldaki figür ise diğer figürlere oranla daha geleneksel/yöresel bir görünüm içerisindedir. Beyaz elbisesi içerisinde turuncu desenli içliği bulunan figürün başında pembe yazma, yüzünün sol tarafında da saçları gözükmemektedir. Dizlerini bükerek oturduğu yerde elindeki mendil bağlı müzik aletini çalarken tasvir edilmiştir. Bu müzik aletinin orta kısmı davul gibi geniş, gövdesini kaplarken sap kısmı sağ aşağıya doğru virgül şeklinde kıvrılmaktadır. Ortadaki çerçevede yer alan figür dışında büyük çerçeve de dahil diğerlerinin hepsinde kompozisyonunda sıkışma ve daralma, çerçevenin bir yönüne dayanma söz konusudur.

İkonografik Tanımlama (Uzlaşmalı Anlam)

Minyatürün uzlaşmalı anlamını ele aldığımızda, daire içerisinde büyükçe resmedilen kompozisyonunda yer alan öğelerin, Hamel'i (Koç burcu) temsil ettiği anlaşılmaktadır. Minyatürün bulunduğu el yazması kitap *Metâliü's Saâde*, astroloji ve meslek gruplarıyla ilgilidir. Minyatürde bir elinde kılıcı, bir elinde kesik başı ile kendinden gurur duyan, şiddet ve öfke içerisindeki figürle, Merih gezegeninin yöneticisi olduğu Hamel'in özellikleri tasvir edilmektedir. Hamel burcunun tasvirinin Merih gezegenine atfedilen özellikler çerçevesinde şekillenmesi nedeniyle anlamlandırma sürecinde Merih gezegeni üzerinden yorumlama tercih edilmiştir.

Minyatürün üst kısmında "Taksîm-i Derecât-ı Burc-i Hamel" yazısı yer almakta ve minyatürün Hamel burcunu anlattığını göstermektedir (Urfaloğlu & Süslü, 2010). Merih'in kan ve ateş ile temsil edilmesi nedeniyle figürde kırmızı kıyafet tercih edilirken kuvvetli, haşin, sert kişilik ve meslek gruplarının temsilinde kılıç ve kesik baş imgeleri kullanılmıştır. Meslek grupları için bu imgelerin tercih edilme nedeni gezegene atfedilen mesleklerdir. Bunlar; cellat, kasap, sıracı, nalbant, aşçı, meşaleci ve arslancıdır (Süslü & Urfaloğlu, 2007). Asıl adı Mirrih olan Merih, uğursuz bir gezegen olarak

bilinir, özellikleri arasında zorlama ve yenme bulunur. Bu nedenle Cellad-ı Felek de denilir, bir elinde kılıç bir elinde kesik baş tutan imge ile eşleştirilir. Cumartesi gecesi ile Salı gününe egemen olan Merih, kırmızı, aşırı kuru ve ateşlidir. Kan kırmızı görüntüsü nedeniyle eski kültürlerde savaş tanrısının adı olarak da kullanılmıştır. Merih erkekliğin simgesidir. Merih gezegeninin yöneticisi olduğu Hamel (Koç) burcudur. Merih gezegeninin şerefisi—gezegenin etkisinin en güçlü olduğu—ise Şems'tir. Bu gezegenin etkisindeki insanlar; yuvarlak bir yüze, orta boya, pembe tene, keskin bir göze ve ölçülü hatlara sahiptir. Bu nedenle de gözüpek, kavgacı, tehlikeli ve her an savunmaya hazır durumda olurlar (And, 2018).

Merih'in şiddet, kan, kuvvet ve haşinlik barındıran meslekler arasında koç ile kasaplığa, at gibi üzerine binilerek koşar halde tasvir edilmesi nalbanda, kesik baş ile de cellada atıf yapıldığı söylenebilir. Minyatürün resmedilmesindeki detaylar ile meslekler arasındaki bağlantı için koçun üstündeki kumaş detayları ve dairenin dışındaki dairesel işlemlerin sıracıyı, vurgulu erkeklik organı ile Merih'in erkekliğin simgesi olmasının ima ettiği de ifade edilebilir. Ancak koçun Merih tasvirinde yer almasının asıl nedeni Hamel (Koç) burcunun yöneticisi gezegeni olmasıdır.

Hamel burcu Şems ile anılır, güneşin Hamel burcuna girdiği zaman Nevruz olarak adlandırılır. Bu nedenle edebi eserlerde Güneş-Hamel- Nevruz üçlemesine gönderme yapıldığına sıkça rastlanılır (And, 2018). Bu nedenle Merih'in genellikle Şems ile tasvir edildiği görülmektedir. Merih ile alttaki diğer üç figürün birbirinden farklı meslek gruplarını ifade ettiği, Merih'in üç figürle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürlere ve anlamlarına baktığımızda ortada yer alan tasvirin Güneş'i temsil eden Şems olduğu anlaşılmaktadır.

Altın, değerli madenler ve parlayan nesnelere Güneş'in simgeleri arasında sayılabilir. Şems, kişilerde aydınlık, liderlik, şeref, para ve yaratıcılık simgesidir. Bu nedenle de temsil ettiği meslek grupları; padişah, bey, altıncı, kuyumcu, kalcı, kazaz ve sarraftır (Süslü & Urfaloğlu, 2007). Şems, Osmanlı'da yedi gezegen arasında dördüncü sırada yer alır. Şems merkezde, üst tarafındaki Merih'in altında, alt tarafındaki Zühre'nin üstündedir. Şems minyatürlere farklı şekillerde yansımakta bunlardan en sık rastlanılanı büyük, yuvarlak insan yüzünün çevresinde sarı, alev gibi huzmeler bulunan tasviridir (And, 2018). Minyatürde soldaki figürün kadın olması, bir müzik aleti çalması ve mendilinden ötürü Zühre ile ilişkilendirilir.

Figürün elindeki müzik aleti olan avvad, çalınışı ve şekli nedeniyle ud ile benzerlik gösterir. Zühre (Venüs) gezegeninin yumuşak, hassaslık ve güzelliği temsil etmesi ile güzel sanatların temsilcisidir. Yere diz çökmüş, elindeki mendil ile avvad—hem müzik aletini hem çalan kişiyi ifade eder— icra etmektedir (Süslü & Urfaloğlu, 2007). Merih'in alt kısmında küçük bir dikdörtgen çerçeve içerisinde Zühre'nin temsilcisi olarak bu anlatım yer almaktadır. Merih'in alt kısmındaki dikdörtgende yer verilen Şems'in yan tarafında yer alan elinde altın renkli bir aleti taşıyan figür de bu durumda başka bir gezegenin tasviri ya da Merih gezegenine atfedilen mesleklerden birinin betimlemesidir.

Urfaloğlu ve Süslü'nün, *Metâliü's Saâde*'de yer alan burç minyatürleri üzerine olan makalede dairenin etrafında, kırmızı fon üzerinde altın yaldızlı lotus ve palmet motifleri olduğu ifade edilmiştir. Alt kısımdaki dikdörtgenlerde yer alan üç figürden ikisinin Hamel'in şerefini temsil eden Şems ve vebalini simgeleyen Zühre olduğunu belirtirken üçüncü figür konusunda net bir tanımlama yer almamaktadır. Yalnızca bağdaş kuran sarı-siyah serpuşlu, kucağında topuzlu asa tutan, kırmızı kaftanlı bir figür olarak anlatılmaktadır.

Sağ kenardaki dikdörtgende yer alan figürle ilgili çeşitli fikirler yürütmek mümkündür (Urfaloğlu & Süslü, 2010).

Yapılan incelemeler sonucunda sağ kenarda yer alan figürün diğer gezegenlerin temsilinden ziyade Merih'in mesleğini ifade ettiği sonucuna varılmıştır. "Yedi gezegenin her birinin meslek ve sanatları vardır. Zuhal hazinedar, Müşteri kadı, Merih serasker, Şems sultan-ı cihân, Zühre çalgıcı ve besteci, Utârid kâtip ve Kamer Şems'in veziri ya da kâimmakamı" (And, 2018, s. 361). Minyatürdeki söz konusu figürün seraskeri ifade ettiği elindeki gürz ve bozdoğan olarak adlandırılan silahtan anlaşılmaktadır. Osmanlı dönemi minyatürlerinin incelenmesi sonrası savaşlarda, savaş sonrası askeri birliklerin elinde bu silahın tasvir edildiği görülmüştür. Vurucu silah türleri arasında yer alan gürz, bozdoğan, topuz gibi silahlar yakın dövüşte ateşli silahların icadına kadar kullanılmış daha sonra spor müsabakaları ve şölenlerdeki gösterilerde sıkça yer verilmiştir (Aydüz, 2011). Silahını elinde tutan figürün kıyafetinin kırmızı olması gezegeni Merih'in renginin kırmızı olmasından kaynaklanır. Böylece minyatürün alt kısmındaki üçlü figürün soldan sağa doğru karışık gezegeni olan Zühre'nin, ortadaki şerefi (yükseleme) olan Şems'in sağdakinin ise Merih gezegeninin temsil ettiği meslek olan seraskerin tasviri olduğu anlaşılmaktadır. *Metâliü's Saâde*, böylece hem gezegenleri hem meslekleri bir arada tasvir eden el yazması olma özelliğini göstermektedir.

Minyatürdeki figürlere ek olarak alt kısımda yer alan üç figürün üst kısmında kullanılan daireselleşen çerçevesinin Bursa Kemerî olduğu düşünülmektedir. Bursa kemerî, üst kısımda yatay doğru ile bağlanan dörtte ikisi bir daireden oluşan süsleme işlerinde ağırlıklı olarak kullanılan kemer şeklidir. Taşıma gücü yüksek olmadığı için süslemede tercih edilmiş, Yıldırım, Yeşil ve Muradiye külliyyelerinde yontu taşı ve mermer ile uygulanmıştır. Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'nin en önemli özelliklerinden biridir (Bursa Gazeteciler Cemiyeti [BGC], t.y.; Hasol, 1979). *Metâliü's Saâde*'de yer alan her dikdörtgen çerçeveli küçük figürde Bursa kemerî kullanılmıştır. Osmanlı mimarisinin temel noktalarına atıf yapan bu tasvir detayları takdire şayandır.

İkonolojik Tanımlama (İçsel Anlam)

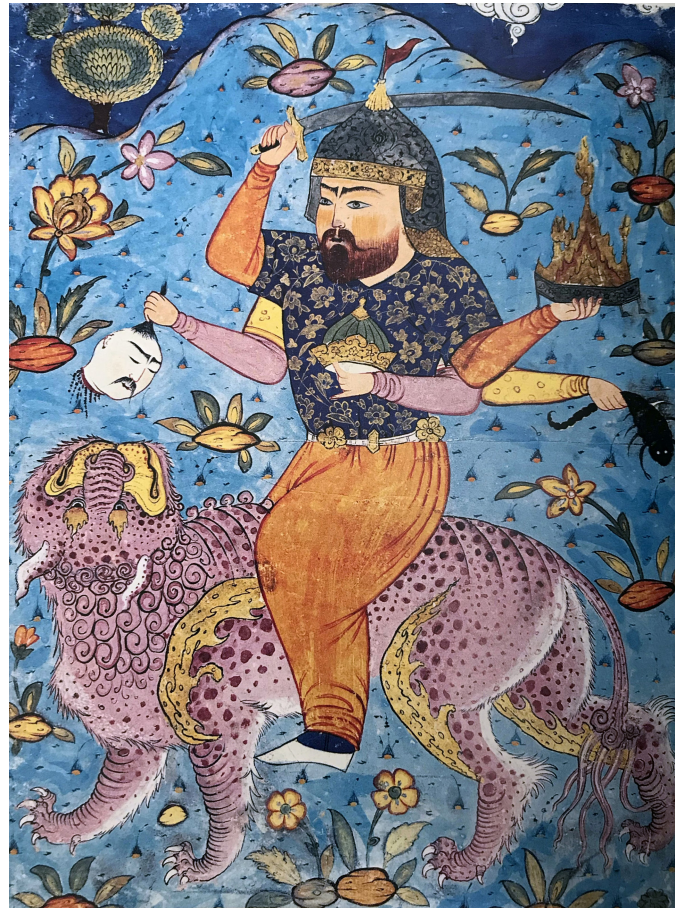
Metâliü's Saâde adlı eser Paris'te Bibliotheque Nationale'de yer almaktadır. El yazmanın yer aldığı katalogta G. Migeon'un yazdığı bir açıklamaya göre minyatürler, Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Aynı zamanda *Sûrnâme-i Hümayûn* gibi eserlerdeki üslup, detaylı anlatımlar ve Bursa Kemerî kullanılmasıyla bu minyatürlerin Nakkaş Osman tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. *Metâliü's Saâde*, 56 küçük figür ve 7 gezegen ile birbirinden farklı sanat ve meslek gruplarını göstermektedir (Süslü & Urfaloğlu, 2007). 1582 yılında hazırlanan bu yazma, iki farklı yazar tarafından hazırlanan iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölüm gök cisimleri üzerine bilgiler içermekte ikinci bölüm falcılık ve tılsım incelemelerinden oluşmaktadır (And, 2018). İlk bölümde gezegenlerin her birinin ne anlama geldiği ve her meslek grubunun hangi gezegene mensup olduğu gösterilmektedir. El yazmanın 32-33. sayfalarında yer alan tasvirde 56 küçük figür, 7 gezegen ile farklı sanat ve meslekler yer almaktadır. Söz konusu tasvirde gezegen ve meslek grubu eşleştirmeleri arasında yer alan birkaç örnek şu şekildedir: Zuhal (Satürn)—demirci, Müşteri (Jüpiter)—kadı, Merih (Mars)—cellat, Şems (Güneş)—kuyumcu, Zühre (Venüs)—rakkas, Utarit (Merkür)—terzi, Kamer (Ay)—balıkçı (Süslü & Urfaloğlu, 2007).

Metâliü's Saâde; gezegenlerin, meslek gruplarının ve kişilik özelliklerinin resmedildiği bir eser olarak benzer konular içeren *Acâibü'l-Mahlûkat*, *Garâ'ibü'l-Mevcûdât*, *Falname*, *Gururname* gibi kitaplarla karşılaştırıldığında ortak anlatım noktalarının

bulunduğu belirlenmiştir. Nakkaşların üslup değişimleri, belli başlı farklılıklar oluşmasını sağlamakla beraber yer verilen simgesel ifadeler anlatımda ortaklık sağlamaktadır. Merih'in ana konu olduğu minyatür sahnesinde Merih'in tüm özellikleri renk, nesne, tavır, tutum ve mimiklerde görülebilir. Nakkaş'ın Merih'in anlamını kuvvetlendirmek amacıyla resmettiği Şems, Zühre ve serasker ise Merih'in çeşitli yönlerini simgelemektedir.

Nakkaşın, Merih gezegeninin temsili olarak resmettiği figürü at yerine koç üzerinde tasvir etmesi ters köşelerden biridir. Bunun nedeni, temsili meslek grupları arasında kasabın olması olabilir. Koç kasapların sıkça karşılaştığı küçükbaş hayvanlardan biridir ve İslam devletlerinde kurban olarak adanır. Figürün cellat görünümünün yanı sıra kasaplıkla özdeşleştiği ilmesinin için at yerine koçun tercih edildiği düşünülebilir. Koç, Müslümanlar için bereketli bir hayvandır ve çok yönlü olarak ihtiyaçlara karşılık verebilir. Koç'un eti hem açılığın hem kasaplığı, adak olmasıyla celladı, cinsiyeti üzerine yapılan vurgu ile de erkekliliğin temsili olduğunu aklı getirir. Aynı zamanda kesik baş ve kılıç taşıması da yine askerliğe, savaşa yapılan bir atıf niteliği taşımaktadır. Minyatürde Şems, Zühre ve serasker tasvirleri aracılığıyla Merih'in farklı yönleri aynı anda betimlenmiştir. Merih'in başka nakkaşlar tarafından yapılmış olan diğer minyatürlerine bakarak bu konuya açıklık getirilebilir.

Gururname'de yer alan Merih tasvirinde, 4 kollu iki bacaklı bir figür, iki elinde kadın ve erkek ayrı ayrı iki kesik baş, bir elinde de kılıç tutmaktadır. Figürün kırmızı kıyafeti üstünde altın sarısı işlemeler ve



Şekil 2.

Kitâb-ı Falnâme, Merih (Mars), 1614-16, Katalog no:1703, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul (Nakkaş Osman, 1614-1616)

askerlerin kıyafetlerine benzer kolluk ve üst giysi bulunmaktadır. Falnamede yer alan başka bir tasvirde ise gerçeküstü bir canavarın üstünde duran figürün beş kolu vardır; bunlardan birinde kılıç havada, birinde kesik bir baş, birinde ateş, birinde akrep diğeri de altın yaldızlı miğfer resmedilmiştir. Nakkaş Osman'ın *Metâliü's Saâde* adlı eserindeki gibi koç üzerinde tasvir etme şekli bunlarda görülmemektedir. Aynı zamanda Şems ile anılan Merih'in tasvirlerinde Şems'e dair hiçbir izlenim bulunmamakta, *Gurrename*'de sadece Merih gezegeninin kişilik özellikleri ile simgeleştiği kalıp resmedilmiştir. *Falname*'de ise Merih'in özdeşleştirildiği meslek gruplarına atıfta bulunulmakta ancak gerçek hayatla bağlantı kurmaktan ziyade gerçeküstücü bir ifade tercih edilmiştir.

Şekil 2'de *Falname*'de yer alan Merih, beş kollu olarak bir canavarın üstünde resmedilmiştir. Her kolunda farklı bir simge bulunan figürün, kılıç ve kesik baş taşınması klasikleşmiş bir kalıptır ancak bunlara ek olarak akrebe de yer verilmesi Merih'in yönetici olduğu bir diğer burç olan Akrep'i ifade etmektedir. Şiddet, öfke, ateşin vurgulandığı minyatürde figürün başındaki miğfer, seraskerlik mesleğine yapılan bir atıf olmasıyla beraber *Metâliü's Saâde*'deki meslek grubu ile özdeşleşmektedir. *Falname*'de yer alan tasvirler; gerçeküstücü bir anlatım tercih edilmesi, kompozisyondaki farklılıklar ve arka planda yer alan desenler ile *Metâliü's Saâde*'deki minyatürlerden ayrılmaktadır. Hem *Gurrename* hem de *Falname*'deki minyatürler incelendiğinde *Metâliü's Saâde*'nin daha detaylı ve kapsamlı tasvirleri, alandaki diğer minyatürlerden ayrılan bir noktadır. Aynı zamanda gezegen, burç ve meslek gruplarını bir araya getirerek ilişkilendirmesi nedeniyle özeldir.

Sonuç ve Öneriler

Minyatür, birçok milletin kültüründe yer alan ve diğer sanat dallarına oranla hem biçimsel hem anlamsal olarak farklı boyutlar içeren bir sanat dalıdır. El yazmalarında yer alan anlatımcı özellikteki minyatürler Osmanlı Devleti için belge niteliğinde görsel kaynaklardır. Minyatür sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ve ustalığı ile en bilinen nakkaşlardan olan Nakkaş Osman'ın çok sayıda eseri bulunmakta ve sergilenmektedir. Ustalığı ve farklı niteliklere sahip minyatürleri bulunmasından ötürü Nakkaş Osman'ın konu ve anlam bağlamında farklılıkları olması sebebiyle *Metâliü's Saâde*'de yer alan bir minyatür seçilerek ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemiyle analizi yapılmıştır. Üç aşamada gerçekleştirilen analiz ile Nakkaş Osman'ın minyatürleri biçim ve anlam boyutlarının yanı sıra karşılaştırmalı olarak bağlantılı bir şekilde yorumlanmıştır. Nakkaş Osman'ın üslubu, analizini gerçekleştirdiğimiz minyatürdeki konu ve kapsam çerçevesinde getirdiği yeniliklerle, kendisinden sonra gelen nakkaşlara da rehber olmuştur.

Metâliü's Saâde, Nakkaş Osman'ın astroloji alanında minyatürler naksettiği tek el yazmasıdır denilebilir. Bu el yazmasında *Falname* ve *Gurrename*'den farklı olarak nakkaş, gezegeni ve burcu simgeleyecek başka sembol ve anlatımlara da yer vermiştir. Nakkaş, metin ile minyatür arasındaki söz ve imge bağlantısını kuvvetlendirmek adına sayfanın alt kısmında Hamel burcu ile ilişkilendirilen gezegen ve temsili öge tasvirlerine de yer vermiştir. Böylelikle aynı anda çok sayıda sembol ve anlatımı bir arada barındıran bütüncül bir dil yakalamıştır. Panofsky'nin yöntemini oluştururken vurguladığı kültürel etkenler ekseninde eserin anlamlandırılması ve yorumlanması ile Nakkaş Osman'ın minyatürlerinde Osmanlı kültür ve medeniyetinin etkilerini, düşünce ve bakış açısını yansıttığı görülmektedir. Astroloji yorumları, evrensel olmanın yanı sıra sübjektif özellikler de barındırmaktadır. Mars gezegeninin savaşı, öfkeyi, askeri ifade etmesi evrensel nitelik taşıırken serasker veya yeniçeri betimlemelerine yer

verilmesi Osmanlı Devleti'ne has özelliklerin anlatılmasını ve yüzyıllar sonrasına taşınmasını sağlamıştır. Benzer şekilde Zühre tasvirinde yer alan avvad adlı müzik aleti de yine Osmanlı'nın kültürel etkenlerini bizlere sunmaktadır. İkonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemi ile söz konusu minyatürdeki sembol ve tasvirler üzerinden anlamlandırmalar gerçekleştirilerek alanyazında karşılaşılmayan daha detaylı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Varolan kaynaklarda sadece minyatürdeki burç ve gezegen tasvirinin anlamına odaklanılırken bu çalışma ile gezegenler, temsili öge ve meslekler arasında ilişki kurulması ile anlam zenginliği sağlanmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - M.İ.; Tasarım - Y.E.; Denetim - Y.Y.; Kaynaklar - Y.Y., Y.E.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi - Y.E.; Analiz ve/veya Yorum - Y.E.; Literatür Taraması - Y.Y.; Yazıyı Yazan - Y.E.; Eleştirel İnceleme - M.İ.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - M.İ.; Design - Y.E.; Supervision - Y.Y.; Resources - Y.Y., Y.E.; Data Collection and/or Processing - Y.E.; Analysis and/or Interpretation - Y.E.; Literature Search - Y.Y.; Writing Manuscript - Y.E.; Critical Review - M.İ.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- And, M. (2018). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası* (6. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aydüz, S. (2011). Osmanlı silahları, silah üretim merkezleri ve literatürü tarihi. *Tarih Okulu*, 2011(X), 1-37. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usakjhs/issue/13541/163961>
- Binark, İ. (1978). Türkler'de resim ve minyatür sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1226/Binark.pdf?>
- Bursa Gazeteciler Cemiyeti. (t.y.). Bursa kemeri. <http://bgc.org.tr/ansiklopedi/bursa-kemeri.html>.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. (3. Baskı). De Ki Yayınevi.
- Elmastaş, D. (2019). *Paris Milli Kütüphanesinde bulunan ve minyatürleri Nakkaş Osman'a ait olan Metâliü's Saade adlı eserde yer alan astroloji konulu minyatürlerin incelenmesi ve özgün tasarımlar* (Tez No. 578781) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Fransa Milli Kütüphanesi. (t.y.). *Metâliü's Saâde*. Katalog No: 242. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427189w/f26.item#>
- Hasol, D. (1979). Ansiklopedik mimarlık sözlüğü. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427189w/f26.item#>
- Keskiner, C. (2004). *Minyatür sanatında doğa çizim ve boyama teknikleri*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mahir, B. (2008). *Osmanlı minyatür sanatı*. (2. Baskı). Kabalcı Yayınları.
- Nakkaş Osman. (1582). *Metâliü's Saâde*. [Minyatür]. Fransa Milli Kütüphanesi, Fransa.
- Nakkaş Osman. (1614-1616). *Kitâb-ı Falnâme*. [Minyatür]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul. <http://rivayetederlerki.blogspot.com/2018/12/falname-osmanli-usulu-minyaturlu-fal.html>

- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji: Renaissance sanatının incelenmesine giriş*. E. Akyürek (Çev.). Afa Yayınları.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (s. 1262–1271) içinde. Yem Yayınları.
- Saraç, Y. S. (2011). İslam halklarının sanatsal anlatım yöntemleri: Minyatür. *İslam Araştırmaları*, 4(1), 171–194.
- Süslü, Ö., & Urfalıoğlu, N. (2007). Bir Osmanlı el yazmasına göre XVI. yüzyıl Osmanlı imparatorluğu'nda meslekler. 38. (ICANAS) *Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi* (s. 2865–2878) içinde. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tükel, U., & Yüzcüller, S. (2018). *Batı sanatında ikonografi*. Hayalperest Yayınevi.
- Urfalıoğlu, N., & Süslü, Ö. (2010). Metâliü's-Saâde'de burçların betimlendiği minyatürler. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 18(2007–2010), 3–11.
- Yılmaz, N. (2010). Osmanlı saray atölyesinin baş minyatürçüsü Nakkaş Osman. *Lebriz Sanat Dergi*. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=774&bhcp=1>

TRT Repertuarında Bulunan Amasya ve Samsun Yöresi Uşşak Türkülerinin Makamsal ve Ritmik Yönlerden Karşılaştırmalı İncelenmesi

A Comparative Examination of Uşşak Turkus/ Folk Songs of Amasya and Samsun Regions in TRT Repertoire, in Terms of the Modal and Rhythmical Aspects

Nail DEMİRCİOĞLU 

Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Amasya, Türkiye



Öz

Makamsal ve ritmik yönlerden türkülerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi Türk halk müziği alanında yapılan çalışmaların önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Yöresel türkü zenginliklerinin bu açıdan ele alınması yöresel farklılıkları ortaya çıkarmanın yanı sıra benzerlikler ve kültürel değerlerin çözümlenmesi konusunda alana katkı sağlamaktadır. Amasya ve Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerin makamsal ve ritmik açıdan ne tür özellikler taşıdığına tespiti ile Amasya ve Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerinin karşılaştırmalı olarak bilimsel analizi de bu anlamda değerlendirilmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı ve türkülerin tarihsel bir boylamda ele alındığı bu çalışmada Türkiye Radyo ve Televizyonu (TRT) Türk Halk Müziği repertuarında bulunan Amasya yöresine ait 48 (kırk sekiz) adet ve Samsun yöresine ait de 36 (otuz altı) adet türkünün makam ve ritmik yapıları incelenmiş, bu verilerden hareketle en fazla hangi makamın ve hangi ritmik değerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler gruplandırılarak tablo ve grafik halinde sunulmuştur. Ayrıca Amasya ve Samsun yöresi uşşak türkülerinin makamsal ve ritmik karakteristik yapıları da incelenmiştir.

Çalışmada Amasya ve Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerin makamsal ve ritmik açıdan ne tür özellikler taşıdığına tespiti ile Amasya ve Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerin karşılaştırmalı olarak bilimsel analizinin yapılarak incelenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amasya, türkü, makam, ritim, Samsun, Türk halk müziği

ABSTRACT

An essential part of the studies in Turkish folk music is the comparative analysis of folk songs in terms of modal and rhythmic aspects. Considering the richness of local folk songs from this perspective contributes to analyzing similarities and cultural values and revealing regional differences. This article has tried to determine what characteristics the Uşşak folk songs of the Amasya and Samsun regions have in terms of modal and rhythmic aspects. This article also attempted to make a comparative scientific analysis of the Amasya and Samsun regions' Uşşak folk songs. This study used the descriptive analysis technique, one of the qualitative research methods. The study dealt with folk songs in a historical longitude. The article examined the maqam and rhythmic structures of 48 folk songs from the Amasya region and 36 folk songs from the Samsun region in the Turkish Radio and Television (TRT) Turkish Folk Music repertoire. This study determined which maqam and rhythmic values were used the most based on the data obtained. The data obtained are grouped and presented in tables and graphics. In addition, the article examined the maqam and rhythmic characteristics of the uşşak folk songs of Amasya and Samsun.

The study will contribute to the field with the determination of what kind of features the Uşşak character folk songs of Amasya and Samsun have in terms of mode and rhythm and the comparative scientific analysis of the Uşşak character folk songs from the Amasya and Samsun regions.

Keywords: Amasya, folk songs, maqam, rhythm, Samsun, Turkish folk music

Geliş Tarihi/Received: 25.06.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 06.09.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Nail DEMİRCİOĞLU
E-mail: naid2004@gmail.com

Cite this article as: Demircioğlu, N. (2022). A comparative examination of Uşşak turkus/folk songs of Amasya and Samsun regions in TRT repertoire, in terms of the modal and rhythmical aspects. *Art Vision*, 28(49), 162-171.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Amasya ve Samsun yöresi türkülerinin makamsal ve ritmik yapısı ile ilgili geniş kapsamlı araştırmalara oldukça az rastlanmaktadır. Yörenin tarihsel süreçteki konumu ve önemi nedeni ile çok kültürlü yapıya sahip olması, yöreye ait türkülerinde diğer kültürlerle etkileşiminden kaynaklı bazı karakteristik müzikal yapılara rastlanmasını mümkün kılmıştır. Konu ile ilgili yapılan çalışmaların oldukça az sayıda olması, çalışmanın araştırma dinamiğine ivme kazandırmıştır.

Amasya ve Samsun yöresi türkülerinin makam ve ritmik yönden incelenmesi, elde edilen bulguların mesleki müzik eğitimi veren kurumlar ile aynı zamanda alanla ilgili kişilere dağarcık oluşturması açısından ve bunun yanı sıra tüm Türkiye’de ilgili literatür taranarak bilimsel temellere oturtulması ve konu ile ilgili ileride yapılacak çalışmalara kaynak teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de tüm yörelerdeki türkü dağarcığı içerisinde yer alan Uşşak karakterli türküler, örneklemini ise TRT repertuarında yer alan Amasya ve Samsun yöresi “Uşşak” karakterli türkülerin makamsal ve ritmik yapılarının incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu araştırma sistematik veri toplama ve analiz etmeye yönelik olarak yapılmıştır. Betimsel ve tarihsel modeller işlenerek istatistiklere niceliksel olarak yaklaşılmıştır. Bu araştırma aynı zamanda niteliksel araştırma olarak da özellik göstermektedir. Nitel araştırmalar sosyal yönden şu sorulara cevap ararlar; Kültürler niçin ve nasıl gelişir? Sosyal gruplar arasındaki farklar nelerdir? gibi konuları temel olarak incelerken Niçin? Nasıl? Ne Şekilde? Sorularına yanıt arar ve sosyal bir ortamı tasvir eder. Araştırma, saptanan problemlere güvenilir çözümler aramak amacı ile planlı ve sistemli olarak verilerin toplanması, çözümlenmesi, yorumlanarak değerlendirilmesi ve rapor edilme sürecidir. Araştırma bir arama, öğrenme, bilinmeyi bilini hale getirilme çabasıdır (Karasar, 2000, s. 22).

Nitel araştırmaların eğitim olgularını ve olaylarını açıklamadaki yetersizlikler ve bu araştırmaların sonuçlarının eğitim alanında yeterince yönlendirici olmaması gibi sınırlılıklar nitel araştırma yöntemlerinin eğitim alanında kullanılmasına neden oluşturmuştur. İnsan davranışı esnek ve bütüncül bir yaklaşımla araştırılabilir ve bu yaklaşımla araştırmaya dâhil olan bireylerin görüşleri ve deneyimleri büyük önem taşır (Yıldırım & Şimşek, 2000, s. 14).

Ölçümler bize kaç kişinin nasıl davrandığını gösterir, ama “niçin?” sorusuna cevap veremez.

İnsan ve grup davranışlarının “niçin” ini anlamaya yönelik araştırmalara niteliksel (qualitative) araştırma denir (Ergün, 2005, s. 12).

Araştırmanın bu bölümünde Amasya ve Samsun yöresi müzikleri ayrı ayrı ele alınarak o yöreye ait türkülerin oluşum, konu ezgisel özellikleri makamsal ve ritmik yapıları genel görünümü üzerinde durularak yaşanan coğrafyanın müzik kültürüne olan etkilerinin yansımaları incelenecektir.

Amasya Yöresi Türk Halk Müziğinde İşlenen Temalar

Karadeniz Bölgesi’nin Orta Karadeniz Bölümü’nde konuşlanan Amasya, kuzeyinde Samsun, güneyinde Yozgat doğusunda Tokat ve batısında Çorum ili ile komşudur. Amasya’nın en büyük ilçesi Merzifon olup diğer ilçeleri Suluova, Gümüşhacıköy, Hamamözü, Taşova ve Göynücek’tir. Amasya Türküleri sözsöz özellikleri incelendiğinde yerleşim yerlerinin pek çok türküde kullanıldığı görülecektir. Sıklıkla köy, mezra, kasaba, ilçe, ya da şehir isimleri

türkülerde yer almaktadır. Amasya yerleşkesinde yer alan ve halkın ortak kullanım yerleri olan Amasya kalesi ve civarları, çok sayıda olan köprüler, ırmak kenarları, camiler ve bağlar da türkülerde geçen coğrafi unsurlar arasındadır.

Amasya genel olarak kıvrımlı ve oldukça engebeli bir coğrafi yapıya sahiptir. Yüksek dağlarla çevrili Amasya ili verimli tarım arazilerine de sahiptir. Yeşilirmak’ın bir bölümü Amasya il sınırları içindedir. Gerek coğrafi özellikleri gerekse iklim ve toprak örtüsü Amasya türkülerine konu olmuş pek çok tasvirde kaynak teşkil etmişlerdir.

Amasya’nın dağlık bir araziye sahip olması ve şehir içinden geçen Yeşilirmak sayesinde türkülerde dağ, ırmak, kaya, köprü gibi kelimelerin olmasına sebep gösterilebilir. Yine karasal iklimin etkisiyle tarım ve hayvancılık türküleri yansımaktadır. Elma, üzüm, bamyacı gibi meyve sebze isimleri de sıklıkla türkülerde yer bulmuştur. Amasya türkülerinde genellikle aşk, sevdâ, sevgi temaları işlenmiştir. Bunun yanı sıra az da olsa ağıt konusunda örnekler mevcuttur (Yücel, 2021).

Amasya’nın türkü söyleme geleneği sürmektedir. Komşu ille- rin müzik alanındaki zengin üretimleri, Amasya müziğini de etkilemiştir. Ayrıca buraya yerleşen Azeri Türklerinin, yörenin müzik kültürüne, Azeri müzik üslubunun etkilerini kattıkları söylenebilir. Kadınlar arasında ezgili ağıt yakımı, kına havaları, düğün türküleri, gelin ağılatma ezgileri gibi tören havaları ve ezgileri oldukça yaygındır. Mani söyleme, mani atma, manilerden niyet tutma biçimindeki deyişler imecelerin ve genç kız toplantılarının müzikli gelenekleridir. Aşık tarzı deyişler, özellikle dağ köylerinin yaşamının bir parçasıdır.

Samsun Yöresi Türk Halk Müziğinde İşlenen Temalar

Samsun her ne kadar Karadeniz bölgesi sınırları içerisinde olsa da kemeç ve tulum eşlikli horonların oynandığı tipik doğu Karadeniz bölgesi müzik kültüründen farklı bir müzik kültürüne sahiptir. Doğudan batıya doğru ilerledikçe değişen Karadeniz müzik kültüründe Samsun’un özel ve önemli bir yeri vardır. Çünkü Samsun; coğrafi konumu, ulaşım yollarının zenginliği ve çeşitliliği sebebiyle yurdun hemen her yöresi ile etkileşim halindedir. Bu durumun Samsun’un kendi müzikal kimliğini kazanmasında ve tipik Doğu Karadeniz müziğinden farklı olmasında önemli rol oynadığı düşünülmektedir (Özer, 2019, s. 1636).

Karadeniz sahil şeridinin orta bölümünde yer alan Samsun ili; Ordu, Sinop, Amasya, Çorum ve Tokat illerine komşudur. Stratejik özellikteki coğrafi konumunun 19 Mayıs 1919’da Atatürk’ün İstiklâl Savaşı’nın başlangıç noktası olarak Samsun’u seçmesinde de büyük önem taşıdığı düşünülmektedir.

Samsun’da; karşılama ve halay türündeki oyunların horon türü oyunlara göre ağırlıkta olduğu, kullanılan halk müziği çalgılarının da, yurdumuzun diğer bölgelerine benzer şekilde ağırlıklı olarak bağlama, ut, cümbüş, bendir, davul ve zurna olduğu bilinmektedir. Buna karşın merkezde yaygın olmamakla birlikte, Ayvacık köylerinde müzikli toplantılar ve düğünlerde kemeçenin de kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bir diğer dikkat çekici nokta da ülkemizde bağlama yapıcılığı ve özellikle de bağlama teknesi imalatı açısından Samsun’un önde gelen şehirlerden birisi olmasıdır (Özer, 2019, s. 1636).

Türk Müziği Yazılı Kaynaklarında Yer Alan “Uşşak” Makamının Genel Görünümü

Halk müziğinde makam kavramı günümüzde tartışılmaya devam etmektedir. Halk müziğinde makam kavramının olduğunu savunan görüşler; halk müziğinin melodik yapısının Türk sanat müziğindeki makamlarla örtüştüğünü belirtmektedir. Bunun yanı sıra

halk müziğinin melodik yapısının makam kavramına uygun olmadığını ve makam yerine ayak terminolojisini kullanmayı tercih eden icracı ve araştırmacılar da vardır. Halk müziğindeki "makam" anlayışının ise bilinen "makam" kavramından farklı olduğunu savunan araştırmacılar da vardır (Pelikoğlu, 2012). Araştırmanın örneklemini teşkil eden Amasya ve Samsun yörelerine ait uşşak türkülerin karşılaştırmalı analizini yapabilmek için Türk müziği yazılı kaynaklarında belirtilen uşşak makamı hakkında kısaca bilgi vermek gerekir. Bu düşünceden hareketle karşılaştırma yapabilmek amacıyla uşşak makamı anlatılmıştır.

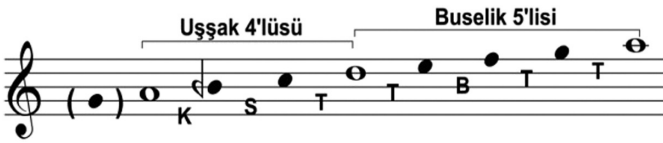
Uşşak Makamı

Durağı: Dügah (La) perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Uşşak dörtlüsüne, Neva'da (Re), Buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. (Uşşak dortlusu + 4. derecede Buselik beşlisi)

Uşşak Makamı Dizisi



Güçlüsü: Dörtlü ile beşlinin ek yerindeki Nevâ (Re) perdesidir. Üzerinde Bûselik çeşnili yarım karar yapılır.

Asma Karar Perdeleri: Uşşak makamının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi, Segâh perdesidir. Bu perde üzerinde, Segâh ve Ferahnâk çeşnisi ile asma karar yapılır.

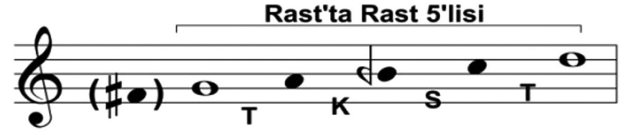
Segâh' da eksik Ferahnâk 5'lisi



Segâh' da eksik Segâh 5'lisi



Rast'ta Rast 5'lisi



Donanımı: Yalnız si için koma bemolü donanıma yazılır.

Uşşak makamında si sesi koma bemollü, yani Segâh perdesi olarak görülür. Fakat özellikle inici melodilerde, iniş cazibesi ile bu perde Segâh' dan 1-2 koma pest basılır. Bu durum makama ayrı bir özellik ve kişilik kazandırır. 2-3 komalık değıştirici işaret olmadığı için, yazıda bu perde yine Segâh olarak gösterilir. İcrada daha pest basılır. Dügâh ve Segâh perdeleri arasında 8 komalık bir uzaklık vardır. Bu aralığa büyük mücennep aralığı denir ve "K" ile gösterilir. Uşşak makamında 2-3 koma kadar pest basılan si sesi yüzünden, Dügâh'la bu pestleşmiş Segâh perdesi arasında 6-7 komalık bir aralık kalır ki, buna eksik büyük mücennep aralığı denir.

Uşşak makamına özgü bir durum olarak kabul edilen bu durum, doğruyu söylemek gerekir ki, birçok yerde kendini hissettirir. Türk musiki sistemine bu aralığın alınması, bir bakıma doğru ise de, zaten sayıca fazla olan aralıklarımızı ve buna bağlı olarak değıştirme işaretlerini de arttıracığından, günümüzde kullanılan Türk musiki sistemini kuran Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi tarafından sistem dışı bırakılmıştır. Fazla işaret ve aralığın, icra bakımından büyük sakıncaları olduğu söz götürmez.

Genişlemesi: Uşşak makamı çıkıcı, ağır başlı ve dini duygular uyandıran bir makamdır. Bu yüzden, makamın ağırbaşlılığının bozulmaması için genişlemesi, daima dizinin pest tarafından,



Şekil 1.

Uşşak Makamının Genişlemesi (Özkan, 2007)



Şekil 2.

Uşşak Makamı Tiz Taraftan Genişlemesi 1. Tip (Özkan, 2007)

**Şekil 3.**

Uşşak Makamı Tiz Taraftan Genişlemesi 2. Tip (Özkan, 2007)

Tablo 1.

TRT Repertuarında Bulunan Samsun Yöresine Ait 36 (Otuz Altı) Adet Türkünün Genel Görünümü

Sıra No	TRT Repertuar no	Türkü ismi	Yöresi	Makamı	Ritmik Değeri (Ölçü sayısı)
1	128	Sular durulur derler	Samsun/Çarşamba	Hicaz	4/4
2	4508	Baban Bursa'ya vardı mı	Samsun/Vezirköprü	Hüseyini	3/4
3	2897	Al eline kalemi	Samsun/Bafra	Hicaz	4/4
4	1818	Sarmaşık bülbülleri	Samsun	Hicaz	4/4
5	2040	Çarşambayı sel aldı	Samsun	Hicaz	5/4
6	427	Bir mektup yazayım	Samsun	Hicaz	7/8
7	1018	Eğmeleri eğmeleri	Samsun/Ladik	Hicaz	9/8
8	4310	Evlerinin önü bir büyük	Samsun/Çarşamba	Hicaz	9/8
9	2823	Oğlan gider oduna	Samsun/Ladik	Hicaz	9/8
10	3397	Yol üstüne kurdum kara kazanı	Samsun/Bafra	Hicaz	2/4
11	5197	Bahçeye diktim fındık	Samsun	Zavil	9/8
12	179	Ekin ektim çöllere de	Samsun/Ladik	Karçıgar	4/4
13	4507	Hüsnü çavuş nerede	Samsun/Ladik	Hüseyini	9/8
14	1907	Garşıda gördüm seni	Samsun/Ladik	Hüseyini	2/4
15	392	Ata binmiş gidiyor da	Samsun	Uşşak	2/4
16	386	Cebinde çakısı var	Samsun/Vezirköprü	Uşşak	2/4
17	567	Dolama giyer dolama	Samsun	Hüseyini	2/4
18	2782	Oduncular gelmez oldu	Samsun/Vezirköprü	Hüseyini	2/4
19	708	Yamadan gel	Samsun/Kavak	Hüseyini	2/4
20	584	Ne ağlarsın dertli dertli	Samsun/Havza	Hüseyini	3/4
21	311	Beni bir dost yarladı	Samsun/Ladik	Hüseyini	4/4
22	2766	Allah Allah dedik	Samsun/Havza	Hüseyini	4/4
23	1073	Gel gönül sabreyle	Samsun/Ladik	Hüseyini	4/4
24	2779	Kırmızı buğday danelerde	Samsun/Ladik	Uşşak	4/4
25	3767	Çatal çama kurşun attım	Samsun/Ladik	Hüseyini	4/4
26	529	Çarşamba dedikleri	Samsun/Çarşamba	Uşşak	5/4
27	2796	Bir esmerin sevdası	Samsun/Ladik	Gülizar	7/8
28	2927	Elinde süt küleği	Samsun/Bafra	Çargah	5/8
29	2822	Niçin güzel beni	Samsun/Ladik	Hicaz	9/4
30	5025	Başımda siyahım var	Samsun/Çarşamba	Uşşak	4/4
31	4858	Ben de bu dünyaya geldim geleli	Samsun/Ladik	Hüseyini	5/8
32	5018	Ey gafıl gel uyan	Samsun/Vezirköprü	Hicaz	7/8
33	4385	Hey termeli termeli	Samsun/Terme	Hüseyini	4/4
34	5150	İzmir ellerinde naneler biter	Samsun/Vezirköprü	Rast	4/4
35	5029	Kar yağıyor ince ince	Samsun	Hüseyini	9/8
36	5019	Yüz sürmeye geldim	Samsun/Vezirköprü	Uşşak	7/8

Tablo 2.

TRT Repertuarında Bulunan Samsun Yöresine Ait 36 (Otuz altı) Adet Türkünün Yüzdellik Genel "Makam" Dağılım Tablosu

Makam	Fr.	% (yüzde)
Uşşak	6	16,66
Hicaz	11	30,55
Hüseyini	14	38,88
Çargâh	1	2,77
Gülizar	1	2,77
Karciğâr	1	2,77
Zavil	1	2,77
Rast	1	2,77
Toplam	36	100,00

durak altından yapılır. Bu da Yegâh perdesinde bir Rast beşlisi oluşturmakla elde edilir. Bu genişlemede (Fa Diyez) Irâk perdesi, diziyeye yabancı bir sestir. Ana dizide böyle bir ses yoktur. Esasen Yegâh' daki Rast çeşnişi de diziyeye yabancıdır. Fakat önceden biliyoruz ki, Uşşak dörtlüsünün, karar perdesinin, bir tanini altında Rast beşlisi meydana gelir. Yani bu çeşni iç-içedir. İşte Irâk perdesi ve Yegâh' daki Rast çeşnişi Uşşak-Rast arasındaki bu yakınlıktan meydana gelmiştir ve adeta Rast makamından alınmıştır (Şekil 1).

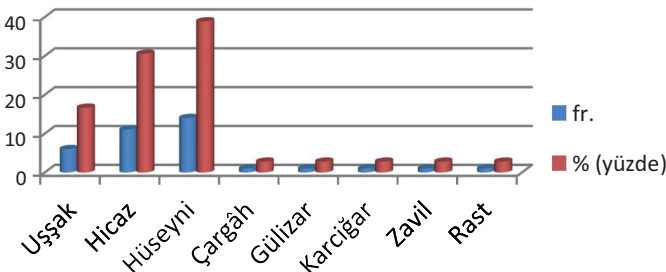
Uşşak makamının mutlaka durak altına genişlediğini biliyoruz. Bu makam tiz durak üstünde hemen hemen hiç dolaşmaz. Aksi halde makamın ağır ve ciddi havası kaybolabilir. Bu bakımdan tiz taraftan genişlemez. Tiz taraftan genişleme daha çok Uşşak makamına her bakımdan benzeyen Bayati makamı için düşünülür. Bununla beraber çok nadir de olsa bazen nağmeler tiz durağı aşabilir. O zaman hangi seslerin kullanılacağını tespit etmek gerektiğinden, tiz taraftan bir genişleme tamamen teorik de olsa söz konusudur.

Tiz tarafta düşünülen genişleme iki şekilde olabilir:

I- Yerindeki Uşşak dörtlüsü simetrik olarak tiz durağın üstüne göçürülebilir (Şekil 2).

II- Güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik beşlisi Muhayyer perdesinde bir Kürdf dörtlüsü eklenmesiyle Nevâ'da Bûselik dizisi halinde uzatılabilir (Şekil 3).

Not: Uşşak makamının tiz taraftan hemen hiç genişlemediğini tekrar hatırlatalım. Hele Nevâ perdesinde meydana gelen Bûselik dizisinin, güçlüsü durumunda olan Muhayyer perdesinde asla kalış yapılmaz. Bu arada tiz tarafta küçük mücennep bemollü bir si görüyoruz. Bu perdenin ismi Sünbüle' dir.

**Grafik 1.**

Samsun Yöresi THM Repertuarında Bulunan Türkülerin Genel "Makam" Dağılım Grafiği

Tablo 3.

TRT Repertuarında Bulunan Samsun Yöresine Ait 36 (Otuz altı) Adet Türkünün Yüzdellik Genel "Ritmik Değer" (Ölçü sayısı) Dağılım Tablosu

Ritmik Değer (Ölçü sayısı)	Fr.	% (yüzde)
2/4	7	19,44
3/4	2	5,55
4/4	12	33,33
5/4	2	5,55
5/8	2	5,55
7/8	4	11,11
9/8	6	16,66
9/4	1	2,77
Toplam	36	100,00

Seyir: Durak civarından, durağın altında genişlemiş bölgenin seslerinden seyre başlanır. Önce durak üstündeki uşşak dörtlüsünün seslerinde dolaştıktan sonra, dizinin iki tarafında karışık gezinip, güçlü Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve diğer özellikler de gösterilir. Nihayet bütün dizide ve gerekiyorsa genişlemiş kısımda da karışık gezindikten sonra Dügâh perdesinde Uşşak çeşnişi ile tam karar yapılır (Özkan, 2007, s. 159).

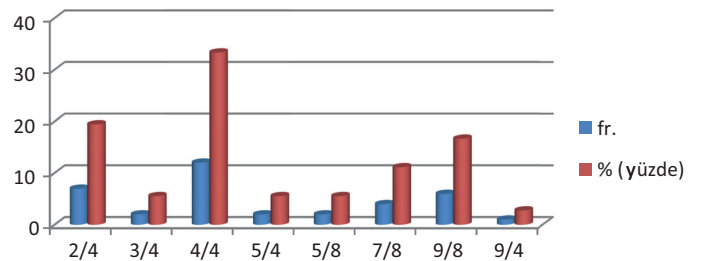
Türk Halk Müziğinde Ritim Kavramı

Ritim, Türk müziğinde belirli düzümler (usul) ve kalıplarla sınırlanmış ritmik bütünlüğe verilen isimdir. Vuruşlardan meydana gelmiştir ve her biri birer kalıptır. Çeşitli düzümlerden oluşturularak kalıp halinde belirlenmiş ölçülerdir. "Müzik eserleri, toplam değerleri eşit olan zaman parçalarının eklenmesi ile oluşur. Bu parçalar ölçü'lerdir. İki ölçü çizgisi arasında kalan her ölçü içindeki ses veya es'lerin toplam değeri aynı olur. Batı müziğinde ölçülerin her zamanına eşit vuruş düşer. Türk Müziğinde usuller, Eşit olan veya olmayan vuruşların oluşturduğu birer kalıptır" (Torun, 1996, s. 61).

Türk halk müziği genel olarak uzun havalar, kırık havalar ve karma yapı olarak üç bölüme ayrılabilir. Kırık hava özelliği gösteren türkülerde, ana usul ve birleşik usul yapılarını bir arada görmek mümkündür.

Türk halk müziğinde usullerle ilgili ilk çalışmayı Muzaffer Sarısözen yapmış, bununla ilgili kitap yayımlamıştır. Muzaffer Sarısözen, "Türk Halk Musikisi Usulleri" kitabında halk müziği ölçülerini üç bölümde toplamıştır.

Muzaffer Sarısözen' e kıyasla daha güncel bir çalışma olan Cihan-gir Terzi'nin konuyla ilgili "Sanatta Yeterlilik Tezi"nde ise usuller şu şekilde verilmiştir;

**Grafik 2.**

TRT Repertuarında Bulunan Samsun Yöresine Ait 36 (Otuz altı) Adet Türkünün Yüzdellik Genel. "Ritmik Değer" (Ölçü sayısı) Dağılım Tablosu

Tablo 4.

TRT Repertuarında Bulunan "Amasya" Yöresine Ait 48 (Kırkseki) Türkünün Genel Görünümü

Sıra No	TRT Repertuar no	Türkü ismi	Yöresi	Makamı	Ritmı
1	4598	Adem Havvayı Yarattı (Kına Havası)	Amasya	Hüseyni	9/8
2	1893	Allah Allah Dedik Ata Bindirdik	Amasya	Hüseyni	5/8
3	1898	Amasya'nın Dağları	Amasya	Hicaz	4/4
4	4500	Amasyalı Zileli	Amasya/Gümüşhacıköy	Uşşak	4/4
5	2701	Bahçeye Getirdi Bir Canan Bizi	Amasya/Merzifon	Hüseyni	3/8
6	949	Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	Amasya/Gümüşhacıköy	Uşşak	2/4
7	4597	Ben Bir Çakı Bıçağım	Amasya/Uygur köyü	Uşşak	4/4
8	1899	Ben de Çıktım Fodullu'nun Üstüne	Amasya/Merzifon	Hüseyni	5/8
9	4250	Bugün Benim Efkarım Var	Amasya	Hicaz	7/8
10	4143	Bulguru Kaynatırlar	Amasya	Hüseyni	9/8
11	4306	Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Amasya	Bayati şiraz	4/4
12	4601	Çıktım Gavak Dalına	Amasya/Merzifon	Karcıçar	4/4
13	2266	Çıktım Yaylaları Gezdim	Amasya	Hüseyni	9/8
14	675	Dağdan Kestim Çınarı	Amasya/Alpaslan köyü	Gülizar	4/4
15	2708	Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	Amasya	Hüseyni	7/8
16	4599	Değirmen Önünde Bir Büyük Tarla	Amasya	Uşşak	4/4
17	2710	Dem Be Dem Garşıma Gelen	Amasya/Merzifon	Uşşak	10/8+7/8
18	1878	Dostun Bahçasına Girsem	Amasya/Merzifon	Hüseyni	8/4
19	1900	Eğlen Sana Bir Nasihat Edeyim	Amasya/Merzifon	Gülizar	5/8
20	1804	Eşimden Ayrıldım Yamandır Halim	Amasya/Merzifon	Hüseyni	4/4
21	4595	Evleri Görünüyor	Amasya	Çargah	9/8
22	2135	Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Amasya	Karcıçar	4/4
23	1029	Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Amasya/Merzifon	Hüseyni	7/8
24	4605	Geldiğiniz Evler Dolu Olsun Nurdan	Amasya/Merzifon	Hüseyni	9/8
25	4600	Geline Bakın Geline (Kına Havası)	Amasya	Karcıçar	9/8
26	2721	Gelmiş İken Bu Elleri Gezerim	Amasya/Merzifon	Nikriz	2/4
27	1871	Gidersen Göndüreyim	Amasya/Merzifon	Hüseyni	6/4
28	1875	Gidiyom Deme Bana	Amasya/Uygur köyü	Uşşak	4/4
29	1079	Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Amasya/Merzifon	Hüseyni	7/8
30	52	Halay Çekin Düzülsün	Amasya	Karcıçar	2/4
31	1902	Hay Edüben Meydan	Amasya/Merzifon	Hüseyni	5/8
32	1885	İnce Çayır Biçilmez	Amasya/Uygur köyü	Hicaz	4/4
33	4603	Kaf u'nun Hitabı İzhar Olmadan	Amasya	Uşşak	2/4
34	51	Karşıdadır Evleri	Amasya	Hüseyni	2/4
35	2867	Kız Pınar Başında Testi Doldurur	Amasya	Karcıçar	9/8
36	3800	Kilo Kilo Elmalar	Amasya	Rast	9/8
37	1901	Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Amasya/Merzifon	hüzzam	4/4
38	1873	Meyrem Suya Gidiyor	Amasya/Gümüşhacıköy	Çargah	4/4
39	18	Pencerede Perde Ben	Amasya	Mahur	2/4
40	4602	Pınarın Başına Taş Ben Olayım	Amasya/Merzifon	Hüseyni	4/4
41	1891	Sabah Oldu Gaynanam Geldi	Amasya	Karcıçar	4/4
42	2731	Sabahtan Uğradım Pir Divanına	Amasya	Kürdi	4/4
43	1816	Selam Verdik Kadem Bastık	Amasya/Merzifon	Hüseyni	5/8
44	5	Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Amasya	Hicaz	2/4
45	1872	Tokat'in Mezerliği	Amasya/Merz.-G.Hacıköy	Uşşak	4/4
46	5157	Türkiye'miz Şeref Buldu	Amasya/Merzifon	Hüseyni	3/8
47	1870	Yazı Yazdım Sokuya	Amasya/Merz.-G.Hacıköy	Karcıçar	4/4
48	4604	Yüce Dağ Başında Koyun Güderken	Amasya	Basit suzinak	9/8

Tablo 5.

TRT Repertuarında Bulunan Amasya Yöresine Ait 48 (Kırk Sekiz) Adet Türkünün Yüzdellik Genel "Makam" Dağılım Tablosu

Makam	Fr.	% (yüzde)
Uşşak	8	16,66
Hüseyni	18	37,50
Karçiğâr	7	14,58
Hicaz	4	8,33
Çargâh	2	4,16
Gülizar	2	4,16
Nikriz	1	2,08
Bayatî şiraz	1	2,08
Kürdi	1	2,08
Basit suzinak	1	2,08
Mahur	1	2,08
Rast	1	2,08
Hüzzam	1	2,08
Toplam	48	100,00

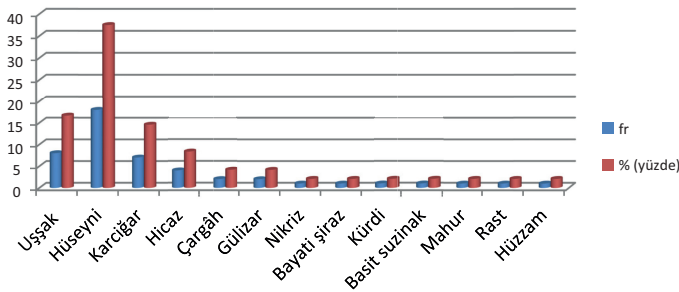
Cihangir Terzi'ye göre;

"Müziği meydana getiren kısalı veya uzunlu, simetrik veya asimetrik ses değerlerinin belli sıra veya sayı nispetlerinde ve vurgulamalarla, düzenli bir akışa dönüşerek kulağımıza gelen ve her ezginin yapısına göre değişebilen özel yapıya ritim denir. İşte böylece tanımlayabildiğimiz 'ritim olgusu', evrenden insana, insandan da müziğe yansıyan ve onun dinamizmini sağlayan çok önemli ve doğru bilinmesi gereken bir unsurdur" (Terzi, 1992, s. 58).

Ritmik yapının en büyük elemanı usullerdir. Bunlar, ikili ve üçlü kalıplardaki çeşitli düzümlerin, değişik sıra ve sayılarda birleşmesiyle meydana gelirler.

Terzi'ye göre, Türk halk müziğinde en çok tartışılan konulardan birisi de, "Karma Usullerin" gerçekten olup olmadığı veya var ise ölçü yapılarının ne şekilde oldukları üzerinedir. Terzi konuyla ilgili "Sanatta Yeterlilik Tezi"nde, bazı müzik adamlarının 10 zamanlıdan büyük usullerin THM' de bulunmadığını, buna karşılık birçok müzik adamının ise THM' de "Karma Usul" varlığını kabul ettiğini ifade etmiştir.

"Karma usuller, ölçü kuruluşları itibarıyla çeşitli sayı ve sıralarda ana usullerin ve birleşik usul türlerinin yan yana gelmesiyle oluşurlar. Bu nedenle karma usullerde, düzüm sıralaması ikinci planda kalır ve şeklen, usul sıralamaları birinci

**Grafik 3.**

Amasya Yöresi THM Repertuarında Bulunan Türkülerin Genel "Makam" Dağılımı Grafiki

Tablo 6.

TRT Repertuarında Bulunan Amasya Yöresine Ait 48 (Kırk Sekiz) Adet Türkünün Yüzdellik Genel "Ritmik Değer" (Ölçü Sayısı) Dağılım Tablosu

Ritmik Değer (Ölçü sayısı)	Fr.	% (yüzde)
2/4	7	14,58
4/4	18	37,5
6/4	1	2,08
8/4	1	2,08
3/8	2	4,16
5/8	5	10,41
7/8	4	8,33
9/8	9	18,75
10/8	1	2,08
Toplam	48	100

plana geçer. Karma usuller, bazen bir ezginin başından sonuna kadar usul periyodunu değiştirmeden devam eder. Bazen de ezgilerin belli pasajlarında söz unsurunun etkisiyle normal seyreden usulün genişleme şeklinde görülürler" (Terzi, 1992, s. 117-133).

TRT Repertuarında Bulunan Samsun Yöresi Türkülerinin Makamsal ve Ritmik Açısından Genel Analizi

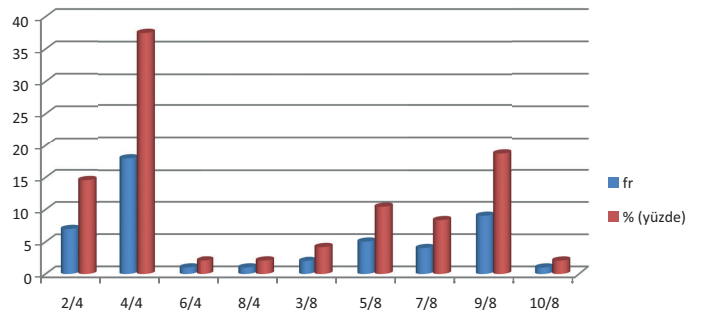
TRT repertuarı incelendiğinde; repertuarı, Samsun yöresine ait 36 adet türkü olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde Samsun yöresi TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan türküler tespit edilerek makam ve ritmik yönden en fazla kullanılanları belirlemek amacı ile genel dağılım tablosu verilmiştir.

Tablo 1' den elde edilen veriler doğrultusunda TRT repertuarında bulunan Samsun yöresi türkülleri tek tek incelendiğinde türküllerde en fazla kullanılan makamın hangisi olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, araştırmanın evrenini teşkil eden Uşşak makamının kullanım sıklığı (fr) ve yüzdellik dağılımını (%) görebilmek amacıyla tüm repertuar incelenmiştir.

Tablo 2 incelendiğinde araştırmanın örneklemini belirleyen Samsun yöresine ait derlenmiş olan 36 adet türkü içerisinde en fazla kullanılan makamın %38,88 oranında Hüseyni makamı olduğu görülmektedir.

Tablo 2'den elde edilen veriler ışığında araştırmanın örneklemini teşkil eden Samsun Yöresi Türkülleri içerisinde "Uşşak" makamı %16,66 oranında kullanılmıştır. Samsun Yöresi Türkülleri içerisinde

**Grafik 4.**

TRT Repertuarında Bulunan Amasya Yöresine Ait 48 (Kırk Sekiz) Adet Türkünün Yüzdellik Genel. "Ritmik Değer" (Ölçü Sayısı) Dağılımı Grafiki

Tablo 7.
Amasya Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Makamsal Dizi Özellikleri

Sıra No	TRT Repertuar No	Türkü ismi	Karar sesi	Ritmik	En pes ses	Yeden	En tiz ses	Ses genişliği
1	4500	Amasyalı Zileli	La	4/4	Sol	Sol	Mi	6 ses
2	949	Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma	La	2/4	La	-	Fa	6 ses
3	4597	Ben Bir Çakı Bıçağım	La	4/4	La	-	Re	4 ses
4	4599	Değirmen Önünde Bir Büyük Tarla	La	4/4	La	-	Re	4 ses
5	2710	Dem Be Dem Garşıma Gelen	La	10/8	La	-	Fa	6 ses
6	1875	Gidiyom Deme Bana	La	4/4	La	-	Mi	5 ses
7	4603	Kafu'nun Hitabı İzhar Olmadan	La	2/4	La	-	Re	4 ses
8	1872	Tokat'ın Mezerliği	La	4/4	Sol	Sol	Mi	6 ses

"Uşşak" makamının kullanım oranlarını daha net görmek amacıyla aşağıda bir dağılım grafiği oluşturulmuştur (Grafik 1).

Samsun Yöresine Ait 36 (Otuz altı) Adet Türkünün Ritmik Dağılımı

Tablo 1' den elde edilen veriler doğrultusunda, TRT repertuarında bulunan Samsun yöresi türkülerini tek tek incelendiğinde, türkülerde en fazla kullanılan ritmik değer hangisi olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, araştırmanın evrenini teşkil eden ritmik kalıp içerisinde en fazla hangi değer kullanıldığını ortaya çıkarmak için Tablo 3' de kullanım sıklığı (fr) ve yüzdelik dağılımı (%) verilmiştir.

Tablo 3 incelendiğinde araştırmanın örneklemini belirleyen Samsun yöresine ait derlenmiş olan 36 adet türkü içerisinde en fazla kullanılan ritmik değer %33,33 oranında 4/4' lük ölçü sayısı olduğu görülmektedir.

Tablo 3'den elde edilen veriler ışığında araştırmanın örneklemini teşkil eden Samsun yöresi türkülerinde kullanılan ritmik değerlerin (ölçü sayısı) kullanım oranlarını daha net görmek amacıyla aşağıda bir dağılım grafiği oluşturulmuştur (Grafik 2).

TRT Repertuarında Bulunan Amasya Yöresi Türkülerinin Makamsal ve Ritmik Açısından Genel Analizi

TRT repertuarı incelendiğinde; repertuarda, Amasya yöresine ait 48 adet türkü olduğu tespit edilmiştir.

Aşağıdaki Tablo 4' de TRT repertuarında bulunan Amasya yöresine ait türkülerin repertuar numaraları, isimleri, makamları ve ritimleri verilmiştir.

Tablo 4' den elde edilen veriler doğrultusunda TRT repertuarında bulunan Amasya yöresi türkülerini tek tek incelendiğinde türkülerde en fazla kullanılan makamın hangisi olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, araştırmanın evrenini teşkil eden Uşşak makamının kullanım sıklığı (fr) ve yüzdelik dağılımını (%) görebilmek amacıyla tüm repertuar incelenmiştir.

Tablo 5 incelendiğinde araştırmanın örneklemini belirleyen Amasya yöresine ait derlenen 48 adet türkü içerisinde en fazla

kullanılan makamın %37,50 oranında Hüseyini makamı olduğu görülmektedir.

Tablo 4'den elde edilen veriler ışığında araştırmanın örneklemini teşkil eden Amasya Yöresi Türküleri içerisinde "Uşşak" makamının kullanım oranlarını daha net görmek amacıyla aşağıdaki gibi bir dağılım grafiği oluşturulmuştur (Grafik 3).

Amasya Yöresine Ait 48 (Kırk sekiz) Adet Türkünün Ritmik Dağılımı

Tablo 4' den elde edilen veriler doğrultusunda, TRT repertuarında bulunan Amasya yöresi türkülerini tek tek incelendiğinde, türkülerde en fazla kullanılan ritmik değer hangisi olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, araştırmanın evrenini teşkil eden ritmik kalıp içerisinde en fazla hangi değer kullanıldığını ortaya çıkarmak için Tablo 6' da kullanım sıklığı (fr) ve yüzdelik dağılımı (%) verilmiştir.

Tablo 6 incelendiğinde araştırmanın örneklemini belirleyen Amasya yöresine ait derlenmiş olan 48 adet türkü içerisinde en fazla kullanılan ritmik değer %37,50 oranında 4/4' lük ölçü sayısı olduğu görülmektedir.

Tablo 6'dan elde edilen veriler ışığında araştırmanın örneklemini teşkil eden Amasya yöresi türkülerinde kullanılan ritmik değerlerin (ölçü sayısı) kullanım oranlarını daha net görmek amacıyla aşağıda bir dağılım grafiği oluşturulmuştur (Grafik 4).

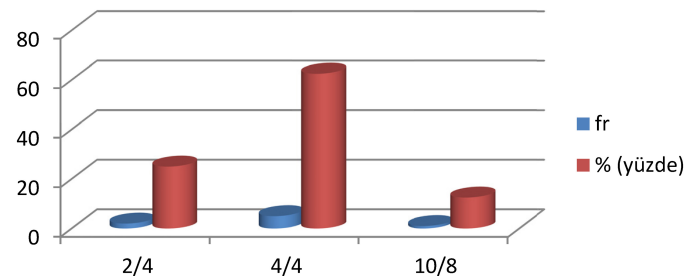
Amasya Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Makamsal Özellikleri

TRT repertuarı incelendiğinde Amasya yöresine ait 48 adet türkü içerisinde 8 tane Uşşak karakterli türkü tespit edilmiş, aşağıdaki çizelgede bu türkülerin makamsal yapıları, ritmik yapıları, kapsadığı ses aralığı ve genişliği verilmiştir.

Tablo 7' den elde edilen veriler ışığında, Amasya yöresine ait uşşak karakterli türkülerin hiçbirinin uşşak makamı dizisini oluşturan seslerin tamamını kullanmadığı tespit edilmiştir. Makamın

Tablo 8.
Amasya Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Tablosu

Ritmik Değer (Ölçü sayısı)	Fr.	% (yüzde)
2/4	2	25
4/4	5	62,5
10/8	1	12,5
Toplam	8	100



Grafik 5.
Amasya Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Grafiği

Tablo 9.
Samsun Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Makamsal Dizi Özellikleri

Sıra No	TRT Repertuar No	Türkü ismi	Karar sesi	Ritmik	En pes ses	Yeden	En tiz ses	Ses genişliği
1	392	Ata binmiş gidiyor da	La	2/4	Sol	Sol	Mi	6 ses
2	5025	Başımda siyahım var	La	4/4	La	-	Re	4 ses
3	386	Cebinde çakısı var	La	2/4	La	-	Mi	5 ses
4	529	Çarşamba dedikleri	La	5/4	Sol	Sol	Fa	7 ses
5	2779	Kırmızı buğday danelerde	La	4/4	Sol	Sol	Mi	6 ses
6	5019	Yüz sürmeye geldim	La	7/8	La	-	Mi	5 ses

karar sesi olan "La" sesinden 4' lü, 5'li ve 6'lı ses aralığını kapsayan örneklerin olduğu görülmektedir. Ayrıca Uşşak makamının yeden sesi olan sol sesinin 8 türkü içerisinde sadece ikisinde kullanıldığı belirlenmiştir.

Amasya Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Özellikleri

Tablo 7' den elde edilen veriler ışığında Amasya yöresi türkülerinin ritmik dağılım tablosu frekans ve kullanım yüzdesi olarak çizelge haline getirilmiştir.

Tablo 8' den elde edilen veriler ışığında Amasya yöresi Uşşak karakterli türkülerde en fazla %62,5 oranında 4/4'lük ritmik kalıbın kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 8' den elde edilen veriler ışığında aşağıda Grafik 5'te 4/4'lük ritmik kalıbının görsel olarak daha net ifade edilmesi amacıyla grafiği oluşturulmuştur.

Samsun Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Makamsal Özellikleri

TRT repertuarı incelendiğinde Amasya yöresine ait 36 (otuz altı) adet türkü içerisinde 6 tane Uşşak karakterli türkü tespit edilmiş, aşağıdaki çizelgede bu türkülerin makamsal yapıları, ritmik yapıları, kapsadığı ses aralığı ve genişliği verilmiştir.

Tablo 9' dan elde edilen veriler ışığında, Samsun yöresine ait uşşak karakterli türkülerin hiçbirinin uşşak makamı dizisini oluşturan seslerin tamamını kullanmadığı tespit edilmiştir. Makamın karar sesi olan "La" sesinden 4' lü, 5'li, 6'lı ve 7' li ses aralığını kapsayan örneklerin olduğu görülmektedir. Ayrıca Uşşak makamının yeden sesi olan sol sesi, 6 türkü içerisinde 3 tanesinde kullanılmıştır.

Samsun Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Özellikleri

Tablo 9' dan elde edilen veriler ışığında Samsun Yöresi türkülerinin ritmik dağılım tablosu kullanım sıklığı (fr) ve yüzdelik dağılımı (%) olarak çizelge haline getirilmiştir.

Tablo 10' dan elde edilen veriler ışığında Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerde en fazla %33,33 oranlarında 2/4' lük ve 4/4' lük ritmik kalıbın kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 10' dan elde edilen veriler ışığında Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerde en çok kullanılan 2/4' lük ve 4/4' lük ritmik kalıbın görsel olarak daha net ifade edilmesi amacıyla grafiği oluşturulmuştur (Grafik 6).

Sonuç ve Öneriler

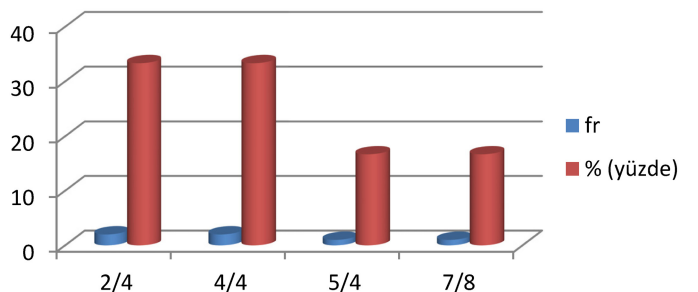
Araştırmanın bulgularından elde edilen veriler ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmış ve önerilerde bulunulmuştur.

- TRT repertuarı incelendiğinde 48 adet Amasya, 36 adet de Samsun türkü tespit edilmiştir.

Tablo 10.
Samsun Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Tablosu

Ritmik Değer (Ölçü sayısı)	Fr.	% (yüzde)
2/4	2	33,33
4/4	2	33,33
5/4	1	16,66
7/8	1	16,66
Toplam	6	100

- 48 adet Amasya türkü tek tek incelenmiş, makam incelemesi yapılarak 8 adet uşşak türkü tespit edilmiştir.
- 36 adet Samsun türkü tek tek incelenmiş ve makam incelemesi yapılarak 6 adet uşşak karakterli türkü tespit edilmiştir.
- Amasya yöresine ait uşşak karakterli türkülerin hiçbirinin uşşak makamı dizisini oluşturan seslerin tamamını kullanmadığı tespit edilmiştir. Makamın karar sesi olan "La" sesinden 4' lü, 5'li ve 6'lı ses aralığını kapsayan örneklerin olduğu görülmektedir. Ayrıca Uşşak makamının yeden sesi olan sol sesinin 8 adet türkü içerisinde sadece ikisinde kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Samsun yöresine ait Uşşak karakterli türkülerin hiçbirinin uşşak makamı dizisini oluşturan seslerin tamamını kullanmadığı tespit edilmiştir. Makamın karar sesi olan "La" sesinden 4' lü, 5'li, 6'lı ve 7' li ses aralığını kapsayan örneklerin olduğu görülmektedir. Ayrıca Uşşak makamının yeden sesi olan sol sesinin, 6 türkü içerisinde sadece 3 tanesinde kullanıldığı görülmektedir.
- Amasya ve Samsun yöresinde toplam 14 adet Uşşak karakterli türkünün 11 adedinin %78,14 oranında basit ölçülerden oluştuğu tespit edilmiştir.
- Amasya yöresi Uşşak karakterli türkülerde en fazla %62,5 oranında 4/4'lük ritmik kalıbı kullanılırken Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerde ise eşit oranlarda en fazla % 33,33 oranında 2/4'lük ritmik kalıbı ile %33,33 oranında 4/4'lük ritmik kalıbının kullanıldığı tespit edilmiştir.



Grafik 6.
Samsun Yöresi Uşşak Karakterli Türkülerin Ritmik Dağılım Tablosu

- Samsun yöresi Uşşak karakterli türkülerde benzer olan 2/4'lük ve 4/4'lük ritmik kalıpların kullanım oranlarının birlikte değerlendirilmesi halinde %66 oranına ulaşmakta Amasya yöresi Uşşak karakterli türküler ile oransal olarak benzerlik gösterdiği sonucuna varılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ergün, M. (2005), *Bilimsel araştırma yöntemleri*. <http://www.egitim.ak.u.edu.tr/nitelarastirma.ppt256>.
- Karasar, N. (2000). *Bilimsel araştırma yöntemi* (10. Basım). Nobel Yayın Dağıtım.
- Özer, L., Atilla, Ö., & Soner, A. (2019). Samsun yöresi halk müziği örneklerinin müzikal ve edebi yönden incelenmesi. *Journal of the Human and Social Science Researches*, 8, 1634–1653. <https://doi.org/10.15869/itobiad.532281>
- Özkan, İ. H. (2007). Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri-kudüm velveleleri. Ötüken Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk halk müziği eserlerinin maksasal açıdan adlandırılması*. Mega Ofset Matbaacılık.
- Terzi, C. (1992). *Türk halk müziği metrik yapısının tespit ve tasnifinde karşılaşılan problemler ve çözüm yolları*. (Tez No. 22161) [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Torun, M. (1996). *Gelenekle Geleceğe ud metodu*. Çağlar Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2000). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (2. Baskı), Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, H. (2021). Türkülerde coğrafi kimlik Amasya türküleri. K. Tahsin (Ed.), *SSD JOURNAL International Conference on Social Sciences & Humanities the proceedings book*. (s. 170-175) içinde. ISPEC. <https://www.ssdjournal.org/upload/cde2823a-e08b-471c-82be-36f63ff29c5b.pdf>

Sanatını Doğuran Toplum: Meksika Resim Sanatı

The Society That Produces Its Art: Mexican Painting

İsmail TETİKÇİ 
Canan KARTI 

Uludağ Üniversitesi, Resim-iş
Eğitimi Anabilim Dalı, Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bursa,
Türkiye



ÖZ

Bu çalışma, Meksika resim sanatını; Kolomb öncesi sanat, Devrim öncesi sanat, Mural devrimi ve La Ruptura hareketi başlıkları altında değerlendiren bir araştırma makalesidir. Tarihsel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, Meksika halkının bağımsızlık tutkularının ve yaşam mücadelelerinin, sanata ve sanatçıya yansıyan yönleri ile Meksika resim sanatının tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Konuyla ilgili alan yazın incelendiğinde, Meksika'nın duvar resimlerini konu alan çok fazla çalışmaya yer veriliği; ancak, Meksika resim sanatının tarihsel gelişimi üzerinde durulmadığı görülmüştür. Bu çalışmada, Meksika resim sanatının tarihsel gelişimi uzun soluklu ve birbirine bağlantılı bir biçimde ele alınmış; her dönemde öne çıkan resim anlayışı eserler üzerinden ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mural hareketi, La Ruptura, Kolomb öncesi, devrim

ABSTRACT

This study focuses on Mexican painting; It is an article considered within the scope of pre-Columbian art, pre-revolutionary art, the Mural revolution and the rights of La Ruptura. In this present study of historical research method, the estimation of plan engineer passions and life struggles, painting drawing related to art and developer reflection is discussed. The space design related to the subject is in many site studies that focus on Mexican paintings; However, the emphasis will be on the Mexican painting. In this way, taken from the left, long and close in the warmth of Mexican painting; it has been shaped in the forms of painting that stand out everywhere.

Keywords: Mural movement, La Ruptura, pre-Columbian, revolution

Giriş

Sanatı olmayan toplum yoktur. Her toplum kendi sanatını oluşturur. Sanatçı, yaşadığı toplumun bir parçası olarak dünyaya gelir ve toplumu bütünleştirici bir rol üstlenir. Sanat; toplumun, içinde bulunduğu durumu anlamasını, kendini keşfetmesini ve yeri geldiğinde gerçeği görmesini sağlamada bir araç olmaktadır (Armağan, 1992). Sanat, sanatçı ve toplum arasındaki bu ilişki yüzyıllar boyu süregelmekte ve bunun en güzel örnekleri Meksika Resim Sanatında görülebilmektedir. "Sanat, düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir" (Tolstoy, 2019).

Kuzey Amerika kıtasının güneyinde yer alan Meksika, dünya tarihinin en eski uygarlıklarından olan Maya ve Aztek uygarlıkları üzerine kurulmuş köklü bir ülkedir. Amerika'nın Kolomb tarafından keşfedilmeden önceki döneminde Meksika topraklarında hüküm süren Maya ve Aztek uygarlıkları; toplumsal, ekonomik, kültürel ve sanatsal alanlarda gelişme göstermiş ve bugünkü Meksika sanatının temellerini oluşturmuştur (Tansuğ, 1999). Nitekim Gombrich'in Sanatın Öyküsü adlı kitabındaki; "İlk insanların sanatını günümüze doğrudan bağlayan hiçbir gelenek yoktur. Ama günümüz sanatını, geçmişin sanatıyla bağlayan bir kültür geleneği vardır" (2020, s. 55) sözleri, günümüz modern Meksika sanatının anlaşılmasında, Meksika'nın geçmiş uygarlıklarının sanatını incelemenin gerekliliğini doğurmuştur.

Eski Amerika'nın büyük uygarlıklarından bize kalan tek şey, onların "sanatı" dır (Gombrich, 2020). Eski Amerika'nın büyük uygarlıklarından doğan Meksika Sanatı, İspanyolların fethinden sonra Avrupa sanat geleneğinin taklidi ve kilisenin etkisiyle uzun bir müddet baskıcı bir tutumla yaşamını sürdürmektedir. Devrim öncesine kadar geçen süreç içinde Meksika'nın yerli sanatçıları kültürel kimliklerini koruma çabaları içinde ilerlerken, Avrupa sanat geleneğini ve ideolojilerini benimsetme adına baskıcı bir tutuma karşı mücadele etmişlerdir (Koçaş, 2021). Meksika Sanatı; Maya ve Aztek Uygarlıkları ile başlayıp, bir

Geliş Tarihi/Received: 19.03.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.07.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Canan KARTI

E-mail: canankarti@gmail.com

Cite this article as: Tetikçi, İ., & Kartı, C. (2022). The society that produces its art: Mexican painting. *Art Vision*, 28(49), 172-181.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

döneme damgasını vuran Meksika Mural (Duvar Hareketi) Devrimi ile gelişen ve bir grup sanatçının bir araya gelerek kurduğu “La Ruptura” hareketiyle devam eden bir süreçtir. Tarihi geçmişle farklı uygarlıklara ev sahipliği yapması, günümüz Modern Meksika sanatının köklü bir gelenekle oluştuğunun bir göstergesi olmuştur (Akman, 2006).

Yöntem

Çalışmada betimsel modele dayalı tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. “Tarihsel araştırma, geçmişte meydana gelmiş olayları tanımlamak, açıklamak ve böylelikle anlayabilmek için verilerin sistemli olarak toplanması ve değerlendirilmesidir. Tarih araştırmaları; insanların geçmişte olanların farkına varmalarını, geçmişteki işlerin nasıl yapıldığını öğrenmelerini sağlar ve günümüzde gerçekleşen olayların, ortaya çıkan eylem ve durumların aslında bir süreci olduğunu göstermek amacıyla taşır (Fraenkel ve ark., 2011).” Mevcut çalışmada da tarihsel araştırma bağlamında Kolomb öncesi sanat, Devrim öncesi sanat, Mural devrimi ve La Ruptura hareketi minvalinde Meksika resim sanatının tarihsel gelişimi irdelenmiş ve her dönemde öne çıkan resim anlayışı eserler üzerinden ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir.

Bulgular

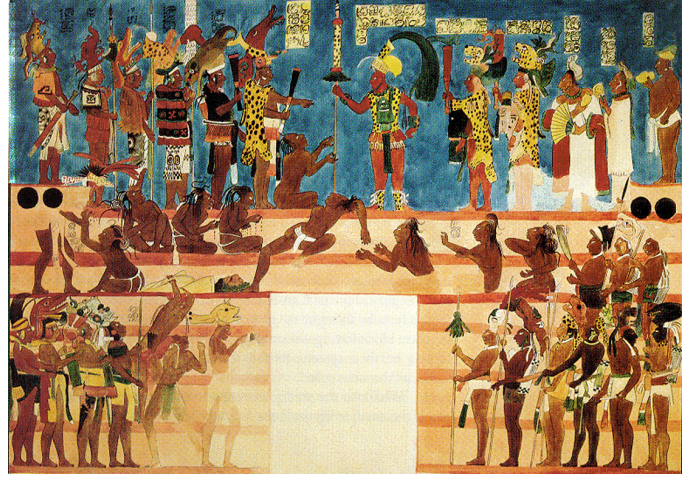
Kolomb Öncesi Sanat

Amerika'nın Kristof Kolomb tarafından keşfedilmeden önceki zaman dönemindeki sanat olarak kabul edilmektedir (Kirkwood, 2000). Kolomb öncesi dönemde Meksika topraklarında hüküm süren Maya ve Aztek uygarlıklarının kültürel ve sanatsal alandaki gelişimlerinin, Meksika resim sanatının öz kimliğini oluşturduğu görülmektedir (Tansuğ, 1999). Maya ve Aztek kültürünü içinde barındıran sanat anlayışı ile günümüz Meksika sanatı, tarihi boyunca yönetiminde etkili olan birçok ulusun baskıcı tutumlarına rağmen öz kimliğini korumayı başarmıştır (Ayataç, 1993).

Maya Uygarlığı

Mayalar M.Ö. 1500- M.S. 900 yılları arasında varlıklarını sürdürmüş, matematik, astronomi alanında yetkinliğe ulaşmış, gelecek dönem uygarlıkları üzerinde etkili olmuş bir dönemin toplumu ve kültürüdür. Varlığını sürdürdüğü dönemde yüksek kültür ve değerlere sahip olduğu, sanat ve mimarlık alanında oldukça gelişkin olduğu bilinmektedir. Gökyüzü gözlemlemesi sayesinde ileri düzeyde astronomi bilgilerinin bulunması sanatını da etkilemiş, Maya sanatı doğal ve insancıl temalara, yağmur, tarım ve doğurganlık gibi konulara yönelmiştir. Bu temalara yönelik semboller sanat eserlerinde görülmüş ve bu sembolleri rölyef biçiminde, yüzeysel şekilde veya süs halinde ifade etmişlerdir (Coe, 2002). 1946'da Maya “Bonampak” şehrinde yapılan bir arkeolojik kazıda çok renkli duvar resimlerine rastlanmıştır. Eski Amerika uygarlıklarının bilinen en önemli resim örnekleri olarak da bunlar gösterilmiştir (Tansuğ, 1999). Bonampak duvar resimleri; boyaların sekiz, on santimetre kalınlığında bir alçı tabaka üzerine uygulanıp, fresko tekniği ile yapılmıştır. Maya fresko tekniğinde figürler önce kırmızı boyayla çizilir, figürlerin dışındaki zemin renklendirilir. Kırmızı boyayla çizilen ve içleri beyaz kalan figürler renklendirilir ve en son olarak da kırmızı figür çizgilerinin üzerinden siyah boyayla geçilir, figürlere son biçimleri verilir (Tansuğ, 1999).

Bonampak duvar resimleri (Görsel 1), MS 800'ün hemen öncesine tarihlenmektedir. Resim yatay bir kompozisyon düzleminde üç platforma ayrılmıştır. Resimde savaş sonrası olaylar ve zafer kutlamaları görülmektedir. Teraslı bir platform üzerinde ayakta duranlar, Bonampak Kralı Chan Muwan ve onun astlarıdır. Aşağıda,



Görsel 1.

Bonampak Kralı Chan Muwan ve Onun Astları, M.S. 800, Fresko Tekniği, Chiapas Bonampak Oda 2, Meksika (Coe, 2022)

bir orman savaşında ele geçirilen tutsakların işkence sahneleri yer almaktadır. Tutsakların gıysileri çıkartılmış ve tırnakları sökülmemektedir. Stilize edilmiş bir arka plan üzerinde Maya savaşçıları arasında bir çarpışma yer alırken, müzisyenler savaş borularını üflemektedir. Resmin orta yerinde, yaprakların üzerinde koparılmış bir baş yatmaktadır. Platformun en üstünde çıplak bir figür ortadaki krala yaşamını bağışlaması için yalvarmaktadır. Resmin sağ tarafında elinde yelpazesi olan beyaz giysili kadın kralın eşidir. Tören sonunda yüksek başlıklar takan soylular kurban dansı yapmak için hazır beklemektedir (Coe, 2002). Maya resimlerinde perspektif yoktur. Arka planda olan figürler, ölçüleri küçültülmeden ön sıradakilerin üzerine yerleştirilmektedir. Arka plandakiler öndekilerden daha büyük gösterilerek, uzakta oldukları için daha iyi görülmek ihtiyacında oldukları belirtilmek istenmektedir (Tansuğ, 1999). Maya resimlerinde insan figürlerinin yüzleri; Mısır resim sanatında olduğu gibi daima profilden gösterilir, bedenler karşıdan tasvir edildiği hallerde bile yüz her zaman profildir. Bu durumda bacaklar açık olarak ve ayak parmakları da dışa doğru gösterilmiştir (Gombrich, 2020). Maya resimlerinin figürlerinde birçok anatomik kusur olmasına rağmen bu kusurların Maya estetik geleneklerinin bir ürünü olduğu söylenebilir. Bonampak duvar resimlerinde dikkati çeken gerçekçilik, Meksika'nın bütün resim geleneklerine bağlı görülebilmektedir (Tansuğ, 1999).

Aztek Uygarlığı

13. yüzyıl başlarında Orta Amerika'daki Meksika Vadisi'ne yerleşen ve kendilerine ait bir dine, takvime, alfabeye sahip olan Aztekler, çok büyük ve zengin bir imparatorluk kurmuşlardır. Mayalardan gelen uygarlığı özümseyerek, daha ileri bir seviyeye taşımışlardır. Sanat alanında oldukça ilerleyen bu imparatorluk, “Aztek Sanatı” adında sanatsal bir stil geliştirmişlerdir (Boone, 2000). Çok sayıda mineralin ve değerli metallerin mevcut olması, Aztek sanatının materyal açısından zengin olmasını sağlamıştır. Yeşim ya da kristalden oyulmuş minyatür hayvan ve insan figürleri, incilerle süslenmiş kutsal masklar gibi küçük parçaları işlemekte de oldukça ustalaşmışlardır. Resimler, mozaikler, heykeller ve bazı giysi parçaları için değerli kuşlardan elde edilen egzotik tüyler de kullanılmıştır. Değerli malzemeler, özellikle tanrıları temsil eden sanatsal eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Aztekler eserlerinde sembolizme çokça yer vermişlerdir. Resimlerde Aztek halkının kültürel ve tarihi sembollerinin yanı sıra fetih motifleri, çok sayıda dini figürler de bulunmaktadır (Townsend, 2001). Tanrı hikayelerinin

anlatıldığı çok sayıda el yazması boyalı kitapları da mevcuttur. Aztek kültüründe boyalı kitapların önemli bir yeri vardır. Bu el yazmaları kitaplar, rahipler ve ressamlar tarafından yazılıp resmedilen ve o dönem insanları için rehber kabul edilen eserlerdir. Bu eserler; toplumun kendi kimliğini, inançlarını, siyasi yapısını ve dünya görüşünü yabancı kültürlerle karşı iletmek için kullandıkları bir dildir (Boone, 2000). Aztek resim sanatında dini inançların etkisi oldukça yüksektir. Aztekler Tanrıların doğa üzerindeki etkilerinin bir parçası olduklarına inanmakta ve tanrıları farklı sembollerle sanat eserlerinde kullanmaktadır. Gökyüzündeki yıldırım onların hayal gücünde büyük bir yılan gibi görüldüğünden, Aztek halkı çingiraklı yılanın kutsal ve yüce bir yaratık olduğunu düşünmüştür. Aztek sanatında kutsal yılan, sadece çingiraklı yılan resmi değil aynı zamanda yağmur tanrısının sembolü olarak kullanılmıştır (Gombrich, 2020).

Azteklerin başkenti Teotihuacan'da "Tlaloc Cenneti" olarak da bilinen "Bolluk Dağı" (Görsel 2), fresko tekniğiyle yapılmış bir duvar resmi. Bu duvar resminde iki cepheye bakan figürler kompozisyonu sabitlemektedir. Resimde çok fazla figür ve çok fazla hareket mevcuttur. Bütün figürler eşit büyüklükte resmedildiğinden öne çıkan bir figür hakimiyeti bulunmamaktadır. Resmin öğeleri, tek renkten oluşan bir zemin üzerine iki boyutlu bir biçimde yerleştirilmiştir. Perspektif ve derinlik etkisi görülmemektedir. İnsan figürlerinin yüzleri profilden resmedilmiştir. Duvar resimlerinde kullanılan renkler arasında koyu bordo kırmızısı, soluk pembe, yumuşak altın sarısı, soluk mavi ve nane renkli açık yeşil renkleri vardır. Çoğunlukla arka plan için koyu bordo kırmızısı kullanılır (Cowgill, 2015). Şematize edilmiş insan vücudu büyük kafalar ve kısa gövdelerle belirtilmiş, insan tasvirlerinin yüzleri standartlaştırılmış biçimde gösterilmiştir. Tepantitla duvar resimlerinde figürlerin kimliği, cinsiyeti ve statüsü karmaşık kıyafetler ve tasvirler aracılığıyla ifade edilir. Ayrıntılara gösterilen bu özen; başlıklar, ayakkabılar ve giysilerin işlenmesiyle kendini gösterir. Başlıkların büyük ölçekli ve saçakların, püsküllerin ve mücevherlerin ezici boyutu bu unsurların önemini vurgulamaktadır (Carballo & Robb, 2017). Duvar resmi, üzerinde çok küçük figürlerin olduğu büyük bir merkezi dağa sahiptir. Dağ platformunun altındaki suda balıklar ve deniz salyangozları gösterilmektedir. Sudan yükselen dağın etrafında ise ekili araziler olduğu görülmektedir. Dağın en üstünde karşıdan görünen figürün, kadınların sanatsal

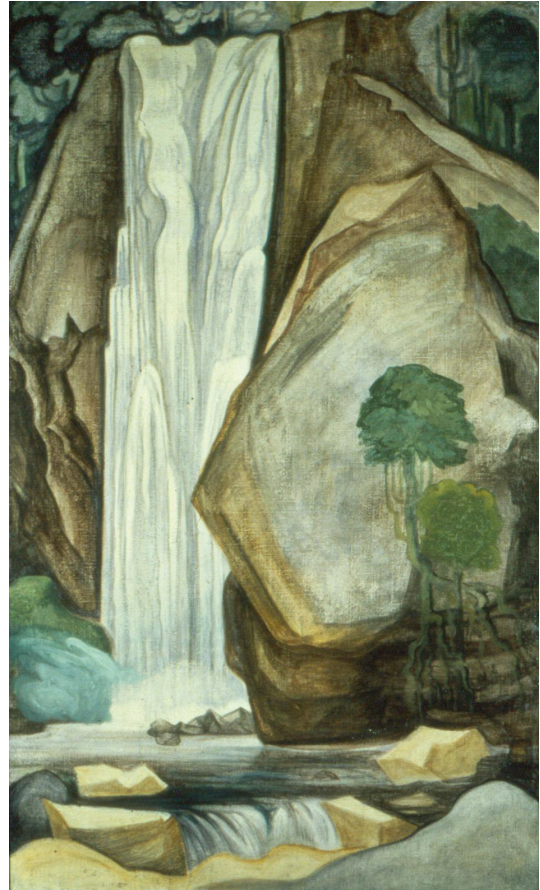


Görsel 2.
Tlalocan Veya Tlaloc Cenneti, Fresko Tekniği, Tepantitla Patio, Duvar 3, Teotihuacan, Meksika (Heyworth, 2014)

tasvirlerinde kullanılan uzun bir etek giydiği görülür. Bu figür bir kadın tasviridir (Headrick, 2007). Muhtemelen bu figür Yağmur Tanrıçası olarak karşımıza çıkmış ve bu resimde Yağmur Tanrıçasının sağladığı bolluk ve bereket tasvir edilmiştir.

Devrim Öncesi Sanat

19. yüzyıl sonlarında Meksika'da siyasi olarak Porfiri Diaz rejimi hakimiyetini sürdürmektedir. Bu hükümet, ülkenin kültürel gelişimini teşvik eden, San Carlos Güzel Sanatlar Akademisi'ni destekleyen ve gelecek vaat eden sanatçıları yurtdışına eğitim görmeye gönderen ilk hükümet olmuştur. Hükümetin ve Akademinin amacı; Avrupa sanatının taklitlerini teşvik etmek ve Avrupa Sanatını Meksika'ya taşımaktır. San Carlos Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciler; Avrupa sanat anlayışına öykünen, doğallıktan ve Meksika kültüründen uzak bir eğitime tabi tutulmakta, Akademi ve hükümet tarafından Meksika resim ve heykel sanatı küçümsenmektedir (Siqueiros, 1975). Dr. Atl olarak da bilinen Gerardo Murillo; Meksika sanatının, Meksika yaşamını yansıtmamasını düşünmüş ve Avrupa sanatının taklit edilmesine karşı duran görüşleriyle ulusalcılık kampanyasını başlatmıştır. Meksika'daki sanatta ulusalcılık hareketinin ve Duvar Resmi Rönesans'ının öncülerindendir (Siqueiros, 1975). Dr. Atl tarafından boyanmış ilk modern Meksika duvar resmi, Meksika Devriminin başlamasından kısa süre öncesidir. Balmumu, reçine, yağ ve boya maddesinden oluşan bir mum boya türü keşfeden Atl, desen ve duvar resimlerinde kendi adıyla tanınan bu boyayı kullanmıştır (Navarro, 1984). Meksika yerli sanatının yanı sıra özgün, çağdaş bir anlatım üslubuyla Meksika manzaralarını betimlemiştir. Savaş boyunca



Görsel 3.
Cola de Caballo, Jüt Kumaş Üzerine Yağ ve Atl Rengi, Ulusal Sanat Müzesi (MUNAL) (Murillo, 1942)

ve 1921'e kadar Atl, Meksika'nın yeni nesil sanatçılarını, nakkaşlarını desteklemiş ve duvar resimleri yapmaya devam etmiştir (Navarro, 1984).

Gerardo Murillo'nun yaptığı Meksika manzaraları arasında Munal koleksiyonuna ait olan Cola de Caballo (Görsel 3), öne çıkan eserlerinden biridir. Sanatçı resimde, ön planda taşların ve kayaların olduğu, arka planda ise devasa büyüklükte bir şelaleye yer verdiği dikey bir kompozisyon oluşturmuştur. Manzarada görünen bütün nesnelerin kütleli biçimleri korunmuş, üç boyutlu resmedilmiştir. Resim, kolay anlaşılır bir desen oluşturmanın yanı sıra, büyük bir derinlik ve uzaklık izlenimi de vermektedir. Arka plandaki şelale adeta ışık gibi parlamakta ve bu ışıltı resmin tüm yüzeyine yayılmaktadır. Murillo, arka plandaki şelalenin dikey hareketi ile ön plandaki suyun yatay hareketi arasında kontrastlık oluşturarak çalışmasında büyük bir denge yakalamıştır. Bu durum çalışmaya hareketlilik katsa da, bir o kadar da sakin kalmasını sağlamıştır. Sadece sarı ve mavinin tonlarına yer verilmiş ve resim gereksiz tüm detaylardan arındırılmıştır. Murillo'nun kendinden emin tavrı, fırça ve boya kullanımına hakimiyetini göstermektedir.

Meksika Devrimi ve Sanat (Mural Devrimi)

19. yüzyıl ideolojilerinin dışında farklı olarak savaş ve devrim, 20. yüzyılın iki temel siyasi meselesini oluşturmaktadır. Propaganda ve sanat iş birliği devrim öncesi ve sonrasında yeniden şekillendirilecek olan toplum için çok etkili ve vazgeçilmez bir unsurdur. Sanatın siyasi amaçlarla ve hatta propaganda aracı olarak kullanılması tarih boyunca sıklıkla şahit olunan bir durum olmuştur (Keser, 2006). Sanat yoluyla yapılan propagandanın toplum üzerindeki etkisini 20. yüzyılın ilk devrimi olan Meksika Devrimi ile Meksika resim sanatında görmek mümkündür.

Yıllar boyunca başka uygarlıklara bağlı ve bağımlı yönetilen Meksika, Zapata önderliğinde sürdürdüğü iç savaş ile devrimi gerçekleştirmiş, dış güçlerin baskıcı tutumlarından kurtulup kendi kültürel kimliklerini bulmayı ve bağımsızlıklarını kazanmayı başarmışlardır. Meksika Devrimi 1910 yılında; henüz olgunlaşmamış bir düşünceyle başlayıp, halkın liderliğiyle devam eden ve uzun yıllar süren, silahlı çatışmalarda bir buçuk ila iki milyon insanın yaşamını yitirdiği kanlı bir devrimdir (Aksoy, 2020). Devrimin soğuk yüzü ve kanlı döneminin ardından yoksullaşan ve yorgun düşen Meksika halkı küllerinden doğma yolunda ilerlemiştir. 1920'li yıllarda Meksika yönetiminden sorumlu Obregon hükümeti; yaptığı birtakım programlarla, yapılan reformları ve yenilikleri halkın zihnine yerleştirerek toplumun kısa sürede eğitilmesini ve aydınlatılmasını sağlamayı amaçlamıştır. Bu amaçla; Devletin eğitimden sorumlu bakanı Jose Vasconcelos'un ve Obregon hükümetinin desteklediği bir grup Meksikalı duvar ressamı, 1921 yılından itibaren ulus tarihini destansı ölçeklerle anlatan sanat anlayışını ortaya koymuşlardır (Clark, 2017). "Üç büyükler" diye de anılan Jose Orozco, David Siqueiros ve Diyego Rivera Meksika'da devrim sonrası duvar resimciliğini başlatmışlar, kilometrelerce uzunluktaki duvarlara devrimi konu alan resimler yapmışlardır (Eşen, 2015). Halkın her daim ulaşabileceği alanlara, binaların iç veya dış duvarlarına; Meksika tarihini, 1910 ayaklanmasını, işçi kesimini ve köylü halkını içeren resimlerini, halkın anlayabileceği bir anlatımla yansıtmışlardır. Bu resimler çok kısa sürede geniş kitlelere ulaşarak büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Meksika halkının aydınlanmasını sağlamıştır. Meksika'nın, baskıcı dış güçlerin ideolojilerinden kurtulup ulusal kimliklerini tekrar kazanma ve anlatma yolunda, yapılan duvar resimlerinin çok önemli katkıları olmuştur (Siqueiros, 1975). Devrimin kanlı, o soğuk yüzü, halkın direnişi ve varlık mücadelesi... Ardından gelen bağımsızlık...

Dengine az rastlanan bu başarı hikayesini resimleyenlerden biri olan Jose Clemente Orozco, "Devrim bizlere güvenimizi, varlığımızın sürekliliğini kazandırdı" sözleriyle de devrimin Meksika halkına katkısını dile getirmiştir (Usta, 2013). Bu süreçte sanat, devrim ideolojisini yüceltmek, yükseltmek ve halkın benimsemesini sağlamak amacıyla kullanılan bir araç haline gelmiştir. Meksikalı sanatçılar; geliştirdikleri üslup ile İspanyol sömürgesinde olan yerli halkı Meksika Ulusal kültürüyle yeniden buluşturarak, Avrupa kültürünü reddetme yolunda kullanmış, Aztek ve Maya uygarlıklarından modern Meksika sanatına doğru uzanan sanat anlayışının temellerini atmışlardır (Siqueiros, 1975).

Üç Büyükler

On yıllık şiddetli bir iç savaştan sonra, Devrim resmen sona ermiş ve devrimin ruhu Meksika duvar sanatıyla kendini göstermeye başlamıştır. Mural hareketi olarak başlayan ve ilerleyen yıllarda tüm dünyada adından söz ettiren bu sanat hareketi, Meksika'yı canlandırıp yeniden inşa ederken okuma yazma bilmeyen yoksul halka devrimin ruhunu anlatma ve Meksika'nın kültürel geleneklerini canlandırma amaçlarını da içinde barındırır. Mural Hareketi, 1920'ler ve 1950'ler arasında, Devrim'in ardından Meksika kimliğini tanımlayan bir stil olarak görülmüştür (Siqueiros, 1975). Diego Rivera, Jose Clemente Orozco ve David Siqueiros bu hareketin etkili isimleri olarak ön plana çıkmış ve "Üç Büyükler" olarak kendilerinden bahsettirmişlerdir. Üçü de sanatın toplumsal içeriğini vurgulayarak ulusun şanlı geçmişinden, bugününden ve geleceğinden bahsederken, kendi kimliklerini yansıtan karakterleri içeren bir yorum geliştirmişlerdir. İspanyollarla savaşan Aztek savaşçıları, Devrim'de savaşan mütevazı köylüleri, Mexico City'nin sıradan işçilerini konu alan içerikleriyle oldukça görünür kamu binalarının duvarlarına destansı duvar resimleri yapmışlardır. Eserler boyandığında, ülkenin savaş sırasında yaşadıkları üzerine bir tür katarsis işlevi yaratmıştır. Meksika duvar ressamlarının ortak hedefte ilerlemelerine rağmen, üzerinde durdukları konularda, üslup ve anlatım tarzı bakımından farklılıklar göstermiştir. Rivera duvar resimlerinde genellikle gündelik hayattan sahneleri, eski Meksika'nın görüntülerini, Kolomb öncesi halkı Avrupa sanat tarzıyla birleştirmiştir. Bu durum, Meksika'nın yerli geçmişinin ve Meksika devriminin ülke dışında da tanıtılmasına katkı sağlamıştır. Orozco Meksika Devriminin dehşetini tasvir etmiştir. Orozco Meksika Devrimi'nde savaştığı ve bu savaşın dehşetini bizzat yaşadığı için Meksika Devrimi'ni hiçbir zaman gereğinden fazla yüceltmemiştir. Yerli kültürün yok olmasına, insanların acı çekmesine ve insanlığın geleceğin teknolojisinden korkmasına vurgu yapan çalışmalara yer vermiştir. Devrime karşı olumsuz tutumunu iç karartıcı tonlarla tasvir etmiştir. Orozco'nun eserleri, eleştirel, toplumsal ve gerçekçi yapıtlardır (Kınalı, 2017). Olaylara gerçekçi bir tutumla yaklaşması birçok duvar resminin ağır eleştirilere maruz kalmasına hatta tahrip edilmesine sebep olmuştur (Aksoy, 2020). Siqueiros ise, 1922 yılında, makalesinde şunları söylemiştir: "Temel estetik amacımız sanatsal ifadeyi toplumsallaştırmak ve burjuva bireyciliğini ortadan kaldırmak olmalıdır" (Farthing, 2012). Toplum için, toplum yararına ve toplumun kolayca erişilebileceği sanat eserlerine imza atmış olan Siqueiros, kendi sanatını mutlak ve katı bir komünist ideoloji ile beslemiştir (Arikli, 1975).

Güzel Sanatlar Sarayı Müzesi'ndeki duvar resimlerinden biri olan "Cauhtémoc'un Ezizliği ve Apotheosis'i" (Görsel 4), 1950-51'de Siqueiros tarafından yapılmıştır. Duvar resmi, bir sanatçının yaşadığı zamanlara kişisel tepkisidir. Hem tarihi bir belge hem de önemli bir sanat eseri niteliği taşımaktadır (Santa Barbara Museum of Art, 2021). Bu duvar resmi, İspanyol fatihler tarafından Cauhtémoc'un fethinin bir tür grafik tasviridir. Meksika'nın



Görsel 4.
David Alfaro Siqueiros, *Torment and Apotheosis of Cuauhtemoc*, 1950-51, Fresko Tekniği, Museum of the Palace of Fine Arts (Siqueiros, 1950)

kökensel geçmişinin tarihsel bir tecessümü olarak kabul edilir. Resimde, İspanyol öncesi kültürlerin idealize edilmiş figürleri görülmektedir. Cuauhtemoc'u tanrısal ve vatanseverliğin sembolü, Meksika devrimi sonrasında birçok muralist eserde kullanılacak bir sembol olmuştur. Son Aztek imparatorunu bir sembol olarak kullanmak, geçmişin geri getirilmesine izin vermek, Meksikalılara köklerini hatırlatmıştır (Fulton, 2008).

Duvar resminde dikey ve yatay figürlerin oluşturduğu kompozisyon dengesi göze çarpmaktadır. Resmin ortasında iki figürün uzandığı bir zemin bulunmaktadır. Halen hayatta olan bu iki figürün ayaklarının ateşler içinde kalması, onların diri diri yakıldıklarını göstermektedir. Yere tamamen uzanan figürün yüz ifadesi dikkati çeker niteliktedir. Oldukça üzgün bir ifadeye sahip olan bu figür acı çekmekte olmasına karşın, bir teslimiyet içinde olduğunu hissettirir. Kafasında bir miğfer olan bu figürün tüm vücudu oldukça kaslı bir görünüme sahiptir. Ellerini sıkarak yumruk haline getirmesi onun kaslı görünümünü vurgulamaktadır. Muhtemelen bu figür bir askerdir. Onun yanında, gözleri yaş içinde tanrılara dua eden başka bir figür bulunmaktadır. Yaşamının son anını dua ederek görüntülenmesi onun inancına verdiği değeri göstermektedir. Arkalarında kollarının çoğu açık, kanlar içinde bir kadın figürü durur. Kadının kolları hariç tüm vücudunu kaplayan kan, kadının elbisesi gibi görünmektedir. Duvar resminin sağ tarafında, iki figürü yanarken bekleyen tam zırhlı bir ordu bulunur. Bu resim, İspanyol fatihlerin Azteklere getirdiği katliamı temsil ediyor olabilir. Zırhlarına karışan ve kötü bir şekilde tasvir edilen bir köpek var. Bu köpek, Aztek imparatorluğunu fetheden fetihlerin acımasızlığını temsil ediyor olmalıdır.

"Cauhtémoc'un Eziyeti"nde Siqueiros, İspanyolların fethiyle gelen şiddeti tasvir etmektedir (Stein, 1994). Bu duvar resminde İspanyol askerleri, aradıkları hazinenin yeri hakkında bilgi almak için Meksikalı kabile lideri Cuauhtemoc'a işkence yapmaktadır. Aztek imparatorunun yüzünde herhangi bir fiziksel acı görülmemekle birlikte, Siqueiros daha çok duygusal acıya vurgu yapmaktadır. Cuauhtemoc'un yanında bu cezadan kurtulmak için ağlayan ve dua eden bir adam görülmektedir. Arkada, kanlar içinde görünen bir kadın dikkati çekmektedir. Bu kadın; aynı zamanda oğlu çarmıha gerilirken, bu işkencenin bırakılması için yalvaran İsa'nın annesine benzetilmektedir (Stein, 1994). Kanlı kadın figürü ile sembolize edilen Meksika, hareketsiz figürün üzerine koruyucu bir şekilde kollarını uzatmaktadır. Siqueiros'un duvar resimlerinde

sergilenen ve burada Cuauhtemoc ve dua eden arkadaşının bedenlerinde görülen kaslı uzuvlar bu karşılaşmadaki gerilimi vurgulamaktadır (Stein, 1994). İspanyol ordusu sanki ruhsuz boş mermiler gibi tasvir edilmiştir İspanyol ordusunun ifadesini yanlarında bulundurdıkları köpekte görebilmek mümkündür. Orijinal ortamında incelendiğinde resimde vurgulanan yüksek dramanın daha hissedilir olması kaçınılmazdır.

Güzel Sanatlar Sarayı, 29 Kasım 1934'te Mexico City'de açıldığında, gelen halk sonunda Diego Rivera'nın, Evrenin Denetleyicisi Adam (Resim 5) duvar resmini görme şansı bulmuştur. Devasa boyuttaki bu destansı eser, dikkatli bir izleme gerektirmektedir. On aydan kısa bir süre önce Rivera'nın ilk versiyonu "Man at the Crossroads" (Yol Ayrımındaki Adam), aylarca süren tartışmaların ardından New York'taki Rockefeller Center'da yok edilmiştir (Harris, 2012).

Güzel Sanatlar Sarayı versiyonunda; Evrenin Denetleyicisi Adam (Görsel 5), ismini almıştır. Merkezdeki bir işçi, bu döneme egemen olan politik ideolojilerin kavşağında muazzam bir makineyi yönetmektedir. Merkezdeki figürün sağında Kapitalizm, solunda Sosyalizm vurgulanmaktadır (Jimenez, 2021). Kompozisyon etkinlikle dolup taşsa da, Rivera figürü merkeze alıp dikey bir düzen kurmuştur. Sahneyi ortadan katlarsak, boşluklar ve nesnelere iki dev büyüteç gibi hizalanmaktadır.

Orta bölümde (Görsel 6), evrenin denetleyicisi rolünde bir işçi ve bir zaman makinesi bulunmaktadır. Figür sağ eli ile bir manivelayı tutarken, sol eli ile zaman makinesinin düğmelerini kontrol etmektedir. İşçinin üzerine doğanın güçlerine egemen olduğu hissi yüklenmiştir. Figürün bakışlarındaki belirsizlik ve umut, doğanın güçlerini elinde tutmakta olduğu hissini vurgulamaktadır. Figürün önünde yerden yükselen bir el, kimya ve biyolojinin dinamik güçlerini betimleyen şeffaf bir küre tutmaktadır. Kürenin içinde atomlar gösterilmiş. Figürün arkasında iki farklı yöne doğru genişleyen iki elips şekli, çarpı işareti oluşturacak biçimde merkeze yerleştirilmiş. Elips şeklinin birinde teleskop yardımıyla görebileceğimiz uzaydaki cisimlere, takımyıldızı ve bulutlara yer verilmiş. Diğerinde ise bir mikroskobun ortaya çıkarabileceği vebaya neden olan bulaşıcı mikroplar ve hastalıklar gösterilmiştir. Merkezdeki figürün sağında, küçük bir üçgen alan içerisinde zengin görünümlü kadın ve erkekler kart oyunu oynarken resmedilmiş. Aralarında gözlük takan ve Rivera'nın New York'ta yaptığı duvar resminin yıkılmasını isteyen Nelson Rockefeller da



Görsel 5.
Diego Rivera, *Man, Controller of the Universe*, 1934, Fresko Tekniği, Palacio de Bellas Artes, Mexico City (Rivera, 1934)



Görsel 6.
Diego Rivera, *Man, Controller of the Universe*, 1934, Fresko Tekniği, Palacio de Bellas Artes, Mexico City (Rivera, 1934)

resmedilmiştir. Merkezdeki figürün solunda, küçük bir üçgen alan içerisinde Vladimir Lenin'i farklı ırklardan işçilerin ellerini tutarken göstermiştir. Duvar resminde küçük bir yer kaplamasına rağmen bu figür, Rivera'nın Amerika Birleşik Devletleri'nde karşılaştığı tartışmanın merkezinde yer almaktadır. Kapitalist görüşü benimseyen Rockefeller, sosyalist görüşü benimseyen Lenin'in portresinin duvar resminde yer almasından rahatsız olmuş ve duvarı yıktırmıştır. Bunun üzerine Rivera Meksika'ya döndüğünde aynı resmi tekrar yapmış ve Rockefeller'in portresini de duvar resmine eklemiştir (Harris, 2012).

Bu düzenleme, iki taraf arasında karşılaştırmaları teşvik etmektedir. Örneğin, kapitalist tarafın tepesinde (Görsel 7) I. Dünya Savaşı'nın acımasızlıkları sergileniyor. Rivera, kapitalist ulusların teknolojiyi (zehirli gaz, makineli tüfekler ve savaş uçakları) yıkıcı güç olarak nasıl kullandıklarını göstermektedir. Buna karşılık, (Görsel 8) kompozisyonun alt kısmına taşan Rus Devrimi'nin ihtişamını vurgulamaktadır (Jimenez, 2021). Görsel 8'de, işçi hareketinin kilit isimlerini (León Trotsky, Friedrich Engels ve Karl Marx), başsız bir klasik heykelin dibinde dururken görmekteyiz. Bakışlarımız sağ alta kaydığında, heykelin kafasının kesilmiş olduğunu ve üzerine işçilerin oturduğunu fark etmekteyiz. Görsel 7'de, Rivera başka bir klasik heykel yerleştirmiştir. Figürün elleri olmamasına rağmen, yüzü ve şimşeği onu, Yunan tanrısı Zeus olarak gösterir. Rivera, bu klasik heykelleri tahrif ederek, geleneksel sanat tarihini ve aynı zamanda insanlık boyunca halk kitlelerini bastırmış olan siyasi seçkinleri eleştirmektedir (Harris, 2012).

José Clemente Orozco, 1940 yılında Modern Sanat Müzesi'nde ziyaretçilerin önünde "Dalış Bombardıman Uçağı ve Tank" (Görsel 9) duvar resmini çizdi. Altı bağımsız panelden oluşan fresk, "Yirmi Yüzyıl Meksika Sanatı" sergisiyle bağlantılı olarak yapıldı ve Orozco, performansı ve güçlü imajı ile on yıl boyunca izleyicilerini büyüledi (Jimenez, 2021). Orozco, II. Dünya Savaşı'nın ve Nazilerin kötü şöhretli yıldırımlarının arka planında, modern savaşın insanlık üzerindeki etkilerini tasvir etmiştir. Ne ilginçtir ki, kompozisyonun çoğuna savaş silahları hakim olduğu için, enkazdan çıkan üç insan bacağı ve yakından incelendiğinde enkaza zincirlenmiş üç metalik insan yüzü dışında insan figürüne dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Bu yüzler, tank basamakları ve bir bombacının parçalarını içeren büyük, ağır, endüstriyel silahların altında



Görsel 7.
Diego Rivera, *Man, Controller of the Universe*, 1934, Fresko Tekniği, Palacio de Bellas Artes, Mexico City (Rivera, 1934)

gömülmüştür. Bu üst üste bindirme yoluyla Orozco, savaşın insanlık üzerindeki zaferini ya da kendi deyimiyle "insanın modern savaş makineleri tarafından boyun eğdirilmesini" açıkça ortaya



Görsel 8.
Diego Rivera, *Man, Controller of the Universe*, 1934, Fresko Tekniği, Palacio de Bellas Artes, Mexico City, (Rivera, 1934)



Görsel 9.

Jose Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*, 1940, Fresco Tekniği, Six Panels, 275 x 91.4 cm Each, 275 x 550 cm Overall The Museum of Modern Art, Mexico City (Orozco, 1940)

koymaktadır (Oles, 2011). Bu ifadenin tüm kesinliği için, resimde önemli bir belirsizlik vardır. Kalkmış bacaklar çaresiz kurbanların veya bombacı pilotların bacakları olabilir. Sanatçı kasıtlı olarak bu soruları cevapsız bırakarak anlatıda çok az ayrıntı veya görsel netlik sunmaktadır. Soyutlamaya olan ilgisi Orozco'yu en yakın çağdaşlarından Diego Rivera ve David Alfaro Siqueiros'tan ayırmıştır (Coffey, 2017). Bu soyut eğilimler, Dalış Bombardiman Uçağı ve Tank'ta göreceli detay eksikliği, dışavurumcu fırça darbeleri, form tekrarı ve tek renkli palet olarak görülebilmektedir. Zincir bağlantılarının ve metalik cıvataların dairesel formlarına ve tank basamaklarının dikdörtgen şekline gösterilen özen, hem temsili hem de soyut olan bir kompozisyon oluşturur. Bombardiman uçağının ve tankın parçalanmış hali ve panellerin lojistik düzenlemesi sonucu bu formların birbirinden kopuk olması duvar resmini daha da soyut kılmaktadır. Dalış Bombardiman Uçağı ve Tank'ın belirli siyasi sembollerden veya tarihi ayrıntılardan yoksun olması, duvar resmini çok daha evrensel kılmaktadır (Jimenez, 2021).

Devrim Sonrası Sanat

Devrim sonunda Mural hareketi ile toplum bütünlüğünü, milli bilinci sağlayan Meksika, ilerleyen yıllarda yaralarını hızla sarmaya ve eski gücünü kazanmaya devam etmiştir. Meksika'da gerçekleşen Mural hareketi 1920'lerin sonuna doğru tüm dünyada tanınmaya başlamış, 1930'lu yıllarda "Meksika'nın Duvar Resmi Rönesansı" olarak doruk noktasına ulaşmıştır (Farthing, 2012). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, yeni nesil Meksikalı sanatçılar, Meksika Okulu'nun kurumsallaşmasına ve fazla tecrit edici ve propagandacı olarak hissedilen muralist hareketin didaktikliğine direnmeye başladılar. 1950'lerde, 20. Yüzyılın ikinci yarısında, Meksika'da devam eden Mural hareketine karşı, yenilikçi düşünceleriyle bir grup sanatçı bir araya gelerek La Ruptura hareketini başlatmışlardır (Campillo & Feria, 2010). "Ruptura" kelime anlamı olarak bir parçanın bütünden kopması, ya da bir bütünün kendi içinde parçalara bölünmesi şeklinde açıklanmaktadır. José Luis Cuevas ve Pedro Coronel liderliğindeki La Ruptura'nın genç sanatçıları, sanatlarını "kabalığa ve sıradanlığa karşı" ilan ettiler. Defalarca tekrarlanan standartlaştırılmış görüşlere karşı gelerek "kaba, sınırlı, taşralı, milliyetçi" Meksika'yı protesto eden Cuevas, kendi temel özelliklerini kaybetmeden "tüm dünyaya açık, gerçek, evrensel bir Meksika" umudunu dile getirmiştir. Cuevas; "Ülkemin sanatında istediğim şey genişdir. Bir kerpiç köyü diğerine bağlayan dar patikalar yerine dünyanın geri kalanına giden otoyollar" (Fulton, 2012). Farklı geçmiş ve farklı kültüre sahip bu grup üyeleri arasında; Jose Luis Cuevas, Lilia Carillo, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Manuel Felguerez, Francisco Toledo gibi isimler bulunmaktadır. Bu grubun amacı; her alanda gelişim

gösteren Meksika'nın sanat alanında da Modernizm'e geçişini sağlamaktır (Altınok, 2014). Mural hareketi amacına ulaşmış, devrim sonrası Meksika toplumunu bütünleştirmiş, ulusal kimliklerini yeniden canlandırmış ancak; zaman içinde devlet politikasına hizmet eden bir araç haline dönüşmüş ve sanat dünyasına daha fazla bir yenilik getirememiştir. Onlara göre hem Meksika Resim Okulu hem de Duvarcılık Okulu geçerliliğini yitirmiştir (Campillo & Feria, 2010). 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında Avrupa ve Amerika'daki sanatçılar tuvallerinde soyut tarzı benimseyip, yenilikçi bir yol izlerken; Meksikalı sanatçılar yerel düzeydeki sanat tarzından kopmamışlardır. "La Ruptura" grup hareketi; sadece yerel olanı değil, aynı zamanda gelişmiş ülkelerdeki sanat tarzını kullanarak daha özgün bir sanat anlayışı benimsemenin gerekliliğini savunmuştur. Yeni bir sanat anlayışı Meksika toplumunu evrensellikçe ulaştıracak ve daha gelişmiş bir düzeye çıkaracaktır (Fuente, 2019). Bu sanatçılar benimsedikleri düşünceyle Meksika sanatında Modernizm'e geçişini sağlamış, soyut sanatın gelişimine öncülük etmişlerdir. Meksika yerli halkının kültürel özelliklerini soyut formlarla resimlerine yansıtmış, bu sayede içerikte yerel, teknikte evrensel olmayı başarmışlardır. Sanat alanında yaşanan bu çok yönlü gelişimle birlikte Meksika, dünya sanatında günümüzdeki yerini almıştır (Altınok, 2014).

Pedro Coronel'in takip eden on yıla ait tablosu, Avrupa avantgardının varoluşsal evrenselciliğini Meksika'nın İspanyol öncesi kültürlerinin mitsel imgelemiyile bütünleştirir. Kolomb öncesi Meksika'nın en derin köklerini geri alırken aynı zamanda, evrensel öncünün, Kübizm, Ekspresyonizm, Orfizm, soyutlama ve geometrinin nihai eğilimlerinin esrarengiz ifadelerini bir araya getirdi. Onları Afrika ve Asya kültürlerinin ilkel, sentetik biçimleriyle birleştirdi (Ordiales, 2005). Coronel, insan varlığın kökenlerini, tutkunun coşkusu, savaşın öfkesini ve yaşamın ölüme doğru geçişini sorgularken bizi yaşamın doğası üzerine düşünmeye davet ediyor. Bu süre zarfında, resmi Meksika okulundan olumlu bir şekilde uzaklaştı ve Kolomb öncesi geçmişe daldı, konusu olarak ana vatanının psişik tarihini alan kişisel bir mitoloji geliştirdi. Coronel'in La Guerra Florida'sında (Görsel 10), bu hayvanlar savaşçılara dönüşmüş, ağızları açık ve vücutları savaş için gergindir. Buna karşılık, insan varlığı oldukça soyutlanmıştır. Bir dizi ciddi yüz, hayvanların arkasında bir çizgi oluşturur, uçlarda zümrüt yeşili bir hançer ve iki eşleşen mızrak tutan figürler, yaklaşan ölümün sembolleridir. Coronel, bu çalışmayı tarihsel gerillaların özelliklerinden uzaklaştırarak, soyutlanmış biçimlerin resminin gerçek konusu olmasına izin veriyor. Savaşın tutkusu ve trajedisini, her rengin ton aralığını güçlendiren ve ortaya çıkaran geometrik desenlerle birleştirilmiş ve kırmızı, turuncu ve morun ışıltılı tonlarında duygusal olarak işlenmiştir. Kullandığı renkler yoğun bir şekilde duygusaldır ve onun için savaşın doğasını ve insanlığın kaderini ifade etme



Görsel 10.

Pedro Coronel, *La Guerra Florida*, 113 x 268, Tuval Üzerine Yağlı Boya, UNAM, Instituto de Investigaciones Esteticas, Mexico City, 1971, no. 2 (Coronel, 1971)



Görsel 11.

Francisco Toledo, *Orgia*, 1963, 48 x 66 cm, Kağıt Üzerine Sulu Boya, Blomqvist Kunsthandel AS, Oslo, Norveç (Toledo, 1963)

aracı haline gelir (Ordiales, 2005). Soyut ve lirik dışavurumculuk ve basitleştirilmiş modern formlarla anlatılan antik Mezoamerikan dünyasının renk ve motiflerinin bu dramatisasyonu, Coronel'in 1950'lerin sonlarında yaptığı çalışmaların bir özelliğidir. Renk, gerçekliği dönüştürmenin veya onu hayal gücüyle yeniden yapılandırmanın bir aracı haline gelir, böylece resmine hakim olan melankoli ve tutku, acı ve kaygı, yaşam ve ölüm gibi evrensel temalar yeni ve daha derin bir ifadeye kavuşur (Ordiales, 2005).

Francisco Toledo tarafından kağıt üzerine sulu boya tekniğiyle yapılan "Orgia" isimli bu çalışma (Görsel 11), detaylardan arındırılmış olması bakımından hızlıca çalışılmış hissi uyandırmaktadır. Resimde mekan kavramı görülmemekle birlikte, resim stilize edilmiş varlıklardan oluşan soyut bir kompozisyonudur. Resmin ön planında kayıp bir köken, muhtemelen artık dünyada olmayan bir varlık resmedilmiştir. Resimde dikkati çeken, ön planda kullanılan figürün Meksika'nın kolomb öncesi dönemine ait Tepantitla Patio duvar resimlerinde görülen figürlere benzemesidir. Toledo Meksika'nın yerli kültürünü ve yerli motiflerini Avrupa tarzı sanat anlayışıyla soyut bir anlatıma dönüştürmüştür. Ön planda kullanılan renklerin açık koyu değerleri figürde hacim etkisi uyandırmış.



Görsel 12.

Manuel Felguerez, *Obrita Cercana*, 1965, 80 x 95.5, Tuval Üzerine Yağlı boya, Galeria en San Antonia, Texas (Felguerez, 1965)



Görsel 13.

Lilia Carrillo, *Palabras Sueltas*, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, National Museo de Mujeres Artistas Washington D.C. (Carrillo, 1968)

Kahverengi arka plan rengi görürken, resmin küçük bir bölümünde uzaklara bakma hissi uyandıran puslu mavi rengine yer verilmiş. Ön planda kullanılan sarı ve kırmızı tonları hem özneyi hem de nesneyi ön plana çıkarmıştır.

Felguerez, 20. yüzyılın ortalarında Meksika'da sanatı yenileyen, soyut sanatın benimsenmesinde rol oynayan bir kuşağa aittir. Bu süreçte, heykel, resim ve duvar resimlerinde geniş yelpazeden düşünerek her türlü unsurla çalışma özgürlüğü fikrini vurgulamıştır. Çalışmalarında; hurda, istiridye kabukları, endüstriyel ürün artıkları, inşaat malzemeleri atıkları, cam, plastik ipler ve farklı atık malzemeler kullanmıştır. Bu malzemeler sanatçının eserlerinde; doğalarını, içsel niteliklerini korudular, ama aynı zamanda onları aşmaya zorlayan biçimsel bir amaç içinde bütünleşerek onun ötesine geçtiler (Ponce, 1992). Manuel Felguerez'in "Obrita Cercana" (Görsel 12) çalışması zamanın kullanımı hakkında bir soyutlamadır. Resimdeki farklı kalınlıklardaki çizgiler, birbirinin devamı niteliğinde ve adeta hareket halindedir. Sanatçının bu resmi, fırçasını tuval üzerinden kaldırmadan hareket ettirdiği izlenimi vermektedir. Belki de zamanın akıcılığını, hızını ve durmadan hareket halinde olduğunu bu sayede anlatabilirdi.

Carrillo "Palabras Sueltas" (Görsel 13) isimli bu çalışmasında, çok renkli ve çok hareketli bir ön plan, durgun ve tek renkten oluşan bir arka plan kontrastı oluşturmuştur. Oluşturduğu bu kontrastlık onun kompozisyonunda muhteşem bir denge yakalamasını sağlamıştır. Arka planda kullandığı farklı sarı tonları çalışmada iki arka plan görüntüsü oluşturmuş ve çalışmaya adeta kolaj etkisi vermiştir. Yanlarda kullandığı kırmızı ve beyaz renkli şeritler kompozisyonda çerçeve etkisi oluşturmuştur. Kullandığı hareketli çizgiler kompozisyondaki ritmi arttırmış ve izleyici üzerinde heyecan hissi oluşmasını sağlamıştır. Menekşe, koyu sarı, leylak, kırmızı, beyaz renkler, vuruşlar, çizgiler resimdeki bütünlüğü sağlamıştır. Ön plandan resmin dışına taşan yay şeklindeki çizgi, gözleri adeta peşinden sürükler niteliktedir. Belki de Carrillo bu hareketiyle bu serinin devamının geleceğini söylemek istemiştir.

Sonuç ve Öneriler

Tarihsel gelişme içinde, aynı toprak parçası üzerinde birlikte yaşayan ve ortak bir uygarlığa sahip olan toplumlarda sanat da toplumun bir parçası olarak gelişme göstermektedir. Toplumun içinde gelen sanatçı yaşadığı kültürün köklerinden beslenerek sanat ile toplum arasında bir etkileşim gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Sanatçı yaşadığı toplumun din, dil, kültür, gelenek gibi

öz değerlerinden esinlenerek kendi mizacıyla geliştirdiği sanat eserini toplumun da bir eseri olarak ortaya çıkarmakta ve bu eserle yine toplumu etkilemektedir. Sanatçı; toplum içinde yaşanan gerçekleri eserleri aracılığıyla yansıtmaya görevini üstlenmiştir. Toplumsal gerçekçi sanat olarak karşımıza çıkan bu anlayış, sanatçının farklı sanatsal biçimleri kullanarak oluşturduğu eserlerle toplumsal yaşamdaki gerçekleri ifade eden bir tür yansıtmadır. Toplumsal gerçekçi resim, konusunu toplum ve bireyden almış, gerçekleri izleyiciye bir mesaj gibi aktaran sanattır.

Toplumları etkileyen, onları birbirinden farklı kılan olayların başında devrimler gelmektedir. Toplumsal düzen değişikliği anlamına gelen devrimin, sanatla iç içe hareket ettiği görülebilmekte ve sanat toplumlara devrimi anlatmakta bir araç olarak kullanılabilir. Meksika Devrimi, toplumun haksızlıklara, ezilmelere karşı gösterdiği tepkilerin sanata yansmasıyla birlikte, Meksika'da toplumsal sanat anlayışının başlamasına etkili olmuştur. José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros gibi sanatçılar toplumsal gerçekleri eleştirel bir dille anlattıkları duvar resimleriyle bu anlayışa öncü olmuşlardır. Bu ressamlar, "sanat için sanat" görüşüne karşı, sanatın toplumsal rolüne inanarak, sanat ile halk arasındaki uçurumu ortadan kaldıran bir biçim yaratmışlardır (Berksoy, 1998). Bu dönemde yapılan resimler, toplumun büyük bir kısmına hitap etmesi amaçlanarak, halkın her daim ulaşabileceği alanlara, binaların iç veya dış duvarlarına toplumun yaşadığı olayları gerçekçi bir anlatımla yansıtmışlardır. Meksikalı sanatçılar, Meksika devrimi aracılığıyla hem ülkelerinin gizli ama gerçek olayları ile tanışmış hem de bununla eş zamanlı olarak modern sanatı tanımışlardır (Ayataç, 1993). Meksika devrimi ve sanatı için Meksikalı ressam Siqueiros şöyle yazmıştır; "Modern Meksika resim sanatı, Meksika devriminin anlatımıdır. Bu anlatımın, sadece İspanya'nın devrim öncesi sömürge döneminin kültürel sonucu olduğunu düşünmek yanlıştır. Devrim olmasaydı. Meksika resim sanatı olmayacaktı." Bu ressamların toplumsal gerçekçilik alanındaki duyarlı çalışmaları, Meksika resim sanatına önem kazandırmakla birlikte sanatın toplumun bir parçası olduğunu vurgulamıştır. Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan sanat tavrı olmuştur. Meksikalı sanatçılar; yeni ve modern Meksika'ya kimlik yaratırken, geliştirdikleri üslup ile yerli halkı Meksika Ulusal kültürüne yeniden kazandırmışlardır. Meksika resim sanatı toplumsal değerleriyle sanat ortamında dünyadaki yerini almıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – İ.T., C.K.; Tasarım – İ.T., C.K.; Denetleme – İ.T., C.K.; Kaynaklar – İ.T., C.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – İ.T., C.K.; Analiz ve/veya Yorum – İ.T., C.K.; Literatür Taraması – İ.T., C.K.; Yazıyı Yazan – İ.T., C.K.; Eleştirel İnceleme – İ.T., C.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – İ.T., C.K.; Design – İ.T., C.K.; Supervision – İ.T., C.K.; Funding – İ.T., C.K.; Materials – İ.T., C.K.; Data Collection and/or Processing – İ.T., C.K.; Analysis and/or Interpretation – İ.T., C.K.; Literature Review – İ.T., C.K.; Writing – İ.T., C.K.; Critical Review – İ.T., C.K.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akman, K. (2006). *Meksika'nın yaşayan modern sanatı*. https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi109/kubilay.akman.2_109.html
- Aksoy, M., & Elmas, H. (2020). *Toplumlara devrimi anlatmada resim sanatının yeri: Meksika, Rusya ve Türkiye örnekleri* (Tez No. 624694) [Sanatta Yeterlik Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Altınok, N. (2014). Latin Amerika modern sanatı üzerine. *Art-Sanat Dergisi*, 2, 307–318. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iaarts/issue/8770/109638>
- Arıklı, E. (1975). *Devrimler ve kültür tarihi ansiklopedisi*. Gelişim Yayınları.
- Armağan, İ. (1992). *Sanat toplumbilimi demokrasi kültürüne giriş*. İleri Kitabevi.
- Ayataç, M. (1993). *Yüzyıl Meksika resim rönesansı*. Troya Yayıncılık.
- Berksoy, F. (1998). *20. yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. Bakışlar Matbaacılık.
- Boone, E. T. (2000). *Kırmızı ve siyah hikayeler: Aztek ve Mixtec'in resimli tarihçesi*. Texas Üniversitesi Yayınları.
- Carballo, D. M., & Robb, M. H. (2017). Lighting the world: Teotihuacan and urbanism in Central Mexico. Matthew H. Robb (Ed.), *Teotihuacan: City of water, city of fire* (ss. 12-19) içinde. Fine Arts Museums of San Francisco and University of California Press.
- Carrillo, L. (1968). *Palabras sueltas*. [Fotoğraf]. <https://museodemujeres.com/es/biblioteca/23-analogia-s-escri-ptopin-tura-en-pala-bras-de-lilia-carrillo>
- Campillo, R., Fera, M. (2010). *Arte y Grupos de Poder: El Muralismo y La Ruptura*. Centro de Estudios Políticos. *Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*. UNAM. (21), 83–100. <https://doi.org/10.22201/fcpsy.24484903e.2010.21.24149>
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge* S. Esin Hoşsucu & K. Dizisi (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Coe, M. D. (2002). *Mayalar*. Arkadaş Yayınevi.
- Coe, M. D. (2002). *Bonampak Kralı Chan Muwan ve onun astları*. [Fotoğraf]. <https://ma.yagodsoftime.com/papers/Coffey>.
- Coronel, P. (1971). *La Guerra Florida*. [Fotoğraf]. <https://www.mutualart.com/Artwork/La-guerra-florida/7AOC46C6485E1E2A>
- Cowgill, G. L. (2015). *Ancient Teotihuacan, early urbanism in Central Mexico*. Cambridge University Press.
- Eşen, A. C. (2015). *Resim sanatı tarihinde devrimler ve karşıdevrimler*. Kaynak Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Felguerez, M. (1965). *Obrita Cercana*. [Fotoğraf]. <https://inverarte.co/m/artista/manuel-felguerez/obra/165/>
- Fraenkel, R., Wallen, N. E., & Hyun, H. H. (2011). How to design and evaluate research in education. *Connect Learn Succeed*.
- Fuente, D. (2019). La disputa de "La ruptura" con el muralismo (1950–1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano. *Contemporanea Sociología*.
- Fulton, C. (2008). *Estudios de Historia Moderna y Contemporanea de Mexico*. n. 35, enero-junio 2008, 5–47. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2008.035>
- Fulton, C. (2012). José Luis Cuevas and the "New" Latin American Artist. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas vol. XXXIV*, 101, 139–179.
- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Harris, J. C. (2012). Diego Rivera's man at the crossroads. *Archives of General Psychiatry*, 69(4), 337–8. [CrossRef]
- Headrick, A. (2007). *The Teotihuacan trinity, the sociopolitical structure of an ancient mesoamerican city*. University of Texas Press.
- Heyworth, R. (2014). *Tepantitla Mural 3 – Mountain of Abundance*. [Fotoğraf]. <https://uncoveredhistory.com/mexico/teotihuacan/tepan-titla/>

- Jimenez, M. (2021). Latin American modernism, Latin American art, an introduction. <https://art104.pressbooks.com/chapter/latin-american-modernism/>
- Keser, N. (2006). *Tek parti döneminde Türk resim sanatının ideolojik üretimi* (Tez No. 205153) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino* (Tez No. 454719) [Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kirkwood, B. (2000). *The history of Mexico*. Greenwood Press.
- Koçaş, H. (2021). *Yüzyıl erken dönem Meksika Sanatı*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. https://www.academia.edu/47669567/XX_Y%C3%9CZYIL_20_Y%C3%9CZIL_ERKEN_D%C3%96NEM_MEKS%C4%BOKA_SANATI
- Murillo, G. (1942). *Cola de Caballo*. [Fotoğraf]. <http://66.111.6.112/objects/686/cola-decaballo.jsessionid=85613839F953EA3098F6B5EFD642C637?ctx=2fd4761f-436c-44a6-837e-07ca9b68a153&idx=22>
- Navarro, A. C. (1984). *Gerardo Murillo, el Dr. Atl*. Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Oles, J. (2011). *Diego Rivera David Alfaro Siqueiros José Clemente Orozco*. The Museum of Modern Art.
- Onuk, E., Akbulut, D. (2020). Meksika'da devrim sonrası propaganda aracı olarak duvar resminin kullanımı. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 80-94. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/inijoss/issue/55622/731946>
- Ordiales, M. C. (2005). *Pedro coronel: Hombre universal, pedro coronel: Retrospectiva* instituto nacional de bellas artes.
- Orozco, J. C. (1940). *Dive bomber and tank*. [Fotoğraf]. <https://www.moma.org/collection/works/80681>
- Ponce, G. J. (1992). *Crónica de la intervención, México*, (2 vols.). Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivera, D. (1934). *Man, controller of the universe*. [Fotoğraf]. https://en.wikipedia.org/wiki/Man_at_the_Crossroads
- Santa Barbara Museum of Art. (2021). *A resource for students and teachers, David Alfaro Siqueiros*. https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/Siqueiros_Packet_ENGLISH.pdf
- Siqueiros, D. A. (1950). *Torment and apotheosis of cuahtémoc*. [Fotoğraf]. <https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/the-torment-ofcuahtemoc-1950>
- Siqueiros, D. A. (1975). *Art and revolution*. Lawrence and Wishart.
- Stein, P. (1994). *Siqueiros his life and works*. International Publishers.
- Tansuğ, S. (1999). *Resim sanatının tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Toledo, F. (1963). *Orgía*. [Fotoğraf]. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200011
- Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat nedir?* Mazlum Beyhan (Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Townsend, R. F. (2001). *Aztekler*. Arkadaş Yayınevi.
- Usta, M. (2013). *Meksika devrim süreci ve Plutarco Elias Calles*. (Tez No. 357683) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Hibrit (Melez) Sofra Ürünleri

Hybrid Tableware

Oya AŞAN YÜKSEL¹ 
Firdevs MÜJDE GÖKBEL² 

¹Kütahya Dumlupınar Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik
Cam Bölümü, Kütahya, Türkiye
²Kastamonu Üniversitesi, Güzel
Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Seramik ve Cam Bölümü,
Kastamonu, Türkiye

ÖZ

Hibrit güncel bir terim olarak günümüz dünyasında her alanda sıklıkla kendini gösteren bir kavram haline gelmiştir. Melez ya da iki türün bir araya gelmesinden oluşan, olarak tanımlanan bu terim, zıtlıkları buluşturarak her alanda farklılıklardan oluşan güçlü bir tasarım dili yaratmaktadır. Zıt gibi algılanan ancak aynı amacı destekleyen farklılıkları bir araya getiren hibrit (melez) terimi, günümüzde seramik alanında da sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Hibrit olarak tabir edilen sanatsal eserlerin yanı sıra, fonksiyonel hibrit sofa ürünleri de bulunmaktadır. Estetik anlayışın fonksiyonellikle buluşturulduğu hibrit sofa ürünlerinde farklı dekor, biçim ve malzeme birliktelikleri görülmektedir. Kullanıma dönük söz konusu hibrit ürünlerin kendi alanında da farklı bir estetik anlayış sunduğu, dinamik bir yapıya sahip olup alıcısının zihninde yeni kapılar araladığı görülmektedir. Çalışma kapsamında hibrit terimi, ulusal ve uluslararası seramik alanında yer alan hibrit sofa ürünleri, dekor, biçim, malzeme birliktelikleri çerçevesinde incelenmiş, hibrit terimin yaratıcılığı olan katkısı örnekler üzerinden irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik sofa ürünleri, tasarım, melez

ABSTRACT

The term hybrid has become a concept that often shows itself in every field in today's world. This term, which is defined as a hybrid or a combination of two genres, creates a strong design language consisting of differences in every field by bringing together the contrasts. The term hybrid, which brings together the differences that are perceived as opposite but support the same purpose, has started to be used frequently in the field of ceramics today. In addition to artistic works called hybrid, there is also hybrid tableware for use. Different decor and form combinations are seen in hybrid tableware, where aesthetics and functionality are combined. It is seen that the hybrid tableware in question for use also offers a different aesthetic understanding in its own field, has a dynamic structure, and is looking for new doors in the minds of its buyers. Within the scope of the study, hybrid tableware in the field of national and international ceramics has been examined within the framework of the hybrid way of thinking that brings together contrasts, and the contribution of this term to creativity is examined through examples.

Keywords: Ceramic tableware, design, hybrid

Giriş

Postmodern süreç ile birlikte sınırlar ortadan kalkmış farklı alanlar birbirlerine yaklaşmıştır. Bu durum disiplinler arası yaklaşımların ön plana çıkması gerçeğine vurgu yapmıştır. Öte yandan bu yaklaşım insana dair olan her şeyin disiplinlerarası bir bakış açısı ile ele alınması ve çoğulcu yapılara dönüşmesini sağlamıştır. Zıtlıkların birlikteliği ile oluşan ve aynı amaca hizmet eden bütünlük, çoğulcu yapılar, hibrit (melez) kavramının doğmasına da sebep olmuştur. Geçmişten günümüze çok geniş bir perspektifte değerlendirilen hibrit (melez) kavramı fen ve sosyal bilimler alanlarını kapsayan geniş bir tanım aralığı ile hem anlam, hem de kullanım açısından farklı vurgular yapmaktadır.

Hibrit teriminin farklı alanlarla olan etkileşimi incelendiğinde, bahsi geçen kavramın biyoloji alanından evrilerek sosyal bilimlere aktarıldığı ve birçok alana gönderme yaptığı gözlemlenmiştir. Özellikle küreselleşme çerçevesinde oluşan çok kültürlülük, kimlik, zıtlık gibi kavramları barındıran hibrit terimi; kültür, sanat ve tasarım alanlarını da yakından etkilemiştir. Postmodern dönem ile birlikte çoğulcu yapıların küreselleşmeye bağlı olarak tüm alanları etkilemesi, hibrit kavramının güncel bir terim olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seramik alanında güncel bir terim olarak karşılaşılan hibrit kavramının, geçmişten günümüze değişerek evrildiği, bununla beraber bir takım benzerlikleri ve farklılıkları barındırdığı dikkat çekmektedir (Gökbel, 2019, s. 1242). "Birbirinden farklı iki durumun birbirleriyle kaynaşması, birbirini yok etmek yerine bir arada bulunabilirliği hibritlik kavramının en önemli özellikleri arasında yer almaktadır"

Geliş Tarihi/Received: 26.11. 2021

Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Oya AŞAN YÜKSEL

E-mail: oya.asan@dpu.edu.tr

Cite this article as: Aşan Yüksel, O., & Müjde Gökbel, F. (2022). Hybrid tableware. *Art Vision*, 28(49), 182-188.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

(Kaya, 2017, s. 164). Bahsi geçen nedenlerle, bu çalışmada hibrit teriminin biyoloji alanında başlayan kavramsal dönüşümü sosyal ve kültürel açıdan irdelenerek hibrit düşünce tarzının seramik sofa ürünlerine yansımaları, örnekler özelinde incelenmiştir.

Hibrit (Melez) Kavramı ve Disiplinlerarası Kullanımı

Hibrit (Melez) kelimesi geniş anlam dizileriyle oldukça somut kökenlere sahiptir. Söz konusu kavramın anlam aralığının geçmişten günümüze biyoloji, teknoloji, tasarım gibi birbirinden çok farklı disiplinleri içine alacak şekilde genişlediği görülmektedir. Bu sebeple ilgili kavramın birçok tanımı mevcuttur.

“Türk Dil Kurumu’na göre melez kavramı “değişik türden hayvan veya bitkiden üretilmiş (hayvan veya bitki), kırma, azma, hibrit, metis, değişik ırkta ana babadan doğmuş olan (kimse), katışık, karışık olarak tanımlanmaktadır” (TDK, 2019).

Biyoloji alanında en bilinen örnek ise erkek at ile dişi eşeğin çiftleşmesi sonucu ortaya çıkan bardo veya ester (katır) olarak adlandırılan at görünümünde bir melez canlıdır.

Latince “hibrida” olarak geçen kavram, dişi evcil domuz ile erkek bir yaban domuzunun yavrularını temsil etmektedir. Özetle bu kavram biyolojide birbirine benzemeyen herhangi iki hayvan veya bitki tarafından çiftleşmenin ürünü olarak tanımlanmaktadır (Stross, 1999, s. 254).

Hibrit (melez) kavramı kültürel olarak ele alındığında ise biyolojik tanımın, mecazi olarak genişletilmesi gerekliliği göze çarpmaktadır. Kavram bağlantılı olduğu temsillerden çıkışlı olarak, kültürlerden veya geleneklerden gelen özelliklerin harmanlanması ile türetilen kültür veya kültür unsurlarını barındırmaktadır.

Türkdoğan (Türkdoğan, 2014, s. 139) bu terimi sosyolojik olarak “melezlik kavramı bir çeşit karışım ya da kompozit olmanın, iç içe geçmenin, bulanıklığın ötesinde birçok potansiyeli barındıran bir kavramdır” şeklinde tanımlamaktadır.

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere bahsi geçen terim birçok alan ile etkileşim halindedir.

Tanımlar bu durumu şöyle özetlemektedir:

“Basit tanımlamayla karışımı ifade eden Hybridity-Hibrid-Melez; terimi orijinal olarak biyoloji bilimi kaynaklı olsa da 19. yüzyılda dil-bilim ve ırksal teorinin kullanım alanına girmiştir. Birçok disiplinde dağınık biçimde kullanılmaya ve göze çaracak bir biçimde popüler kültür çalışmalarında geçmeye başlamıştır” (2010, s. 23).

Kısaca melez olarak türkçeleştirilen hibrit kavramı güncel bir terim olarak iki farklı düşüncenin bir araya gelmesiyle oluşan ve teknoloji alanındaki yaratıcı platformlarda ortaya çıkan bir düşünce biçimidir. Özellikle otomobil endüstrisinde çok önemli bir yere sahip olan hibrit kavramı günümüzde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

1974 yılında ilk olarak Victor Wouk tarafından tasarlanan hibrit otomobiller, 27 yıllık bir gelişim sürecinin ardından 2001 yılında herkesin satın alıp kullanabileceği bir otomobil olarak piyasaya çıkmış ve hibrit otomobiller hak ettikleri yerleri bulmuştur (Callery, 2009). Çalışma prensipleri gereği elektrik ve yakıtı bir arada kullanan hibrit tasarımlar, küresel yaşama daha az zarar vererek petrole bağımlı hayatlarımızı nasıl sürdürebileceğimiz sorusuna alternatif bir çözüm önerisi sunmaktadır (Şekil 1).

Sosyal alandaki Hibrit (Melez) terimi kullanımı, geniş anlam aralığı ile dikkat çekmektedir. Tüm dünyayı etkileyen pandemi süreci birlikte karma öğrenme olarak tanımlanan hibrit eğitim sistemi hayatlarımıza hızlı bir giriş yapmıştır. Karışık öğrenme



Şekil 1.

Victor Wouk, Toyota Prius, Toyota Müzesi, Japonya (Callery, 2009)

olarak da bilinen öğrenme modeli, geleneksel eğitim metodu-nun çevrimiçi (online) eğitim materyalleriyle zenginleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kullanılan teknolojilerin yanı sıra farklı eğitim felsefelerinin geleneksel öğrenme ortamına dâhil edilmesi de söz konusudur (Hürriyet, 2020).

Hibrit (melez) olgusunun fen bilimleri alanındaki somut tanımları, söz konusu fikrin kültürel alandaki gelişimini de desteklemiştir. Önceleri yalnızca biyoloji alanında geçerli olan bu yaklaşım, ilerleyen süreçlerde safkan olma fikrinin değişmesi ile kültürel melezliğin temellerini de hazırlamıştır. Bu durum her türlü oluşumun saf ve özgün olmadığı, gerek kültürlerin gerekse ırkların içine girdikleri değişim süreciyle beraber birbirlerinden etkilenerek yeni hibrit oluşumları desteklediklerini de açıkça göstermektedir.

Biyolojik hibritlik ile kültürel hibritlik, alanları gereği birbirinden çok farklı gözükmemektedir. Ancak biyolojik ve kültürel hibritlik kavramlarını birbirine bağlayan en önemli ortaklık, her iki alanda da birbirinden farklı iki olgunun tek bir çoğulcu yapıda toplanmasıdır. Bu bağlamda hibrit oluşum iki farklı yapının aynı potada eriyerek kendi öz yapısının dışında farklı bir yapıya ait olanla buluşması olarak nitelendirilebilir.

Hibrit oluşumunun kültürel alandaki varlığı ırkçı teoriler, kimlik, aidiyet, göç gibi küreselleşme olgularının çerçevesinde şekillenmektedir. Böylelikle tanım aralığı, iki farklı kültürün kültürlerarası etkileşim bağlamında farklı bir kültüre ait olanla buluşması olarak genişletilebilir.

Tanımlar bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Küreselleşmeyle bireyler dünya vatandaşı olma ve diğer dünya vatandaşlarıyla aynı ruhu taşıma yetisine sahip olmaktadır. Bu yeti, moda, beslenme alışkanlıkları, aynı değerleri, arzuları taşıma ve benzeri bir takım ortak bir grubun üyesi olma şartlarını da beraberinde getirmektedir. Bu yeni ortak değer ve idealler bireyleri dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar bir arada tutmaya yarayan melez kültürün ortak değerleridir (2010, s. 68).

Küreselleşme ve kültürlerarası etkileşimle yakın temas içerisinde olan hibritlik (melezlik) olgusu, kültür sanat alanını yakından etkilemiştir. Sanat, dolayısı ile sanat pratikçisi küreselleşmeden etkilenerek sanatı da melez bir yapıya dönüştürmüştür. Post-modern dönem sanat alanında sınırların ortadan kalması ve disiplinlerarası yaklaşımların ön planda olması gerçeğine vurgu yapmaktadır. Bu durum sanat alanının hibrit (melez) kültürlerle

de yakın ilişkiler kurulduğunu gözler önüne sermektedir. Post-modern dönemde çoğulcu yapıların ön planda olması, tek bir doğrunun olmaması, bu dönemin sürekli bir devinim ve değişim içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu devinim sanat üretimlerinden, terimlere ve tanımlamalara kadar birçok olguyu yakından etkilemektedir.

Yılmaz bu durumu şöyle anlatmaktadır; "...ne var ki bugün "Çağdaş Sanat" denen şeye 100 yıl sonra ne denecek diye sorarsanız; her şeyin toz duman olduğu bir dönemde bunu şimdiden kestirmek olanaksız" (Yılmaz, 2005, s. 13).

Dilbilim ve ırksal teoriler alanı dâhilinde incelendiğinde, Hibrit tanımının fen bilimleri alanından evrilerek ilk kez 19. yüzyılda ilgili alanda kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Ancak postmodern dönemin değişimleri, geçmişten gelen kavramların birlikteliği ile hibrit terimini de dönüştürerek sanat alanında güncel bir terim olarak varlığını ortaya koymuştur.

Yöntem

Çalışma kapsamında konu ile ilgili nitel araştırma yöntemleri kullanılarak makale, tez, kitap ve internet kaynaklarından oluşan literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın teorik alt yapısı hibrit kavramı özelinde tasarım ve sanat alanında uygulamalar üzerinden ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular

Seramik Sofra Ürünleri ve Hibrit Tasarımlar

Dünya'da ve Türk coğrafyasında yeme-içme kültürü ele alındığında, geçmişten günümüze yaşayan toplumların her birinin yansımasının mevcut olduğu görülmektedir. Bu durum kültürel hibritlik kavramını da kapsamaktadır. Kültürel hibritlik birçok alanda olduğu gibi mutfak kültüründe de bulunmaktadır. Hibritlik başta ırksal etnik kimlikler olmak üzere genelde kimliklerin kaynaşık, karışım ve iç içeliğine vurgu yapmaktadır (Türkdoğan, 2014, s. 141).

Türk mutfak kültürünün temelini oluşturan Osmanlı kültürü, İmparatorluğun barındırdığı hakların çeşitliliği ve çok kültürlü yapısına işaret etmektedir. Osmanlı Devleti'nin fetih üzerine kurulu politikası gereği imparatorluk, Arap, Pers, Yunan, Ermeni ve Yahudi başta olmak üzere birçok kültürün etkilerini barındırmaktadır. Bu durum imparatorluğun diğer kültürlerle değişimini-etkileşimini sürekli kılmakta ve sanat, kültür, gündelik yaşam gibi birçok alanda da etkisini göstermektedir.

Birincil amaçları yiyeceklerin taşınması ve muhafaza edilmesi olan seramik kaplar, yiyeceklerin hem pişirilmesinde, hem de servis edilmesinde kullanılmıştır. Söz konusu kaplar, fonksiyonelliklerinin yanı sıra toplumların yeme-içme alışkanlıklarına işaret eden, yemek kültürünün değişimini gösteren önemli göstergeler olmuşlardır.

Geçmişten günümüze kültürel melezleşme (hibritleşme) ile yakın temas içerisinde olan yemek kültürü, her geçen gün daha çok konuşulan bir konu haline almıştır. Yemek kültürü için söylenen meşhur "göz ziyafeti" sözü sadece yemeğin kendisi için değil, aynı zamanda sunumu için de söylenen bir tabir haline gelmiştir. Çekici tabaklar, bardaklar ve çatal bıçak takımlarından oluşan ürünler, tüketiciler tarafından giderek daha fazla ilgi odağı haline gelmiştir. Çok yönlülükleri ve yaratıcı tasarımları ile kendilerine hayran bırakan sofraya eşyaları böylelikle yemek zamanlarını günün en önemli anları haline getirmiştir. Ancak bu kullanım eşyalarında önemli olan sadece estetik unsurlar değildir. Sofra ürünleri geniş

ürün yelpazesi ile aynı zamanda kolay bir tutuşa sahip, yemeği daha uzun süre sıcak tutma özelliği gibi işlevselliikleri birleştiren dikkat çekici ve ayırt edici tasarımlara dönüşmüştür.

Günümüz dünyasında her alanda yaşanan değişim, çok kültürlülük, farklı mutfak kültürlerinin birbirlerine yaklaşması ve biyolojide yaşanan gelişmeler, daha fazla yiyecek çeşidinin türetilmesini sağlamıştır (Çılgınoğlu vd., 2019, s. 2). Farklı içerik, renk ve formlardaki yiyecek türleri, beraberinde şüphesiz seramik sunum gereçleri yelpazesinin de genişlemesine neden olmuştur. Seramik alanı, birçok alan gibi hızla değişen ve gelişen teknolojiye etkilenmektedir. Ortaya çıkan teknoloji ve üretim yöntemleriyle çok farklı bünye, renk ve formlarda sofraya takımları üretilmektedir. Hibrit sofraya takımları ise, sınırları zorlayan görünümüyle büyük farklılık yaratmaktadır. Yapılan araştırmada hibrit (melez) tanımı çerçevesinde farklı dekor, form-uzantı ve malzeme birliktelikleri olmak üzere üç farklı hibritleşme yaklaşımı üzerinde durulmuştur.

Bilindiği üzere Osmanlı mutfak kültüründe İznik seramiklerinin üretimleri önemli bir yere sahiptir. Saray için yapılan İznik üretimleri ilk olarak Çin porselenlerinin mavi beyaz üslubuna öykünerek ortaya çıkmıştır. Şekil 2'de sofraya ürünlerindeki dekor tasarımlarında iki farklı kültürün eklettik birlikteliği görülmektedir. 1400-1425 yıllarında yapılmış olan porselen tabaktaki üzüm deseni 1500-1600 yıllarına ait olduğu düşünülen İznik üretiminde Türk desenleri ile harmanlandığı dikkat çekmektedir.

İznik'ten sonra önemli bir seramik merkezi olan Kutahya'da üretilen ürünlerde farklı malzeme birliktelikleri ile oluşmuş koleksiyonlara rastlanmaktadır (Şekil 3). Burada bahsi geçen eklettik yaklaşım, hibrit tasarımın farklı malzeme birlikteliği ile oluşturulmasına sebep olmuştur. Seramik malzeme ve pirinç alaşımı ile tasarlanan bu ürünler, aslında restorasyon amacı ile yapılmıştır. Kırılan seramik emzik yerine pirinç bir emzik takılmıştır. Özetlemek gerekirse; yüksek maliyetli seramikler, kırılan bölümlere eklenen pirinç ayrıntılarıyla hibrit tasarımlara dönüştürülmüştür (Kutahya Tiles and Ceramics, 2016).

Şekil 4'de 1680-1700 yıllarında Çin'in Jingdezhen bölgesinde üretilmiş, yağ ve sirke koymak için kullanılan bir sofraya ürünü görülmektedir. Bu üründe hibritleşme; farklı malzemelerin birlikteliği ile gerçekleşmiştir. Bahsi geçen dönemde ticaretin genişlemesi ile birlikte, birçok Çin porseleni ürün, Avrupa'da üretilen cam ürünlerin yorumlanması ile yapılmıştır (Victoria and Albert Museum, 2021).

Meissen Fabrikası üretimi olan porselen kahve kabı, farklı malzemeler bir araya getirilerek tasarlanmıştır (Şekil 5). Sofra ürününün emzik ve kapağını kulba bağlayan kısmında pirinç detayları görülmektedir (Victoria and Albert Museum, 2021). Geçmişten



Şekil 2.

Porselen Tabak, 1400-1425, Amsterdam Rijks Müzesi (Sol). İznik, 1500-1600, Amsterdam Rijks Müzesi (Sağ) (The Rijksmuseum Bulletin, 2011)



Şekil 3.
Kütahya Çini, İbrik, 18. yy. İkinci Yarısı Pera Müzesi Koleksiyonu (Sol).
Kütahya Çini, Sütlük, 18. yy. Pera Müzesi Koleksiyonu (Sağ) (Kutahya Tiles and Ceramics, 2016)



Şekil 4.
1680 - 1700, Jingdezhen, Çin, Victoria and Albert Müzesi, Yağ ve Sirke Koyulan Sofra Ürünü (Victoria and Albert Museum, 2021)



Şekil 5.
1730-1735 Kahve Kabı, Meissen Fabrikası (Victoria and Albert Museum, 2021)



Şekil 6.
İtalyan Seletti Firmasının CTRLZAK İle Tasarlamış Olduğu Hibrit Porselen Sofra Ürünleri (CTRLZAK, 2021)

günümüze sofa takımlarında kullanılan eklektik yaklaşımlar post-modern dönemde kültürler arası bağlamda değerlendirildiğinde küreselleşme ile yakın bir birliktelik kurduğu görülmektedir (Şekil 6).

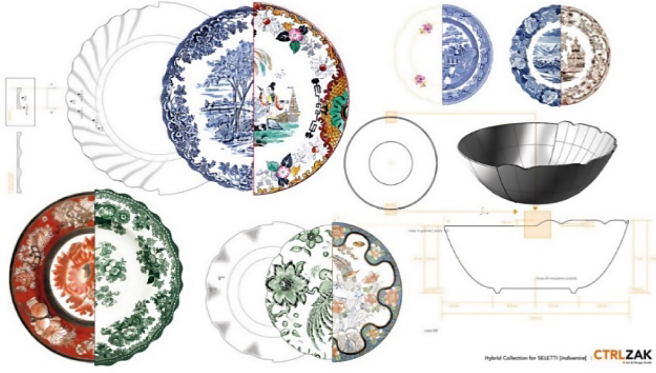
İtalyan Seletti firmasının CTRLZAK ile tasarlamış olduğu Hibrit porselen sofa ürünleri, yenilikçi ve sınırları zorlayan tasarımları ile dikkat çekmektedir. 1964 yılında kurulan Seletti firması, yenilikçi ve özgün tasarım anlayışı ile yaratıcı ürünler ortaya koymaktadır (Seletti, t.y.). Günlük kullanım ürünlerine yenilik katmasıyla tanınan İtalyan şirket, hibrit olarak adlandırılan porselen yemek takımlarını CTRLZAK firması ile birlikte tasarlamıştır.

CTRLZAK farklı disiplinleri ve ifade biçimlerini bir araya getiren bir tasarım stüdyosudur. Sanatçı ve tasarımcı olan Katia Meneghini ve Thanos Zakopoulos tarafından kurulmuştur. Kuruluşunun tasarımları, anlamlı bir gelecek yaratmak için insanlığın kültürel tarihine ve doğal dünyaya yönelik kapsamlı araştırmalara dayanmaktadır (CTRLZAK, 2021).

Tasarım stüdyosunun Seletti firması için tasarlamış olduğu hibrit koleksiyon yine benzer sloganlarla yola çıkmıştır. Çin'de üretilen hibrit porselen ürünler renk, desen ve form birlikteliği ile ele alınmıştır (Şekil 7). İki farklı kültürün desen ve form özelliklerini sınırları



Şekil 7.
İtalyan Seletti Firmasının CTRLZAK İle Tasarlamış Olduğu Hibrit Porselen Sofra Ürünleri (Gessato, t.y.)



Şekil 8.
Seletti Hibrit Porselen Sofra Ürünleri (Gessato, t.y.)

belirleyen bir çizgiyle ayrılmıştır. Doğu ve batı kültürü arasındaki grafiksel ayırım aynı zamanda çoğulcu zıt bir birlikteğe gönderme yapmıştır. Geçmiş ile günümüz arasında güçlü bir bağ kuran kültürlerarası yaklaşım, çağdaş bir tasarım önerisi olarak algılanmaktadır (Şekil 8).

Seletti firmasının Hibrit sofa ürünlerinde farklı dekor ve form birliktelikleri ön plana çıkmaktadır. Ancak buradaki teknik çözümlerinin yanında yapılan tasarımlarda Batı ve Doğu kültürleri birleştirilerek eklektik yapıların oluşturulması önemli bir faktördür (Şekil 9).

Farklı dekor ve biçimlerin bir araya geldiği Hibrit Tula çorba kâsesi, İtalyan Mayolika ve Antik Yunan geometrik tabakların birlikteği ile oluşturulmuştur. Karmaşık bir geçmişten gelen ve çağdaş formlara dönüşen hibrit tasarımlar kültürlerin melezleşmesine de bir gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda Seletti'nin yapmış olduğu bu tasarım iki farklı kültürün aynı potada eriyerek kendi öz kültürünün dışında farklı bir kültüre ait olanla buluşması olarak yorumlanabilir (Şekil 10).

Seletti Hibrit-Aglaura 3'lü bardak setinde yine hibrit bir yapı görülmektedir. Burada bahsi geçen hibrit tasarım, seramik ve cam malzeme birlikteği ile oluşturulmuştur. Bu eşsiz parçalar hem kullanışlı hem de dekoratiftir. Şık sofraların temsilcisi olan kâseler, kupalar ve tabakların her biri iki farklı tarza sahip olup renkli, ilginç bir masa düzeni için mükemmel birer tasarım objesi olarak da tanımlanabilir (Şekil 11).



Şekil 9.
Seletti Hibrit Tula Çorba Kasesi (CTRLZAK, 2021)



Şekil 10.
Seletti Hibrit-Aglaura 3'lü Bardak Seti (CTRLZAK, 2021)



Şekil 11.
Ronit Baranga'dan Gerçeklikten Uzaklaştırırken Tüyerinizi Ürpertecek Seramik Çalışmaları Breakfast, 2014 (Sol), Embraced, 2017 (Sağ) (Yıldız, 2018)

İsrailli sanatçı Ronit Baranga, hibrit heykelsi sofa ürünleri; fonksiyonel nesnelere aktif ve duyarlı nesnelere dönüştürülmüş uzantıları olarak tanımlanabilir. Son derece ayrıntılı, kimi zaman ürkütücü geleneksel seramik sofa ürünleri, ağız, parmak ve dil gibi insan uzuvları ile birleştirilmektedir (Şekil 12) (Beinart Gallery, 2021).

Bir başka İsrailli sanatçı Tal Batit'in eski seramik geleneklerinden ve kültürlerinden ilham alan tasarımlarının hibritleştirme süreci iki farklı kategoride ele alınabilmektedir. Farklı formların ve seramik malzemelerin bir araya gelmesi olarak tanımlanan bu çalışmalar, "Hybrids" isimli koleksiyonu ortaya çıkarmaktadır. Tasarımların üretim süreci formların farklı seramik malzeme ve üretim yöntemlerini bir araya getirmektedir. Geleneksel bir kültüre gönderme yapan terakota formlar, beyaz pişme rengine sahip seramik çamuru ile şekillendirilerek diğer nesnelere birleştirilip hibrit tasarımları oluşturmaktadır (Lodi, 2019).

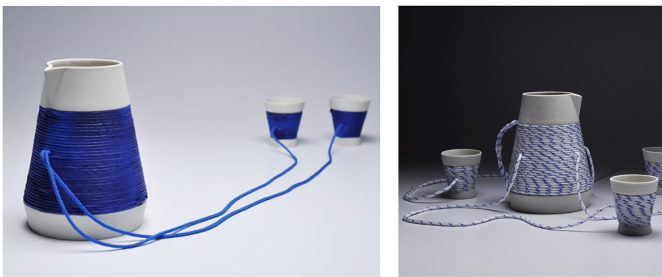
Tasarımların bir araya getirilmesinde fırın içi ısıdan faydalanılarak sır ile yapıştırma yöntemi kullanılmaktadır. Pişirimin kontrol edilemeyen



Şekil 12.
Tal Batit, Hibrit Koleksiyonu (Batit, t.y.)



Şekil 13.
Manga Ormonolu, Hibrit Koleksiyonu (Tang, 2009) (Sol). Manga Ormonolu, Hibrit Koleksiyonu (Sağ) (Tang, t.y.)



Şekil 14.
Joon Lee Drink, Link Çay seti (Sol). Link Çay seti (Sağ) (Derringer, 2011)

dezavantajlı süreci, sanatçı tarafından avantaja çevrilerek farklı parçaların birbirine sabitlenmesinde çözüm oluşturmaktadır (Şekil 13).

Manga Ormonolu, çağdaş kültür, teknoloji ve küreselleşme üzerine diyaloglar kurduğu seramik çalışmalarında kültürlerin melezleşmesine gönderme yapmaktadır. Asya'nın kültürel unsurlarıyla Doğu'nun gelişen Batı deneyimine vurgu yapan sanatçı, kendi kişisel tecrübelerini de vurgulamaktadır. Ormonolu işlerini; "Çalışmalarım göç ve etnik olarak karışık bir Asyalı Kanadalı kimliğimi yansıtır. Aile tarihim, evlat edinilmiş bir ülkede başarılı olmak için etnik kimliğin işaretlerini atan ve birbirini izleyen nesillerden biridir." şeklinde tanımlamaktadır (Şekil 14) (Ormonolu, t.y.).

Joon Lee'nin tasarlamış olduğu "Drink Link" isimli çay seti, farklı malzemelerin birlikteliği ile oluşturulmuş hibrit bir tasarım olarak tanımlanabilir. Ancak tasarımda postmodern sürecin etkileri ile ön plana çıkan kültürlerarası melezleşme de hâkimdir. Geleneksel Delft mavi porselenlerden ilham alınarak tasarlanan bu seri, birbirine iplerle bağlı kupa ve demlikten oluşmaktadır (Etherington, 2021). Tasarımdaki bu yaklaşım her insanı doğrudan birbirine bağlayan bağları temsil ederken çay kültürü ve sohbetine de atıfta bulunmaktadır. Sanatçı, insanları sohbet etmeye çeken söz konusu sofraya takımlarını farklı bir metodoloji ve malzeme kullanımı ile geleneksel bir sofraya ürünü yorumlayarak tasarladığına dikkat çekmektedir (Derringer, 2011).

Sonuç ve Öneriler

Hibrit (melez) kavramı, seramik alanında 1960–1970'li yıllardan sonra kullanılmaya başlanan güncel bir terim olmakla birlikte, birçok alanda uzun süredir kullanılmakta olan bir kavramdır. Hibrit (melez) kavramının biyolojiden başlayarak, farklı disiplinleri etkileyen ve kültürel açıdan farklılaşan hikâyesi, bahsi geçen terimin fen

bilimleri ve sosyal bilimler alanlarını da yakından etkilediği gerçeğine vurgu yapmaktadır. Yapılan araştırmada, "Hibrit" teriminin farklı alanlarla olan ilişkisi incelendiğinde, teknolojiden sosyal bilimlere değin geniş bir alanda karşılık bulunduğu gözlemlenmiştir.

Özellikle postmodern dönemde küreselleşme çerçevesinde oluşan çok kültürlülük, kimlik, göç gibi kavramlar çerçevesinde oluşan hibrit (melez) terimi; kültür, sanat ve tasarım alanlarını da yakından etkilemiştir. Bahsi geçen kavramın seramik alanında eser veren sanatçılar ve tasarımcılar için hem kavramsal hem de dinamik bir yapı sergilemesi nedeniyle tercih edildiği görülmüştür. Bu bağlamda hibrit sofraya ürünü tasarımlarında dikkati çeken noktalar, farklı dekor (farklı kültürlerin eklektik uzantıları), biçim, form ve malzeme birliktelikleridir. Teknik açıdan üç sınıfta değerlendirilen bu sürecin, kavramsal olarak küreselleşme ve kültürlerarası etkileşim ile yakın bir temas içerisinde olduğu göz ardı edilmemelidir. Birçok üretim yönteminin ve malzeme olanağının bulunduğu günümüz teknolojisinde, hibrit sofraya ürünü tasarımların yükselen bir eğilimle yapılmasının devam edeceği, sahip olduğu kültürel etkileşim altyapısı nedeniyle sanatçılara ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – O.A.Y., F.M.G.; Tasarım – O.A.Y., F.M.G.; Denetleme – O.A.Y., F.M.G.; Kaynaklar – O.A.Y., F.M.G.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi – O.A.Y., F.M.G.; Analiz ve/veya Yorum – O.A.Y., F.M.G.; Literatür Taraması – O.A.Y., F.M.G.; Yazıyı Yazan – O.A.Y., F.M.G.; Eleştirel İnceleme – O.A.Y., F.M.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – O.A.Y., F.M.G.; Design – O.A.Y., F.M.G.; Supervision – O.A.Y., F.M.G.; Funding – O.A.Y., F.M.G.; Materials – O.A.Y., F.M.G.; Data Collection and/or Processing – O.A.Y., F.M.G.; Analysis and/or Interpretation – O.A.Y., F.M.G.; Literature Review – O.A.Y., F.M.G.; Writing – O.A.Y., F.M.G.; Critical Review – O.A.Y., F.M.G.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.



Kaynaklar

- Batit, T. (t.y.). *Hibrit koleksiyonu*. [Fotoğraf]. Pamono. <https://cdn20.pamono.com/1/g/2018/07/0000069231-2000x1333/hybrids-2017-collection-in-white.jpg>
- Beinart Gallery. (2021). Tal Batit. <https://beinart.org/collections/ronitbaranga-solo-exhibition-tea-party>
- Gallery, S. (2009). *Victor Wouk the Father of Hybrid Car*. [Fotoğraf]. New York: Crabtree Publishing Company. https://books.google.com.tr/books?id=Fb_fpVO6m1MC&pg=PA25&dq=Victor+Wouk+The+Father+of+Hybrid+Car.+New+York:&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewibu4rG14v1AhWQSFEDHRDeAPcQ6AF6BAGHEAI#v=onepage&q=Victor%20Wouk%20The%20Father%20of%20Hybrid%20Car.%20New%20York%3A&f=false
- Çilginoğlu, H., Aliu, D., & Aliu, A. (2019). Gastronomi ve mutfak sanatında baharatlar ile tıbbi ve aromatik bitkilerin kullanımı. *SSRN Electronic Journal*.

- CTRLZAK (2021). *Hybrid-Glass*. [Fotoğraf]. <http://www.ctrlzak.com/projects/Hybrid-Glass>.
- CTRLZAK (2021). *Design*. [Fotoğraf]. <http://www.ctrlzak.com/about-company-profile>
- Derringer, J. (2011). Drink link tea set by Joon Lee. Design milk. <https://design-milk.com/drink-link-tea-set-by-joon-lee/>
- Derringer, J. (2011). *Design Milk*. [Fotoğraf]. <https://design-milk.com/images/2011/03/joon-lee-drink-link-3.jpg>
- Derringer, J. (2011). *Design Milk*. [Fotoğraf]. <https://design-milk.com/images/2011/03/joon-lee-drink-link-1-100x100.jpg>
- Etherington, R. (2021). Dzeen. <https://www.dezeen.com/2011/03/15/drink-link-by-joon-lee/>
- Gessato. (t.y.). *İtalyan Seletti firmasının CTRLZAK ile tasarlamış olduğu Hibrit porselen sofranın ürünleri*. [Ekran görüntüsü]. <https://www.gessato.com/seletti-hybrid-world/>
- Gökbel, F. M. (2019). *Çağdaş seramik sanatında güncel bir terim: Hibrit seramik*. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1233–1244. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1568437164.pdf>
- Hürriyet (2020, Eylül 1). Hibrit eğitim nedir? Hibrit eğitim sistemi ne demek? <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/hibrit-egitim-nedir-hibrit-egitim-sistemi-ne-demek-41600824>
- Kaya, Y. (2017). Güncel sanatta yeni bir yaklaşım olarak melezlik. *Sanat Tasarım Dergisi*, 165–183. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390888>
- Kutahya Tiles and Ceramics. (2016). *Pera Müzesi Koleksiyonu*. [Fotoğraf]. <https://www.peramuseum.org/collection/kutahya-tiles-and-ceramics-collection/17>
- Lodi, S. A. (2019). Vasi Di Design: Storia di un Oggetto Antico Che Incontra la Sperimentazione. <https://www.elleddecor.com/it/design/g25899145/vasi-di-design-idee/>
- Ormonolu, M. (t.y.). Brendatang. <http://www.brendatang.com/#/newgallery-5/>
- Seletti. (t.y.). *Seletti global*. <https://www.seletti.it/global/>
- Stross, B. (1999). The hybrid metaphor from biology to culture. *Journal of American Folklore*, 112(445), 254–267. [CrossRef]
- Tang, S. L. B. (t.y.). *Hibrit koleksiyonu*. [Ekran Görüntüsü]. <https://images.squarespacecdn.com/content/v1/543afd45e4b092146526baa5/1413430028465-PRUJ022TZHLM18UXM8FU/M.O.+ver+5.0-k.jpg?format=750w>
- Tang, S. L. B. (2009). *Manga ormonolu*. [Ekran Görüntüsü]. <https://www.designboom.com/art/bren-dan-lee-satish-tang-manga-ormolu/>
- Tanrıbilir, R. N. (2010). *Reklamlarda melez kültür kullanımı ve değişen sosyal değerlerin reklamlara yansımaları* (Tez No. 258455) [Doktora Tezi, Marmara Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- TDK. (2019). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/>
- The Rijksmuseum Bulletin. (2011). *Islamic 'porcelain': Examples from the Rijksmuseum collection*. [Ekran Görüntüsü]. <https://ur.booksc.me/book/49193436/42e82f>
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat kültür politikası modernizm sonrası tartışmalar*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Victoria and Albert Museum. (2021). *Cruet*. [Ekran Görüntüsü]. <https://collections.vam.ac.uk/item/O181365/cruet-unknown/>
- Victoria and Albert Museum. (2021). *Coffee pot Meissen*. [Ekran görüntüsü]. <https://collections.vam.ac.uk/item/O297516/coffee-pot-meissen-porcelain-factory/>
- Yıldız, M. (2018). *Ronit Baranga'dan gerçeklikten uzaklaştırırken tüyelerinizi ürpertecek seramik çalışmaları*. [Ekran Görüntüsü]. <https://listeli.st.com/seramik-sanatcisi-ronit-baranga/>
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

İklim Krizi ve Kültür-Sanat Alanına Yansıması

Climate Crisis and Its Reflection on the Culture-Art

İsmet YÜKSEL¹
Oya AŞAN YÜKSEL²

¹Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Cam Bölümü, Kütahya, Türkiye
²Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Cam Bölümü, Kütahya, Türkiye



Çalışma Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 16-20 Kasım 2021 tarihlerinde gerçekleşen "ARİTİM" temalı 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Geliş Tarihi/Received: 26.12. 2021

Kabul Tarihi/Accepted: 8.2.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
İsmet YÜKSEL
E-mail: ismet.yuksel@dpu.edu.tr

Cite this article as: Yüksel, İ., & Aşan Yüksel, O. (2022). Climate crisis and its reflection on the culture-art. *Art Vision*, 28(49), 189-197.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ÖZ

Gezegemimizin karşı karşıya olduğu sorunlar arasında belki de ilk sırada olan iklim değişikliği, acil önlem alınması gerekli konular arasında yerini almaktadır. Açıklanan bilimsel veriler Türkiye'de ve Dünya'da ekolojik kriz sonucunda yaşanan iklim felaketlerini gözler önüne sererken, mevcut ekolojik krizin yıkıcı sonuçları da tüm dünyanın gündemini oluşturmaktadır. Güncel ekolojik politika ve uygulamalar çerçevesinde mevcut krizin artarak devam edeceği öngörüldürken, sürdürülebilir bir dünya için başlatılan iklim hareketi de her geçen gün farklı alanları da içine alarak büyümektedir.

Gezegemimizin bugününü ve geleceğini ciddi bir şekilde tehdit eden iklim krizine karşı, kültür-sanat alanı da bilinçlendirici bir rol üstlenerek tüm dünyanın dikkatini bahsi geçen krize çekmeyi amaçlamıştır. Bu süreçte düzenlenen etkinlikler sanat ve kültür aracılığı ile mevcut kriz ile ilgili düşünülmesi ve çözümler üretilmesi için farkındalık yaratılmasını, aynı zamanda da kültür kurumları ve sanatçılar için ortak bir payda oluşturulmasını sağlamıştır.

Çalışma kapsamında iklim değişikliği ve bunun sonucu olan ekolojik kriz incelenerek irdelenmiştir. Bu bağlamda iklim krizinin Türkiye'de ve Dünya'da kültür-sanat alanına olan yansıması hem sanatçılar hem de kültür sanat platformları özelinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Karbon ayak izi, iklim değişikliği, kültür ve sanat, sürdürülebilirlik

ABSTRACT

Climate change, which is perhaps the first among the problems our planet is facing, takes its place among the issues that need urgent action. While the announced scientific data reveal the climate disasters experienced as a result of the ecological crisis in Turkey and in the world, the devastating consequences of the current ecological crisis constitute the agenda of the whole world. While current ecological policies and practices predict that the current crisis will continue to increase, the climate movement started for a sustainable world is growing day by day by including different areas.

Against the climate crisis, which seriously threatens the present and future of our planet, the field of culture and arts has also assumed an awareness-raising role and aimed to draw the attention of the whole world to the aforementioned crisis. The events organized during this process helped to create awareness about the current crisis through art and culture and to create solutions, as well as to create a common ground for cultural institutions and artists.

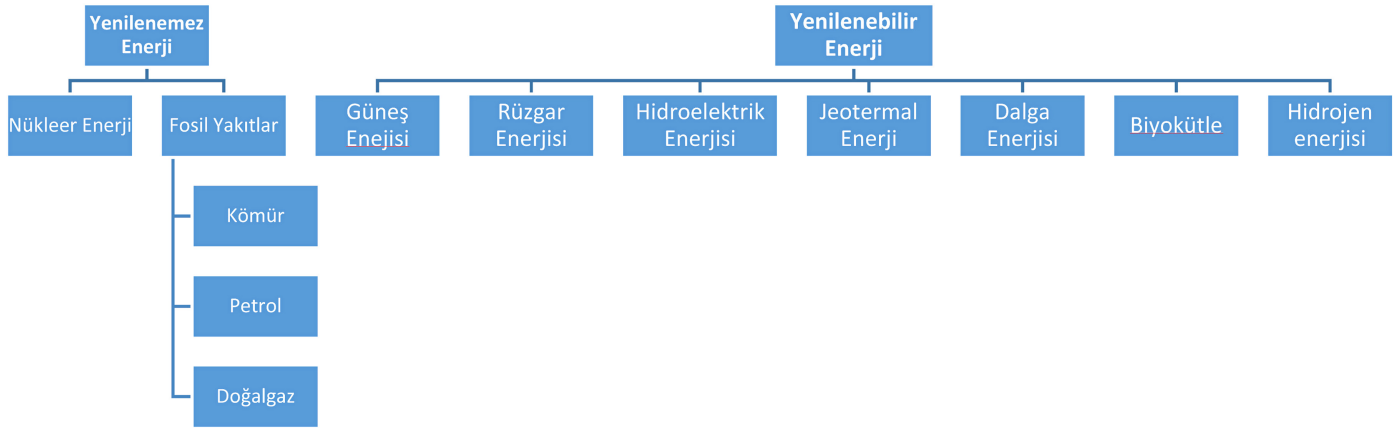
Within the scope of the study, climate change and the resulting ecological crisis were examined and examined. In this context, the reflection of the climate crisis on the field of culture and arts in Turkey and in the world has been examined in terms of both artists and culture, art platforms.

Keywords: Carbon footprint, climate change, culture and art, sustainability

Giriş

İklim değişikliği, bilimsel olarak ortalama kabul edilen değerlerin üzerinde belirli süre aralıklarında görülen istatistiksel olarak tanımlanabilen değişimlerdir. Çoğunluğu insan faaliyetlerinin sonucu olarak ortaya çıkan sera gazlarının, atmosferdeki yoğunluğunun artması ile değerlerde oluşan değişiklikler sonucunda küresel sıcaklığın artması olarak da tanımlanabilmektedir (Bahçeci, 2018, s. 10). Bu durumun kriz olarak tanımlanması ise; iklimde meydana gelen değişikliklerin sürekli olarak artış göstermesi durumunda ortaya çıkmış bir kavramdır.

Tablo 1.
Enerji Kaynakları



İklim değişikliğinin başlıca sebepleri arasında enerji üretimlerinin fosil yakıtlı kaynaklara dayanması gelmektedir. Bu sebeple enerji üretimi sırasında kullanılan fosil yakıtlar sera gazı üretiminin de en baştaki sorumlusudur. Aslında sera gazı olmasaydı doğada yaşamın olması da pek mümkün olmazdı. Güneş ışınları bu gazlar sayesinde yeryüzünde tutunabilmekte, gece ve gündüz arasındaki sıcaklık farkını katlanabilir seviyede tutmaktadır (Bahçeci, 2018, s. 9) (Tablo 1).

Özellikle 1980'li yıllardan sonra gündeme gelen "Küresel Isınma" veya "İklim Değişikliği" gibi kavramların, esas olarak fosil yakıt kullanımından kaynaklandığına ilişkin genel bir kanı söz konusudur (Saraçoğlu, 2018, s. 6). Fosil yakıtlar yer kabuğu katmanları altında organizmaların milyonlarca yıldır sıkışarak yüksek basınç ile fosilleşmesi sonucunda oluşmuştur. İhtiyacımız olan enerjinin fosilden elde edilmesi sebebi ile fosil yakıt olarak adlandırılmaktadır. Diğer tüm enerji kaynakları ile kıyaslandığında en çok kullanılan enerjidir. %34 petrol, %28 kömür, %23 doğal gaz olmak üzere %85 oranında kullanılan fosil yakıtlar önemli enerji kaynağıdır. Türkiye'de bu oran %88'dir. Endüstriyel üretimde kullanım alanı çok yaygındır. 2010 yılında Fortuna dergisine göre, dünyada 6 karlı şirketten 4'ü enerji şirkettir. Söz konusu şirketlerin temel faaliyetleri fosil yakıtlı enerji ürünlerine dayanmaktadır (Aydın, 2018, s. 177). Yenilenebilir enerji kaynakları ise %15'lik bir oranda kullanılmaktadır.

Yenilenebilir enerji ile yenilenemeyen enerji kaynakları arasındaki ayrım doğada mevcut rezervlerinin stoklarının sınırlı olup olmadığı ile ilgilidir. Sınırlı bir kaynağın tüketilmesi gelecekteki tüketimin azalması anlamına gelmektedir. Yenilenemeyen enerji kaynakları genellikle petrol, doğal gaz ve kömür gibi birincil enerji kaynakları olup sınırlı miktarda doğada bulunmaktadır. Oysa rüzgar, güneş enerjisi gibi enerji kaynaklarının stoklarında herhangi bir azalma olmamaktadır. Güneş doğduğu, rüzgar estiği sürece bu kaynaklar kullanılmaktadır (Aydın, 2018, s. 36).

Yenilenebilir enerji ile ortaya çıkan bir kavramlardan biride sürdürülebilirliktir. Kavram ilk olarak Birleşmiş Milletler bünyesinde Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun yayımlanmış olduğu 1987 yılında "Ortak Geleceğimiz" adlı raporda yer almıştır. Bu rapora göre sürdürülebilirlik, insanlığın, doğanın, gelecek kuşakların gereksinimlerine cevap verme yeteneğini tehlikeye atmadan, günlük ihtiyaçları temin ederek, kalkınmayı sürdürülebilir kılma yeteneği şeklinde tanımlanmıştır (Hastürk, 2019). Sürdürülebilirlik, ekolojiden çevreye, beslenmeden tarıma, temiz hava ve sudan erişilebilir doğal

kaynaklara, iş yaşamından teknolojiye kadar pek çok disiplini içinde barındıran bir kavramdır. Çevreyle uyum içinde yaşama, doğal denge ve kaynakları koruma, doğadan aldığımızı yerine koyabilme ve gelecek nesillere daha yaşanılabilir bir dünya bırakma öğretisini benimser (Mızıkacı, 2020, s. 9)

Küresel ısınma ve iklim değişikliği adı verilen iki farklı küresel çevre problemi "karbon ayak izi" kavramını ortaya çıkarmıştır. Karbon ayak izi, bir ürün veya hizmetin hammadde halinden ürüne dönüşmesi, tüketiciye ulaşması ve ömrünün sonunda atık olarak bertaraf edilmesi süreci boyunca oluşan direkt ve dolaylı karbondioksit emisyonların toplamının ölçümü olarak tanımlanabilir (Hastürk, 2019, s. 270).

İklim krizi ile mücadele yolunda güçlü bir anlatım dili olan kültür-sanat alanı ile yapılacak çalışmaların bu sürece büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu sebeple yapılan söz konusu çalışmanın amacı; sanat pratiklerinin ve kültürel etkinliklerin irdelenmesi yolu ile iklim krizi konusunda farkındalık yaratılması ve öte yandan sürdürülebilir politikaya katkı sağlanmasıdır. İlgili çalışmanın hedefleri arasında sanatın yaratıcı gücü ile iklim krizi sürecindeki mücadelede bireylerin daha bilinçli hale gelerek eyleme geçmeleri için zemin hazırlanmasına katkı sağlanması da yer almaktadır.

Yöntem

Çalışma kapsamında ele alınan konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma içeriği açısından teorik bir çalışma olmasının yanında konunun teorik alt yapısı kültür sanat alanındaki uygulamalar üzerinden ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular

İklim Krizinin Kültür-Sanat Alanına Yansımaları

İklim değişikliği ve krizi ile ilgili tanımlamalar ışığında kültür sanat alanındaki çalışmalara baktığımızda aktif bir şekilde rol aldığı görülmektedir. İklim krizi, kültür-sanat alanında son yıllarda sıklıkla yer verilen bir konu olarak birçok sanatçı eserinin ana temasını oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra kültür sanat aktörleri giderek daha fazla ekolojik dönüşüm ile ilgili çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Müzeler, festivaller, müzik grupları, kültür kurumları, ekolojik ayak izini ölçmekte ve azaltmak için çeşitli önlemler almaktadır.

Şubat 2021'de Doç. Dr. Hande Paker tarafından hazırlanan Ekolojik Dönüşüm için Kültür Sanat başlıklı raporda kültür sanat alanının bilinçlendirici rolü ile ilgili;



Şekil 1.
Olafur Eliasson, *Ice Watch* (McDonald, 2015)

Ekolojiyi gözetilen bir dönüşümün gerçekleşmesi için yol hâlâ uzun. Yine de yapılması gerekenler artık daha iyi biliniyor. Dünyada ve Türkiye’de çevre hareketi ve yükselen genç sesler bunları tüm açıklığıyla ortaya koyuyor. Yaşadığımız gezegenin bugününü ve geleceğini tehdit eden ekolojik krize karşı değişim yolunda güçlü bir sözü olan kültür-sanat dünyası, aynı zamanda kendi pratiklerini dönüştürme sorumluluğunu duyuyor. Bu nedenle, yaratıcı seslerin daha gür duyulacağı koşulları sağlamak ve dönüşüme yardımcı olacak araçları sunmak, kültür politikalarının en acil meselelerinden biri olarak karşımıza çıkıyor, şeklinde açıklanmaktadır (IKSV, 2021, s. 9) (Şekil 1).

“Ice Watch” isimli eser kültür sanat alanında etkin rol oynayan kuruluş Julies Bicycle desteği ve sanatçı Olafur Eliasson tarafından ortaya çıkarılmış bir projedir. İzlandalı sanatçı, izleyicilerin doğal ortamlarıyla yeniden bağlantı kurmasını sağlamak için sürükleyici enstelasyonlar yaratmaktadır. Ünlü çalışması *Ice Watch*’ta izleyicinin etkileşimi ve katılımı, insanlar ve doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık için bir metafor görevi görmektedir, bu sanatçının diğer projelerinin çoğunda yer alan bir kavramdır. Bu eserde sanatçı, iklim değişikliğinin sarsıcı etkisine ve acil eylem ihtiyacına vurgu yapmaktadır. Bu geçici düzenlemede Eliasson, Grönland’dan Londra’ya 30 büyük buzul buzu bloğu taşımış ve Tate Modern’in ve Bloomberg’in genel merkezinin ön avlusunda sergilemiştir. Eser izleyicileri buzlar erimeden ve kaybolmadan önce esere dokunmaya, sarılmaya ve fiziksel olarak etkileşime girmeye çağırır. Eliasson’un doğal unsurları kent merkezine yerleştirilmesi ile yarattığı keskin görsel zıtlık, kişiyi küresel ısınmanın zarar verici gerçekliğinin, özellikle de dünya çapında meydana gelen ekolojik değişikliklerin farkına varmaya zorlamaktadır (Wichiantanon, 2021).

Aralık 2018’de Danimarkalı-İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson, Londra’lıları iklim değişikliğinin tehlikelerine karşı uyararak için Grönland’ın Nuuk kentindeki bir fiyorttan serbest yüzen buzdağları olarak toplanan otuz blok buzdan oluşan bir yerleştirme sergilemiştir. Etkinlik için sanatçıyla ortak olan sürdürülebilirlik kurumu

Julie’s Bicycle, “Ice Watch”ın 55 tondan fazla CO₂ ürettiğine vurgu yapmıştır.

Kâr amacı gütmeyen kuruluş, “Otuz buz bloğunu getirmenin karbon maliyeti, yaklaşık olarak iki okul sınıfını (52 öğrenci) Londra’dan Grönland’a uçup Grönland buz tabakasının erimesine tanık olmak için uçmaya eşit” şeklinde açıklamıştır. Ancak Eliasson, “Buz İzleme”nin çevresel etkisini telafi etmek için İngiltere’nin en büyük ormanlık koruma yardım kuruluşu olan Woodland Trust’a “geleneksel bir karbon denkleştirme için tahmin edilen miktarı aşan” bir bağışta bulunduğunu duyurmuştur (Wichiantanon, 2021) (Şekil 2).

Türkiye’nin önde gelen NFT sanatçılarından Refik Anadol’un “Machine Hallucinations: Nature Dreams—Last Memory” adlı eseri yapılan bir açık artırmada 327 bin dolara satılmıştır. 20 Mart tarihinde başlayan ve Social Alpha Foundation tarafından düzenlenen açık artırma iki gün sürmüştür. Satılan eserlerden elde edilen tüm gelir iklim değişikliği çalışmalarına katkıda bulunma amacıyla Open Earth Foundation’a bağışlanmıştır (Çete, 2021).

Sanatçılar farkındalık yaratmanın yanı sıra sanat eseri üretim sürecinde çevreye verdiği zararı karşılayacak şekilde çalışmalar üretmeye başlamıştır.

Sansasyonel fiyat etiketlerine rağmen, fiziksel alanda mevcut olmayan tamamen dijital eserler kripto sanat veya Non-Fungible Token (NFT) olarak bilinenlerdir. Son zamanlarda popüleritesi hızla artan NFT’ler ortalama 975 dolara satılmaktadır.

Günümüzde çevresel hiçbir etkisi yokmuş gibi görünen bu eserler aslında muazzam bir çevresel etki yaratmaktadır. Bu çevresel etkiyi anlamak için, bu kripto sanatın nasıl yaratıldığını ve satıldığını tam olarak anlamak gerekmektedir.

Erin Davis tarafından yayınlanan makalede bir sanat eserinin farklı yollarla alıcısına ulaştırılması sırasında ortaya çıkan karbon miktarı çarpıcı bir şekilde ortaya konulmuştur. Örnek olarak bir sanatçı dijital olarak bir sanat eseri yaratmış ve satmıştır.



Şekil 2.
Refik Anadol Machine Hallucinations Nature Dreams Last Memory (Çete, 2021)

Birinci senaryoda, dijital sanat eserinin çıktısı alınarak, paketlerin ve kargo yolu ile alıcıya ulaştırılır (Tablo 2). İkinci senaryoda, dijital sanat eseri yine çıktısı alınarak, paketlerin ve kişisel araç yolu ile

alıcıya ulaştırılır (Tablo 3). Üçüncü senaryoda ise, ethereum tabanlı bir hizmet kullanarak eser bir NFT olarak satılır (Karbon hesapları Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bahsi geçen işlem için ortalama tüketime göre hesaplanmıştır) (Davis, 2021).

NFT basım sürecinin her bir adımının karbon ayak izini tahmin edememek de çok yüksek miktarlarda karbon üretimi olduğu tartışılmaz bir gerçektir (Tablo 4). Günümüzde dönüm noktasına giren NFT sanat piyasası ve kripto sanat için önlem alınması gereken noktalar bulunmaktadır. Bu yöntemlerden en basiti kripto sanat alım satımına hiç katılmamak ve bunun yerine sanatçıları geleneksel kanallar aracılığıyla desteklemeye devam etmek olacaktır. Bir diğeri, daha az enerji tüketen kripto sanat platformları seçmek olacaktır. Bahsi geçen platformlar Proof of Work (PoW) ve Proof of Stake (PoS)'dir. Şu anda birçok kripto paranın temelini oluşturan Proof of Work sistemi yerine çok daha az enerji harcayan bir sistem olan Proof of Stake yöntemine geçilmesi ile bu aşırı tüketimin

Tablo 2.
Kargo Yolu ile Sanat Eserinin Alıcıya Ulaştırılması Sırasında Ortaya Çıkan Karbon Miktarı

Eylemler	Karbon miktarı
Bir sanatçı, resimlerini çevrimiçi olarak listeler ve bir müşteri onu satın alır.	0,028 kg CO ₂
Sanatçı eseri çıktısını alır ve paketler.	0,13 kg CO ₂
Sanatçı arabayı 3,2 km uzaklıktaki en yakın kargo şubesine götürür.	0,82 kg CO ₂
Kargo şubesi, paketi 8 km uzaklıktaki yerel merkeze gönderir.	0,08 kg CO ₂
Paket, diğer gönderilerle birlikte, uçak yolu ile 1000 km uzaklıktaki kargo merkezine ulaşır. gönderir.	0,096 kg CO ₂
Paket sıralanır ve başka bir düzleme yüklenir.	0,05 kg CO ₂
Paket 2800 km uzakdaki müşteriye en yakın şubeye hava yolu ile ulaştırılır.	0,22 kg CO ₂
Bu tesisten paket, 16 km uzaklıktaki yerel bir merkeze gönderilir ve buradan teslimat alınır. kamyonuna yerleştirilir.	0,11 kg CO ₂
Otomobil ile adrese teslim için dağıtıma çıkarılır.	0,69 kg CO ₂
TOPLAM	2,3 kg CO₂

Tablo 3.
Kişisel Araç Yolu ile Sanat Eserinin Alıcıya Ulaştırılması Sırasında Ortaya Çıkan Karbon Miktarı

Eylemler	Karbon miktarı
Bir sanatçı, resimlerini çevrimiçi olarak listeler ve bir müşteri onu satın alır.	0,028 kg CO ₂
Sanatçı eseri yazdırır ve paketler.	0,13 kg CO ₂
Sanatçı eseri 160 km uzaklıktaki alıcıya götürür.	40,8 kg CO ₂
TOPLAM	41 kg CO₂

Tablo 4.
NFT Yolu İle Sanat Eserinin Satılması Sırasında Ortaya Çıkan Karbon Miktarı

Eylemler	Karbon miktarı
Bir NFT eserin üretilmesi çevrimiçi ortama yüklenmesi	Belirsiz
Eseri Kripto sistemine dahil etmek	Belirsiz
Eserin blok zinciri olarak tanımlanması	Belirsiz
Eserin blok zincirine eklenmesi (madencilik)	83 kg CO ₂
NFT sanat eseri satılmaya hazır.	Belirsiz
Her teklif	23 kg CO ₂
Her satış	51 kg CO ₂
Her transfer	30 kg CO ₂
Yaklaşık TOPLAM	211 kg CO ₂

önüne geçmek mümkün olacaktır. Ortaya çıkarılan karbon miktarını %99 oranında düşürmek mümkün olacaktır. Bu, ortalama bir NFT'nin karbon ayak izini yaklaşık 2,11 kg CO₂'ye ya da fiziksel bir sanat eserinin ülkeler arası postalanmasıyla yaklaşık olarak aynı seviyeye indirecektir (Davis, 2021) (Şekil 3).

16. İstanbul Bienali, ülkemizde iklim krizine vurgu yapmayı amaçlayan, konusunu okyanusta yüzen dev çöp yığınınından almıştır. "Yedinci Kıta" olarak isimlendirilen aslında bir kıta olmayan insan atıklarından oluşmuş ve sürekli büyüyen bu yer insanlığın geleceğine dikkat çekmektedir. Bienalde yer alan sergiler bu metaforu kullanarak, bu konuya vurgu yapma hedefindedir.

Bienal, insanların sebep olduğu doğal veya kültürel atıklara antropoloji veya arkeolojinin araçlarıyla bakan güncel sanat çalışmalarına yer vererek sanat ve ekoloji arasındaki ilişkiyi de tartışmaya açmayı hedeflemiştir (Pressturk, 2021) (Şekil 4).

Rubem Robierb'in "How Dare You?" isimli eseri Greta Thunberg isimli aktivistin Birleşmiş Milletler İklim Eylemi Zirvesi'nde yaptığı konuşmanın yansıması olarak kabul edilebilir. Greta Thunberg'in



Şekil 4.
Rubem Robierb, "How Dare You?" (Aguirre, 2017)

yaptığı güçlü ve cesur konuşmadan etkilenen Robierb, yine cesur bir yaklaşımla Art Basel haftası sırasında Miami Beach'teki Shore Club'ın havuzuna "How Dare You?" cümlesi ile bu yüzen buz heykeli sergilenmiştir.

İklim değişikliği konusunda zamana karşı olduğumuza dair net bir mesaj göndermeyi amaçlayan bu eser yaklaşık 10 saatte tamamen erimştir. Kutuplarda eriyen buzı temsil eden eser, 'İklim Değişikliğinin tüm zamanların en büyük sorunu olduğu, gezegenimizdeki her canlıyı etkilediği mesajını' vermektedir (Sayej, 2019) (Şekil 5).

"Çöp Piramitleri" isimli eser, Bahia Shehab tarafından Mısır'ın Kahire kentinde çöpten yapılmış 11 m genişliğinde, 6 m yüksekliğinde bir piramittir. Sanatçı bin yıllardır ayakta olan Giza piramidinin evi olan Kahire'ye gerçek bir çöp piramidi yerleştirerek, Çöp



Şekil 3.
İstanbul Bienali "Yedinci Kıta" (Yedinci Kıta, t.y.)



Şekil 5.
Bahía Shehab, *Çöp Piramidi*, 2020 (*Pyramids of Garbage*, t.y.)



Şekil 6.
Matt Kenyon, *Tide*, 2020 (*TIDE & Cloud*, t.y.)

Piramidi eserinin görkem, sonsuzluk, aşırı üretim, aşırı tüketim gibi kavramlar arasındaki karşıtlığını izleyicinin önüne sermek istemektedir.

Eser, Kahire'nin en yoğun nüfuslu bölgelerinden birinde, en büyük çöp toplayıcı yoğunluğuna ev sahipliği yapmaktadır. Sanatçı eseri şöyle açıklamaktadır 'Sonsuzluğu düşleyen medeniyetler tasarladık. İklim değişikliği ile bu sonsuzluğa artık meydan okunuyor. Şimdi bu gezegendeki mirasımızı yeniden düşünmenin zamanı geldi. Hepimiz için sürdürülebilir bir gelecek inşa etmek için bir araya mı geleceğiz, yoksa yeni mirasımız çöp piramitleri mi olacak?' (Fineacts, 2021) (Şekil 6).

"Tide", New York'taki bir vitrinin içine yerleştirilmiş, iklim değişikliği konusunda farkındalık yaratan on beş metrelik bir şampanya kadehi piramididir. Her kadeh, sanatçının geliştirdiği, su ile aynı kırılmaya sahip olan ve suya battığında görünmez olan bir malzemenin yapılmış minyatür bir ev modeli içermektedir.

İklim değişiklikleri ve yükselen suların oluşturduğu gelgitlere vurgu yaparak, sular altında kalacak mülkler üzerinden çalışmasının ana hatlarını belirlemektedir (Fineacts, 2021) (Şekil 7).

7000 Meşe ağacı, Alman sanatçı Joseph Beuys tarafından yaratılmış bir çevresel sanat eseridir. Sanatçı, Almanya'nın Kassel kentine, her ağaca yerden 1.5 m yüksekte bazalt taşı ile 7000 meşe ağacı dikilmesi için bir plan ortaya koymuştur. Joseph Beuys bu proje ile, projenin sosyal ve çevresel değişimi tetikleyerek dünya çapındaki bir misyonun ilk aşaması olarak tüm dünyaya yayılmasını amaçlamıştır. Proje 1982 yılında Almanya'nın Kassel kentinde her beş yılda bir gerçekleşen bir çağdaş sanat etkinliği olan Documenta 7'de gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Özellikle Dia Sanat Vakfı ve birçok gönüllü Beuys'un meşe dikme etkinliğine katılmıştır. 5 yıllık bir proje olan 7000 Meşe ağacı, Kassel şehrinde birçok kamu alanları, okullar ve sitelere dikilmiştir (Cooke, 2021).



Şekil 7.
Joseph Beuys, 7000 Oaks, 1982 (Buck, 2021)

Sanatçı; bu meşeleri dikmenin sadece biyosferik anlamda, yani madde ve ekoloji bağlamında değil, aynı zamanda ekolojik bilinci yükselteceği önümüzdeki yıllarda daha da yükselteceği için gerekli olduğuna inanıyorum şeklinde açıklamıştır (Publicdelivery, 2021) (Şekil 8).

Londra Tate Modern müzesinde sanatçılar Heather Ackroyd ve Dan Harvey tarafından yaratılan “Beuys’un Palamutları” isimli bir eserdir. Yerleştirme eseri adını, Joseph Beuys’un eserinden almıştır.

Ackroyd ve Harvey, 2007 yılında bu meşelerden meşe palamudu toplamış ve şimdi 100 başarılı fidanı Tate Modern’e getirerek, pandemi kaynaklı karantinaların ardından ziyaretçilerin doğal dünyayla yeniden bağlantı kurabilecekleri canlı bir sanat eseri yaratmıştır (Tate Modern BEUYS’ ACORNS, 2021) (Şekil 9).



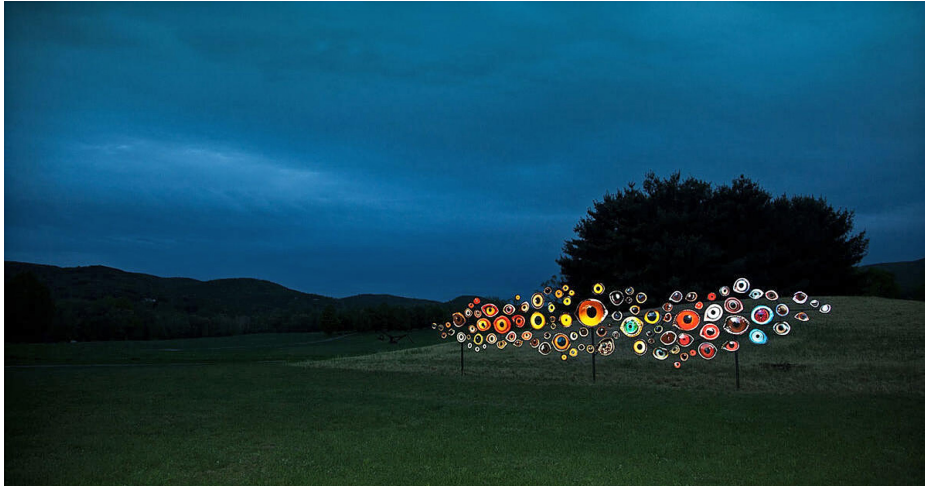
Şekil 8.
Beuys’ Acorns (Ackroyd & Harvey, 2015)

Jenny Kendler tarafından üretilen “Birds Watching” (Kuş Gözlemciliği) isimli eser 12 metre uzunluğunda alüminyum üzerine monte edilmiş kuş gözü imajlarından oluşmaktadır.

Her bir göz, Amerika Birleşik Devletleri’nde iklim değişikliğinden etkilendiği düşünülen bir kuş türüne aittir. Kaçınılmaz bakışlarıyla yerleştirme, izleyenleri teşhir ediyor gibi görünmektedir (Del-Colle, 2018).

“Birds Watching” bize gerçekten görmenin karşılıklı bir eylem olduğunu hatırlatmaktadır. Kitle iletişim araçları görüntüleri ve her yerde hazır bulunan ekranlar, görme duygumuzu tek yönlü bir tüketime doğru çarpıtarak, dünyadan uzakta olduğumuz hissine kapılmamıza sebep olmaktadır (Kendler, 2021) (Şekil 10).

Chris Drury tarafından üretilen 14 m çapında “Karbon Lavabo” isimli bu eser çam kütüklerinden ve kömürden yapılmıştır. Bir zamanlar yaşayan ağaçlar olan bu kütükler fosil yakıtların kullanımını üzerinde yeniden düşünmemiz gerektiğini sorgulamaktadır (Drury, 2021).



Şekil 9.
Jenny Kendler, Birds Watching, 2018–2019 (Kendler, t.y)



Şekil 10.
Chris Drury, *Carbon Sink*, 2011 (Drury, t.y.)

Sonuç ve Öneriler

İklim krizi gezegenimizi tehdit eden ve acil olarak önlem alınması gereken konuların başında yer almaktadır. Tüm insanlığın bu krizi durdurabilmek için ihtiyaç duyulan ekolojik çalışmaları yapması gerekli bir hal alırken, öte yandan sürdürülebilir bir dünya için kolektif çalışma bilinci önemsenmelidir.

Günümüzde sürdürülebilirlik çerçevesinde yaşanan teknolojik gelişmeler iklim krizi için önemli çalışmalardır. Burada en önemli nokta karbon ayak izinin en aza indirilmesidir. Türkiye "Paris Anlaşması" ile söz konusu çevreci politika için önemli bir adım atmıştır. Bu adım ile Türkiye'deki farkındalığın büyük ölçüde artması beklenmektedir. 2053 yılına kadar Türkiye'nin sıfır emisyon hedefi bulunmaktadır. Bu hedefe ulaşmak için kullanılabilen en önemli uygulamalar fosil yakıtı dayalı enerji kaynaklarını terk etmek olacaktır.

İklim krizinin ve bu sürecin etkilerinin azaltılması için gerekli farkındalığın oluşturulmasında sanat ile anlatımın en etkili yöntemlerden biri olduğu düşünülmektedir. Sanatın bir teması olarak iklim krizinin kullanılması, konu ile ilgili seyirciyi bilgilendirilmesi dışında vurucu bir etki yaratmaktadır. Özellikle bu konunun işlendiği sanat etkinliklerinde karbon ayak izini azaltmak için çalışmalar yapılması önem arz etmektedir. Sanatın bilinçlendirici ve farkındalık yaratma gücü ile ekolojik dönüşüm, iklim krizi gibi konular üzerine kültür-sanat etkinlikleri düzenlenmesi sürdürülebilir bir gelecek için en mühim adımları teşkil etmektedir.

İklim krizi; yapılan etkinlikler dışında birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuş ve sanat üretimleri bu sorun çerçevesinde şekillenmiştir. Söz konusu üretimlerde sanatçılar tarafından çevreci yaklaşımlar izlenerek çevreye en az zarar verebilecek üretim ve tasarım yöntemleri kullanılmıştır. Sanat üretimlerinin sürdürülebilirlik felsefesi ile olan yakın ilişkisinin ise bu birlikteliğin temellerini oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Sanatçılar tarafından yapılan sürdürülebilirlik olgusuna vurgu yapan üretimler doğaya zarar vermeyen malzemelerden oluşturulmaya çalışılmış ya da üretim sırasında ortaya çıkan olası karbon ayak izi sanatçılar

tarafından hesaplanarak doğaya verilen zarar farklı yan etkinliklerle telafi edilmeye çalışılmıştır. Tüm dünyada ve Türkiye'de ilgili tema ile üretilen sanat pratiklerinin ve etkinliklerin hızla arttığı, daha da artarak geniş kitlelere ulaşacağı sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – İ.Y., O.A.Y.; Tasarım – İ.Y., O.A.Y.; Denetleme – İ.Y., O.A.Y.; Kaynaklar – İ.Y., O.A.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – İ.Y., O.A.Y.; Analiz ve/veya Yorum – İ.Y., O.A.Y.; Literatür Taraması – İ.Y., O.A.Y.; Yazıyı Yazan – İ.Y., O.A.Y.; Eleştirel İnceleme – İ.Y., O.A.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – İ.Y., O.A.Y.; Design – İ.Y., O.A.Y.; Supervision – İ.Y., O.A.Y.; Funding – İ.Y., O.A.Y.; Materials – İ.Y., O.A.Y.; Data Collection and/or Processing – İ.Y., O.A.Y.; Analysis and/or Interpretation – İ.Y., O.A.Y.; Literature Review – İ.Y., O.A.Y.; Writing – İ.Y., O.A.Y.; Critical Review – İ.Y., O.A.Y.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ackroyd & Harvey. (2015). *Beuys' Acorns*. [Ekran Görüntüsü]. https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-600/public/beuys_a_corn_2007_ackroyd_harvey.jpg.
- Aguirre, L. (2017). *Rubem Robierb, "How Dare You?"*. [Ekran Görüntüsü]. https://res.cloudinary.com/graham-media-group/image/fetch/f_auto/q_auto/c_scale,w_792/https://arc-anglerfish-arc2-prod-gmg.s3.amazonaws.com/public/2YFQGAXZ75B6FCARFG4Y7CMTS4.jpg?_a=ATABIAAO.
- Aydın, L. (2018). *Enerji ekonomisine giriş*. Seçkin Yayıncılık.

- Bahçeci, D. (2018). *Kişisel karbon ayak izi rehberi*. (2. Baskı). Yeni İnsan Yayınevi.
- Buck, L. (2021). *To honour Joseph Beuys's landmark urban forest installation, 100 oak trees have been planted outside Tate Modern*. [Ekran Görüntüsü]. <https://sustainableartists.files.wordpress.com/2016/04/beuys.jpg>.
- Çete, Ş. (2021). Refik Anadol'un iklim değişikliğiyle mücadele için satılan eserine 327 bin dolar. *Artdogistanbul*. <https://artdogistanbul.com/refik-anadolun-iklim-degisikligiyle-mucadele-icin-satilan-eserine-327-bin-dolar/>.
- Çete, Ş. (2021). *Refik Anadol Machine Hallucinations Nature Dreams Last Memory*. [Ekran Görüntüsü]. https://artdogistanbul.com/wp-content/uploads/2021/03/Machine_Hallucinations_Last_Memory_NG_j08gp2-1.jpg.
- Cooke, L. (2021). *Essay by Lynne Cooke with statements by Joseph Beuys*. Massachusetts Institute of Technology. <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>.
- Davis, E. (2021). The carbon footprint of creating and selling an NFT artwork. *Quartz*. <https://qz.com/1987590/the-carbon-footprint-of-creating-and-selling-an-nft-artwork/>.
- Del-Colle, A. (2018). *The birds are watching: Jenny Kendler's storm king installation sends a message*. [Ekran Görüntüsü]. <https://www.audubon.org/news/the-birds-are-watching-jenny-kendlers-storm-king-installation-sends-message>.
- Drury, C. (2021). Chris drury carbon sink. Chris Drury Land Artist. <https://chrisdrury.co.uk/carbon-sink/>.
- Drury, C. (t.y.). *Carbon-sink*. [Ekran Görüntüsü]. https://chrisdrury.co.uk/wp-content/uploads/2012/01/wo_carbon_sink_detail.jpg.
- Fineacts. (2021). *Pyramids of garbage*. Fineacts. <https://fineacts.co/pyramids-of-garbage>.
- Fineacts. (2021). *Tide-Matt Kenyon*. Fineacts. <https://fineacts.co/tide-and-cloud>.
- Hastürk, H. G. (2019). *Çevre eğitimi*. Anı Yayıncılık.
- IKSV. (2021). *Ekolojik dönüşüm için kültür sanat*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Kendler, J. (2021). Jenny Kendler birds watching. *Jenny Kendler artist*. <https://jennykendler.com/section/466865-Birds-Watching.html>.
- Kendler, J. (t.y.). *Birds-watching*. [Ekran Görüntüsü]. https://nas-national-prod.s3.amazonaws.com/styles/social_media_photos/s3_f1c2512ed6be5a26cbfdffaa4ac983fe.jpg?itok=GYREq1kT.
- McDonald, F. (2015). *Melting Icebergs make no impact on climate change 'skeptics'*. *irishtimes*. [Ekran Görüntüsü]. https://d2eohwa6gpdg50.cloudfront.net/wp-content/uploads/sites/8/2020/11/10141013/000_67918.f5213194238.original.jpg.
- Mızıkacı, M. (2020). *Sürdürülebilir yaşam rehberi (sürdürülebilir yaşam nedir?)*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Pressturk. (2021). 16. Bienal'in sanatçıları açıklandı. *Pressturk*. <https://www.pressturk.com/16-bienal-in-sanatcilari-aciklandi/22085/>.
- Publicdelivery. (2021). *Joseph Beuys' ambitious plan to plant 7000 oaks*. Publicdelivery. <https://publicdelivery.org/joseph-beuys-7000-oaks/>.
- Pyramids of garbage. (t.y.). [Ekran Görüntüsü]. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53fe1308e4b0af9b1b65d318/1602338303484-81WJTUANZWDI9QS1G80X/Hadeer+Mahmoud+029.jpg>.
- Saraçoğlu, N. (2018). *Küresel iklim değişimi biyoenerji enerji ormancılığı ve yenilenebilir enerji kaynakları*. Efil Yayınevi.
- Sayej, N. (2019). 'The idea is that art can help': How art Basel Miami tackled the climate crisis. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/10/art-basel-miami-climate-crisis>.
- Tate Modern BEUYS' ACORNS. (2021). Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/beuys-acorns>.
- TIDE & Cloud. (t.y.). *Matt Kenyon, Tide, 2020, fineacts*. [Ekran Görüntüsü]. https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53fe1308e4b0af9b1b65d318/1602337031586-OL9OPPCYDDBR87G5MOR0R/Matt_Kenyon_TED_Countdown_Fine_Acts.png?format=1500w.
- Wichiantanon, K. (2021). Can the art industry reduce its carbon footprint? *lifestyleasia*. <https://www.lifestyleasia.com/bk/culture/art-design/art-industry-carbon-footprint/>.
- Yedinci Kita. (t.y.). *İstanbul Bienali "Yedinci Kita"*. [Ekran Görüntüsü]. <https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/images/content/yedinci-kita.jpg>.

Doğa İlhamlı Yaratıcılık ve Seramik Sanat Nesnesinde Kullanımı

Nature-Inspired Creativity and Its Usage in Ceramic Art Objects

Olca BORATAV^{ID}

Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi, Sanat ve Tasarım
Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara,
Türkiye



ÖZ

İnsan ve doğa arasındaki etkileşim, Paleolitik dönemden bugüne insanın doğaya egemen olma isteği doğrultusunda farklılık göstermiştir. Sanayi devrimi ve sonrasında etkileşim boyutu değişmiş, etkileşim dengeleri olumsuz olmuştur. Günümüzde insanın doğa üzerindeki gücü, onu tüketmeye yöneliktir. Doğanın değişimi ve dönüşümü, zamana bağlı olarak gelişim göstermiştir. Doğanın gücü, görsel bir ilham kaynağından daha fazlasını temsil eder. Doğadaki etkileşimin model alınarak seramik sanat nesnelere aktarımı, seramik eser bünye ve yüzeylerinde sanatsal, teknolojik arayışlar ve kazanılan deneyimlerin kullanılması ile sağlanmıştır. Doğa sanatçıya, doğanın kendisini yenilemesi gibi sanatın da yeniden tasarlanabileceğini göstermektedir. Bu durum yaratıcılık boyutunda ortaya konan eserlerde izlenmektedir. Seramik sanatçısı çalışmalarında doğa modelini, fiziksel ya da dokusal doku örneklerini, hem işlev hem de üslup bakımından bir araç olarak kullanmaktadır. Bazı seramik sanatçıları ise ortaya koydukları eserlerde doğaya geri dönüşü anlatmaktadır. Bu çalışma; doğanın bir unsuru olan çamurun, sanat nesnesine dönüşümünde doğadan yararlanma, doğanın geçirgenliğinin sanat nesnesinde teknolojik uygulamalar ile işlev kazanması ve bu alanda seçilmiş sanatçıların çalışmaları odaklı ele alınmıştır. Çamurun pişirim sonrası öğütülerek yeniden kil bünyede, yüzeyde ve sırda kullanımı çalışma kapsamında incelenen sanatçı eserlerinde izlenmiştir. Örnekler, görsel imgeler ve soyutlama içermektedir. Doğanın kendi içindeki tasarım kurgusu, ortaya konan sanat nesnelere işlev ve üslup odaklı, teknoloji destekli doku ve biçim arayışları ile sonuçlanmaktadır. Bu sonucun alımlayıcı ile buluşturulması, alımlayıcıya yaşatılan bir deneyimdir. İnsanın doğa ile kurduğu bağ, sanat nesnelere aktarılmıştır. Seçilmiş sanatçıların eserleri üzerinde, sanatsal araçların ve malzemelerin ustaca kullanılmasıyla elde edilen doğanın etkisi izlenmiştir. Araştırmada teknik bilgi ve deneyim gerektiren örnekler, bu alandaki araştırmacılara yeni ufuklar sunacaktır. Yeni nesil tasarımcılara kaynak olabilmesi için çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat nesne, kil bünye, ilham, doğa, doku

ABSTRACT

The interaction between human and nature has differed from the paleolithic period to the present day in accordance in line with the desire of humans to dominate nature. During and after the industrial revolution, the interaction dimension has changed and the interaction balance has been negative. Nowadays, the power of *human* over nature is directed at exhausting it. The change and transformation of nature has developed depending on the time. The power of nature represents more than just a visual inspiration. Taking the interaction in nature as a model and transferring it to ceramic art objects is provided by using artistic and technological searches and gained experiences in the body and surfaces of ceramic works. Nature shows the artist that just as nature renews itself, art can be redesigned. This situation is observed in the works revealed in the dimension of creativity. The ceramic artist uses the nature model, physical or tactile texture samples in her works as a tool both in terms of function and style. Some ceramic artists, on the other hand, describe the return to nature in their works. This study focuses on the utilization of nature in the transformation of mud, which is an element of nature, into an art object, the function of the permeability of nature with technological applications in the art object, and the work of selected artists in this field. After baking, the mud is ground and reused in the clay body, on the surface, and on the glaze were observed in the artist's works examined within the scope of the study. Examples include visual images and abstraction. The design fiction within nature itself results in the search for texture and form in the art objects that are focused on function and style, supported by technology. Bringing this result together with the receiver is an experience that is

Geliş Tarihi/Received: 19.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.08.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Olca BORATAV
E-mail: olca.boratav@hvb.edu.tr

Cite this article as: Boratav, O. (2022). Nature-inspired creativity and its usage in ceramic art objects. *Art Vision*, 28(49), 198-206.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

given to the receiver. The connection that human has established with nature has been transferred to art objects. On the works of selected artists, the influence of nature was traced, which was achieved through the skillful use of artistic tools and materials. Examples that require technical knowledge and experience in research will offer new horizons to researchers in this field. It has been studied in order to be a source for new generation designers.

Keywords: Art object, clay body, inspiration, nature, texture

Giriş

Çamur Neolitik Dönem'in başlarında el ile şekil alırken, çömlekçi çarkının keşfi ile yeni bir boyut kazanmıştır. Gereksinimler doğrultusunda ortaya çıkan ürün, bunu besleyen çalışmalar ile zaman içinde yeni nesnelere dönüşmüştür. Rönesans'tan bugüne hem mimar hem sanatçı tarihsel bilgiler ışığında dönemsel gelişim ve değişim göstermiş, yeni bakış açıları geliştirmiş, sanat ve mimari yeniden keşfedilmiştir. Tasarı konusunda ortaya konan yapıtlar ve nitelikleri, bilim-kültür-sanat-mimarinin iç içe geçmesi ve disiplinlerarası etkileşim, sanatın yeniden tasarlanabileceğini göstermektedir. Yeni dönüşüm ve tasarılar, çizgiden hacimsel çizgiye, tekrara, dokunmaya, duymaya kadar hissedilen, yeni gereksinimleri doğurmuştur. Bir nesnenin ruhunu yaratmak için kişisel sezginin devreye girmesi gerekir. Doğanın bilimden teknolojiye pek çok alandaki etkisi, bilim adamları ve sanatçılar için derin bir kaynaktır. 1997'de Janine Benyus, *Doğadan Esinlenen Yenilik* kitabı ile biyomimikri alanını tanımlayarak, insanlığın geleceğinde biyomimikrinin iyi bir yol gösterici oluşunu vurgulamıştır. Biyomimikri, hayatın dehasının bilinçli bir şekilde taklit edilmesi, insan ırkı için bir hayatta kalma stratejisi, sürdürülebilir geleceğe giden bir yoldur (Benyus, 1997, s. 320). Bugün biyomimikri ile ilgili pek çok çalışma yapılmaktadır. "Doğal Organizmalarla Toprak İyileştirme," "Sabun Köpüğünden Esinlenen Hafif Yapı Taşları" gibi yeni çalışmalar, çevre ve yaşam alanlarında kullanılmaktadır (The Biomimicry Institute, 2021). Çevrenin yaşam üzerindeki etkinliği büyümeyi, gelişmeyi şekillendiren ve çevre ile etkileşim kurma şekli üzerinedir. İnsan üretimlerinde doğanın etkisi biyomimikri tasarımı ile hissedilebilir. Mimari, ulaşım, teknoloji ve tüketici ürünleri, sanat, biyomimikrinin geliştirebileceği ve iyileştirebileceği uygulamalardan sadece birkaçıdır. Bugün biyoilham, biyomimikri, biyomimetik, doğa ilhamı, doğa taklidi ve jeo ilham gibi terimler literatürde sıklıkla kullanılmaktadır (Katiyar ve ark., 2021). Doğadaki hareket, döngü, ses, doku gibi tekrar eden eylemlerin bileşenleri, sanatçının ortaya koyduğu sanat nesnede birleşir. Doğadan ilham alma, doğanın gelişmiş iç görülerine ilişkin soyut ya da somut herhangi bir doğal nesneyi veya fenomeni anlamak, sentezlemek veya taklit etmek, bir dizi çabayı gerektirir. Doğa alıntılı ya da doğa ilhamlı çalışmalar, farklı boyutlarda oluşturulan nesnelere dönüşürken, daha geniş bir perspektife neden olmaktadır. Bir forma dokunmak ya da yeniden şekillendirmek birçok yeni bilgi, teknoloji kullanımı gerektirir ve duyuları da harekete geçirir. Sanatçı, izleyiciyi forma yaklaşmaya, dokunmaya, görmeye, dinlemeye teşvik eder. Benzer teknikleri kullanarak seramik çalışmasını kişiselleştirmek için tekniğini değiştirilebilir, geliştirebilir. Doğanın sürekli dönüşümü, doğadaki her şeyin büyüme ve çürüme döngüsünün bulunması, yaşam ve ölüm arasındaki birliktelik gerçeği, sanatçının doğa ilhamlı yaratıcılığını kullanmasında ve eser ortaya koymasında etkilidir. Sanatçı, bu döngü üzerinden eser ortaya koyarken doğada meydana gelen değişimin kalıcılığını, sonucu sağlayan bir yanılısama olarak aktarmaktadır. Doğanın yaratıcılığı, bilimsel ve teknik gelişmeler ışığında çalışmaya devam eden sanatçı

tarafından eser ortaya koymada etkilidir. Sanat nesnesi tasarlanırken genellikle sanatçı, tasarımının sezgisel ve organik olmasına çalışır. Eser, kullanım şekli ya da ortaya koyma şekli ile yaşama entegre olabilmelidir. Doğa, biyolojiye teknolojiyle harmanlayan çözümler üretilmesinde etkindir. Doğanın etkisi çevreye entegre edilirken pek çok soruna sürdürülebilir çözümler sağlamaktadır. Doğa alıntılı, doğa ilhamlı ya da coğrafya ilhamlı seramik uygulamalar, seçilmiş sanatçıların sanat nesnelerinde izlenirken, diğer geleneksel sanat formlarından farklılık göstermektedir. Farklılık, sanatçının belirli uygulamalar ile sonuçlar üretme eğiliminin dışındadır, bilim-sanat- teknoloji birlikteliğinin kullanımı, bilinçli deneyim, doğadan seramiğe doku veya desen gibi tekrar eden öğelerin aktarılması, öğelerin araç olarak kullanılması ve yaratılan eserlerle görsel algı oluşturulmasıdır. Birçok teknolojik-bilimsel deneyimlerin çalışmalara yansımaları ve alımlayıcının sanat nesnesini nasıl yorumlayabileceğinin, deneyimleyebileceğinin de gösterilmesidir. Araştırmada; çalışmanın odağındaki doğa ilhamlı yaratıcılığın seramik sanat nesnesinde kullanımı, kil bünye ve yüzeylerinde kullanım örnekleri, malzeme ve farklı teknik uygulamalar ile yaratılan üç boyutlu örnekler ve bunların aktarılması gibi konuların incelenmesi amaçlanmıştır. Çağdaş örnekler, evrensel boyutta bazı sanatçıların doğa ilhamlı yaratıcılığın kil bünye ve yüzeylerinde kullanımı ile oluşan sanat nesnelere örneklerinde ele alınmış, aktarılmıştır. Seçilmiş örnek çalışmalar, doğa ya da coğrafya ilhamlı ortaya konan seramik uygulamalarıdır ve makaleye kaynaklık etmektedir. Son yıllarda sanatçı izleyiciye bilim, sanat, sanat-bilim bilgilerini ve birlikteliklerini daha fazla ileterek hem yaratıcılık boyutunu artırmış hem de sanat yeniliklere, keşfetmeye daha açık hale gelmiştir. Sanatçı, bilim-teknoloji etkileşimi ile doğa ilhamlı araştırma sonuçlarını görsel ve plastik alana aktararak nesneye duygu katmayı, bu konuya heyecan duymayı sağlamaktadır. Sanatçı, araştırmalarını ve bulgularını bilime eklemektedir. Sanatçıların, gerçeklik algısını değiştiren büyüleyici sanat nesnelere yaratmak için teknoloji ve bilimsel bilgiyi kullanma potansiyelleri dikkat çekicidir. Sanat- tasarım, bilim ve teknolojiyi yan yana getirerek sanatın anlamını ve günlük algıyı değiştiren bir değişim yaratmıştır. Bugün doğa, güzelden fazlasını, teknolojik yenilikleri de göstermektedir. Bu çalışma ile doğadan ilhamın seramik sanat nesnesi özelinde ne şekilde karşılık bulduğu, seramik malzemenin olanakları doğrultusunda aktarılanlar ve sanatçı uygulamalarının seramik sanatı adına farklı bir anlatım dili ortaya koymaları incelenmiştir. Sanatçıların uğraşlarında, günümüzde daha da gelişerek, yenilenmeyi sürdürecekleri görülmektedir. Bugün "Biyoilham, doğadan ilham ya da coğrafyadan ilham taklit değildir, temel amaç, doğadan bir fikir almak ve onu kendi amaçları için geliştirmektir. Bu evrensel bir araçtır" (Karp, 2021). Tasarım sürecinden sanat nesnesine dönüşüm, seramik bilim, teknoloji birlikteliği kullanımını gerektirirken, doğadan ve de coğrafyadan alınan ilhamla bir rengin ya da biçimin nasıl evrimleştiği görülebilmektedir. Doğa ilhamlı seramik sanat nesnesi üretiminde biçim, renk, doku yaratımının doğanın sanal gerçeklik aktarımı ve bunun alımlayıcıyı nasıl etkilediğine dair bir anlatı içerdiği söylenebilir.

Doğa ilhamlı seramik uygulamalarda araştırma yapılırken, modern seramik tekniklerinin sanat nesnelerinde yenilikçi bir gelişim göstermesi ve alımlayıcı için elde edilen teknolojik deneyimlerin uygulanması, aktarılması vurgulanmıştır. Seramik sanat nesnelere dönüşerek değişirken “yeni” olarak dünya müzelerinde yerini almakta, yaratıcı gücün sergilenmesine kaynak oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, doğa ilhamı, doğa ilhamının yaratıcılığa yansımaları ve yaratılan seramik sanat nesnelere ve yapımlarının incelenmesi üzerinedir. Araştırma betimsel modele dayalı, nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması ve internet ortamındaki doküman analizi yöntemi ile veri toplanmıştır. Konu doğrultusunda sanatçı web siteleri, sanat galerileri gibi kaynaklar da taranmıştır. İlgili veriler doğrultusunda araştırma kapsamında, sanatçı-sanat nesnelere ile verilerin içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Analizler yorumlanarak değerlendirilmiştir. Bulguların ilişkilendirilmesi ile yapılan değerlendirilmeler, sonuç bölümünde belirtilmiştir.

Bulgular

Doğadan Seramiğe Aktarım

Doğanın yaratıcılığı, sanat, bilim ve teknoloji için örnek olmuştur. Sanatçının bir sanat nesnesi oluşturabilmek için kullanabileceği birçok unsur bulunmaktadır. Sanatçılar yapıtlarının yüzeyinde derinlik, denge gibi birtakım unsurları sağlamak, ilgiyi artırmak, bileşimleri dengelemek, vizyonunu oluşturmak, benzersiz sanat nesnelere şekillendirmek için desen, hareket, döngü, ses, doku vb. tekrar eden eylemlerin bileşenlerini kullanmaktadır. Örneğin sanat nesnesi üretiminde doku kullanımı, sanatçının onu nasıl dahil etmeyi seçtiğine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Var olan doğal dokular yanında farklı malzeme manipülasyonları ile yapay doku da elde edilmektedir ve yapay doku oluşumu sanat nesnesi üzerinde vurguyu artırır. Dokunun yüzeyde nasıl kullanılacağı, alana uygunluğu, sanatçı tarafından doku seçimine ve uygulamasına bağlı olarak belirlenebilir. Doku fizikselliği çeşitlidir ve bu çeşitlilik pürüzsüz veya kaba, sert veya yumuşak olabilir. Pürüzsüzlük ve parlaklık ışığın yansıtılmasında etkilidir, bunun yanında yumuşak dokular ise daha fazla ışığı emmektedir. Sanattaki fiziksel doku ya da dokunsal doku, görsel doku üzerinden daha rahat algılanmaktadır. Özellikle fiziksel doku, bir sanat eserine nesne hissi verirken oldukça etkilidir. Sanatçı, eserlerinde alımlayıcının duygusal tepkilerini uyandırabilecek fiziksel dokular oluşturmak için bulduğu çeşitli materyalleri ve tekniği kullanır. Görsel doku, sanatsal araçların ve malzemelerin ustaca kullanılmasıyla elde edilen dokuyu ifade eder. Doğa kullanımı sanatta, foto gerçekçilikten soyutlamaya kadar, birçok görsel form alabilir. Sanat, nesnelere gerçek hayatta görüldükleri gibi görsel olarak kopyalamaya çalışarak doğayı taklit edebilir. Gerçeği görmek veya yaratılan sanat eseri ile ilişkilendirebilmek için çevredeki dokuları fark etmek önemlidir. Sanatın diğer öğeleri gibi doku, sanatçının ürününün arkasındaki konsepti geliştirebilir ve destekleyebilir. Bazı sanatçılar dokuyu, çalışmaya verilen tepkide, büyük bir etki olarak kullanır. Bununla birlikte, herhangi bir sanat eserinde doku, izleyiciyi içine çekebilecek bir unsurdur. Dokunun kullanılan malzeme ile örtüşmesi, ilginç oluşumları görmeyi sağlayarak dokuyu önemli kılar. Sanatçı Meret Oppenheim’in kürk kaplı kahve objesi, dokusu ile gerçeküstüçülüğün bir simgesi haline gelmiştir. Soyut sanat dokuyu görerek, dokunarak ya da her ikisini de uygulayarak sanat anlayışını etkileyebilecek, beğeniyi derinleştirebilecek ve algımanın anlamını dönüştürebilecek yeni seviyelerle ilişkilendirilebilir (Barcio, 2017). Doğa sürekli bir dönüşüm geçirirken, doğadan

türetilen her şey, aynı tekrarlayan büyüme ve çürüme döngüsüne maruz kalır. Değişim, kalıcılığın nihai yanılsama olduğunu sürekli olarak hatırlatır. Doğa, insan ve süreksizlik olgusu arasındaki ilişkiyi keşfetmede, bir sanat nesnesinin yaratılmasında aracı olmaktadır (White, 2014). Doğa ile temas, doğanın kendi doğal etkenleri vasıtasıyla oluşumlar meydana getirir. Doğum, ölüm, yanma, çürüme, tutunma ve filizlenme gibi oluşumlar zaman içerisinde değişime ve aşınmaya karşı geçirengendir. Geçirgenlik doğanın kendi yasalarına göre direnme olmadan yaşam içinde gerçekleşen bir dönüştürmedir, bir dönüşümdür. Deneyim için doğa ile girilen etkileşimde başlangıç noktası görmez. Gören, gördüğünü anlamlandıran, parçadan bütünü ve bütünden de parçayı algılayan gözün; bu döngüye dâhil olmaya gönüllü olan zihne gönderi yapması ile süreç başlar. Gönderi süreci içinde bir süzgeçten geçirme eylemi yoksa buna rastgele deneyim denebilir (Korkmaz & Salman, 2019). Süzgeçten geçirme eylemi ile oluşan bilinçli deneyim, sanat nesnesi yaratımında önemlidir. Bir eserde doğa alıntılı ya da doğa ilhamlı malzeme detayları ile kurgulanan doku- desen- form birlikteliğinde sadelik ön plana çıkarken, renk kullanımında ise çeşitlilik ve özgürlüğü getirir. Doğanın bir unsuru olan çamur ile oldukça etkileyici olasılıklar meydana gelebilmektedir. Çamurun özellikle farklı katkılarla kullanımında, gerilimli bünye ve yüzey yaratılabilir, karmaşık, gerilimli yeni biçimlere dönüşüm sağlanabilir. Kil bünye ya da şamot plakalar üzerine pek çok teknolojik deneyimler ile sağlanan doku, desen gibi uygulamalar nesneye belirginlik kazandırırken çamur ile doğrudan kurulan iletişim ise sezginin yaratıcı süreçle etkileşimini daha iyi ortaya koymaktadır. Kullanılan malzemeler ve bilinçli deneyim doku oluşumuna katkı sağlarken, sanatçının ortaya koyduğu eserin arka planındaki anlayışı da geliştirip, destekleyebilir. Böylece sanat nesnesi, değişiklikler doğrultusunda ortaya çıkan yaratıcı bir sonuç olarak görülebilir. Sanatçının eseri ile ilgili çalışmasını geliştirmesi, yüzey üzerinde birtakım teknikler kullanıp, daha fazla doku eklemesiyle gerçekleştirilebilir. Genellikle üç boyutlu çalışmalarda doku kontrastı kullanımıyla ortaya çıkan çelişki hem çalışmanın etkisine katkıda bulunur hem de iletisini, tek bir tip dokudan yapılmış bir parça kadar güçlü iletimde veya aktarmada yardımcı olabilir. Bu doğal dönüşüm gücü ve kırılabilirlik gerçekleşirken, doğanın güzelliğinin ilginç bir sanat nesnesinde ilettilmesini veya aktarımını görebilmedir, alımlayıcıya benimsetmeyi sağlayan bir ikilik olarak iç içe geçmiştir.

Sanatçı Çalışmalarındaki Doğa İlhamlı Yaratıcılığın, Seramik Bünye ve Yüzeylerinde Kullanım Örnekleri

Sanatçı, yaratıcılığını doğa ilhamlı ortaya koyarken, malzemenin kendisi aslında canlı doğayı vurgulamaktadır. Sanatçının çamura yaşam vermesi, aynı zamanda doğaya bir yanıt vermektir. Ortaya konan sanat nesnelere her biri, kendi tarzında iz bırakan, ama doğanın etkilerini çağrıştıran eserlerdir. Sanatçı, estetik değerler üzerinden yeni düşüncelerin oluşumunu sağlayarak yaşama aktarır. Yeni sanatsal dönüşümlerin etkin duruma gelmesine olanak tanır. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl gerçekçi sanatın çözümlenmeye çalışıldığını göstermiştir. Doğa aktarımı manzara resimlerinde, seramik/porselen yüzeylerinde sanatçıların çalışmalarına, imgesel biçimde yansımıştır. Kagan, sanatçının doğa alıntılı eserini izlenimle ilişkilendirir. Doğa sanatçının gördüğü, yaşadığı, zihinsel olarak özümlediği biçimde aktarılmaktadır. Doğa insanoğlunun bilincinde yansıma bulacağı, doğayı izleyen kişide uyanan şeyin izlenimi ve onun içeriğidir (Kagan, 2008, s. 231). Doğadan ya da coğrafyadan ilham alma, özgün bir anlayış ve bakış yaratabilmektir. Jeolojik ilham, kayaların ve minerallerin fiziksel, kimyasal ve biyolojik özelliklerini taklit etmeyi veya doğrudan kopyalamayı



Görsel 1.

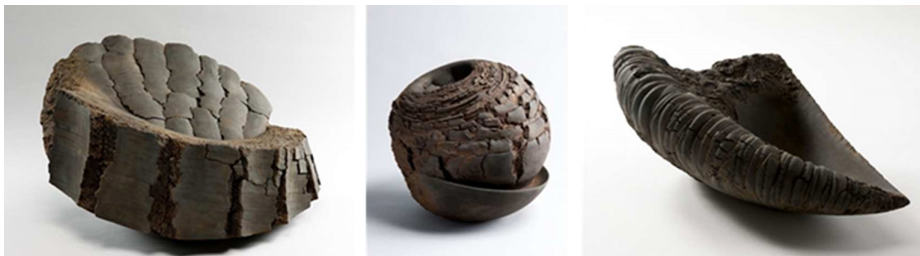
Futamura Yoshimi Seramik Çalışmaları (Yoshimi 2018, 2015, 2014)

içerebilir. Sertlik, yumuşaklık, gözeneklilik, geçirimsizlik, asit ve ısı direnci, çözünürlük gibi özelliklerin kullanımı ile akıllı, çevreci malzemeler üretilebilir. Bazı sanatçılar ve tasarımcılar, jeolojik kayıtlarda bulunan kaya dokuları ve yapılarını, birçok seramik sanat nesnesine jeolojik ilham olarak almıştır (Butcher & Corfe, 2021, s. 184-193). Bazı seramik sanatçıları ise seramik bünye ve yüzeylerinde doğa ilintili ya da coğrafya ilhamlı olarak soyut organik geçmişe sahip riskli, benzersiz, gerilimli, gösterişli ya da zıt tasarımda eserler yaratmışlardır. Seramik sanatçısının kullandığı birtakım araçların ya da malzemelerin sınırlarını zorlaması, yaratılan sanat nesnesi ile bir tür meydan okuma olarak algılanabilir. Örneğin; sanatçı Futamura Yoshimi, yaratıcılığını doğadan alarak form arayışında kullandığı malzemelerle sınırları oldukça zorlamakta ve somut olarak ortaya koymaktadır. Sanatçı, doğanın çeşitli yansımaları olmayı amaçlayıp, doğa ile kendi iç dünyasını yansıtmaya, ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Mirviss, t.y.). Seramik heykellerinde kil bünye içinde yatan gücü ifade etmek için hareketi anlatmaya çalışır. Futamura çalışmaya çarkta başlar ve boru şeklinde form oluşturur. Form üzerine beyaz bir porselen slip uygular. Form kuruma aşamasında, içten dışa doğru yönlendirilme sonucunda biçimde çatlama oluşur. Bunlar kurumadan önce kil bünyede delikler, derin yırtıklar ve genişlemeler meydana getirir. Sonuç, en iyi bilinen dokulu, jeolojik formlardır. Bu yenilikçi bir süreçtir ve bu süreç sayesinde Futamura, doğada var olan gücü ortaya çıkarır. Çalışmalarındaki

çatlaklı yüzeylere eşlik eden derin boşluklar göze çarpar, bu boşluklar doğadaki patlamanın ya da oluşan çökmenin en iyi aktarımıdır (Bonito, 2016). Yuvarlak formlarının ise bant şeklinde dokulu, beyaz yüzeyler ile sarıldığı görülür. Beyaz yüzeyler, öğütülmüş beyaz porselen tozu ile oluşturulmuştur (Puls Contemporary Ceramics, 2014) (Görsel 1).

Sanatçı Yo Akiyama, çağdaş sanat nesnesi üretiminde çamurun fiziksel özellikleri doğrultusunda çalışır ve yapıtının biçimini oluşturur. Çalışmaları büyük ölçeklidir ve oldukça dramatiktir (Del Vecchio, 2001, s. 170). Akiyama'nın çalışmalarına yansıttığı deneyimleri, ilginçtir. Formlar ve yüzeyleri arasında demir talaşı kullanımı ile bir bağ, bir ilişki oluşturmayı araştırır. Organik-inorganik malzemeler arasında oluşturduğu gerilimi yönlendirmek ister. Çamurun dokusal tepkisini yok etme, yenileme ve başkalaştırma konusundaki düşüncelerini çalışmalarıyla ortaya koyar (Görsel 2). Akiyama çalışmaları, demir talaşları ile kaplı, sırsız, ancak güçlü formlardır. Bu formlar, dünyanın merkezinden çıkarılmış ya da rüzgâr, yağmur etkileşimi ile aşınan kayalar veya magmanın soğuduğunda ortaya çıkan biçimleri anımsatan formlar gibi görünür (Mirviss, t.y.).

Doğa temalı, doğa ilhamlı ya da coğrafya ilhamlı nesne yaratımında doğayı çalışmalarına aktaran sanatçılardan Pascale Lehmann, doğa ile olan etkileşimin önemine değinir. Çünkü ona göre nesne, çeşitli deneyimler sonucu değişiklikler getirmekte,



Görsel 2.

Yo Akiyama Seramik Çalışmaları (Akiyama 2010, 2011, 2015)



Görsel 3.

Pascal Lehmann Seramik Çalışmaları (Lehmann 2014, 2009, 2011)



Görsel 4.

Ewen Henderson Seramik Çalışmaları (Henderson 1990, 1990, 1997, 1986, 2014)



Görsel 5.

Aneta Regel Seramik Çalışmaları: Sırlı Porselen, Porselen ve Volkanik Kaya (Regel 2018, 2017, 2017)

sezgisel etkiyle nesne ya da yapıt, rastlantısallıkla ortaya çıkıp, gelişebilmektedir. Nesnenin kavramsal bir netlik, akış ve ritim ile çözümlenmesi, iç görü ve onun katkısını gerektirir. İlgörü ve doğa etkileşimi, Lehmann'ın çalışmalarını yönlendirir, sezgisel olarak gelişimini sağlar (Lehmann, t.y.). Lehmann'ın seramik heykelleri, doğanın güçlerinin bir yansımasıdır. Doğaya bağlı olarak yeryüzünün olağanüstü enerjisini kişiselleştirilmiş seramiklerinde sunmuştur (Lehmann, t.y.). Kalın kil, kuars, şamot birlikteliği ile katmanlar oluşturan sanatçı, katman yapı istediği forma ulaşmaya kadar devam eder, yüzeyde gerilimli sır ve astarı aynı anda kullanır. Lehmann, geliştirdiği tekniğini seramik heykel yaratımına yansıtır (Görsel 3).

Ewen Henderson'ın seramik nesnelerinde yapım yöntemlerine bağlı olarak renk ve doku kullanımı ön plandadır. Formları, oksitler ile renklendirilmiş kil bünye karışımlarından oluşmuş, zengin dokulu yüzeyler ile daha organik, kil bünyede gerilimli, karmaşık yeni oluşumlar için formların üzerinde yaptığı çizgi, doku, renk ile resimsel etkiler sağlar. Henderson, renkli ve zengin doku yüzeyli yapıları ile doğa içerikli, jeolojik oluşumlu eserlere farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatçının çalışmalarında şekil, yüzey ve rengin akışkan olması, iki ya da üç boyutlu bir çizimin, karmaşık bir etkileşimi olarak ifade edilmektedir (Whiting, 2018). Sanatçının düşünceleri, dokunsal olarak tanımlanmıştır. Kağıt üzerinde suluboya, guaj ve kolaj gibi tekniklerle oluşturulmuş etki, kil bünye yüzeyinde ve form üzerinde, farklı kil türlerinden oluşturduğu patchwork benzeri geliştirdiği bir teknikle ifade bulmuştur. Seramik form üzerindeki arayışlar, resim çalışmalarının bir uzantısı olarak aynı derinlik arayışlarıdır. Henderson, renkli ve zengin doku yüzeyli yapıları ile doğa içerikli formlara farklı bir boyut kazandırmıştır. Seramik malzemeler, yaş halinden kurumaya ve pişirim sonrası, kısaca her aşamasında Ewen Henderson'ın ellerinde başka bir şeye dönüşmektedir (Dodo, 2019) (Görsel 4).

Aneta Regel'in çalışmalarının dili soyuttur ve doğa etkileşimi, çalışmalarına yansımıştır. Sanatın iletişimsel ve açıklayıcı gücünden yararlanır. Regel izleyiciye doğaya duyumsanan hayranlığı, duygusal bir tepki olarak yeniden yaşatır. Kaya gibi malzemelerin sert, doğal niteliklerini, çamur ile birleştirir ve bunların kombinasyonlarını keşfetmeye ve ortaya koymaya çalışır. Nesnelerinde, doğallık ve yapaylığın bir araya getirildiği görülür. Nesnelerin geçirdiği dönüşüm ve hareket, onları daha güçlü kılar. Regel, insan vücudu ve doğada bulunan nesnelere etkilenerek, çamur ve sır ile birlikte oluşturduğu katmanlarına ek olarak, görselliği baskın kılmak için volkanik kaya malzemeleri, bazalt, granit ve feldispatı kullanır. Böylece karmaşık dokulu yüzeyler elde edebilmektedir (Görsel 5). Genellikle nesnelere sırsızdır, ancak güçlü ve estetik açıdan heyecan vericidir, dinamiktir, gerilimi yansıtır (Christian, 2007).

Claudi Casanovas'ın çalışmaları, organik soyutlama eğilimlidir. Çalışmaları volkanik bir kayayı anımsatır. Büyük ölçekli çalışmaları kendi bölgesinin jeolojisini, yeryüzü şekillerini ve dokularını çağrıştıran, çeşitli çamur bileşimlerinden, farklı kil bünyelerden yapılmış



Görsel 6.

Claudi Casanovas Seramik Çalışmaları: Platconic Stoneware (sol) (Casanovas, 1993), Stoneware Block (sağ) (Casanovas, t.y)



Görsel 7.

Jonathan Mess Seramik Çalışmaları Mess Reclaim Cross Sections (Mess, 2015)

sanat nesnelere dir. Organik nesne oluşumu ve kil bünye konusuna vurgu yaparken tek doğal çamurun, henüz topraktan çıkmamış, işlenmemiş çamur olduğunu söyler. Çamurun karakterinde yer alan her şeyin doğal olmadığını, filtreleme, pişirme, sırlama dahil, bilinçli bir üretim süreci içerdiğini ifade eder. Çamur, nihai plastik buka lemundur ve organik biçimin yalnızca bir seçenek olduğu birçok şey olabilir. Çamur, anlatı dünyasının yüzey ve şekillerini kolayca alır (Del Vecchio, 2001, s. 82). Casanovas'ın eserleri yoğun, fakat düşündürücü parçalardır. Devasa işlerini atölyesinde, ustaca yarattığı hidrolik asansörler, formların etrafına kurulabilen fırınlar ile gerçekleştirir (Görsel 6).

Jonathan Mess, sürdürülebilir üretim anlayışında seramik nesnelere ortaya koyar. Özellikle yer kabuğu onun için bir araçtır. Çalışmaları coğrafya ilhamlıdır ve geri kazanılmış seramik malzemeleri de kullanarak arazi, haritalar, tabakalar ile jeolojiye ve coğrafyaya atıfta bulunur. Seramik heykel, döküm kili ve farklı çamur bileşenleri ile oluşturulmuş katmanlardan meydana gelir. Katmanların aralarında renkler kullanır ve katmanlar piştikten sonra kesilir, biçim kazandırılır. Formlar anıtsal bir etki yaratarak resim ve heykel arasında köprü oluşturmaktadır (Little, 2015). Levha yüzeyleri, resimsel çalışma niteliği taşıyır ve dinamik, soyut arayışlar izlenir. Dönen, kayan, katlanan malzemeler, vitrifiye edilmiş, şeffaf sırlardan gözenekli, mat, beyaz astarlara kadar çeşitlilik gösterir (Kany, 2011) (Görsel 7).

Kendisini bir çömlekçi olarak tanımlayan Jean-François Bourlard, deneysel çalışmalar ile yeni sınırları ortaya koyar. Ona göre kil bünye, deneysel arayışlarla yeni bir maddeye dönüşmektedir. Sanatsal bir yaklaşımla tasarlanmış, dokulu nesnelere üretir. Kil bünyeyi cam ile birleştirir. Cam, raku, enstalasyon çalışmaları üzerine yaptığı deneyleri önemlidir. Özellikle cam ipli seramik çalışmaları dikkat çekicidir. Deneylerini seramik parçalar, heykeller ve yerleştirmeler üzerine kurular. Elektrikli ve gazlı fırın kullanan sanatçı, oluşturduğu çalışma sistemiyle pişirme sırasında parçalar üzerinde doku oluşumu yaratır. Emaye parçaları, ürün üzerinde doğrudan pişirir ve fırından çıkarılan nesnelere, sıcak durumda iken parçaların modifikasyonu ile, özellikle de erimiş camın dökülmesiyle biçim alır. Bourlard, çalışmalarının malzeme olarak sınırlarını araştırır. Yüksek pişirim sırasında ortaya çıkan kuvvet ve hareketi, manipüle etmeye çalışır. Kil bünye ya da porselen çamur üzerinde renkleri, emaye ile yan yana oluşturur. Yüksek ısı ile madde ve hacmi yeniden inşa ettiğini vurgular (Infoceramica, 2016) (Görsel 8).

Sanatçı Hiromi Itabashi, biçim ve teknik bakımdan kapsamlı çalışmalarında genellikle beyaz porselen çamur ve şamot kullanır. Birbirine çelişen bu iki malzeme, Itabashi sanatının temelini oluşturur. Bugüne kadar çalışmalarında kullandığı teknik onun için önemlidir. Pişmiş şamotun toz haline getirilmesi ve porselen çamurla karıştırılması ile formlar ortaya çıkar. 1990 yılından itibaren bu tarz çalışmalar üretir. Itabashi'nin chuku olarak adlandırdığı

bu teknik, onun deyimiyle sır yerine şamot ile resimsel arayışlar gibidir. Chuku dediği bu teknik, seramik alanına yeni tarz ve soluk getirmiştir (Mirviss, t.y.). Bilinmeyen farklı şekiller üretmesine etken olan kendi yarattığı bu teknikle, form oluşturmayı başarmıştır. Yeni teknikler benimseyerek, yeni kreasyonlar oluşturan sanatçı, farklı bir bakış açısı ile zaman zaman geçmiş çalışmalarına gönderme yapar (Görsel 9).

Rafa Pérez ise çalışmalarında beklenmedik sonuçlara ulaşmayı amaçlar. Dengeyi sağlayacak sürprizi aramaktadır. Doku ve yüzey odaklı çalışır. Beyaz porselen çamur ve siyah çamuru birlikte kullanır, malzemelerin pişirilme sırasında verdikleri farklı tepkimeler ile oluşan genleşmeyi, patlamayı kontrollü şekilde sonuçlandırır (Pulsceramics, 2012). Sanatçı tarafından kontrol edilen bu durum, fırın içinde etkileşimle, çatlakları ve katmanları oluşturur. Malzemelerin basit dizilimi ve renk ilavesi, onun çalışmalarında yer alırken, yüksek sıcaklıkta pişirilmiş beyaz porselen ve siyah çamur kullanımı, siyah çamurun genleşerek, volkanik bir görüntü yaratmasıyla son bulur.

Çalışma tarzının bakış açısına dayandığını vurgulayan sanatçı, çalışma sürecinde stüdyosunda biriktirdiği yüzlerce obje ve



Görsel 8.

Jean-François Bourlard Seramik Çalışmaları (Bourlard 2012, 2016)



Görsel 9.

Hiromi Itabashi Seramik Çalışmaları: The Far Distant Space-5, The Far Distant Space-8, The Far Distant Space-1 Serisi, (Itabashi, 2010)



Görsel 10.

Rafa Pérez Seramik Çalışmaları (Pérez 2012, 2017, 2011)

uyguladığı testler vasıtasıyla istediği tekniği, uygun diğer teknik bilgi ile deneyimlemektedir (Görsel 10). Birikimlerini, çeşitli malzeme kullanımıyla gerçekleştirir. Formlarını, 1150C'de tek pişirimle, yüksek derecede pişen çamur ve düşük derecede pişen çamur birlikteliği ile sağlar. Pişirmede genleşme meydana gelirken, aynı zamanda düşük dereceli porselen çamurun sabit durumda kalması, ateşle dengeli bir ilişki kurması, sürpriz sonuçlar doğurur (Pérez, 2020). Pérez 'in çalışmalarındaki ayırt edici özellik, seramik malzeme ve yöntemlerini, bir disiplin olarak seramiği pekiştirmek yerine, onu ortadan kaldırmak için kullanmasıdır (Pérez, 2022).

Mutlu, pirofillit mineral katkı çamur ve sır araştırmalarını sanat nesnesine dönüştürmüştür. Endüstride ve yüksek teknoloji seramik ürünlerde, porselen ve düşük dereceli vitrikiye malzeme

üretiminde kullanılan pirofillit minerali, doğal taş olarak alınıp öğütülmüştür. Malatya Pütürcük yöresine ait pirofillit mineral, yöresel kil bünyeye katılarak, çömlekçi tornasında şekillendirilmiştir. Pirofillit mineral katkısı ile tutunması zor olan dik yüzeylerde de arayışlar yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar, kil bünye dışında artistik sır yaratımında da kullanılmıştır, 1100–1200 C aralığında pişirim (Mutlu, 2020) yapılmıştır (Görsel 11).

Boratav, sanat nesnesi yaratımında çamura çeşitli fiziksel müdahalelerde bulunmuş ve kimyasal değişimlerden yararlanmıştır. Kil bünyeye toz haline getirilmiş pişirilmiş şamot eklenmesi ile bünyede gerilim sağlanmış, eserde ve yüzeyinde astar, sır, sır-çamur karışımını birlikte kullanmış, sır araştırmalarında yapı bozumuna gidilmiş ve seramik uygulamalarda farklılık yaratılmaya çalışılmıştır. Farklı arayışlar ile görsellik baskın kılınmaya çalışılmıştır. Doğa ilhamlı estetik ve gerilimli arayışlar, seramik yüzeyler üzerinde oluşumu istenmeyen, teknik hata olarak görülen kurgular ile biçim almış, yüzeyler üzerinde etkin bir şekilde aktarılması vurgulanmıştır (Boratav, 2019). Seramik uygulamalarda, seramik tekniklerinin sanat nesnesi yaratımında yenilikçi bir gelişim göstermesi amaçlanmıştır (Görsel 12).

Sanatçılar, yaratıcılıklarını kullanarak doğrudan yansıtmının ötesine geçmeye çalışmışlardır. Ancak özellikle doğadan çalışırken, doğanın nesnelere özellikler ve ilkeler türeterek, bunları çalışmalarına dahil etmişlerdir. Bu durum yalnızca tasarımın doğrudan temsili veya süslemesi olarak değil, işin yapımının ayrılmaz bir parçası olarak yapılır (Ripley & Bhushan, 2016). Çamur, seramik sanatçısı için yarattığı çalışmalarının merkezi, maddi bileşenidir. Bazı sanatçılar ve çalışmaları hakkında yapılan incelemeler, seramik ile resim, heykel ve performans arasındaki ayrımı farklı kılacak şekilde kullandıklarını göstermiştir. Bununla birlikte çalışmalar, genellikle fiziksel doku vurgusunun araç olarak kullanılıp, teknik bilgi ve bilinçli yapılan deneyim sınırlarının zorlandığını vurgulamakta ve geleneksel olanın dışında gezinmeye evrilmiştir.

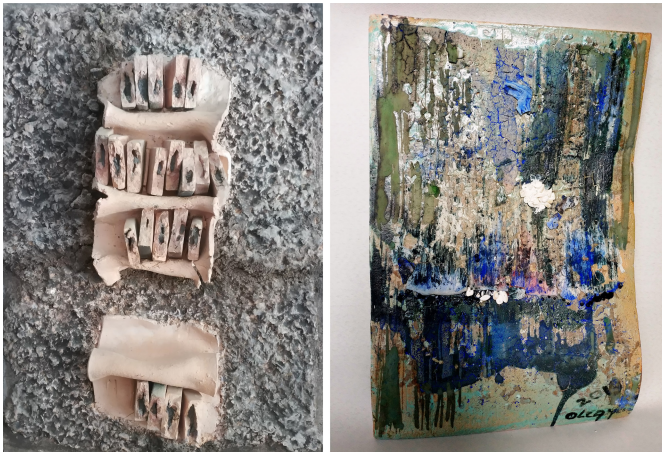
Sonuç ve Öneriler

Doğa ilhamlı, coğrafya ilhamlı yaratıcılık, seramik sanat nesnesi özelinde yaratılan üç boyutlu örneklerde izlenmiştir. Kil bünye ve yüzeylerinde malzeme ve farklı teknik uygulamalar ile yaratılan seçilmiş örneklerin seramik sanatı adına farklı iletiler ve anlatım dili oluşturdukları görülmüştür. Sanatçı, izleyiciye yol gösterdiğini düşündüğü sanat eserinin bütününde ya da yüzeyinde, doğa ile yeniden bağlantı kurmak, doğaya geri dönme ihtiyacı ya da doğayı insanlara geri getirme düşüncesi kaynaklı doku ya da desen kullanmaktadır. Bunun için teknolojiye, malzemeye, bilgi birikimine, deneyime gereksinim duyar. Genellikle seramik nesne için doku vb. öge kullanımı, tarz oluşturacak bir arayış ve bir seçim olabilir. Sanat nesnesine dönüştürmede desen veya doku oluşturmak, zıtlıkları ortaya koymak, düzensiz tekrarlar, gözlemlenen şeyleri



Görsel 11.

Serdar Mutlu Seramik Çalışmaları: Doğal Bakır Cevherinin Kullanıldığı Doğa Serisi (sol) (Mutlu, 2022) Pirofillit Mineralinin (Alüminyum Silikat) Doğal Taş Halde Öğütülüp Bünye ve Sırda Kullanılması (sağ) (Mutlu, 1998)



Görsel 12.

Olcay Boratav Seramik Çalışmaları (Boratav 1999, 2019)

özümsemeye çalışma kullanılabilir. Belirlenen hedef için ortaya konan, bilinen ve uygulanan birtakım kalıplar, sanatçının bilinçaltında yükselirken, nesneye ya da yapıta içsel bakabilme yön vermektedir. Doğanın bir parçası olan çamur duyarlılık, hafıza gibi bazı terimlere derin bakabilme, bağlantıları iletme ve tıpkı doğadan türetilen her şeyin sürekliliği (yaşam-ölüm) sonucunda oluşan büyüme, çürüme döngüsü gibi fiziksel durumu dönüştürme, değiştirme gücüne sahiptir. Sanatçı çamur çeşitliliğini kullanarak çeşitli kil bünye, astar ve sır ile değişkenlikler yaratır, nesnede dengeyi sağlayacak sürprizi arar. Doğa-insan etkileşimi ve güzel kavramı ile bilgi edinmeye ve edinilen bilgiyi aktarmaya dayalı aktiviteler, teknolojik gelişim ve yaratıcılığın da katkısı ile seramiğin olasılıklarının ve farklı bakış açılarının gelişiminde önemli bir rol oynar. Doğa tarafından sağlanan malzemeler çamuru oluştururken doğa ile kurulan temas ve doğanın birtakım etkenlerinden yararlanma, desen, doku gibi öğeleri çamura, kil bünyeye aktarmada yardımcı olmaktadır. Bu durum süreç gerektirir ve değişime, aşınmaya, bozulmaya veya tekrara açıktır. Sanatçı, teknolojinin çeşitli olanaklarından yararlanmış olsa da çamur sanat nesnesine dönüştüğünde köklerindeki derinlik, naiflik, yeni oluşumlarda da yer almaya devam etmiştir. Ortaya konanlar, çamurun bir malzeme olarak sınırlarının teknik arayışlarla zorlanması sonucu kendi tarzında iz bırakan, ama doğanın etkilerini çağırıştıran, ancak yaratıcılık ile doğrudan yansıtmanın ötesine geçmeye çalışılmış sanat nesnelere aittir. Doğadaki toprağın, kayacın, ışığın geçirgenliği, seramik sanat nesnesine yansıtılmıştır. Doğaya bağlı olarak yeryüzünün olağanüstü enerjisi, seramik formlarda kişiselleştirilmiştir. Böylece formun pek çok varyasyonu sağlanmıştır. Seramik form ve yüzeyinde uygulanan teknik denemelerin sonuçlarının aktarımı, doğa etkili sanat nesnelere yaratmıştır. Estetik kaygılar taşıyan bu sonuçlar özgün tasarımlara içerik bakımından yansıtılmış ve oluşumu sağlanan yeni sanat nesnesi ve yüzeylerinde farklı biçimleri meydana getirmiştir.

Bu çalışmada doğa ilhamlı, coğrafya ilhamlı ya da jeoloji ilhamlı sanat nesnelere ve yüzeylerindeki deneysel sonuçların plastik dile dönüşümü yansıtılmıştır. Ayrıca yapının tasarım ve sonuca ulaşma gibi kompozisyon kurgusunda doğadaki volkanik patlama, kayaç, lav, deprem gibi oluşumlarla ilişkilendirildiği, benzer olgulara vurgu yapıldığı görülmüştür. Yeni oluşumlara biçimsel farklılıklar sağlayan bu arayışlar, sanatsal kimlik kazanımında oldukça etkilidir ve geniş bir vurgu sağladığı izlenmiştir. Çalışmada yapılan araştırmalar sonucu ülkemizde doğadan ilham, coğrafyadan ilham, ya da jeolojik ilhamlı eserler üreten sanatçılar bulunmakla birlikte, araştırma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda doku, vb. öğe kullanımının form oluşumuna doğrudan yansıtıldığı ve eser üretimi yapıldığı görülmüştür. Seçilen eserlerin belirlenmesinde doğanın önemli görülen ve değişime uğradığı anlarının kil bünyede, çamurda ve sır araştırmalarında tecrübe edilmiş birçok deneyi kapsadığı izlenmiş, araştırma ve çözümlenmeler bilinçli kullanılmış, sürdürülebilirlik veya geri dönüşüm ile sanat nesnesine aktarılması esas alınmıştır. Seçilmiş örnekler, aynı zamanda doğadan alınan ilham ya da coğrafya ilhamının bilim-teknoloji-sanat birlikteliğinde ortaya konan sanat nesnelere aittir. Yapılan deneyler, araştırmalar, eser oluşumuna doğadır. Sanatçılar doğadaki doğal gücü sanat nesnelere ve yüzeylerine aktarıırken doku, şekil, renk, desen gibi tekrar eden bileşenleri çalışmanın odağına almamışlardır, bu bileşenleri sadece bir araç olarak kullanmaları ortak özellikleridir. Günümüzde pek çok alanda eko-merkezli düşünce kullanılmaktadır. Sanat nesnesi yaratırken bu düşüncenin yükselmesi doğrultusunda, geri dönüşümden yararlanma da düşünülmekte ve uygulanmaktadır. Bugün seramik ve porselenin pişimi

bir malzeme olarak geri dönüşüme uygun olmadığı düşünülebilir. Ancak seramik ve porselen eşyaların kompost hammadde olarak kullanımı söz konusudur. Bu tarz üretimlerde, kullanılan malzemelerin somuttan soyuta, çizgi, renk, doku, desen arayışlarına katkısı, sanat nesnesi yaratımında yaygınlık kazanmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan sanatçı üretimlerinde öğütülmüş beyaz porselen tozu ile dokulu, beyaz yüzeyler oluşturdukları görülmüştür. Bazı sanatçılar farklı pişirim derecelerine sahip çamur ve kil bünye birlikteliğini kullanarak başkalık yaratmışlar, yüzeyde desen, doku ve resimsel arayışlarla sanat nesnesi oluşturmuşlardır. Beyaz porselen çamur ve siyah çamuru birlikte kullanarak, malzemelerin pişirilme sırasında verdikleri farklı tepkimeler ile oluşan genleşmenin, patlamanın kontrollü bir şekilde sanat nesnesinde uygulandığı görülmüştür. Bir diğer sanatçı, pişmiş çamur – porselen – şamotu öğüterek kompost hammadde olarak kullanmıştır ve geri kazanılmış seramik malzemeyi yeniden kullanması ile geri dönüşüm ya da sürdürülebilirlik kavramına atıfta bulunmuştur. Formlar ve yüzeyleri arasında, demir talaşlarıyla kurulan bağ ile organik-inorganik malzemeler arasında sağlanan gerilime yön verildiği görülmüştür. Sonuçta tüm arayışlar ve deneyler, sanat nesnesi üzerinde güçlü anlatım sağlayan ya da anlamı güçlendiren bir öğeye dönüşmüştür. Dönüşen özgün sanat nesnelere, geçmiş deneyimlerden, değişik dönemlerdeki işlev çeşitliliğinden farklı bir boyutta anlam bulmuştur. Seçilmiş örneklerde sanatçıların doğanın tüketilmesi kaynaklı, doğaya duyulan özlem ya da doğaya dönüş arayışları ile farkındalık yaratma çabaları, ortaya konan bilimsel-teknik arayışlar ve çözümlenmelerin, seramik sanat nesnelere vurgulanması izlenmiştir. Doğa ilhamlı veya coğrafya ilhamlı aktarımların nasıl sağlandığı, özellikle çamur, kil bünye ve pişmiş çamur için uygulama potansiyelinin nasıl değerlendirildiği, sunulduğu, eserler aracılığıyla doğanın önemli görülen ve değişime uğradığı anlarının, doğanın gücünün dokular, şekiller, renkler ile nasıl yansıtılmaya çalışıldığı vurgulanmıştır. Zamanın içinden doğa ilhamlı, jeoloji ilhamlı ya da coğrafya ilhamlı doğan tasarımlar, esere dönüşme süreci sonrası estetik işlev kazanmıştır. Doğa ile yeniden kurulan bağ, doğanın sanal gerçeklik aktarımı, sanat nesnesinde veya yüzeyinde yaşam bulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akiyama, Y. (2010). *Tension-and-transition*. [Seramik]. <https://www.mirviss.com/exhibitions/tension-and-transition?view=slider#13>.
- Akiyama, Y. (2011). *Tension-and-transition*. [Seramik]. <https://www.mirviss.com/exhibitions/tension-and-transition>.
- Akiyama, Y. (2015). *A-moment-in-time*. [Seramik]. <https://www.mirviss.com/exhibitions/a-moment-in-time>.
- Barcio, P. (2017). *The importance of texture in abstract art*. <https://www.ideart.com/magazine/texture-in-art/>

- Benyus, J. M. (1997). *Biomimicry: Innovation inspired by nature*. William Morrow and Company.
- Bonito (2016). *Collapse / rebirth*. *Gallerie Mirviss / New York exposition*. <https://yoshimifutamura.com/index.php/2016/04/26/collapse-re-birth-gallerie-joan-b-mirviss-new-york/>
- Boratav, O. (1999). [Seramik]. *Olcay Boratav Kişisel Arşivi*
- Boratav, O. (2019). [Seramik]. *Olcay Boratav Kişisel Arşivi*
- Boratav, O. (2019). Gelenekselden çağdaş seramik. S. Mutlu (Ed.), *Doğa alıntılı seramik uygulamalarda astar tekniği ile sanatsal arayışlar* (s. 113-127) içinde. İksad Yayınevi.
- Bourlard, J. F. (2012). [Seramik]. <https://www.pinterest.ch/pin/333970128598824358/>.
- Bourlard, J. F. (2016). [Seramik]. <https://in.pinterest.com/pin/421649583861963330/>.
- Butcher, A. R., & Corfe, I. J. (2021). Geo-inspired science, engineering, construction, art and design. *Geology Today*, 37(5), 184–193. [\[CrossRef\]](#)
- Casanovas, C. (1993). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/425168021055345468/>.
- Casanovas, C. (t.y.). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/425168021066963469/>.
- Christian, J. (2007). *Exhibition / Aneta Regel. Gneiss at carpenters workshop gallery*. Paris. <https://cfileonline.org/exhibition-aneta-regel-gneiss-at-carpenters-workshop-gallery-pariscontemporary-art-ceramic-art-cfile/>
- Del Vecchio, M. (2001). *Postmodern ceramic*. Thames and Hudson.
- Dodo, A. (2019). *Contemplations in the natural landscape: Unearthing the surface in the ceramic vessels of Anda Dodo* [Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Art in Fine Art. Centre for Visual Art, University of KwaZulu-Natal].
- Henderson, E. (1990). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/169236898483914461/>.
- Henderson, E. (1990). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/335377503510507693/>.
- Henderson, E. (1997). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/720646377870940082/>.
- Henderson, E. (1986). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/75576099986318013/>.
- Henderson, E. (2014). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/AeBzkz p3WlYDsq5nm-oeXj2Yx38nCpmoQs6H5dR21-RyhTa3Jmco-9A/>.
- Infoceramica (2016). Jean-François Bourlard. <https://www.infoceramica.com/2016/01/jean-francois-bourlard/>
- Itabashi, H. (2010). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/502995852141369862/>.
- Itabashi, H. (2010). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/356347389277879154/>.
- Itabashi, H. (2010). [Seramik]. <http://www.ando-tokyo.jp/exhibition/ex2010/itabashi-2010/2683.htm/>.
- Kagan, S. M. (2008). *Eстетik ve sanat notları*. A. Çalışlar (Çev.). Karakalem.
- Kany, D. (2011). Everyone should see this show. *Art Review*. https://www.pressherald.com/2011/02/27/everyone-should-see-this-show_2011-02-27/
- Karp, J. (2021). *Bioinspired, A conversation with Jeff Karp, biotechnologist and entrepreneur*. <https://www.amnh.org/explore/science-topics/nature-as-innovator/bioinspired-with-jeff-karp>
- Katıyar, N. K., Goel, G., Hawi, S., & Goel, S. (2021). Nature-inspired materials: Emerging trends and prospects. *NPG Asia Materials*, 13(1), 56. [\[CrossRef\]](#)
- Korkmaz, F. D., & Salman, C. (2019). Doğa, deneyim ve Dewey Felsefesinin seramik üretime yansması. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(1), 87-101. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erzisosbil/issue/46366/558972>
- Lehmann, P. (t.y.). *Biographical summary*. [https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/IACCurriculum-Vitae-Pascale-Lehmann-.pdf/](https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/IACCurriculum-Vitae-Pascale-Lehmann-.pdf)
- Lehmann, P. (t.y.). *t.catalogo-final-versio*. https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/CATALOGO-FINAL-VERSIO%CC%81N-WEB_low-.pdf
- Lehmann, P. (2009). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/425942077258732510/>.
- Lehmann, P. (2011). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/418553359121980364/>.
- Lehmann, P. (2014). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/425942077258567413/>.
- Little, E. (2015). *Maine artist jonathan mess. Little studio tour*. <http://erilittleportfolio.com/blog/2015/10/8/studio-tour-maine-artist-jonathan-mess/>
- Mess, J. (2015). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/300052393921002895/>.
- Mess, J. (2015). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/431430839289244853/>.
- Mess, J. (2015). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/413275703310805557/>.
- Mess, J. (2015). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/720013059180361185/>.
- Mirviss, J. B. LTD. (t.y.). *Akiyama-yo- Artists*. <https://www.mirviss.com/artists/akiyama-yo/>
- Mirviss, J. B. LTD. (t.y.). *futamura-yoshimi. Artists*. <https://www.mirviss.com/artists/futamura-yoshimi/>
- Mirviss, J. B. LTD. (t.y.). *itabashi-hiromi. Artists*. <https://www.mirviss.com/artists/itabashi-hiromi/>
- Mutlu, H. S. (1998). *Özgün seramik yüzeylerde teknik ve estetik gerilim*. (Tez No. 73947) [Sanatta Yeterlilik, H. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Mutlu, H. S. (2020). Seramik sırlarında pirofillit kullanımı. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, (İNİJOSS)*, 9(2), 555–563. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/inijoss/issue/58833/799647>
- Mutlu, H. S. (2022). [Seramik]. *Sanatçı izni ile*.
- Pérez, R. (2011). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/236368680428609671/>.
- Pérez, R. (2012). [Seramik]. <https://www.lacostekeane.com/exhibitions/rafa-perez-momentos-de-tierra/>.
- Pérez, R. (2017). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/54043264253781153/>.
- Pérez, R. (2020). *Rafa Pérez. Mansfield ceramics*. <https://www.mansfieldceramics.com/projects/rafa-perez-spain/>
- Pérez, R. (2022). *Contemporary ceramics magazine*. <https://www.ceramicsnow.org/rafaperez/>
- Puls ceramics. (2012). *Rafa Pérez*. <https://www.puls ceramics.com/exhibitions/rafa-perez-2012/>
- Puls Contemporary Ceramics. (2014). *Yoshimi futamura. Puls Ceramic*. <https://www.puls ceramics.com/>
- Regel, A. (2017). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/20336635809341505/>.
- Regel, A. (2017). [Seramik]. <https://ar.pinterest.com/pin/790029959646999736/>.
- Regel, A. (2018). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/815644182504562939/>.
- Ripley, R. L., & Bhushan, B. (2016). Bioarchitecture: Bioinspired art and architecture—A perspective. *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, 374(2073), 20160192. [\[CrossRef\]](#)
- The Biomimicry Institute. (2021). *Asknature*. <https://asknature.org/innovations/>
- White, C. D. (2014). *Hyperrealistic 'wood' sculptures that are actually made of ceramic*. <https://twistedstifter.com/2014/03/wood-like-ceramic-sculptures-by-christopher-david-white>, <https://www.christopherdavidwhite.com/index.php/en/>.
- Whiting, D. (2018). *Ewen henderson*. <https://www.oxfordceramics.com/artists/44-ewenhenderson/overview/>
- Yoshimi, F. (2014). [Seramik]. <https://tr.pinterest.com/pin/565342559472473867/>.
- Yoshimi, F. (2015). [Seramik]. <https://www.mirviss.com/artists/futamura-yoshimi?view=slider#5/>.
- Yoshimi, F. (2018). [Seramik]. <https://www.pinterest.co.uk/pin/575686764852090105/>.