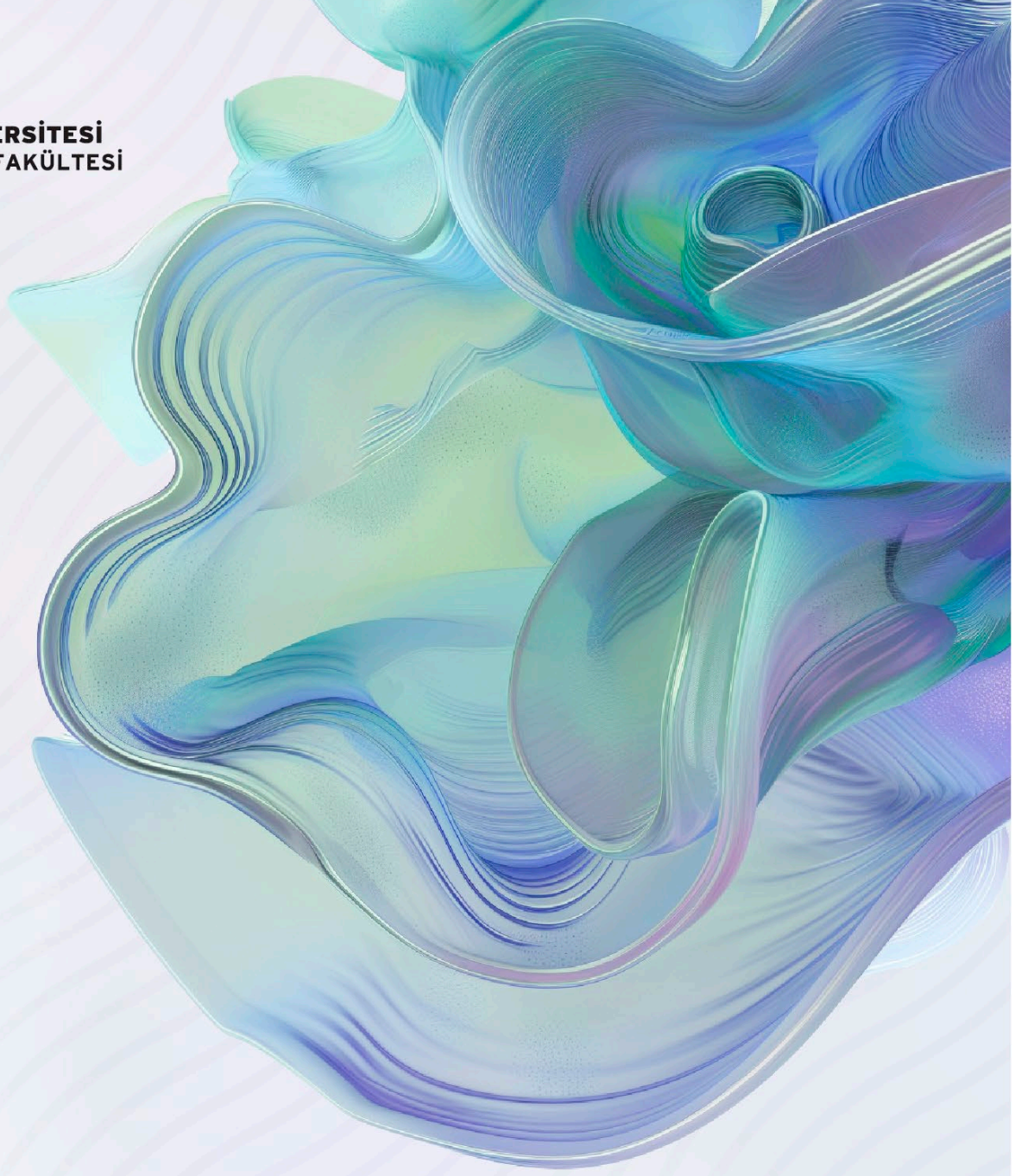




HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



SANAT YAZILARI 51

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ | 2024 KASIM | 51. SAYI | e-ISSN 2458-8903

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Yayın Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına

Dekan Prof. Nadire Şule Atılğan

e-ISSN: 2458-8903

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık – Türkçe

Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe/Ankara

Dergi Editörü

Doç. Fatih Kurtcu

Hacettepe Üniversitesi GSF

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Çağrı Kaş

Hacettepe Üniversitesi GSF

Yayın Kurulu (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Kaan Canduran (Alan Editörü)** Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Prof. Dr. Cenk Güray (Alan Editörü) Hacettepe Üni. Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
Doç. Dr. Emre Demirel (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Doç. Elif Varol Ergen (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Resim Bölümü
Doç. Fatih Kurtcu (Editör) Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Sultan Burcu Demir Koyuncu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Heykel
Arş. Gör. Işıl Tüfekci Ardıç Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Arş. Gör. Dr. Günce Eşingen Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Arş. Gör. Hilal Küçük Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü

Dil Editörleri

- Doç. Dr. Emre Demirel** Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Arş. Gör. Dr. Günce Eşingen Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Danışma Kurulu

- Prof. Türev Berki** Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek Başkent Üniversitesi GSTMF
Prof. Hüsnü Dokak Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Suat Karaaslan Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Prof. Dr. Rifat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu Koç Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi
Prof. Pelin Yıldız Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Mustafa Yüksel Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

51. SAYININ HAKEM KURULU (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Dr. Kafiye Özlem Alp** (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Elif Ağatekin (Bilecik Şeyh Edebali Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Mustafa Ağatekin (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Rabia Köse Doğan (Selçuk Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Refa Emrali (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. İlham Enveroğlu (Selçuk Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Tuğrul Emre Feypoğlu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Mehmet Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mayıs Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz (Başkent Ü. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık F.)
Prof. Dr. Tansel Türkdoğan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Tuğrul Emre Feypoğlu (Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz (Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Cebrail Ötgün (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Rifat Şahiner (Yıldız Teknik Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Tuğrul Emre Feypoğlu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Melahat Altundağ (Bolu Abant İzzet Baysal Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal (Başkent Ü. Devlet Konservatuvarı)
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cüneyt Kurt (Hatay Mustafa Kemal Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Adile Feyza Özgündoğdu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu (Karadeniz Teknik Ü. Mimarlık F.)
Doç. Dr. Mert Barlas (Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Havva Demircan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Deniz Kürşad (Çanakkale Onsekiz Mayıs Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Begüm Ercevik Sönmez (Yeditepe Ü. Mimarlık F.)
Doç. Dr. Pelin Tekinalp (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)

- Doç. Dr. Emin Toksöz** (Ankara Sosyal Bilimler Ü. Sanat ve Tasarım F.)
- Doç. Dr. Meryem Yalçın** (TOBB Ekonomi Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
- Doç. Dr. Nizam Orçun Önal** (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Dr. Selçuk Öztürk** (Hacı Bayram Veli Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı)
- Doç. Dr. Seval Şener** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Ayşenur Ceren Asmaz** (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Ayben Kaynar Tanır** (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Emine Yalur** (Bandırma Onyediy Eylül Ü. Gönen M.Y.O.)
- Doç. Caner Yedikardeş** (Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
- Doç. Melda Öncü** (Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Lütfi Özden** (Düzce Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Cumhur Coşkun** (Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu** (Işık Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Korhan Ilgar** (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
- Dr. Öğr. Üyesi Sibel Kaba** (Trabzon Ü. İletişim F.)
- Dr. Öğr. Üyesi İsmet Karadeniz** (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Ü. Müzik Bilimleri ve Teknolojileri F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Gülay Karakuş** (Hitit Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Işıl Ruhi Sipahioğlu** (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı** (Anadolu Ü. İletişim Bilimleri F.)
- Dr. Öğr. Üyesi Işıl Nevin Şahin** (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
- Öğr. Gör. Bahar Altay Erişen** (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)



SANAT YAZILARI, ULAKBİM TR DİZİN'DE TARANAN ULUSAL HAKEMLİ BİR E-DERGİDİR.

YAZILARIN İÇERİĞİNDEN YAZARLARI SORUMLUDUR.

SANAT YAZILARI DERGİSİ'NDE KÖR HAKEM SİSTEMİ UYGULANMAKTADIR.

İletişim Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe – Ankara **Tel:** (312) 299 20 62 – 82 **Fax:** (312) 299 20 61

ÖNSÖZ

Değerli Sanat ve Kültür Araştırmacıları,

Sanat alanında entelektüel söylemi teşvik etme ve akademik araştırmayı ilerletme taahhüdünü tutarlı bir şekilde sürdüren dergimizin 51. sayısını sizlere sunarken, 41 yıllık Güzel Sanatlar Fakültemizin 6. Bölümü olan Dijital Oyun Tasarımı Bölümü'nün geçtiğimiz Mart ayında resmi olarak kurulduğunu gururla sizlerle paylaşmak isterim. Bu da demek oluyor ki artık Oyun ve Tasarımı alanlarında yayınlar ile birlikte dergimiz çok daha disiplinler arası yaklaşımlarla gelişecektir.

Sanatın evrimleşmeye ve teknoloji, kültür ve toplumla ve düşünebildiğiniz her alan ile iç içe geçmeye, kesişmeye devam ettiği 21. Yüzyıl'da, sanat alanında Ulusal akademik yayınların ilklerinden olan dergimizin görsel sanatın bir akademik alan haline gelmesinde de önemi büyüktür. 51. sayı, zamanımızın acil sorularını ele almasını istedik. Çağdaş sanat hareketlerinin çığır açan analizlerinden, geleneksel tekniklerin yeni bakış açılarıyla incelenmesine kadar, bu sayıdaki seslerin çeşitliliği derginin ruhunu örnekliyor.

51. sayı başarısını kutlarken, geleceğe de bakıyoruz. Bu sayı sonrasındaki hedefimiz, titiz akademik çalışmaların yaratıcı yeniliklerle buluştuğu, yeni nesil sanatçılara, araştırmacılara ve düşünürlere ilham veren bir forum sağlamak olmaya devam ederken, Uluslararası düzlemde dergimizin yerini alması ve daha çok okunan, daha çok kaynak alınan, dolayısıyla bilimsel ve teknik yönü ağır basan yayınlar yapmak olacaktır. Bu nedenle 51. sayı bizim için bir yenilik heyecanı da taşıyor.

Fakültemize verdiği destekten ötürü ve bu yayını hayata geçirmemize olanak tanıyan Rektörümüz Prof. Dr. Mehmet Cahit Güran'a, derginin editörlüğünü üstlenerek ileriye gitmesi için yeni fikirler üretmek için değerli zamanlarını ayıran hakemlere şükranlarımı sunarım. Yazıları kabul edilerek yayımlanan yazarları tebrik ederim. 41 yıldır hep birlikte, sanat ve akademinin kesiştiği noktada duran, bilgiyi ilerleten ve yarının kültürel manzaralarını şekillendiren bir miras inşa ediyoruz...

Bu sayının düşüncelerimize ilham vermesini, anlayışımızı derinleştirmesini, sanatın toplumla ilişkilerine yeni ufuklar açmasını, sanat alıcısını geliştirmesini, sorunlara yeni bakış açıları sunmasını, en önemlisi dünyayı daha iyi hale getirmemize yardımcı olabilecek cevapların bulunmasında öncü olmasını dilerim. Gazi Mustafa Kemal Atatürk genç Türkiye Cumhuriyeti'ni şekillendirirken sanata, sanatın topluma yayılmasına ve kültürü şekillendirici gücüne güvenmişti. Atamızın "Güzel sanatlarda muvaffak olmak, bütün inkılaplarda başarıya ulaşmak demektir" şeklindeki sözü Fakültemiz sanat yazıları dergisinin itici gücünü oluşturmaktadır. Atamızın izinde, 101. Yılına heyecan ve gururla kutladığımız Cumhuriyetimizin beğçileri olduğumuzu vurgulamak isterim

Prof. Dr. Nadire Şule ATILGAN
Dekan

YAYIN İLKELERİ VE MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ VE YAYIN POLİTİKASI

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayımlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslararası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından lthenticate intihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, <https://dergipark.org.tr> adresinde bulunan **Sanat Yazıları** üzerinden üye girişi yapılarak gönderilmelidir. Yazarlar, Dergipark üzerinden **dergiye makale gönder** kısmından üye olarak makalesini, makalede yer alan görselleri ve gerekli diğer belgeleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları'na** uymadığında, sistem tarafından düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

*Yazılar Calibri – Light yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 10 punto ve 1,15 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalelerin sözcük sayısı 3000-6000 arası olarak sınırlandırılmıştır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır. Başlık kısımları, Türkçe başlık için, Cambria – Bold yazı karakteri, 16 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. İngilizce başlık ise, Cambria – Bold yazı karakteri, 12 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, Calibri – Light yazı karakteri kullanılarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

*Türkçe ve İngilizce özetlerin sonunda en az 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

TÜRKÇE MAKALE BAŞLIĞI

(Cambria, 16 punto, Bold, Ortalı)

UNVAN KISALTMASI YAZAR ADI SOYADI

Görevli Olduğu Üniversite, Fakülte/Yüksekokul, Bölüm İsimleri

Şehir/Ülke

e-posta adresi

ORCID ID: 0000-0000-0000-0000

Öz: Öz bölümünün en fazla 150 kelimedenden oluşmasına dikkat edilmelidir. Öz metni hazırlanırken "Calibri Light" yazı karakterini, 9pt. Büyüklüğünde ve 1.0 satır aralığı ile kullanılmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx. (5 anahtar sözcük olmalıdır.)

PAPER TITLE IN ENGLISH

(Cambria, 12 punto, Bold, Ortalı)

Abstract: Care should be taken to ensure that the abstract consists of a maximum of 150 words. While preparing the abstract text, "Calibri Light" font, Italic, 9pt. Size and 1.0 line spacing should be used.

Keywords: Cinema, Frame, Metaphor, Window, Voyeurism.

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Calibri – Light 9 punto ile orta hizalı olarak yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örnek: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve sisteme bu şekilde yüklenmelidir.

*Görsellerde kullanılan görüntü, fotoğraf, uygulama vb. kaynaklar yazara ait ise, görüntü alt bilgisinde Kişisel Arşiv ifadesi yer almalıdır.

ÖRNEK 1: KİTAPTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

ÖRNEK 2: ELEKTRONİK KAYNAKTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi (Kısaltma programı kullanılarak yazılmalıdır.)

Görsel 2. Christian Boltanski, 1988, Kanada / Canada.
The Japan Times. Erişim: 23.04.2023, <https://124.im/QavWb1>

*Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

*Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlelerin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (Örnek 6).

ÖRNEK 3:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 4:

Arthur Danto, “Sanat Nedir” adlı kitabında “Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti” diye yazmaktadır (2014, s. 17).

ÖRNEK 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natüremort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s.17-19).

*Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan 1,5 santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (Örnek 7).

ÖRNEK 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya'da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17)¹.

*İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

ÖRNEK 8:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*¹ olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı metin içine yazılmalı ve ağ adresi kısaltma programı kullanılarak verilmelidir (Örnek 10).

ÖRNEK 9:

“Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı'nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuz beş ulus devlet bulunmaktadır.” (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

ÖRNEK 10:

“Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor.” (iksv. <https://l24.im/QavWb1>).

¹ Açıklama ve italik Danto'ya aittir.

*Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

*Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (Örnek 11).

*Kaynakçanın sonunda URL kaynakları da 'İnternet Kaynakçası' başlığı altında yer almalı, URL kısaltma programı kullanılmadan URL kaynakçada erişim linki yer almalıdır.

*Makalede kullanılan URL Kaynakların erişim uzantıları, URL kısaltma programı kullanılarak kısaltılarak görsel açıklamasında yer almalıdır.

ÖRNEK 11:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı*, s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s.150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yılı). Makale Adı. *Gazete Adı*, s. sayfa numaraları. Ba-

yer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s. 14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi/Yayın Adı*, s. (Varsa) sayfa numarası. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Artun, Ali. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine, *e-skop*. Erişim: 20.10.2014. <http://www.e-skop.com/skopbul-ten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi> Wikipedi. Erişim: 20.10.2014, <http://tr.wikipedia.org/>

**Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

ETİK KURALLAR

TR Dizin'in 2020 Kriterlerine göre yayınlanan ilgili maddenin tamamının yer aldığı etik kurallar aşağıda yer almaktadır. Etik kurallar başlığı altında yer alan maddeler, 51. Sayı için sistemimize yüklenmiş ve yüklenecek olan tüm makaleler için geçerlidir. Etik kurul onayı olması zorunlu olan tüm makalelerde "etik kurul onayı" belgesinin sisteme yüklenmesi zorunludur. Etik kurul onayı olmayan makaleler, değerlendirme sürecinden çıkarılacaktır.

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurallarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

*TR Dizin Başvuru ve Değerlendirme Süreçleri. Erişim: 01. 01. 2020, https://trdizin.gov.tr/?page_id=50

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

EŞİKTEKİ İMGE

THE IMAGE ON THE THRESHOLD

SANATTA YETERLİLİK ÖĞRENCİSİ CENAN ÖZTÜRKLER

322 - 337

KADIN TEMSİLİ ODAĞINDA İDEAL ÖZEL MEKÂNLARIN VE MOBİLYALARIN “EV EKONOMİSİ” TEMASI ÜZERİNDEN OKUNMASI: KADIN GAZETESİ VE EV-İŞ DERGİSİ

READING IDEAL PRIVATE SPACES AND FURNITURE WITH A FOCUS ON WOMEN'S REPRESENTATION THROUGH THE THEME OF “DOMESTIC ECONOMY”: KADIN GAZETESİ AND EV-İŞ MAGAZINE

ÖĞR. GÖR. MERVE ATMACA ÇETİNKAYA – DOÇ. DR. EMRE DEMİREL

338 - 353

YEŞİL HASTANELERDE KULLANILAN LEED SERTİFİKASYON SİSTEMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ: BAŞAKŞEHİR ÇAM VE SAKURA HASTANESİ ÖRNEĞİ

EVALUATION OF LEED CERTIFICATION SYSTEMS USED IN GREEN HOSPITALS: BAŞAKŞEHİR ÇAM AND SAKURA HOSPITAL EXAMPLE

DAMLA YÜKSEK – DOÇ. DR. KURT ORKUN AKTAŞ

354 - 369

DİSLEKSİ BİREYLERE YÖNELİK OLARAK TASARLANMIŞ YAZI KARAKTERLERİNDE HARF ANATOMİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON LETTER ANATOMY IN TYPEFACES DESIGNED FOR DYSLEXIC INDIVIDUALS

DOÇ. ECE ÇALIŞ ZEĞEREK

370 - 385

SONSUZ GÜZELLİK: BUNCHEONG SERAMİKLERİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE YOLCULUĞU

TIMELESS BEAUTY: THE JOURNEY OF BUNCHEONG CERAMICS FROM PAST TO PRESENT

DOÇ. LEMAN KALAY

386 - 399

SAHNE VE MEKÂN İLİŞKİSİNİN İÇ MİMARLIK DİSİPLİNİNDE SWOT ANALİZİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF STAGE AND SPACE RELATIONSHIP WITH SWOT ANALYSIS IN INTERIOR ARCHITECTURE DISCIPLINE

DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET NORASLI

400 - 409

**CEMAL REŞİT REY’İN“AYIN ONDÖRDÜ” İSİMLİ ESERİNİN ORKESTRA VE PİYANO EŞLİĞİ
BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

*A COMPARISON OF CEMAL REŞİT REY’S “AYIN ONDÖRDÜ” IN TERMS OF ORCHESTRAL AND
PIANO ACCOMPANIMENT*

ÖĞR. GÖR. AYÇA YILMAZ

410 - 428

SANATSAL İFADELERDE “BEDENSİZ GÖZ” İMGESİNE AİT BAKIŞIN FENOMENOLOJİSİ

*THE PHENOMENOLOGY OF THE GAZE: EXPLORING THE 'DISEMBODIED EYE' IMAGE IN
ARTISTIC EXPRESSION*

ARŞ. GÖR. EZGİ ARAT CÜCEOĞLU – PROF. DR. SEZA SİNANLAR USLU

429 - 440

RESİM SANATINDA MALZEMENİN YARATIM VE YIKIM DÖNGÜSÜ: NİCOLA SAMORİ

THE CYCLE OF CREATION AND DESTRUCTION OF MATERIAL IN PAINTING: NICOLA SAMORİ

ARŞ. GÖR. FATİH DÜLGER

441 - 455

HIERONYMUS BOSCH’UN “DÜNYEVİ ZEVLER BAHÇESİ” TRİPTİĞİNDEKİ HAYVAN İMGELERİ

ANIMAL IMAGERY IN HIERONYMUS BOSCH’S “THE GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS” TRIPTYCH

SANATTA YETERLİLİK ÖĞRENCİSİ MERVE YENİGELDİ

456 - 473

ENDÜSTRİYEL KARO TASARIMINDA YENİ BİR ASİSTAN OLARAK: YAPAY ZEKÂ

AS A NEW ASSISTANT IN INDUSTRIAL TILE DESIGN: ARTIFICIAL INTELLIGENCE

DENİZ TUTGUN – EMRE ÖKTEM – ARŞ. GÖR. OZAN BEBEK

474 - 489

RESİMDEN FOTOĞRAFA DÖNÜŞEN ESTETİK: GÜZEL, CİNSİYET, ÖLÜM

AESTHETICS TRANSFORMED FROM PAINTING TO PHOTOGRAPHY: BEAUTY, GENDER, DEATH

ÖĞR. GÖR. ERSİN BERK

490 - 504

**LOUIS ALTHUSSER’İN DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI BAĞLAMINDA
TRT’NİN MÜZİK POLİTİKALARI**

*TRT’S MUSIC POLICIES IN THE CONTEXT OF LOUIS ALTHUSSER’S IDEOLOGICAL APPARATUSES
OF THE STATE*

ÖĞR. GÖR. DR. MERVE NUR KAPTAN

505 - 516

SEMBOİK MOTİFLERİN ANADOLU SERAMİKLERİ ÜZERİNDEKİ ÖRNEKLERİ: SİRAL/SARMAL MOTİFİ

EXAMPLES OF SYMBOLIC MOTIFS ON ANATOLIAN CERAMICS: SPIRAL MOTIF

DR. ÖĞR. ÜYESİ HÜLYA AK

517 - 533

DENEYSEL BİR GÖRSEL ANLATICI OLARAK JONAS MEKAS

JONAS MEKAS AS AN EXPERIMENTAL VISUAL NARRATOR

PROF. DR. D. ALPER ALTUNAY – DOÇ. DR. ÖZGÜR ÇALIŞKAN

534 - 548

MATRAKÇI NASUH'UN BİTLİS MİNYATÜRÜNDE KENTİN MİMARİ DOKUSU

THE ARCHITECTURAL TEXTURE OF THE CITY IN MATRAKÇI NASUH'S BİTLİS MINIATURE

ARŞ. GÖR. DR. MUHAMMET ERŞED TOKAT

549- 565

1882-1908 YILLARI BASININDA SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİNİN TEMSİLİ VE TEMSİL ETTİKLER

THE REPRESENTATION OF THE OTTOMAN IMPERIAL SCHOOL OF FINE ARTS AND WHAT IT REPRESENTED IN THE PRESS BETWEEN 1882-1908

ARŞ. GÖR. DR. ÖZGE GENÇEL

566 - 579

SANATTA TIP KONUSUNA YAKLAŞIM VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDAN ÖRNEKLER

APPROACH TO MEDICINE IN ART AND EXAMPLES FROM CONTEMPORARY CERAMIC ART

SANATTA YETERLİLİK ÖĞRENCİSİ KÜBRA NUR HAŞÇELİKOĞLU – PROF. TUĞRUL EMRE FEYZOĞLU

580 - 598

LUC TUYMANS RESİMLERİNDE 'ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ

EMANCIPATING SPECTATOR' IN LUC TUYMANS' PAINTINGS

ÖĞR. GÖR. CEMİL TOPRAK

599 - 613

HEIDEGGER'İN DÜŞÜNCESİYLE SANAT ESERİNİ ANLAMAK

UNDERSTANDING THE ARTWORK WITH HEIDEGGER'S THOUGHT

ARŞ. GÖR. AYTUNA CORA

614 - 624

**SANAT FELSEFESİ PERSPEKTİFİNDEN INGMAR BERGMAN'IN SESSİZLİK (1963)
FİLMİNDE ZAMANIN KRİSTAL AKIŞI VE SESSİZLİĞİN POLİTİKASI**

*FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILOSOPHY FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILO-SOPHY, THE CRYSTAL
FLOW OF TIME AND THE POLITICS OF SILENCE IN INGMAR BERG-MAN'S FILM THE SILENCE (1963)*

DR. ÖĞR. ÜYESİ. EVRİM NACAR

625 - 636

**DEVLETLERİN DİJİTAL HİZMETLERİNDE TASARIM SİSTEMLERİNİN ÖNEMİ,
GLOBAL ÖRNEKLER VE TÜRKİYE'NİN İHTİYAÇLARI**

*THE IMPORTANCE OF DESIGN SYSTEMS IN DIGITAL SERVICES OF STATES,
GLOBAL EXAMPLES AND NEEDS OF TÜRKİYE*

ARŞ. GÖR. AYTUNA CORA

637 - 653

**BESTESİ VE ARANJESİ ONNO TUNÇ'A AİT OLAN ESERLER VE POPÜLER
TÜRK MÜZİĞİNE YANSIMALARI**

*REFLECTIONS OF WORKS COMPOSED AND ARRANGED BY
ONNO TUNÇ ON POPULAR TURKISH MUSIC*

ARŞ. GÖR. DR. SEMİH OKCU – VİLDAN DİCLELİ

654 - 678

DERLEME MAKALELER / REVIEW ARTICLES

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE CAM ÜRETİMİ; TEKNİKLER VE ÜRÜNLER

GLASS PRODUCTION IN THE ANATOLIAN SELJUK PERIOD; TECHNIQUES AND PRODUCTS

ARŞ. GÖR. SERAP BEDEL ÖZEK

680 - 696

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI – KASIM 2024 – SAYI 51

ARAŞTIRMA MAKALELERİ /
RESEARCH ARTICLES

EŞİKTEKİ İMGE 1,2

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Cenan ÖZTÜRKLER**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

cenanozturkler.art@gmail.com

Ankara / Türkiye

ORCID ID: 0000-0002-8532-9547

Öz: İzleyicinin bakışı, resim yüzeyinde gezinirken ressamın oluşturduğu rotayı kullanmaktadır. Ressam, oluşturduğu kompozisyon düzeni aracılığıyla izleyicinin bakışını yönlendirerek ona bir anlatı sunmaktadır. Bu bağlamda, bazı imgelerin özel bir konuma yerleştirildiği görülmektedir; gerçek uzam ile resimsel uzamın eşik noktasına. Eşikteki imgeler, iki uzam arasındaki konumlarından dolayı bir göz yanılsaması oluşturarak izleyicinin bakışını üzerine çekmektedir. Böylece bakış, bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşarak bu noktadan resimsel uzama dahil olmaktadır. Dolayısıyla ressam, izleyiciyi bu noktadan başlatarak resmi çözümlenmeye zorlamakta ve bu sayede birtakım mesajlar iletmektedir. Araştırmanın konusu, izleyici-yapıt ilişkisinde gerçek uzam ile resimsel uzam arasına resmedilmiş imgelerin anlatıma olan katkılarıdır. Araştırmada, ilk olarak uzam, çerçeve ve eşik kavramları açıklanmıştır. Hemen ardından Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling ve Michelangelo Pistoletto'nun eserleri incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda ise eşikteki imgelerin, resmedildikleri konumları ve taşıdıkları özel mesajları ile resimsel anlatının önemli birer parçası oldukları sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Resim, Çerçeve, Uzam, Eşik, İmge.

THE IMAGE ON THE THRESHOLD

Abstract: The viewer's gaze uses the route created by the painter as it travels across the painting surface. The painter directs the viewer's gaze through the composition order he creates and presents a narrative to him. In this context, it seems that some images are placed in a special position; to the threshold of real and pictorial space. The images at the threshold attract the viewer's gaze by creating an optical illusion due to their position between two spaces. Thus, the gaze goes beyond the boundaries of the real space and enters the pictorial space from this point. Therefore, the painter forces the viewer to analyze the painting starting from this point and thus conveys some messages. The subject of the research is the contribution of images painted between real and pictorial space to the narrative in the viewer-work relationship. In the research, firstly, the concepts of space, frame, and threshold were explained. Immediately afterwards, the works of Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling, and Michelangelo Pistoletto were examined. As a result of the research, it was concluded that the liminal images are important parts of the pictorial narrative with their positions and the special messages they carry.

Keywords: Painting, Frame, Space, Threshold, Image.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği Kurallarına uyulmuştur.

² Bu makale, "Sanatta Eşik İmgeleri" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Resim sanatında uzam, gerçek uzamın temsil ve yanılısama üzerine kurulu halidir. Mekânı, zamanı, figürleri, nesnelere ve olayları bir bağlam içerisinde bir araya getiren kurgusal evrendir. Resimde anlatılmak istenileni anlatmanın bir yoludur. Her çağın ve toplumun sahip oldukları dünyaya bakış tarzları ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla resim sanatında uzam, tarih boyunca sürekli olarak değişime uğramıştır. Batı sanatında Orta Çağ'ın son dönemlerine kadar derinlikten yoksun tek boyutlu bir uzam anlayışı var olmuştur. Ancak Giotto ile birlikte, Rönesans döneminde iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu derinlik yanılısaması oluşturacak yeni bir uzam anlayışı ortaya çıkmıştır. İtalyan mimar Filippo Brunelleschi ise geliştirdiği perspektif tekniği ile bu anlayışı sistematikleştirmiştir. Böylece iki boyutlu resim yüzeyinde izleyicinin bakışı için derinlik yanılısaması oluşturan alternatif bir dünya yaratılmaya başlanmıştır. Resim yüzeyinde tasvir edilen dünya, sahip olduğu derinlik yanılısaması ile izleyicinin bakışlarını kendi üzerine çekmekte, izleyiciyi kendisine bakmaya davet etmektedir. İzleyici ise bakışları aracılığıyla içinde bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşır resmin uzamına dahil olmaktadır. Bu noktada bakışın aşması gereken sınır resmin çerçevesidir.

Sınırları olamayan uzamı görsel olarak algılamak ve iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsili yaratmak ancak birtakım sınırlar/çerçeveler oluşturmakla mümkündür. Çerçeve, sonsuz uzama bir sınır çizerek ondan bir parça kopartmakta ve kendi içinde bağımsız resimsel bir dünya olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan her resim, ressamın izleyiciye göstermeyi tercih ettiği dünyalardan bir dünyadır. Çerçevenin görevi, bu dünyanın sınırlarını belirleyerek bizim dünyamızdan ayırmaktır. Resimsel uzamın sınırını oluşturan çerçeve, imgelerin içerisinde varlık kazanabileceği bir dünya yaratmaktadır. Çerçeve sayesinde imgeler gerçek dünyadan sıyrılıp kendi içinde bağımsız bir uzamda yeniden konumlanabilmekte ve anlam kazanabilmektedir. Bununla birlikte imgenin resim yüzeyindeki konumu ve çerçeve ile olan ilişkisi, o imgenin anlamını da şekillendirmektedir. Bu bakımdan çerçevelerin imgeler ile olan ilişkinin anlaşılması, imgelerin çözümlenmesinde fayda sağlamaktadır.

Çerçeve-ime ilişkisine baktığımızda, bazı imgelerin diğer imgelerden ayrıcalıklı bir konuma yerleştirildiği görülmektedir. Bu imgeler, çerçevenin üzerine yani izleyicinin gerçek uzamı ile resmin kurgusal uzamının eşliğine tasvir edilmiş imgelerdir. Kavram olarak eşik, karşıtların kesiştiği alandır. Başlangıçların ve bitişlerin kesişim noktasında, bir "arada olma" durumunu ifade etmektedir. Eşikteki imgeler, alışılmadık konumları dolayısıyla izleyicide bir göz yanılısaması oluşturmakta ve bakışlarını üzerine çekmektedir. Böylece, izleyicinin bakışının resme giriş noktası olmakta ve resimsel anlatı hakkında bazı ön okumalara imkan tanımaktadır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, eşikteki imgelerin resimsel anlatıma olan katkılarını araştırmaktır. Makalede ilk olarak uzam ve çerçeve konuları ele alınacaktır. Hemen ardından eşikteki imgelere değinilecek ve Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling ve Michelangelo Pistoletto'nun eserleri incelenecektir. Araştırmada "doküman analizi" yöntemi kullanılmış ve araştırma konusu ile ilişkili elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır.

2. Resimsel Uzamın Yaratımı

Mekân, zaman, eylem, kişi ve nesnelere bir bağlam içerisinde bir araya getiren soyut yapıya veya boşluğa, uzam adı verilmektedir. Çok katmanlı yapısından dolayı uzam, tek başına kavranabilen ve algılanabilen bir olgu değildir. Uzamı algılayabilmek için mekân, zaman, kişi ve eylem birlikteliğine ihtiyaç vardır.

Canlı veya cansız tüm nesnelere belirli bir hacme, boyuta, ağırlığa ve biçime sahiptirler. Böylece sonsuz uzay boşluğunda üç boyutlu olarak yer kaplamaktadırlar. Bu bakımdan uzam kavramı, sonsuz uzay boşluğunda “yer kaplayan nesnelere kapladıkları yer ile ilgili durumlarını” (Hançerlioğlu, 1999, s. 433) ifade etmektedir. Boşluk, nesnelere üç boyutlu olarak algılanabilir olmasını sağlamaktadır. Ancak nesnelere ilişkisel bir bağlamda algılanabilmesi yani diğer nesnelere ile arasındaki mesafe ve boyut ilişkilerinin görülebilmesi için onları bir düzlem üzerinde bir araya getiren üçüncü bir unsura ihtiyaç vardır. Bu unsur, mekândır. Mekân, nesnelere ve onların aralarındaki boşluğu kapsayan bütüncül bir yapıdır. Fiziksel yapısıyla boşlukta bir sınır oluşturan mekan, bu özelliği ile nesnelere ilişkisel bir bağlamda varlık kazanabilecekleri bir zemin hazırlamaktadır. Hem uzamın görünür olması sağlanmakta hem de nesnelere aralarındaki mesafe ilişkilerini ortaya çıkararak derinlik algısını oluşturmaktadır.

Uzamın algılanabilmesi için gerekli olan bir diğer unsur zamandır. Bir mekânda bulunmak zamanda bulunmayı da zorunlu kılmaktadır. Bunun nedeni insanın bir mekânla ve içerisindeki nesnelere etkileşime geçiş onları algılayabilmesinin ancak zamanla gerçekleşebilecek bir durum olmasıdır. Alman düşünür Immanuel Kant, zamanı ve mekânı “a priori” yani “önsel” olarak tanımlamakta ve bunların tüm deneyimlerimizi mümkün kılan iki temel olgu olduğunu belirtmektedir. Kant’a göre, “zaman ve mekân hem algısal olanın birbirleriyle olan ilişkilerini, hem de bunların bireyle olan ilişkilerini düzenlemektedir” (Topakkaya, 2017, s. 170). Bu sebeple Ahmet Cevizci, “Felsefe Sözlüğü” isimli eserinde uzamı mekânın yanı sıra zamanla da ilişkilendirerek; “Zaman içinde var olup fiziki mekânda yer işgal etme” (1999, s. 875) durumu olarak tanımlamaktadır. Diğer yandan zamanın algılanabilmesi, eylem ve hareketliliğe bağlıdır. Antik Yunan düşünürlerinden Aristoteles, eylem ve hareket olmadan zamanın algılanabilmesinin mümkün olamayacağını ifade etmektedir. Aristoteles’e göre zaman; eylem veya harekete bağlı olarak “öncelik ve sonralık ilişkisine göre düzenlenmiş bir algısal düzlemde idrak edilebilir” (Topakkaya, 2017, s. 117) bir olgudur. Tüm bu tanımlamalar değerlendirildiğinde, çok katmanlı soyut bir yapıya sahip olan uzamın ancak mekân, zaman, eylem ve birey birlikteliğiyle algılanabildiği anlaşılmaktadır.

Resim sanatının en büyük meselelerinden birisi de uzam yaratımı olmuştur. Resimdeki uzam, gerçek uzamın temsil ve yanılsama üzerine kurulu halidir ve mekânı, zamanı, figürleri, nesnelere ve olayları bir ilişkiler ağı içerisinde kapsayan kurgusal bir evren oluşturmaktadır. Resim sanatında uzam yaratımı, toplumların entelektüel ve kültürel bakışları ile yakından ilişkilidir. Her çağın ve her toplumun sahip olduğu dünyaya bakış tarzı resimlerin uzamlarını farklılaştırmıştır. Dolayısıyla uzam, resmin tarihi boyunca sürekli olarak değişime uğramıştır. Bildiğimiz anlamda uzam, Rönesans döneminde şekillenmeye başlamıştır. Orta Çağ’ın son dönemlerine kadar resimlerde derinlikten yoksun tek boyutlu soyut bir uzam anlayışı var olmuştur. Bu uzamda arka plan genellikle tek renge boyanmış, kutsal sahnelerde ise altın yıldız ile kaplanmıştır. Nesnelere ve figürler, hacimden yoksun bir şekilde yan yana ve üst üste sıralanmışlardır. Ancak Giotto ile birlikte bu durum değişmeye başlamıştır. Rönesans sanatının öncüsü sayılan Giotto’nun Orta Çağ sanatındaki tek boyutluluğun yerine resimde derinlik yanılsaması yaratma arayışı, Batı sanatında yeni bir dönem başlatmıştır. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, “Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi” isimli kitabında bu durumu; İlk defa Giotto ile birlikte resim yüzeyi “derinlik etkisi uyandırıyor ve o zamana kadar alışlagelen soyut uzamın yerini somut uzam almaya başlıyor. Giotto’nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor” (2012, s. 63) şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 1. Giotto, 1304-1306, İsa'ya Ağıt / The Mourning of Christ.
Obelisk. Erişim Tarihi: 14.08.2023. URL1

Giotto, İsa'ya Ağıt isimli resminde (Görsel 1), İsa'nın çarmıhtan indirilişinden sonra yaşananları konu almıştır. Resimde, İsa çarmıhtan indirilmiş ve ölü bedeni yere yatırılmıştır. Çevresindeki tüm figürler İsa'ya ağıt yakmakta ve yas tutmaktadırlar. Giotto, burada Orta Çağ tasvirlerinde olduğu gibi figürleri yan yana sıralamak yerine ön, orta ve arka plan ilişkisi kurarak yerleştirmiştir. Açık kompozisyon olarak tasarladığı resim, çerçevenin dışında da devam ediyormuş izlenimi yaratmaktadır. Ayrıca Giotto, insan ve melek figürlerini birçok açıdan resmederek derinlik algısını güçlendirmiştir. Rönesans resminde Giotto ile birlikte yeni gelişen bu uzam anlayışı, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir derinlik algısı yaratmakta ve izleyiciye bakışı aracılığıyla bir nevi açık bir pençereden manzaraya bakıyormuş izlenimi vermektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde resim sanatında uzam, perspektif ile yakından ilişkilidir. Rönesans döneminin önemli isimlerinden İtalyan mimar Filippo Brunelleschi'nin ortaya attığı perspektif, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu resim yüzeyine aktararak izleyicide üç boyutluluk yanılsaması yaratılmasını sağlayan tekniktir. İzleyicinin dünyayı algılayış şeklini simgeleştirerek resim yüzeyinde kopyasını oluşturmaktadır. Hans Belting, "Floransa ve Bağdat" isimli kitabında bu durumu; "Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi" (2017, s. 21) şeklinde ifade etmektedir. İçerisinde bulunduğumuz uzamın iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsilini oluşturan perspektif, resim yüzeyini "karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama" (Florenski, 2021, s. 10) dönüştürmektedir. Dolayısıyla "perspektifte mekân sadece bakışla ve bakış için" (Belting, 2017, s. 23) yaratılmaktadır. Resmin uzamı fiziksel olarak deneyimlenebilir bir uzam değildir. *Orası*, yalnızca bakışların hüküm sürdüğü bir dünyadır. Dolayısıyla perspektif tekniği ile resim yüzeyinde oluşturulan derinlik yanılsaması, izleyicinin bakışlarını resmin uzamına davet etmektedir. Yüzeydeki "derinlik yanılsaması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o kadar karşı konulmazdır" (O'Doherty, 2016, s. 34). İzleyicinin bakışı, bu davet karşısında içinde bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşarak resmin uzamına dahil olmaktadır.

3. Bir Sınır Olarak Çerçeve

Bakışın aşması gereken sınır, resmin çerçevesidir. Giotto'nun resim sanatına gerçekçi bir uzam anlayışı kazandırmasının ve perspektifin ortaya çıkışının ardından, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir uzam yanılsaması

yaratılmaya başlanmıştır. Böylece, resim sanatının en büyük meselelerinden biri kendi içinde öznel bir zamana ve mekâna sahip resimler ya da dünyalar yaratmak olmuştur. Ancak bu dünya, “çerçevenin sınırları içinde tutulması gereken bir dünya” (Florenski, 2021, s. 99) olarak görülmüştür. Çerçeve, tarih boyunca resimleri ön plana çıkaran ve diğer resimlerden ayıran dekoratif bir sergileme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Ancak çerçevenin işlevi yalnızca dekorasyon değildir. “Resim çerçevesini dekoratif ve retorik bir fonksiyon olarak görmek hatalıdır” (Bazin, 2011, s. 157). Çerçeve, resimsel uzamın yaratımında yapısal bir öneme sahip olduğu gibi izleyicinin bir resmi algılama sürecinde de etkin rol oynayan bir unsurdur.

Resim yapmak, uzamı sınırlandırmaktır. İçerisinde yaşadığımız uzam, sınırları olmayan bir uzamdır. Dolayısıyla uzamı görsel olarak algılamak ve iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsilini yaratmak ancak birtakım sınırlar/çerçeveler oluşturmakla mümkündür. Çerçeve, sonsuz uzama bir sınır çizerek ondan bir parça kopartmakta ve kendi içinde bağımsız resimsel bir dünyaya dönüştürmektedir. Jose Ortega y Gasset, “Meditations on the Frame (Çerçeve Üzerine Düşünceler)” isimli makalesinde bu durumu; “Çerçeve sürekli olarak içeri dolduracak bir resme ihtiyaç duyar ve bunu öyle bir yapar ki, bir resmin yokluğunda bile çerçeve, içinde görünür olan her şeyi bir resme dönüştürme potansiyeline sahiptir” (1990, s. 187) şeklinde ifade etmektedir. Bu bakımdan her resim, ressamın bize göstermeyi tercih ettiği dünyalardan bir dünya olarak düşünülebilir. Çerçevenin görevi, bu dünyanın sınırlarını belirleyerek bizim dünyamızdan ayırmaktır.

Çerçeve, resim yüzeyinin etrafını kuşatarak mekânsal ve zamansal olarak kendi içinde bağımsız kurgusal bir dünya yaratmaktadır. Resmin uzamı ile izleyicinin fiziksel olarak içinde bulunduğu gerçek uzamını iki farklı alan olarak tanımlayarak birbirinden ayırmaktadır. Böylece, “resmin içindeki mekânın, dışındaki mekânla herhangi bir bağlantısı kalmamaktadır” (O’Doherty, 2016, s. 35). Diğer yandan çerçevenin içerisindeki dünya mekânsal olduğu kadar zamansal olarak da bağımsız bir dünyadır. Her resim belli bir zamanı tasvir etmektedir. Ancak resmin zamanı bizim zamanımızdan farklıdır. Dolayısıyla çerçevenin amacı resmin mekânı kadar zamanını da ön plana çıkartmaktadır. Çerçevelenmiş olan her resim, “kendisine bakan kişiyi kendi zamanı içine yerleştirmeye çalışır ve onu karşısında oylar. Onu kendi dünyası içinde tutarak, dış dünyadan farklı (alternatif) dünyaların olabildiğini tecrübe ettirmektedir” (Tatar, 2022, s. 18). Dolayısıyla çerçeve, izleyicinin estetik deneyimi için önemlidir. Zira, “çerçevenin yokluğu izleyicinin kendi gerçekliğinden farklı olan resmin gerçekliğine ilişkin estetik sınır duygusunu kaybetmesine yol açmaktadır” (Belting, 1994, s. 173, aktaran: Erdihan, 2021, s. 717).

Çerçeve, izleyiciye başka bir dünyanın vaadinde bulunmaktadır. Bu vaadini resimdeki dünya ile bizim dünyamız arasında belli bir boşluk yaratarak gerçekleştirilmektedir. “Bu boşluk, hem sanat eserinin izleyicilere etki edebilmesi için hem de sanat eseriyle yüzleşenlerin olayları ve nesnelere başka türlü görebilmesi için muhtaç oldukları bir husustur” (Tatar, 2022, s. 19). Çerçevenin oluşturduğu boşluk, fiziksel olarak aşılabilir boşluk değildir. İzleyici, bir resmin karşısına geçtiğinde, yalnızca bakışları ile bu boşluğu aşıp resmin uzamına geçiş yapabilmektedir. Dolayısıyla çerçevelenmiş her resim, bir nevi “duvara asılmış taşınabilir bir pencere gibidir” (O’Doherty, 2016, s. 34).

Leon Battista Alberti, ilk olarak 1435 yılında Latince olarak yayınladığı “Resim Üzerine” isimli eserinde, resim çerçevesini “dünyaya açılan pencere” (Alberti, 1998, s. 68) olarak tanımlamıştır. Alberti’nin pencere metaforu, çerçeve içerisindeki resimleri tanımlamak için günümüzde kadar sıklıkla kullanılan bir metafor olmuştur. Pencere, bir nesne olarak duvardaki boşluktur. Duvarın diğer tarafındaki dünyayı görünür kılmakta ve içeri ile dışarı arasındaki ilişkiyi sağlamaktadır. Bu bağlamda Henri Lefebvre, pencereyi diğer tarafındaki dünyayı görünür kılmak için aracı olarak hizmet eden bir geçiş nesnesi olarak tanımlamaktadır;

İşte bir pencere. Bakışın geçip gittiği basit bir boşluk mudur? Hayır. Hem, hangi bakış, kimin bakışı? Nesne-olmayan pencere, nesne olmazlık edemez. Geçiş nesnesi olarak iki anlamı vardır: içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye. İkisi birbirini belirler ve fark edilir. Pencere, dışarıdan (dışarı için) ve içeriden (içeri için) başka şekilde çerçevenir (Lefebvre, 2020, s. 223).

Pencere, içerideki ve dışarıdaki dünyalar arasında bakışın aşabileceği bir eşik görevi üstlenmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde pencere olarak “çerçeve, bakan kişinin resmin içine girebileceği bir eşiktir” (Berger, 2014, s. 204).



Görsel 2. Genç David Teniers, 1650-1652, Arşidük Leopold William Brüksel’deki Galerisinde / Archduke Leopold William in his Gallery at Brussels.

Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 05.08.2023. URL2

17. yüzyıl Batı sanatında oldukça yaygın olarak resmedilen galeri tasvirleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Teniers’in 1652 tarihli Arşidük Leopold William Brüksel’deki Galerisinde isimli eseri (Görsel 2), isminden de anlaşıldığı üzere kişisel bir koleksiyonu tasvir etmektedir. Onlarca sanat eserinin sergilendiği galeride, en az tablolar kadar çerçeveler de ön plana çıkmaktadır. Çerçeveler, benzer renklere ve kompozisyonlara sahip onlarca resmin algısal sınırlarını belirlemektedir. Brian O’Doherty’nin “Beyaz Küpün İçinde” isimli kitabında ifade ettiği şekliyle; “Her bir resim kendi içinde bir dünya olarak görülmekte, kendi içinde bütüncül bir perspektif sistemi taşımakta ve böylece komşusundan kalın bir çerçeveye ayrılmaktadır” (2016, s. 33). İzleyici, bir resmin karşısına geçtiğinde, bakışları çerçevenin içindeki dünyaya adımını atarak resmin uzamında gezinmekte ve imgelere temas edebilmektedir. Bu duygu, “izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği içerde olmak duygusu gibidir” (O’Doherty, 2016, s. 34).

4. Eşikte Konumlanan İmge

İzleyicinin bakışı, bulunduğu konumdan ayrılıp resmin dünyasında/uzamında gezinmeye başladığında ressamın oluşturduğu rotayı kullanmaktadır. Resimdeki kompozisyon elemanlarının düzeni izleyicinin bakışını yönlendirmektedir. “Resmin sunduğu izleme edimi gözün kendisini kaybetmesini engellemektedir” (Ümer, 2018, s. 55).

Bu durum, imgelerin resimsel uzama titizlikle yerleştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu noktada imgelerin çerçeveler ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır.

Çerçeve, imgelerin içerisinde varlık kazanabileceği kurgusal bir dünya yaratmakta böylece imgeye ayrıcalıklı bir konum bahşetmektedir. Dolayısıyla “imgeyi onu kuşatan çevreden koparttığı içindir ki çerçevelenmiş bir imge evrenden koparılmış bir imgedir” (Sayın, 2013, s. 41). Diğer yandan “imge de onu çevreleyen uzamdan bağımsız; kendi iç-bağıntıları olan (ve ancak bu şekilde anlam kazanan) bir yapı olabilmek için çerçeveye ihtiyaç duymaktadır” (Erdihan, 2021, s. 711). Çerçeve sayesinde imgeler, gerçek dünyadan sıyrılıp kendi içinde bağımsız bir uzamda yeniden konumlanabilmekte ve anlam kazanabilmektedirler. Bununla birlikte “çerçeve, imgenin sınırı olarak resim düzlemi üzerindeki öğelerin yerleşimi açısından bir referans noktası” (Erdihan, 2021, s. 711) olarak değerlendirilebilir. Çünkü “çerçeve merkezci” (Bazin, 2011, s. 157). Bakışı çevreden merkeze yani içeriye doğru yönlendirmektedir. Bu noktada imgenin çerçeveye olan mesafesi, o imgenin anlatıdaki önemi ve algılanışı üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. David Hockney, “Resmin Tarihi” isimli kitabında, bu durumu; İzleyici, “bir sahneye bakarken şu sorular söz konusu olur. İlk önce ne görüyorum? İkinci olarak ne görüyorum? Üçüncü ne görüyorum?” (2017, s. 83) şeklinde ifade etmektedir. Hockney’in ifadesinden de anlaşılmaktadır ki, bir imgenin resim yüzeyindeki konumu ve çerçeveye olan mesafesi, o imgenin anlamını ve önemini şekillendirmektedir. Bu bakımdan, resim sanatında “çerçeve-imge ilişkisinin çözümlenmesi, imgenin içeriğinin yorumlanmasındaki anlamlı referanslardan biri” (Erdihan, 2021, s. 711) haline gelebilmektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, sanat tarihinde bazı imgelerin diğer imgelerden daha özel bir konuma tasvir edildiği görülmektedir. Bu özel konum, izleyicinin bulunduğu gerçek uzam ile resimsel uzam arasında bir eşik noktasıdır. İki uzam arasında bir sınır olan çerçevenin hemen üzerine resmedilen bu imgeler, sınırı aşmak için izleyicinin bakışlarına bir giriş yeri sunmaktadırlar. Kavram olarak eşik, karşıtların kesiştiği alandır. Başlangıçların ve bitişlerin kesişim noktasında, bir “arada olma” durumunu ifade etmektedir. Eşikte bulunmak “ne burada ne orada olmak, ne bu ne o olmaktır” (Saydam, 2017, s. 25). Dolayısıyla eşik, net tanımlamalara izin vermeyen muğlak bir alandır. Arada bir yerdir. Peki, bu imgelerin böyle arada bir konumda tasvir edilmeleri, anlatıma ne tür bir katkı sağlamaktadır? Bu konu hakkında Ron Burnett, “İmgeler Nasıl Düşünür?” isimli kitabında; imgelerin işlevlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için onları “işgal ettikleri yer ve izleyicilerle etkileşime girme zamanları bakımından” (2018, s. 100) düşünmek gerektiğini ifade etmektedir. Eşikteki imgeler, resmin mekânı ve zamanı ile izleyicinin mekânı ve zamanı arasında bir yerde tasvir edilmişlerdir. İzleyicinin zaman ve mekân algısını muğlaklaştıran bu durum bir yanılsama yaratmakta ve izleyicinin bakışını doğrudan üzerine çekmektedir. Dolayısıyla izleyicinin bakışı ilk olarak eşikteki imgeler ile etkileşime girmektedir. Bu durum sanatçıya resmindeki anlatı hakkında izleyiciye bir ön anlatı yaratma ve birtakım mesajları iletme olanağı tanımaktadır.



Görsel 3. Francesco del Cossa, 1470-1472, Müjde / The Annunciation.
Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 17.09.2023. URL3

Francesco del Cossa'nın, 1472 tarihli Müjde (Görsel 3) isimli eserindeki salyangoz imgesi, konu bağlamında inceleyeceğimiz ilk örnektir. Sanat tarihinin en çok işlenen temalarından biri olan müjde sahnesi, Cebrail'in Tanrı tarafından Nasıra kentine gönderilerek Meryem'i ziyaret etmesi ve ona Tanrı'nın buyruğuyla İsa adında bir çocuk dünyaya getireceğini bildirme anını gösteren sahnedir. "İsa'nın Meryem'in rahmine Tanrı tarafından konması meselesine dayanan" (Güngör, 2019, s. 43) müjde sahnesi, Cossa'nın eserinde oldukça gösterişli bir mekânda geçmektedir. Cebrail, bir dizinin üzerine çökmüş ve sırtı izleyiciye dönük şekilde yer alırken Meryem neredeyse izleyiciye dönüktür. Meryem'in beden dili ve yüz ifadesi şaşkınlığını, utangaçlığını ve alçakgönüllülüğünü dışa vururken aynı zamanda içine akan Kutsal Ruh'un sükunetine de sahiptir. En arka planda gökyüzünde beliren Baba Tanrı figürü, Kutsal Ruh'u yeryüzüne doğru beyaz güvercin şeklinde göndermektedir. "Müjde güvercini, Bakire Meryem'e doğru inen ışık huzmelerinden oluşan bir hale ile çevrilidir" (Farthing, 2014, s. 157). Resmin tam merkezinde iki figürün arasında yer alan sütun ise Tanrı'nın varlığını simgelemektedir. "Sütun, Meryem'e Müjde sahnesinde Tanrı'nın mevcudiyetine görünürlük kazandırmaktadır" (Arasse, 2016, s. 28). Ayrıca Meryem'i ve Cebrail'i çerçeveleyen kemerlerin üzerinde Meryem'in saflığının sembolü olan zambak işlemleri bulunmaktadır. Bu ikonografik öğeler, neredeyse tüm klasik Müjde sahnelerinde karşılaştığımız öğelerdir. Ancak Cossa'nın müjdesinde diğerlerinde görülmemiş bir imge ile karşılaşırız; bir salyangoz. Kutsal bir sahnede görmeye alışkın olmadığımız salyangoz imgesi, izleyici için şaşkınlık vericidir. İmge ile ilk karşılaşmasında, izleyicinin zihninde bunun resmin bir parçası mı yoksa çerçevenin üzerinde yürüyen bir salyangoz mu olduğu sorusu belirlemektedir. İzleyicinin bunu anlamak için imgeyi daha dikkatli incelemesi gerekmektedir. Bu bakımdan salyangoz imgesi, "trompe l'oeil" imgelerine benzemektedir. Fransızca "gözü aldatmak" anlamına gelen bu kavram, Lepert'in "Sanatta Anlamın Görüntüsü" isimli kitabında tanımladığı şekliyle; izleyicinin "ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılanmasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır" (2009, s. 38). Ancak Cossa'nın salyangozu basit bir göz aldatmacası olmanın çok ötesindedir. Çünkü trompe l'oeil imgeleri herhangi bir anlatının parçası değildirler. Anlatıdan yoksundurlar. Diğer imgeler gibi temsil ettiği nesnelere anımsatmanın aksine o nesnenin bizzat kendisiymiş numarası yapan imgelerdir. İlk bakışta gözü aldatmayı başaran trompe l'oeil imgeler, izleyici bu aldatmacayı fark ettiği andan itibaren birer temsile dönüşmektedirler. Artık resmin bir parçası olmakla birlikte ressamın teknik becerisinin de birer göstergesi haline gelmektedirler (Lepert, 2009, s. 39). Peki bir salyangoz imgesi böyle kutsal bir sahnede bize ne anlatmaktadır? Bu sorunun cevabı imgenin konumunda saklıdır. Cossa, salyangozu çerçevenin hemen üzerine yani resmin kurgusal uzamıyla ona

bakan izleyicinin gerçek uzamı arasındaki eşige yerleştirmiştir. Daniel Arasse, “Yakın Bakış” isimli kitabında bu durumu; “Cossa’nın konumlandığı yer salyangoza özel bir anlam yüklediğini gösteriyor; bununla birlikte, Cossa tüm dikkatimizi onun üstünde toplayalım, onun mevcudiyetini sorgulayalım diye elinden geleni yapmış” (2016, s. 30) şeklinde ifade etmektedir. İlk bakışta bir trompe l’oeil imgesi gibi resme ait değilmiş ve çerçevenin üzerinde yürüyormuş gibi görünen salyangoz, resme bakan izleyicinin dikkatini ve bakışını üstüne çekerek gözün kompozisyona giriş yeri olmuştur. Salyangoz, izleyicinin bakışını kendi üzerinden atlatarak Cebrail’in Meryem’i selamlayan eli ile gökyüzündeki Tanrı imgesi arasında bir çizgiye yönlendirmektedir. Arasse, böyle bir kompozisyon düzeninin, Âdem ve Havva’nın ilk günahı işleyerek cennetten kovulması ile İsa’nın müjdelenmesi arasında geçen sürenin uzunluğunu vurgulamak istemesi olabileceği düşüncesini tartışmaya açar (Arasse, 2016, s. 29). Çünkü bu süre, Araf’ta kurtarıcı İsa’yı bekleyen günahkar ruhlar için uzun bir bekleyişi temsil etmektedir. Hristiyan inancına göre Tanrı tarafından bir kurtarıcı olarak gönderilen İsa, öldüğünde cennet ile cehennem arasında yer alan Araf’a inerek günahkâr ruhları oradan kurtaracaktır (Harman, 2019, s. 83). Dolayısıyla Cossa, salyangoz imgesi ile Tanrı’nın İsa’yı göndermek için neden bu kadar yavaş davrandığını sorgulatacak eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Salyangozun tasvir edildiği konum ise bu mesajın/eleştirinin izleyiciye aktarılması için özel olarak seçilmiştir.



Görsel 4. Lorenzo Lotto, 1513-1514, Günah Çıkaran Aziz Hieronymus / Saint Jerome Penitent.
Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 17.09.2023. URL4

Lorenzo Lotto’nun Günah Çıkaran Aziz Hieronymus (Görsel 4) adlı eseri, Hristiyan rahip, teolog ve tarihçi Aziz Hieronymus’un hayatından bir kesit sunmaktadır. Hristiyan Kilisesi’nin en önemli din ve bilim insanlarından olan Hieronymus, Batı sanat tarihinde en çok resmedilen dini figürlerden birisidir. Çok sayıda yazma eser bırakan Hieronymus’un Yunanca ve İbranice’den Latinceye çevirdiği ‘Vulgata’ olarak bilinen İncili, “yüzyıllar içerisinde Kilisenin (Roma Kilisesi) başlıca kitabı hâline gelmiştir” (Delisle ve Woodsworth, 2012, s. 163). Kiliseye ve dine olan hizmetlerinden dolayı Hieronymus, “dönemin Papası Birinci Damasus tarafından himaye altına alınmış ve çalışmaları desteklenmiştir” (Köktemir, 2021). Çok sayıda dile hâkim olmasının yanı sıra, “klasik eserleri iyi bilen ve teolojik konularda da bilgili bir entelektüel hâline gelen Hieronymus, himayesi altında olduğu papanın ölümünden sonra Kudüs’ün güneyindeki Betlehem’e (Beytüllahim) yerleşmiştir” (Köktemir, 2021). Hayatının bu döneminde Hieronymus, yıllarca insanlardan uzak bir şekilde bir tür “manevi inzivaya” (Delisle ve Woodsworth, 2012, s. 162) çekilerek çölde bir keşiş hayatı yaşamıştır. Lotto ise eserinde Hieronymus’un çölde geçen yaşantısını konu almıştır.

Resmin en arka planında bir Orta Çağ şatosu, orta planda ise koyun sürüsünün başında duran bir çoban yer almaktadır. Resmin ön planında Hieronymus acı çeker bir halde yere kapanmış vaziyettedir. Yarı çıplak bir şekilde sağ elinde bir taş sol elinde ise üzerinde çarpmıha gerilmiş İsa figürü olan ahşaptan yapılmış bir haç tutmaktadır. Önündeki el yazması kitaplar, onun yaşamı boyunca Hristiyanlık inancına kazandırdığı eserlerini simgelemektedir. Bunların yanı sıra Hieronymus, çevresinde birçok hayvanla birlikte resmedilmiştir. Kitapların alt kısmında bir kayanın üzerine konmuş renkli bir kuş, ayağının hemen yanında bir kuş iskeleti ve küçük yılanlar, arkasındaki tepenin üzerinde ise bir aslan bulunmaktadır. En ön planda ise çerçevenin hemen üzerinde yer alan bir çekirge imgesi diğer hayvan imgelerinden daha ayrıcalıklı bir konumdadır. Cossa'nın salyangozu gibi Lotto'nun çekirgesi de resimsel ve gerek uzamın eşliğine yerleştirilmiş ve izleyicinin bakışlarını üzerine çekmek için resmedilmiştir. Çöle ait bir varlık olan çekirge, bulunduğu konum itibarıyla adeta kendi dünyasından ayrılarak izleyicinin dünyasına geçmek ister gibidir. Lotto, çekirge ile iki uzam arasındaki algısal sınırları yıkmaya çalışmıştır. Bu aynı zamanda anlatının önemli bir parçasıdır. Çünkü Lotto, çekirge ile izleyiciyi Hieronymus'un dünyasına davet etmektedir. Çekirgenin içinde bulunduğumuz gerçek uzam ile Hieronymus'un uzamı arasındaki varlığı, bizleri düşünsel olarak resme girmeye zorlamaktadır. Çekirge, bizleri Aziz Hieronymus'un kendi evreninde yaptığı şeyi yapmaya çağırmaktadır: yeryüzünün çekiciliklerinden ve günahlarından uzak durmak (Arasse, 2016, s. 35). Dolayısıyla Lotto'nun çekirgesi, anlatının özel bir parçası olarak kendimizi dünyevi zevklerden arındırmamız ve Tanrı'ya adamamız gerektiği mesajını iletmek için özel bir yere konumlandırılmıştır.



Görsel 5. Petrus Christus, 1446, Bir Carthusian Keşişinin Portresi / Portrait of a Carthusian.
The Metropolitan Museum of Art. Erişim Tarihi: 16.10.2023. URL5

Petrus Christus'un Bir Carthusian Keşişinin Portresi (Görsel 5), Erken Hollanda sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Resimde, duvarları kırmızı renge boyanmış bir odanın içerisinde yer alan beyaz kıyafetli bir keşiş doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Ayrıca biri ön cepheden, resimsel alanın dışından diğeri ise arka plandan resme dahil olan iki kontrast iki ışık kaynağı resme derinlik kazandırmaktadır. Resmin çerçevesinin alt kısmında ise "Petrus Christus beni 1446 yılında yaptı" yazmaktadır. Bununla birlikte resmin en dikkat çeken özelliği çerçevenin üzerinde iki uzamın eşliğinde yer alan bir sinek imgesidir. Bu sinek imgesi, trompe l'oeil resimlerinin erken bir örneği olarak kabul edilmektedir. Ancak incelediğimiz diğer eşikteki imgeler gibi basit bir trompe l'oeil imgesi olmanın çok ötesindedir. Sinek imgelerinin dönemin Hristiyan dini tasvirlerinde günahın ve

yozlaşmanın simgesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinek imgesi, Lotto'nun çekirgesi gibi izleyicinin bakışlarını üzerine çekmekte, izleyiciye günahların ve yozlaşmanın dünyasında yaşadıklarını hatırlatarak keşişin dünyasına davet etmektedir.



Görsel 6. Hans Memling, 1478, Kutsayan İsa / Christ Giving His Blessing.
ArtsDot. Erişim Tarihi: 18.10.2023. URL6

Hans Memling'in Kutsayan İsa (Görsel 6) isimli eseri, İsa'nın 'Salvator Mundi' yani 'Dünyanın Kurtarıcısı' olarak betimlendiği resimdir. Memling, resimdeki İsa portresini Lentulus Mektubu olarak bilinen bir metinden esinlenerek yapmıştır. Lentulus Mektubu, kimin tarafından hangi tarihte yazıldığı hâlen tartışma konusu olan ancak İsa'nın yaşadığı dönemde bir görgü tanığı tarafından yazıldığına inanılan ve İsa'nın hem fiziksel hem de karakteristik özelliklerinin anlatıldığı metindir. "İsa figürü, kişisel imgeleme diğer figürler kadar açık değildi, çünkü 15. yüzyılda hâlâ İsa'nın dış görünüşü hakkındaki betimlemelerin bir görgü tanığına dayandığına" (Baxandall, 2015, s. 90) inanılıyordu. Bundan dolayı 15. yüzyılda oldukça yaygın olan bu metin, İsa tasvirleri konusunda döneminin birçok sanatçısına ilham kaynağı olmuştur. Resimde, İsa tüm kutsal özelliklerinden arındırılmış bir şekilde döneminin kıyafetleri içerisinde, tam karşıdan ve sağ elini kaldırmış kutsama yaparken tasvir edilmiştir. Ayrıca İsa, doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Memling'in siyah bir arka planın içerisinde yumuşak bir ışıklandırma ile ön plana çıkardığı İsa'nın bedeni tüm tabloyu doldurmaktadır. Bununla birlikte resimde ilk dikkati çeken öge İsa'nın elleridir. Memling, sağ elini havaya kaldırarak kutsama işareti yapan İsa'nın sol elini çerçevenin üzerine yerleştirmiştir. Böylece İsa, sanki bir tablodan değil de bir pencerenin diğer tarafından izleyici ile temas içerisindeymiş etkisi yaratmaktadır. Çerçevenin üzerinde yer alan el imgesi, izleyicinin uzamı ile resmin uzamı arasında eşikte yer almakta ve böylece bakan ile bakılan arasındaki algısal sınırları kaldırarak daha yakın bir iletişim sağlamaktadır. İsa'nın eli, izleyicinin dünyasına temas etmektedir.

Çerçevelerin resimler ve izleyiciler üzerindeki bu etkisi on dokuzuncu yüzyıl modern sanata kadar devam etmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde, akademik sanat anlayışının etkisini yitirmesinin ardından Modernizm ile birlikte geleneksel sanata ait kabul görmüş normlar birer birer yıkılmaya başlamıştır. Dinsel ve mitolojik konular yerini modernliğin görünümüne bırakmış, geleneksel resim teknikleri çeşitli yüzey serüvenlerine dönüşmüştür. Dolayısıyla konuyu yüze hapseden çerçeve de etkisini yitirmeye başlamıştır. Eserler içinde buldukları mekân ile doğrudan etkileşime sokulmuş, kimi durumlarda ise mekân eserin çerçevesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 7. (Solda) Michelangelo Pistoletto, 2008, Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın / Seated Woman With Personal Computer.

Georgio Persano. Erişim Tarihi: 30.01.2024. URL7

Görsel 8. (Sağda) Michelangelo Pistoletto, 2008, Fotoğraf Çeken Kız / Girl Taking a Picture.

Artribune. Erişim Tarihi: 07.06.2024. URL8

Bu bağlamda Michelangelo Pistoletto'nun, 1962-2008 yılları arasında sürdürdüğü ayna resimleri serisi, Batı resim sanatının yaklaşık 400 yıllık geleneklerine dair sorgulamalara iyi bir örnektir. Sanatçı, öncelikle resim yüzeyi olarak tuval kullanmak yerine aynayı tercih etmiştir. Yansıtıcı bir yüzey olan ayna, perspektif resimlerle benzer şekilde, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir derinlik yarılması oluşturmaktadır. Bu bakımdan ayna, resimlerle eşdeğer bir anlatı oluşturmaktadır. David Hockney, "Resmin Tarihi" isimli kitabında bu durumu; "Aynalar çok etkilidir, çünkü resimler oluştururlar" (2017, s. 108) şeklinde ifade etmektedir.

Ayna ile resim sanatı arasındaki ilişki oldukça eskiye dayanmaktadır. Platon, sanat eserini "dünyaya tutulmuş bir ayna" (San, 2004, s. 38) olarak tanımlamıştır. Platon'a göre sanat, dış dünyanın görünümünün resim yüzeyine yansıtılmasıdır. Sanat felsefesinde "yansıtmacı kuram" olarak tanımlanan bu yaklaşıma göre sanatçı, gerçekliği tam olarak algılayamamakta, yalnızca duyuyla algılanabilen dış dünyanın görüntüsünü resim yüzeyinde betimleyebilmektedir. Aynada görülen "dünya bir gerçek nesnelere dünyası değildir, tersine nesnelere sadece birer görüntüsü, birer kopyasıdır (mimesis). Sanat da böyle bir benzetme ve kopya etkinliğini gösterir...Sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir" (Kurucu, 2006, s. 4). Sanatçı duyulur dünyanın görünümünü taklit etmektedir. Pistoletto, Platon'un ayna metaforunu resim yüzeyini doğrudan bir aynaya dönüştürerek tartışmaya açmıştır. Yüzeydeki mekân, gerçek mekânın yansıyan görüntüsüdür. Dolayısıyla izleyici resmin karşısına geçtiğinde aynı zamanda resmin mekânında da yer almaktadır. Pistoletto'nun resim yüzeyi olarak kullandığı ayna, resim sanatında olduğu gibi dondurulmuş bir zamanın temsilini sunmak yerine karşısına geçen izleyicinin hareketleri doğrultusunda sürekli olarak değişen bir kompozisyon sergilemektedir. Böylece izleyiciyi de birer imge konumuna getirmektedir. Bu durumda izleyici, bakan olmaktan çıkıp hem bakan hem de bakılan olmaktadır. Diğer yandan aynalar da tarih boyunca resimler gibi çerçeveleri ile sergilenmişlerdir. Ancak Pistoletto, ayna resimlerinde çerçeve unsurunu ortadan kaldırarak mekânı aynanın çerçevesi olarak kullanmıştır. Sanatçı, aynayı duvara asmak yerine dikey konumda zemine yerleştirmiş ve böylece ayna, duvardaki bir boşluğa dönüşmüştür. Mekân ise duvarın ardında devam ediyormuş gibi bir izlenim yaratmıştır.

Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın (Görsel 7) isimli eserinde Pistoletto, ayna yüzeyine kucağında dizüstü bilgisayarıyla birlikte sandalyede oturan fotografik bir kadın imgesi yerleştirmiştir. Kadın figürü, kağıt üzerine serigrafi baskı tekniği ile elde edilmiş gerçek boyutlu bir görseldir. Pistoletto, araştırma bağlamında incelediğimiz tüm eşikteki imgeler gibi kadın imgesini ayna yüzeyinin en uç noktasına, yani iki uzamın eşiğine yerleştirmiştir. Böylece bir yanılısama oluşturarak ilk bakışta sanki mekânın ortasında gerçekten bir sandalyede oturuyormuş izlenimi vermektedir.

Pistoletto, aynı seride yer alan Fotoğraf Çeken Kız (Görsel 8) isimli eserinde, yine ayna yüzeyine fotoğraf çeken bir kadın imgesi yerleştirmiştir. Bu imge de benzer şekilde gerçek boyutlu bir serigrafi baskıdır ve aynada yansıyan resimsel mekân ile gerçek mekânın birleştiği eşik noktasına yerleştirilmiştir. Kadın figürünün yüzü izleyiciye dönüktür ve elinde tuttuğu dijital kamera ile kendisine bakan kişinin fotoğrafını çeker gibidir. Eserin karşısına geçen izleyici, kendi imgesinin de esere dahil olması ile hem bakan hem de bakılan konumuna sahip olmakta ve oluşturulan yanılısama ile eserle eğlenceli bir etkileşime girmektedir. Pistoletto'nun eşikteki imgeleri, bir yandan aynadaki/resimdeki yansıma dünya ile gerçek dünya arasındaki algısal sınırları muğlaklaştırmakta diğer yandan izleyiciye sanatın geleneksel ve çağdaş değerleri arasındaki farklılıkları üzerine düşünme fırsatı yaratmaktadır.

4. Sonuç

Resim yapmak uzama bir sınır çizmektir. Sonsuz uzamın görsel olarak tamamen algılanabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla resim yüzeyinde uzam temsiline oluşturulabilmesi için bir sınıra/çerçeveye ihtiyaç vardır. Çerçeve, sonsuz uzamdan bir parça kopartarak onun kendi içinde resimsel bir uzama dönüşmesini sağlamaktır. Böylece gerçek uzam ile resimsel uzamı bir sınır çizerek birbirinden ayıran çerçeve, içerisinde imgelerin varlık kazanabileceği bir alan açmış olmaktadır. Buna karşılık olarak imgeler de gerçek dünyadan kopup kurgusal bir dünyada konumlanabilmek ve böylece bir anlama sahip olabilmek için çerçeveye ihtiyaç duymaktadırlar. Bu bakımdan çerçeve, içerisinde yer alan imgeler ile karşılıklı bir ilişki içerisinde.

Bu noktada imgenin konumu önem kazanmaktadır. Araştırmada, imgelerin resim yüzeyindeki konumları ve çerçeveye olan mesafelerinin sahip oldukları anlamın ve taşıdıkları mesajların çözümlenmesi açısından önemli olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda resim sanatında bazı imgelerin diğer imgelere göre daha farklı bir konuma yerleştirdiği görülmüştür. Bu konum, resmin kurgusal uzamı ile izleyicinin gerçek uzamı arasında bir sınır görevi üstlenen çerçevenin hemen üzerinde bir eşik noktasıdır. Araştırmada eşikteki imgelerin, hem mekânsal hem de zamansal açıdan resmin kurgusal dünyası ve izleyicinin gerçek dünyası arasında yer alarak resimsel anlatıda önemli mesajların taşıyıcısı oldukları sonucuna varılmıştır.

Francesco del Cossa'nın "Müjde" eserinde yer alan salyangoz imgesi, resimsel uzam ile gerçek uzamın arasında konumu itibarıyla, ilk bakışta böyle kutsal bir sahneye ait değilmiş yalnızca çerçevenin üzerinde yürüyormuş gibi görünmektedir. Ancak figürlerin kompozisyon içerisindeki yerleşimleri dikkatlice incelendiğinde, Tanrı'nın Adem ile Havva'yı cennetinden kovması ile Hristiyanların insanlığın kurtarıcısı olduğuna inandıkları İsa'yı müjdelemesi arasındaki uzun zaman dilimini anımsatan bir araç olarak özel bir konumda resme dahil edildiği görülmektedir. Lorenzo Lotto'nun "Günah Çıkarıcı Aziz Hieronymus" isimli eserinde yer alan çekirge imgesi, Hieronymus'un dünyası ile ona bakan izleyicinin dünyasının arasında durmakta ve yarattığı zamansal ve mekânsal muğlaklık ile izleyiciyi dünyevi zevklerden arınması için Hieronymus'un dünyasına davet etmektedir. Petrus Christus'un "Bir Carthusian Keşişinin Portresi"nde ise çerçevenin hemen üzerinde yer alan sinek imgesi, günah ve yozlaşmanın sembolü olarak izleyici olarak bizlere, dünyamızı ve dünyevi günahlarımızı hatırlatmaktadır. Hans Memling'in "Kutsayan İsa" eserinde, İsa'nın çerçevenin hemen üzerinde tasvir edilen eli, İsa'nın sanki çerçevenin hemen

ardındaymış izlenimi yaratarak izleyiciyi İsa ile daha yakın bir etkileşime sokmaktadır. Çerçevenin üzerindeki el, izleyicinin dünyasına temas etmektedir. Michelangelo Pistoletto'nun "Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın" ve "Fotoğraf Çeken Kız" isimli eserlerinde, resim yüzeyi olarak tuval yerine bir ayna kullanılmıştır. Aynanın yüzeyine fotografik insan ve nesne imgeleri yerleştiren Pistoletto, bu imgeleri ayna yüzeyinin en uç noktasına yani resimsel uzam ile gerçek uzamın eşiğine yerleştirmiştir. Böylece bir yandan izleyicinin mekân algısını muğlaklaştırmış diğer yandan izleyicinin zihninde sanatın geleneksel ve çağdaş değerleri üzerine bir sorgulama başlatmıştır.

Kaynakça

- Alberti, Leon Battista. (1998). *Tratado de Pintura*. (J. R. Spencer, Trans.). Mexico: Azcapotzalco.
- Arasse, Daniel. (2016). *Yakın Bakış*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baxandall, Michael. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*. (Z. Rona, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, Andre. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Belting, Hans. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, Hans. (2017). *Floransa ve Bağdat; Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, John. (2014). *Görme Duyusu*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Burnett, Ron. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Delisle, J., Woodsworth, J. (2012). *Translators through History*. Chicago: John Benjamins Publishing.
- Erdihan, Yavuz. (2021). İmgeyi Çerçevesinden Okumak: Bizans Anıtsal Resminde Çerçeve-İmge İlişkisi Üzerine. *Art-e Sanat Dergisi*, 28, s. 710-727.
- Farthing, Stephen. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Florenski, Pavel. (2021). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gasset, Jose Ortega y. (1990). Meditations on the Frame. *Perspecta: Theater, Theatricality and Architecture*, 26, s. 185-190.
- Güngör, Zekiye Tuçe. (2019). *Erken Hristiyanlık Dönemi Sanatında Meryem ve Bazı Azizelerin Sanata Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harman, Mürüvet. (2019). Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölümü Kurtarması ile İlgili Resimler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 22, s. 81-89.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*. (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Köktemir, Fatih. (2021). Çevirmenlerin Koruyu Azizi: Hieronymus. Sosyal Bilimler, Erişim: 14.06.2024. <https://www.sosyalbilimler.org/cevirmen-aziz-hieronymus/>
- Kurucu, Veysel. (2006). *Yansıyan-Yansıtılan İlişkisi Bağlamında Resimde Ayna*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Lefebvre, Henri. (2020). *Mekânın Üretimi*. (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- San, İnci. (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Saydam, Mehmet Bilgin. (2017). *Ara'f'dalık-lar: İnsanın Hâlleri ve Eylemleri: Psikomitolojik Çözümleme*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tatar, Burhanettin. (2022). Sınır ve Boşluk: Klasik İslam Sanat Eseri-Çerçeve-Duvar Arasındaki İlişkiye Dair Felsefi Bir Analiz. *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 19/1, s. 9-22.
- Topakkaya, Arslan. (2017). *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ümer, Engin. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5/2, s. 47-66.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Giotto, 1304-1304, İsa'ya Ağıt / The Mourning of Christ. Obelisk. Erişim: 14.08.2023, <https://www.arthistoryproject.com/artists/giotto-di-bondone/the-mourning-of-christ/>
- Görsel 2: Genç David Teniers, 1650-1652, Arşidük Leopold William Brüksel'deki Galerisinde / Archduke Leopold William in his Gallery at Brussels. Google Arts and Culture. Erişim: 05.08.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/archduke-leopold-william-in-his-gallery-at-brussels-david-teniers-the-younger/DAFg0iBJKZDQHW>
- Görsel 3: Francesco del Cossa, 1470-1472, Müjde / The Annunciation. Google Arts and Culture. Erişim: 17.09.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/fQG94E2UYJ9y5Q>
- Görsel 4: Lorenzo Lotto, 1513-1514, Günah Çıkaran Aziz Hieronymus / Saint Jerome Penitent. Google Arts and Culture. Erişim: 17.09.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/saint-jerome-penitent-lorenzo-lotto/4gET-2wmqE1dvg>
- Görsel 5: Petrus Christus, 1446, Bir Carthusian Keşişinin Portresi / Portrait of a Carthusian. The Metropolitan Museum of Art. Erişim: 06.10.2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435896>

Görsel 6: Hans Memling, 1478, Kutsayan İsa / Christ Giving His Blessing. ArtsDot. Erişim: 18.10.2023, [https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZHTA/\\$FILE/Hans-memling-late-christ-giving-his-blessing.Jpg](https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZHTA/$FILE/Hans-memling-late-christ-giving-his-blessing.Jpg)

Görsel 7: Michelangelo Pistoletto, 2008, Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın / Seated Woman With Personal Computer. Giorgio Persano. Erişim: 30.01.2024, <https://www.giorgiopersano.org/en/mostra/ettore-e-michelangelo-i-coetanei/>

Görsel 8: Michelangelo Pistoletto, 2008, Fotoğraf Çeken Kız / Girl Taking a Picture. Artribune. Erişim: 07.06.2024. <https://www.artribune.com/profession-i-professionisti/who-is-who/2022/03/intervista-michelangelo-pistoletto-futuro/>

KADIN TEMSİLİ ODAĞINDA İDEAL ÖZEL MEKÂNLARIN VE MOBİLYALARIN “EV EKONOMİSİ” TEMASI ÜZERİNDEN OKUNMASI: KADIN GAZETESİ VE EV-İŞ DERGİSİ^{1, 2}

Öğr. Gör. **Merve ATMACA ÇETİNKAYA**
KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
Konya / Türkiye
merveatmacaa@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1226-9835

Doç. Dr. **Emre DEMİREL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Ankara / Türkiye
emre.demirel@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6424-1530

Öz: Çalışmanın amacı, Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’sindeki mekân modernleşmesini kadın süreli yayınları aracılığıyla incelemektir. Süreli yayınlar, dönemin toplumsal rolleri, ev yaşamı ve mobilyalara dair bilgiler veren önemli araçlar olmasından dolayı çalışmanın malzemesi olarak seçilmiştir. Kadın Gazetesi ve Ev-İş dergisi üzerinden yapılan detaylı analiz, kadın kimliğinin mekân ve mobilya üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır. Analizin çıktılarına göre kadına; üretici, tasarımcı, marangoz, hane halkını oluşturan, yuva yapan, modern aile kurucusu gibi ideal sıfatlar atfedilmektedir. Bu sıfatlara sahip kadın, modern özel mekân ve mobilya bağlamında “mekân ve mobilyada çok işlevlilik”, “kendin yap / kendin üret”, “eskiyi yeniyeye dönüştürme” ve “boş alan kullanımı” alt temaları ile ilişkilendirilirken; bu alt temalar “ev ekonomisi” ana temasına işaret etmektedir. Kadın süreli yayınlarının, modernleşme sürecindeki kadın temsillerinin ve ev içi düzenlemelerin toplumsal rolünü vurguladığı bu çalışma, dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtarak alana katkı sağlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: İdeal Özel Mekân ve Mobilya, İdeal Kadın Temsilleri, Ev Ekonomisi, Ev-İş, Kadın Gazetesi.

READING IDEAL PRIVATE SPACES AND FURNITURE WITH A FOCUS ON WOMEN'S REPRESENTATION THROUGH THE THEME OF “DOMESTIC ECONOMY”: KADIN GAZETESİ AND EV-İŞ MAGAZINE

Abstract: The study aims to examine the modernization of space in Early Republican Turkey through women's periodicals. Periodicals were chosen the study material because they are important tools that provide information about the social roles, domestic life, and furniture of the period. A detailed analysis of the Kadın Gazetesi and Ev-İş magazine reveals the effects of women's identity on space and furniture. According to the analysis outputs ideal features such as producer, designer, carpenter, household builder, nest builder, and modern family builder are attributed to women. While the woman with these adjectives is associated with the sub-themes of “multifunctionality of space and furniture”, “do-it-yourself / produce-it-yourself”, “turning old into new” and “utilization of free space” in the context of modern private space and furniture; these sub-themes point to the main theme of “domestic economy”. Emphasizing the social role of women's periodicals, women's representations in the modernization process, and domestic arrangements, this study attempts to contribute to the field by reflecting the social and cultural changes of the period.

Keywords: Ideal Private Space and Furniture, Representations of Ideal Women, Domestic Economy, Ev-İş, Kadın Gazetesi.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Emre Demirel danışmanlığında yürütülen doktora tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Araştırmanın temel amacını, Cumhuriyet ile yeni kadın kimlik meselesi, ev yaşamı ve iç mekânın inşa edilmesinde kadın süreli yayınlarının araçsallığı oluşturmaktadır. Toplumsal değişimi ve günlük yaşamı reforme edilecek başlıca aygıt olarak ele alınan bu yayınlar; toplumsal roller, ev yaşamı ve mobilyalarındaki iyileştirmeler yoluyla ulusal yaşamın modernleştirilmesini savunmak için önemli bir araçtır (Teasley, 2005, s. 82). Bu görüş paralelinde yeni rejimin kurucuları, “ideal” olanı anlatırken, kadın süreli yayınlarını da bu ideali anlatmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Gündelik hayatın ve evin bir parçası olan kadın süreli yayınları, yeni rejimin ortaya koyduğu modern kadın ve modern iç mekan kimliğini anlatarak, modernleşmenin içselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır.

Modernleşmeyle birlikte kadın özel mekânda, tasarımcı ve üretici, hane halkını oluşturan, milli ailenin kurucusu, yuva yapan ve yuvayı güzelleştiren ve süsleyen gibi sıfatlara sahiptir. Bu sıfatlar doğrultusunda kadın, modern iç mekânın kurucusu ve inşa edenidir. Kadın süreli yayınlarında, kadının özel mekân üreticiliğini destekleyen ve ona örnek olabilecek öneriler sunulmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın kapsamını Erken Cumhuriyet dönemi kadın süreli yayınlarından Kadın Gazetesi ve Ev-İş dergisi oluşturmaktadır. Bu araştırmanın malzemesi olan Kadın Gazetesi'nin Erken Cumhuriyet dönemindeki tüm sayıları, Ev-İş'in ise yayınlanan bütün sayıları taranmıştır. Ev-İş dergisinin son sayıları Erken Cumhuriyet döneminden sonraki yıllara denk gelmektedir. Dolayısıyla birkaç sayıyı kapsam dışı bırakmak yerine derginin tüm sayıları ele alınmıştır.

Bu iki yayının, çalışmada malzeme olarak seçilme sebeplerinden biri, dönemin en uzun soluklu yayınları olmalarıdır. 1125 sayı çıkaran Kadın Gazetesi, mekân düzleminde daha önce çalışılmamışken; 180 sayılı Ev-İş dergisi mekân araştırmalarında sadece tek bir çalışmanın konusu olmuştur. Akın ve Kalınbayrak Ercan'a (2022) ait olan bu çalışmada, Ev-İş'te yer alan “Ev-Plan Servisi” bölümündeki mutfak mekânları okunmuştur. Fakat bu makalede kullanılan görseller Akın ve Kalınbayrak Ercan'ın çalıştığı görsellerden farklıdır. Dolayısıyla bu makale için Ev-İş dergisinde yer alan ve daha önce hiç çalışılmamış konut tasvirleri kullanılmıştır. Bunun yanında Ev-İş dergisinin önemi, Nisan 2023 yılında Aslı Davaz ile kadın süreli yayınları üzerine gerçekleştirilen bir kişisel görüşme ile tekrar ön plana çıkmıştır. Davaz tarafından, Ev-İş dergisi “bir dönüm noktası” olarak tarif edilirken, “kapak fotoğraflarında Batı etkisi görülse de ilk defa bizim kadınlara yönelik çıkan bir dergi” cümlesiyle derginin yerel bir kadın süreli yayını olduğu vurgulanmaktadır (Davaz, 2023).

Çalışmanın kapsamını oluşturan bu iki kadın süreli yayın üzerinden literatür ve arşiv taraması yapılmıştır. Bu tarama ile toplamda 380 sayı incelenmiştir. Bunun sonucunda kadına, özel mekâna ve mobilyaya dair yazınsal ve görsel veriler elde edilmiş ve bu veriler Kadın Gazetesi ve Ev-İş dergisinde olduğu gibi doğrudan alınmıştır. Bu iki yayından elde edilen veriler analiz edilerek, alt temalar oluşturulmuştur. Bu alt temalar arasından birbirine yakın olan söylemler sınıflandırılmış ve bununla birlikte bir takım ana temalar ortaya çıkarılmıştır. Ana temalardan “ev ekonomisi”, bu çalışma için seçilmiş ve “ev ekonomisi” odağında iç mekân ve mobilya görselleri incelenmiştir. Diğer temalar ise bir başka çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. “Ev ekonomisi” teması yardımıyla modern iç mekân ve mobilya tasvirlerine eleştirel bakış açısı geliştirilerek, okumalar gerçekleştirilmiştir. Amaç, bu temanın nasıl mekânsallaştırılmaya çalışıldığını ortaya çıkarmaktır.

Öncelikle Erken Cumhuriyet dönemi kadına atfedilen sıfatlar tespit edilmiştir. Bu sıfatların mobilya ve mekânsal karşılıkları sonucunda elde edilen temalarla, kadın süreli yayınları üzerinden görsel okuma gerçekleştirilmiştir. Bu okumaların dönemin siyasal ve toplumsal bakış açısı ve bunların kadın, özel mekân ve mobilya temsillerine yansımaları açısından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmanın özgünlüğü buradan gelmektedir.

Detaylı bir analize geçmeden önce kadın kimliğinin genel olarak Erken Cumhuriyet dönemindeki süreli yayınlarda nasıl ele alındığına dair kısa bir bilgi vermek, konunun anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

2. Süreli Yayınlarda Yeni Kadın Kimliği

Kadın kimliği, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte "Türk kadının fedakârlığı" üzerine kurulmuştur (Işık, 2021, s. 217). Ayrıca modernleşmenin sadece erkeklerle olmayacağını bilen M.K.Atatürk, bu yolda kadın ve erkeği yan yana görmek istemiştir. Osmanlı'daki kadın kimliğinden farklı olarak Cumhuriyet'in ihtiyacı "yurttaş kadın" kimliğidir (Gökkaya, 2009, s. 96). Fakat bu kimlik, ne kadar ilerici ve devrimci olsa da geleneksel kaygıların devam ettiği, erkek egemen bir sistemin sürerek tekrar şekillenmeye çalıştığı bir imajdır. Asrileşme sınırında biçimlenen kadın kimliği "iyi anne" ve "iyi eş" gibi önceden sahip olduğu sıfatların yanına, sosyal alanda "meslek kadını" imajını da eklemektedir (Yılmaz, 2010, s. 204). Artık kamusal alanda yer alabilen kadın, aynı zamanda "iffet"ine de dikkat etmelidir. Çünkü kadın, Cumhuriyet'in emanet edileceği sağlıklı ve eğitilmiş çocukları yetiştiren kişidir (Işık, 2021, s. 2018). Türkiye Cumhuriyet'inde öne çıkan kadın kimliği, Türk kimliğine ait kodları içinde barındıran "milli bir çağdaşlaşma" olarak tanımlanmaktadır (Alanka ve Mertoğlu, 2023, s. 719).

Yeni rejimin gayelerinden biri, modern kadınla birlikte modern evi de yaratmaktır. Kadında ve mekânda yaşanan değişim, gündelik hayatın bir parçasına dönüşen yazılı ve görsel medya üzerinden aktarılmaktadır. Modern mekanların tanıtımında kadın süreli yayınları önemli bir figürdür. Mekan tasarımı bu yayınlar yoluyla "medeni" yaşamın birer öğreticisi imajına dönüşmektedir (Bozdoğan, 2002, s. 241). Haftalık ya da aylık evlere giren bu süreli yayınlarda, yeni rejimin önemli temel taşlarından biri olan çocukları yetiştirmeye dair bilgiler, yemek yapma, ev düzeni, ev idaresi, mobilya ve dekorasyon gibi konular yer alarak, kadınlara "ideal ev kadınlığı" ve "ideal iç mekan kurucusu" sıfatları anlatılmaktadır (Baydar, 2007, s. 5). İdeal iç mekanlar ile ilgili tanım, Penny Sparke (2003, s. 75) tarafından Elsie de Wolfe'un The House in Good Taste kitabı için yapılmaktadır: "Gerçek iç mekânlar yoktur, sadece Baudrillard'ın terimiyle asla modelin ötesine geçemeyen çok çeşitli idealize edilmiş mekânların temsilleri vardır". Cumhuriyetle birlikte ulus-toplum inşası yaratılırken, Sparke'in da bahsettiği gibi bir "ideal" yaratılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla dönemin kadın süreli yayınlarında görülen kadın ve iç mekân temsilleri ile okuyucuya bir ideal anlatılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında beraber anılan modern ev mekânı ve modern Türk kadını, benzer söylemleriyle görünür olmak istemektedir. Dolayısıyla modernleşmenin iki önemli temsilcisi kadın ve özel mekân denilebilir. Toplumsal değişimler, gündelik hayatı iç mekan konusunda etkilediği (Uzunarslan, 2013; Kaya ve Eti Pro, 2016, s. 62) gibi kadının bu mekândaki konumunu da etkilemektedir. Erken Cumhuriyet dönemi, kadın ve ev meselesi ile ilgili değişimlerde önemli bir etki alanına sahip süreli yayınlar, toplumu eğitime görevi edinmektedir. Bu görev bilinciyle halka ulaşmak çekirdek aileden ve evlerden geçmektedir. Yeni rejimin amaçladığı modern bir toplumun önemli araçlarından biri olan ev meselesi (Avcı Hosanlı, 2023, s. 17), ulus mekânının "mikrokozmosu" olarak bilinmektedir (Baydar, 2002, s. 240).

Modern evin nasıl mobilyalara sahip olması ya da nasıl tefriş edilmesi gerektiği, mobilyaların çeşitliliği, renkleri ve işlevleri gibi konulara kadın süreli yayınlarında yer verilmektedir (İleri ve Değirmencioglu, 2020, s. 94). Bu yayınlarda, bireylerin kendi kendine yapabileceği ve dönüştürebileceği eşya örneklerinden de bahsedilmektedir (Avcı Hosanlı, 2023, s. 18). Modern mekânın temel kavramlarını oluşturan işlevsellik, sağlık ve akılcılık Türkiye Cumhuriyet'inin olmak istediği modern ve laik ulus imajını tamamlamaktadır (Baydar, 2002, s. 230). Kadında idealize edilen sadelik, sağlık, hijyen, güzellik ve beceriklilik gibi kavramlar da modern evle ilişkili ve benzerdir. Çünkü bu kavramlar, Cumhuriyet rejimi modernliğinin temsillerini oluştururken (Bozdoğan, 2002, s. 105);

ilerlemenin ve modernleşmenin garantisi olan ‘sağlıklı bir toplum yaratılması’ düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir (Yılmaz, 2016, s. 502). Çalışmanın konusunu oluşturan Erken Cumhuriyet Dönemi kadın süreli yayınlarında benzer kavramları görmek mümkündür.

Kadın süreli yayınlarının ilk görüldüğü tarih II.Meşrutiyet’e kadar dayanmaktadır. Fakat, bu çalışma 1928 sonrası kadın süreli yayınlarına odaklanmaktadır. 1928 yılında yaşanan Harf Devrimiyle birlikte Osmanlıca yazılan kadın süreli yayınlarında Latin Alfabesine geçilmiştir. Aslı Davaz’ın “Hanımlar Âlemi’nden Roza’ya Kadın Süreli Yayınlar Bibliyografyası: 1928-1996” adlı kitabıyla (1998) en kapsamlı kadın süreli yayınları araştırması yapılmıştır. Latin Alfabesinden sonra yayınlanan ve Erken Cumhuriyet dönemini içinde barındıran 1928-1950 yılları arasında otuz dört kadın süreli yayını bulunmaktadır. Bunların en bilinenleri Aile Dostu, Ev-İş, Ana, Türk Kadını, Ev Kadın ve Kadın Gazetesi gibi yayınlardır. Bu yayınlarda kadına ev bakımından sorumlu, süs kadını, yuvayı yapan, ailenin idaresini elinde tutan, fikir kadını, okuyan, gayretle çalışan, ağır, mürebbiye, münevver gibi sıfatlar yüklenirken; yayınların kadınlara ulaşmadaki amacının Türk kadınlarına hizmet, laik rejimin dayanağı evi anlatma, akıl defteri, kadın aynası, abla, dost, dert ortağı, rehber, yeni neslin gelişmesine yardımcı, zevkli ve faydalı bir yol gibi söylemler olduğu görülmektedir.

Yukarıda sözü edilen yayınlar arasından Kadın Gazetesi’nin çalışmanın kapsamını oluşturmasının öncelikli sebebi, 1125 sayı ile en uzun soluklu yayın olmasıdır. Kadın Gazetesi, Türk Kadınlar Birliği Merkezi tarafından yayınlanmış ve gazete formatında haftalık olarak çıkarılmıştır. İçeriğinde kadın, siyaset, edebiyat, mekân gibi konular yer almaktadır. Bu gazetenin, dönemin kadın süreli yayınlarından en büyük farkı yazarların neredeyse tamamının kadınlardan oluşmasıdır. Kadın Gazetesi’nin temel amacı, gazetenin çıkış yazısında söylediği gibi kadının duygu ve şefkatinin kaynağı olmaktır. Yine gazetenin çıkış yazısında “yuvayı dışı kuş yapar” söylemiyle ülkedeki iktisadi ve kültürel sorunların, kadın elinin hassaslığına ve çevikliğine ihtiyacı olduğu vurgusu yapılmaktadır (1947, s. 1). Kadın Gazetesi her ne kadar kadının siyasetteki konumunu ele alsada öte yandan kadının iç mekan tasarımı ile ilişkisine de odaklanmaktadır. Kadın Gazetesi ile ilgili daha önce birçok çalışma yapılmasına rağmen, gazetenin içinde yer alan iç mekan önerileri ile ilgili daha önce hiçbir çalışma ortaya konmamıştır. Dolayısıyla çalışmanın özgünlüğü, dönemin en önemli süreli yayınlarından biri olan Kadın Gazetesi’nde yer alan konut tasvirlerini, modern kadın temsilleri üzerinden okunmasıyla sağlanmaktadır.

Çalışmanın bir diğer malzemesi olan Ev-İş dergisi, 1937-1952 yılları arasında toplamda 180 sayıdan oluşmaktadır. Her ayın 15.günü yayımlanan Ev-İş, Türkiye Yayınevi tarafından çıkarılmıştır. Bu dergi; el-işi, giyim, kadın ve sosyal hayat, ev-plan, dekorasyon gibi konulara yer vermiştir. Tahsin Demiray ve Hulki Ekler’in imtiyaz sahibi ve mesul müdürü olduğu bu derginin yazı işlerinden Kemal Tuğcu sorumludur. Kadın Gazetesi’nden farklı olarak bu yayında yazar ağırlığı erkeklerden oluşmaktadır. Ev-İş dergisinin ilk sayısında yeni rejimin dayanağı “ev” olarak görülmekte ve “iniklapların, bütün bariz vasıflar ile cumhuriyetin ve Türk heyeti içtimaiyesinin bariz dayanağı” tanımı ev kavramına atfedilmektedir (1937, s. 1). Ev’in bu kadar önem arz etmesinin sebebi, onun yeni devletin temel yapı taşı olarak görülmesidir. Bu dergi yardımıyla kadına özel mekanın düzenlenmesi, tamir edilmesi, dönüştürülmesi, süslenmesi gibi ev içi mekanı modern görünüme sokacak değişimler ve modern anlayış öğretilirse, özel mekanda değişim gerçekleşecektir. Böylece bu değişim evden tüm ülkeye sirayet edecektir.

Literatür taraması ile Erken Cumhuriyet dönemindeki kadın süreli yayınlarının rolüne ve bu yayınların özel mekan ve mobilyadaki karşılığına bakıldıktan sonra Ev-İş ve Kadın Gazetesi özelinde arşiv taraması yapılmıştır. Aşağıda bu tarama sonucunda elde edilen “ev ekonomisi” temasından ve onu oluşturan alt temalardan bahsedilmektedir.

3.Tema Üretimi: “Ev Ekonomisi”

Alan çalışması için öncelikle Ev-İş dergisinin 1937-1952 yılları arasındaki ve Kadın Gazetesi'nin 1947-1950 yılları arasındaki tüm sayıları kadına, özel mekana, mobilyaya dair söylemler ve görseller üzerinden incelenmiştir. Bu incelemeyle elde edilen görsel ve yazınsal verilerle dönemin kadın, özel mekân ve mobilya temsillerini anlatan temalar oluşturulmuştur. Fakat ana tema elde edilmeden önce Görsel 1’de yer alan alt temalar ortaya çıkmaktadır. Bir mekân ve mobilyanın birden fazla amaca hizmet etmesi, kadının bu mekân ve mobilyaları süreli yayınlarda kendine önerildiği gibi üretmesi, evde ya da ikinci el dükkânlarında âtlı mobilyaları alıp, onu yeni bir eşyaya dönüştürme kaygısı ve özel mekânlarda yer alan boş alanları kullanılmayan mobilyalar ile değerlendirmesiyle alt temalar oluşmaktadır. Bu alt temalar “mekân ve mobilyada çok işlevlilik”, “kendin yap / kendin üret”, “eskiyi yeniyeye dönüştürme”, “boş alan kullanımı” olmak üzere dört başlıkta toplanmaktadır.

EV-İŞ DERGİSİ VE KADIN GAZETESİ “KADIN, MEKÂN VE MOBİLYA SÖYLEMLERİ”	
Doğrudan Söz Öbeği Alıntı	Dolaylı Söz Öbeği Anlatım- Alt Temalar
“oturma odalarına lüzumsuz hiçbir eşya konulmamalıdır” (<i>oturma odamızı nasıl süsleyelim?- 1.sayı</i>) – EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“basit, fakat bilgili ile döşenmiş birkaç parça mobilye şirin bir salon ile aynı zamanda bir yemek odası ve bir de kütüphane meydana getirebilir” (<i>hem yemek odası hem misafir salonu ve hem de kütüphane – 2.sayı</i>) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“hem yemek ve hem de orta masası vazifesini süslenmiş bir sedir ve içine hergünlük lüzumlu eşyalarını koyabileceği bir camekanlı dolap, ve okuma ihtiyacını temin edecek bir asma kitap etajeri ile de salon kısmı tanzim edilmiş olur” (<i>hem yemek odası hem misafir salonu ve hem de kütüphane – 2.sayı</i>) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“hem kütüphane vazifesi görecektir ve hem de ufak tefek eşyaları muhafaza edecek etajerli bir dolap” (<i>salon ve yemek odası-11.sayı</i>) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“büyük bir abajur hem yemek odası ve hem de salonu bol bir ışıkla aydınlatmaktadır” (<i>salon ve yemek odası-11.sayı</i>) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“basit fakat her iki ihtiyacı tamamen karşılayacak yeni mobilyeler müşterek odalar için imal edilmektedir” (<i>hem salon hem yemek odası – 30.sayı</i>) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“modern evlerimizde ekseriya salon ile yemek odasının bir arada tanzim edilmesi adeti ev kadınına oldukça büyük bir kolaylık ve bilhassa mobilye noktasında da bir hayli tasarruf	<ul style="list-style-type: none">• Mekân ve mobilyada çok işlevlilik

temin etmektedir” (hem salon hem yemek odası – 30.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	
“hem büfe hem etajer” (oda köşelerinden nasıl istifade edilir? – 50.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> • Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“odaların az olduğu evlerde hem yatak, hem oturma odası için ideal şekil” (evlerimizi güzelleştirelim - 23.sayı) – KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“bütün ihtiyaçlarını, baş uçlarındaki komodin vazifesini gören masa” (evlerimizi güzelleştirelim - 23.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Mekân ve mobilyada çok işlevlilik
“boş likör şişelerinden abajur yapma” (modern abajurlar – 7.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“iyi muhafaza edilmeyen eşya bizim için kaybolmuş demektir. Az bir masraf, biraz emek möblelerin ömrünü azami bir dereceye kadar uzatır” (möblelerimizi muhafaza edelim – 52.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“pratik abajur” (başlık 52.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“ölçüyü orta halli bir aile bütçesinden alıyoruz. Evlerimizde hala hareketler vardır. Bunlar iyi bir halde iseler kullanmakta hiçbir mahzur yok” (nasıl döşeyelim – 177.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“düşüneceksiniz, araştıracaksınız, okuyacaksınız, diyeceksiniz, işleyeceksiniz, icabında biraz marangozluk, boyacılık, badanacılık gibi her şeyi ele alacaksınız” (evlerimizi güzelleştirelim - 2.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“kendi elinizle yaptığınız abajurlar” (evlerimizi güzelleştirelim - 3.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“ucuz malzeme ile yapacağınız bu büfe” (evlerimizi güzelleştirelim - 11.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“evdeki ihtiyacınızı karşılayacak pratik bir eşya olur” (evlerimizi güzelleştirelim 36.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret
“ucuz tarafından hem güzel, hem de pratik bir fikir” (evlerimizi güzelleştirelim 50.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Kendin yap / kendin üret

“eski konsol gözlerle yeni etajerler ev köşe möbeleri yapınız” (başlık -46.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> Eskiye yeniye dönüştürme
“hemen gidip mobilyacı dükkanlarından pırl pırl eşyalar almağa lüzum yok. zaten evimizin süslenip güzelleşmesine mani olan hep bu zihniyettir. halbuki, kıyıda köşede müstamel eşya satan dükkanlarda bazan öyle kullanışlı ucuz şeyler bulunur ki. bunları bir kutu boya ve bir de fırça ile yepyeni tertemiz ortaya çıkarabilirsiniz. bu da olmadı, limon portakal sandıklarının tahtalarından bile istifade ederek, birkaç katlı raflar yapabilirsiniz” (evlerimizi güzelleştirelim - 2.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> Eskiye yeniye dönüştürme
“basit ve eski eşyalarla dahi evlerimizi güzelleştirebiliriz” (evlerimizi güzelleştirelim - 17.sayı) - KADIN GAZETESİ	<ul style="list-style-type: none"> Eskiye yeniye dönüştürme
“oda köşelerinin meharetle güzelleştirmesini bilmemek büyük bir beceriksizlik olur. Birçok apartmanlarda oda köşeleri boş bırakılmamıştır” (oda köşelerinden nasıl istifade edilir? – 50.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> Boş alanı değerlendirme
“koridor köşeleri” (oda köşelerinden nasıl istifade edilir? – 50.sayı) - EV İŞ DERGİSİ	<ul style="list-style-type: none"> Boş alanı değerlendirme

Görsel 1. Kadın Gazetesi ve Ev-İş'teki metinlerden alt tema üretme (Kadın Gazetesi ve Ev-İş kaynaklarından oluşturulan Kişisel Arşiv).

Özümşenen metinlerden alt temalar oluşturulduktan sonra, bu temalar arasından birbiriyle ilişkili olanlar sınıflandırılıp, görsel verilerin yardımıyla karşımıza Görsel 2'deki gibi en temel tema / kavram çıkmaktadır. Temalar, mekânların analizi için bir referans olurken, bu çalışma tek bir temaya odaklanmaktadır. Bu tema özellikle kadının mekân inşasında aktif bir şekilde yer alan bir figür olarak ön plana çıktığını gösteren “ev ekonomisi”dir. Ev ekonomisi, kadınlara yönelik bir eğitim alanıdır. Modernleşme sürecinde kadının sorumluluğu ev içi mekânlardır. Bu özel alanlarla ilgili olan “ev ekonomisi”, evin bakımı, geçimi ve yaşayışıyla ilgilidir. Kadın, ev içi mekânı düzenlemekte, onu tefrişle birlikte kurgulamakta, küçük mekânları birden fazla işleve hizmet etmesi için ona çözüm önerileri getirmektedir. Bu çözüm önerileri atıl durumundaki mobilyaları dönüştürerek eskinin atılmasını engeller ve bu dönüştürme işlemiyle kadını üretime yönlendirmektedir. Kadın, küçük olan ev içi mekânındaki boş alanları değerlendirerek, işlevsel hale getirmektedir. Bununla birlikte kadın hem malzmeden tasarruf eder hem de tüketen birey olmak dışında üretici sıfatına sahip olur. Bu sıfatları tarifleyen ev ekonomisi ana teması, kendisini anlatan dört alt tema ve kolajla birlikte Görsel 2'de yer almaktadır.

Alt Tema Sınıflandırma	Ana Tema Üretimi
Mekân ve mobilyada çok işlevlilik	ev ekonomisi
Kendin yap / kendin üret	
Eskiye yeniye dönüştürme	
Boş alan kullanımı	

Görsel 2. Yazınsal ve görsel veriler yardımıyla ana tema oluşturma (Kadın Gazetesi ve Ev-İş kaynaklarından oluşturulan Kişisel Arşiv).

Görsel 2'deki temalarda ve kolajda da görüldüğü üzere kadın; evin idaresinden sorumlu tutulan, bir ev kadını ya da tüketicinin ötesinde eline alet edevat alan bir usta, marangoz, boyacı ve bununla birlikte estetik kaygı güden bir tasarımcıdır (Göre, 2024, s. 124-131). Bu sıfatlar eşliğinde kadının, modernleşme sürecinde yeni rejimin ideallerini ev içi alanda gerçekleştirmesine odaklanılmaktadır. Bu odak için araç olan kadın süreli yayınları yardımcı ve yönlendirici birer elemandır. Dördüncü bölüm, Görsel 1 ve Görsel 2'de görülen alt temaların seçilen süreli yayınlardaki mekân ve mobilya görselleri üzerinden okunmasını içermektedir.

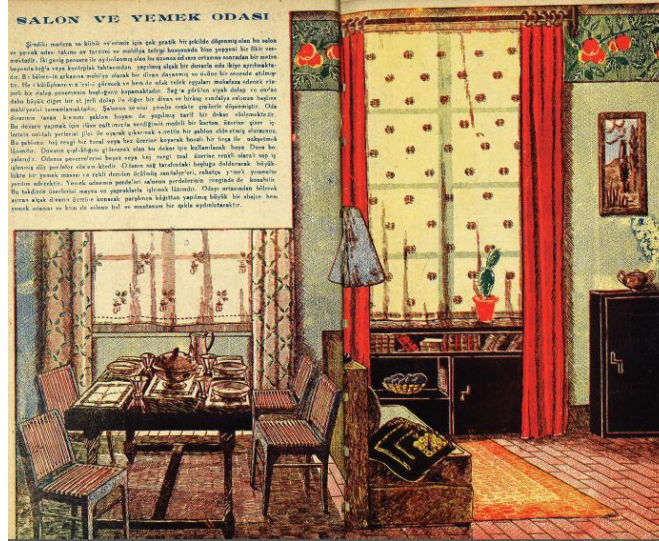
4.Özel Mekân ve Mobilya Okumaları

"Ev ekonomisi" ana teması, Ev-İş ve Kadın Gazetesi kadın süreli yayınlarında aşağıdaki gibi incelenmektedir. Bu inceleme dört alt tema olan "mekân ve mobilyada çok işlevlilik", "kendin yap / kendin üret", "eskiye yeniye dönüştürme", "boş alan kullanımı" üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu iki süreli yayında "ev ekonomisi"ne dair birçok görsel / öneri olsa da makale daha küçük bir çalışmayı kapsadığı için her alt tema bir veya iki örnek ile sınırlandırılmaktadır. Bu dört alt tema çalışmanın özgün sonuçlarıdır ve mekân- mobilya görselleri bu alt temaları destekleyen yardımcı anlatıcılardır.

4.1. Mekan ve mobilyada çok işlevlilik

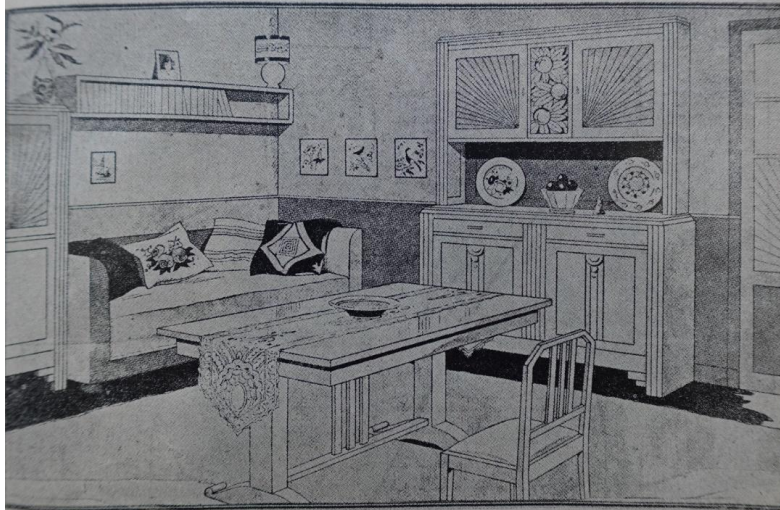
Mekân ve mobilyada çok işlevlilik; mekânın basit ve bilgi ile tefriş edilerek, az sayıda mobilya ile birden fazla mekânın ihtiyacını karşılayabilmesi anlamına gelmektedir. Böylece mekânda gereksiz mobilyadan kaçınılmaktadır. Bu alt tema üç farklı anlama gelmektedir. İlki, Ev-İş dergisinin 11. Sayısında yer alan “hem kütüphane vazifesi görecek ve hem de ufak tefek eşyaları muhafaza edecek etajerli bir dolap” söylemindeki gibi bir mobilyanın birkaç amaca hizmet edebilmesi üzerinedir. Benzer söylem Kadın Gazetesi’nin 23.sayısında “bütün ihtiyaçlarını, baş uçlarındaki komodin vazifesini gören masa” anlatımıyla da görülmektedir (1947, s. 5). ‘Çok işlevlilik’ kavramının bir diğer anlamı, mobilyanın birden fazla mekâna hizmet edebilmesidir. Bununla ilgili söylem yine Ev-İş dergisinin aynı sayısında “büyük bir abajur hem yemek odası ve hem de salonu bol bir ışıkla aydınlatmaktadır” olarak tariflenmektedir. Son anlam, tek bir mekânın birden fazla işleve hizmet edebildiği üzerinedir. Bununla ilgili anlatım Ev-İş dergisinin 2. sayısında “bir salon ile aynı zamanda bir yemek odası ve bir de kütüphane meydana getirebilir” cümlesiyle belirginleşmektedir. Bu alt temayı anlatan iki farklı mekân örneği Ev-İş dergisinden alıntılanmakta ve Görsel 3 ve 4’te görülmektedir.

İlk örnek Ev-İş dergisinin 11.sayısında görülen bir mekân örneğidir (Görsel 3). Hem salon hem de yemek odası olarak önerilen bu mekân, tek kaçışlı perspektif ve sonradan renklendirilmiş çizim olarak ifade edilmektedir. Cumhuriyet’in dayanağı olarak gösterilen “ev”de onu anlamak ve düzenlemek önemlidir. Ev’in önemli temsilcisi olan salon ve yemek odası, mekânın düzenleyicisi olduğu gibi içinde yaşayan ev halkı hakkında da önemli bilgiler vermektedir. Tek mekân “iki geniş pencere ile aydınlanmış olan bu uzunca odanın ortasına sonradan bir metre boyunda tuğla veya kontraplak tahtasından yapılmış alçak bir duvarla oda ikiye ayrılmakta” (1938, s. 20) ve böylece salon ve mutfak mekânı ortaya çıkmaktadır. Tek mekânda oluşan iki farklı işlev ile kompakt ve kübik bir görünüm sağlanmaktadır. Salonunda bir oturma alanı ile hem kütüphane görevi gören hem de ufak tefek eşyaları muhafaza edecek etajerli bir dolap sayesinde birden fazla ihtiyaç tek bir mobilya ile karşılanmaktadır. Görselde, birden fazla işleve sahip tek mekânda ve yine birden fazla amaca uygun mobilyalar ile çekirdek aileye hizmet eden az odalı, küçük fakat kullanım için uygun bir şekilde düzenlenen bir örnekle “ev ekonomisi” temasına vurgu yapılmaktadır.



Görsel 3. Anonim. (1938). Salon ve Yemek Odası. Ev-İş, s. 20, 21.

İkinci öneri yine Ev-İş dergisine aittir. Derginin 2.sayısında yer alan bu öneri, küçük alanlarda birden fazla işleve sahip tek mekân kullanımına dair bir örnektir (1937, s. 21). Az nüfuslu aileler ve memurlar için üretilen konutlar iki veya üç odadan oluşan kübik apartmanlardır. Yıllar içinde talebin arttığı bu yaşam alanlarında çocuk ve ebeveyn odası ayrıldıktan sonra misafir ve yemek odasına alan kalmadığı için genelde yemek odası ve misafir alanları tek bir mekânda birleştirilmektedir. Hem yemek odası hem misafir odası hem de kütüphane görevi gören bu mekânlar, idareli ve becerikli ev kadınları sayesinde tek bir mekânda düzenlenebilmektedir. Çift kaçışlı perspektifle anlatılan Görsel 4'te mekânın merkezine yemek masası oturmaktadır. Masanın etrafında yer alan rahat bir üçlü koltuğun üzerine sadece basit bir kitaplık eşlik etmektedir. Koltuğun hemen yanında bir depolama alanı yer alırken, koltuğun diğer yüzeyine dik olarak bir büfe yerleştirilmektedir. Mobilyalar bütünlük oluşturma açısından aynı malzeme ve yüzey deseninden oluşmaktadır. Görsel 4 pratik, kompakt, birden fazla ihtiyacın tek mekânda çözülmesi açısından "ev ekonomisi" temasının baskın olarak görüldüğü bir öneridir. Az yer kaplayan, düşük bütçeli bu kompakt mekân hem eve gelen misafire hem de ev halkına çok amaçlı, rahat, temiz ve ferah bir alan sunmaktadır. Yuvayı kuran kadın, pratik çözümlerle mekânı işlevsel, kullanışlı ve konforlu hale getirmektedir.



Görsel 4. Anonim. (1937). Hem Yemek Odası, Hem Misafir Salonu, ve Hem de Kütüphane!, Ev-İş, s. 19.

4.2. Kendin yap / kendin üret

Kadın Gazetesi'nin 2.sayısı "Evlerimizi Güzelleştirelim" bölümünde kadına, "düşüneceksiniz, araştıracaksınız, okuyacaksınız, diyeceksiniz, işleyeceksiniz, icabında biraz marangozluk, boyacılık, badanaçılık gibi her şeyi ele alacaksınız" gibi sıfatlar yüklenmektedir. Dolayısıyla kadın, evin ve onun kurucusu sıfatına sahip, birer amatör usta ve tasarımcıdır. Bu tasarım bazen basit bir abajur üzerinde görülürken, bazen de zorlu ve kapsamlı bir kitaplık yapımında kendini göstermektedir. Yukarıda bahsedilen anlatımı güçlendirmek adına Kadın Gazetesi'ne ait iki mobilya örneği Görsel 5 ve Görsel 6'da görülmektedir.

Bu örnekler Kadın Gazetesi "Evlerimizi Güzelleştirelim" başlığında yer almaktadır. İlk örnek gazetenin 14.sayısında, evin öğrenci çocuğunun çalışabilmesi için önerilen koltuk ve masadır (1947, s. 5). Görsel 5'teki yer alan ilk öneri, aksonometrik perspektifle anlatılmaktadır. Bu koltuk ve masa, evde kullanılmayan ya da ikinci el eşya dükkânında alınan eski bir sandıktan yapılmaktadır. Aksonometrik perspektif, bir eşyanın veya mobilyanın kolay yolla nasıl yapılabileceğini anlatmak için kullanılan bir çizim yöntemidir. Bu çizim yöntemi sayesinde mobilyanın nasıl kesilip, birleştirileceği evin üreticisi kadına kolaylıkla anlatılmaktadır. Önerideki mobilyalardan

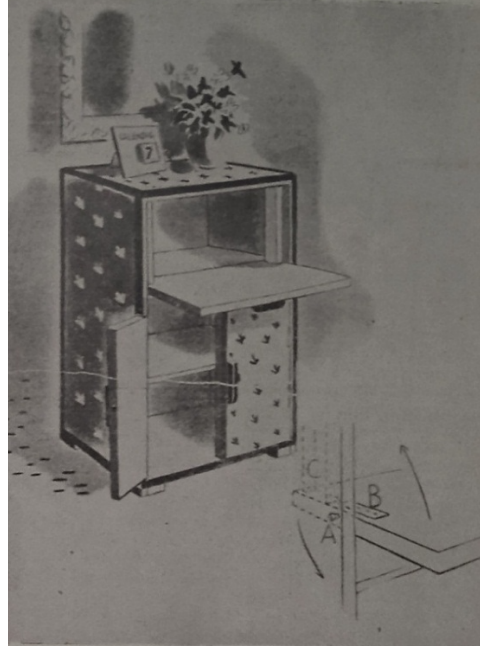
biri olan koltuk için sandığın kapağı çıkarılarak, alt yüzeyi testereyle kesilmektedir. Sandıktan çıkan parçalar, koltuğun oturacak yeri olarak kurgulanmaktadır. Diğer mobilya önerisi olan masa ise sandığın en alt yüzeyinden ayrılarak üretilmektedir. Ayrılan bu parça masanın üst yüzeyi olarak kullanılmaktadır. Kesme ve birleştirme işlemi tamamlandıktan sonra masa ve sandalye istenilen renge boyanarak, verniklenebilmektedir. Mobilya boya ve vernik sayesinde daha az zarar görerek daha uzun ömürlü kullanılabilir. Görsele yer alan mobilya önerilerinde teknik bir anlatım kullanılsa da halı gibi dekoratif bir elemanla mobilya tamamlanmaktadır. Pratik mobilya yapımını, evin kurucusu kadına tarifleyen bu öneride “ev ekonomisi” teması vurgulanmaktadır. Ev’in temel ögesi ve onun kurucusu kadın, ev ve mobilya yapma konusunda evin üreticisi imajına sahiptir. Dolayısıyla kadın, özel mekânın düzenleyicisi olduğu kadar ihtiyaca hizmet eden mobilyanın da üreticisidir.



Görsel 5. Anonim. (31 Mayıs 1947). Evimizi Güzelleştirelim. Kadın Gazetesi, s.5.

Görsel 6’da görülen mobilya önerisi yine Kadın Gazetesi’nin 36.sayısında Evlerimizi Güzelleştirelim başlığında yer almaktadır (1947, s. 5). Görsel 5’teki anlatıma benzeyen bu öneri, aksonometrik perspektif bir çizimle yapılmaktadır. Ayrıca bu önerinin detayı daha kapsamlı bir biçimde görselin sağında yer almaktadır. Hem tuvalet masası hem yazı masası hem de büfe görevi gören bu depolama elemanı atık malzemenin üretilmektedir. 90 cm yüksekliğindeki bu sandığa ek olarak birkaç ahşap elemana da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ahşap elemanlar, dolabın üst kapağını oluşturduğu gibi yazı masasının yüzeyini de oluşturmaktadır. İki işleve sahip bu parça iki taraftan, sandığın ve kanadın içinden geçirilen iki büyük burgulu çivi üzerinden dönerek iki ihtiyaca da hizmet etmektedir. Çatlama ve kopma riskine karşı demir parçalarla burgu desteklenmektedir. Üretimi tamamlanan bu mobilya en son boyanarak hazır hale getirilmektedir. Böylece ahşap malzemenin zarar görmesi engellenecek ve mobilyanın uzun yıllar kullanımı sağlanacaktır. Eski mobilya parçalarıyla yeni mobilya yapma, tek mobilyayı birçok işlevde kullanma, eski malzemeyi atmadan onu yeni bir ürüne dönüştürme alt temalarının da kullanıldığı bu öneride; kadının az maliyetle pratik mobilya ürettiği / yaptığı alt teması daha baskındır. Kadın el emeğini kullanarak, kendi ürettiği bu mobilya ile evin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Görsel 6’da görülen depolama alanı Görsel 5’teki gibi kendini tamamlayan ayna, vazo, çiçek ve takvim gibi dekoratif elemanlarla belirginleştirilmektedir. Ayrıca bu dekoratif elemanlar teknik anlatımı daha da yumuşatarak mobilyanın özel mekânın bir elemanı olduğunu ve onun bir yuva sıcaklığına ait olduğunu da göstermektedir. Buradaki mobilya önerisi maki-

na estetiğini yumuşatan, çekirdek ailenin rahat ve konforla kullanabileceği, dekoratif elemanlarla süsleyebileceği ve yuvanın bir parçası haline gelebilecek bir özel mekân elemanıdır.



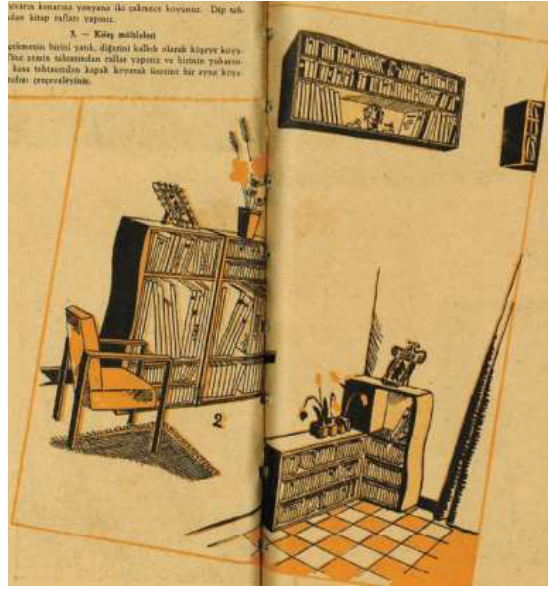
Görsel 6. Anonim. (3 Kasım 1947). Evlerimizi Güzelleştirelim. Kadın Gazetesi, s. 5.

4.3. Eskiye yeniye dönüştürme

Bu bölümde “eskiye yeniye dönüştürme” alt temasından bahsedilmektedir. Evde bulunan ve kullanılmayan eski ya da bir yerden temin edilebilecek atıl mobilyaları dönüştürerek yeni bir mobilya haline getirilebileceğine dair öneriler, Ev-İş dergisinde yer almaktadır. Örneğin, Ev-İş dergisi 46.sayısında “eski konsol gözlerle yeni etajerler ev köşe möbleleri yapınız” (1941, s. 10) söylemiyle, kullanılmayan bir mobilyadan birden fazla yeni mobilya yapılacağına dair bilgiler bulunmaktadır. Görsel anlatımla desteklenen bu öneriler, kadını eskiyi dönüştürmeye teşvik etmektedir.

“Eski Konsol Gözlerle Yeni Etajerler Ev Köşe Möbleleri Yapınız” başlığı altında görülen Görsel 7 ile eski bir konsoldan yeni bir etajer yapımı önerisinde bulunmaktadır (1941, s. 10-11). Bunu öneriyle birlikte işlevsiz boş köşe değerlendirilmektedir. Eski konsol tek bir mobilya iken Görsel 7’de görüldüğü gibi ondan üç farklı mobilya elde edilmektedir. Mobilya önerileri anlatılırken el çizimi yöntemi kullanılmaktadır. Görselin en solunda yer alan mobilya bir kütüphanedir. Kütüphane yapım önerisi sunulurken mobilya tek başına değil, onu tamamlayan yardımcı elemanlarla sunularak bütüncül bir mekân yaratılmaktadır. Kütüphane, âtlı konsolun çekmecelerinin yan yana gelmesiyle üretilmektedir. Hemen önüne kitap okumayı seven ev üyesi için rahat ve onun konforunu düşünen bir koltuk yerleştirilmektedir. Kütüphanenin üzeri çerçeve ve bitki ile koltuk ise onu tanımlayan bir halı ile dekore edilmektedir. En üste görülen çizim etajer yapımını tariflemektedir. Konsoldan artan ahşapların bir araya gelmesiyle oluşan etajer, vernik veya yağlı boya ile boyanarak son haline getirilmektedir. Daha sonra bu iki ürün duvara monte edilmektedir. Son olarak köşe mobilyası önerisinde bulunmaktadır. Bu köşe mobilyası da kütüphane gibi benzer bir işleve sahiptir. Öneri yapılırken, mobilya, onu tamamlayan döşeme detayıyla üretici kadına sunulmaktadır. Bu öneri ev ekonomisine dikkat edeni tutumlu, işi hızlı ve iyi yapan, el emeğini

evin her yerinde kullanabilen üretici kadın için yapılmaktadır. Öneri çerçeve, vazolar, halı gibi dekoratif elemanlarla süslenerek, “yuva sıcaklığı” ile ilişkilendirilmektedir.

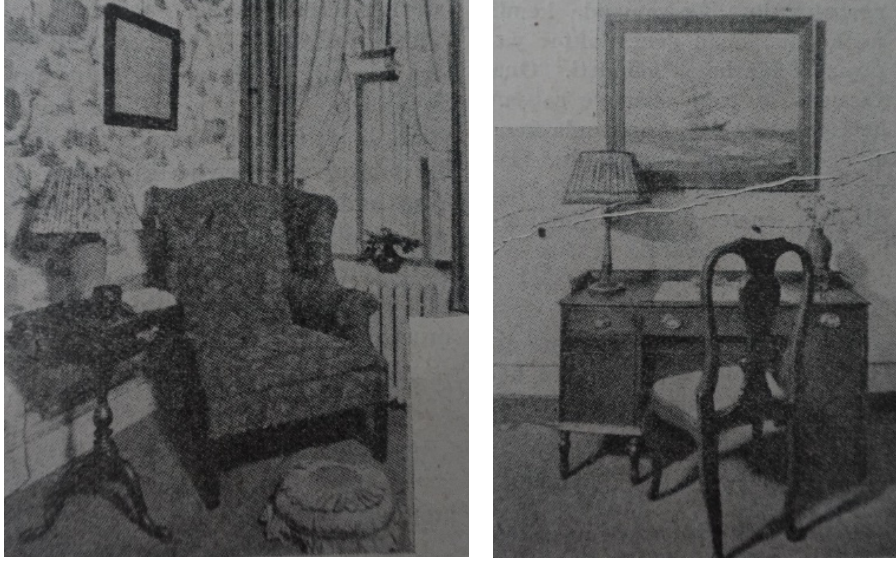


Görsel 7. Anonim. (1941). Eski Konsol Gözlemleri Yeni Etajerler Ev Köşe Mobleleri Yapını. Ev-İş, s. 10, 11.

4.4. Boş alan kullanımı

Ev-İş dergisinin 22.sayısında bahsedildiği gibi birinci dünya savaşından sonra birçok ekonomik ve toplumsal sebeplerden dolayı çekirdek ailenin barındığı apartmanlar hızla artmıştır (1939, s. 24-25). Dolayısıyla çekirdek ailenin yerleşebildiği bu küçük mekânlarda boş kalan alanların değerlendirilmesi önemlidir. “Boş alan kullanımı”, oda ve koridor köşelerinin boş bırakılmayıp, işlevsel ve estetik kaygılarla değerlendirilmesiyle ilgilidir. Ev-İş dergisinin “oda köşelerinden nasıl istifade edilir” başlığının yer aldığı 50.sayıda “oda köşelerinin meharetle güzelleştirmesini bilmemek büyük bir beceriksizlik olur. Birçok apartmanlarda oda köşeleri boş bırakılmamıştır” denilerek, boş alan değerlendirilmesinin önemine vurgu yapılmaktadır.

Örnek, Kadın Gazetesi’nin 17.sayısında yer alan “Evimizi Güzelleştirelim” bölümüne aittir ve öneri iki görsel olarak yapılmaktadır (1947, s. 5). İki görselde de basit eşyalar ile boş alanlar düzenlenmektedir. Görsel 8’de pencere önünde yer alan atıl bir köşe değerlendirilmektedir. Evde kullanılmayan mobilyalardan ya da ikinci el eşya satan dükkânlardan alınabilecek koltuk, sehpa, abajur, yastık, tablo gibi iç mekân elemanları ile Görsel 8’de görülen boş köşe işlevsel hale getirilerek, atıl görünümünden uzaklaştırılmaktadır. Benzer durum Görsel 9’da görülmekte ve bu köşe ise çalışma masası ile sandalyeden oluşmaktadır. Buna abajur, vazolar ve çiçek eklenerek boş alan süslenmektedir. Evde bulunan eski mobilyaların ya da ikinci el dükkânlardan alınan mobilyaların tamir edilerek, temizlenip evde yer edinmesi sağlanmaktadır. Böylece hem yeni mobilya alınmadan evin bütçesinden tasarruf edilebilmekte hem de odanın boş kalan yeri değerlendirilerek işlevsel hale getirilmektedir. Kadın, eski, tamire ihtiyacı olan, kirli bir mobilyayı alıp; onu tamir edip, temizleyerek oda köşelerini değerlendirip, güzelleştirmektedir.



Görsel 8 ve Görsel 9. Anonim (21 Haziran 1947). Evimizi Güzelleştirelim. Kadın Gazetesi, s. 5.

5. Sonuç

Modern devletle birlikte mekânlar da modernleşmeye başlamıştır. Fakat, Le Corbusier'in ortaya koyduğu sade, süssüz, modern mekânlar daha erkeksi bir mesaj verirken; kadın süreli yayınları modernizmin kadın eliyle özel mekânlarda gerçekleşebileceği iddiasındadır. Mimarlık ve yapı yapma eylemleri erkeğe atfedilen görevlerken, evi ve yuvayı yapmak kadına atfedilmektedir. Dolayısıyla ev ne kadar kübik, kompakt, basit ve sade olsa da dekoratif unsurlarla süslenerek kadınsı bir mekâna dönüşmektedir. Böylece modernleşmeyle birlikte özel mekânlar modernizmin etkisinde ama makine estetiğinden uzak; yuva hissi veren, feminen mekânlar olarak kendini göstermektedir.

Ev-İş ve Kadın Gazetesi'nde dikkat çeken ilk unsur, burada yer alan mekân ve mobilya görsellerinin 1945 yılı öncesinde illüstrasyon ağırlıklı olmasıdır. Çünkü bu yıllarda "ideal" anlatılırken bahsedilen idealin, gerçekte var olmadığı, dolayısıyla da illüstrasyondan yararlandığı görülmektedir. Fakat 1945 sonrası "ideal" olan, gerçekte var olmaya başlayınca artık mekân ve mobilya görselleri için ağırlıklı olarak fotoğraf kullanılmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in daha erken yıllarında yayınlanan Ev-İş dergisinde, ideal mekân ve mobilya anlatımlarında çizim bir araçken; Kadın Gazetesi'nde fotoğraf bir temsil aracı olarak kendine yer bulmaktadır.

İdealin anlatıldığı bu görsellerde 'mekânın modernleşmesi kadının modernleşmesiyle mümkündür' mesajı verilmektedir. Bunun da en önemli yöntemlerinden biri 'kadının sosyal hayatta edilgen değil aktif bir şekilde mekânların ve şehirlerin inşasında yer alan karar veren ve yöneten bir konuma getirilmesiyle mümkün olabileceği' mesajının görselleştirilmesidir. Kadın özel mekânda tüketici bir konumdan daha fazlasıdır ve bu alanda amatör üretici olarak da yer almaktadır. Araştırmanın çıktılarında biri Erken Cumhuriyet dönemi kadına atfedilen ideal temsillerdir. Bunlar; marangoz, boyacı, badanacı, diken, işleyen, araştıran, okuyan ve düşünen gibi sıfatların yanında modern aileyi kuran, yuva yapan, hane halkını oluşturan üretici ve kurucu imajıdır. Kadın özel mekânın ve mobilyanın hem amatör bir ustasıyken hem de onu yuva haline getiren bir tasarımcısıdır. Göre (2024)'in de dediği gibi kadın, evdeki ihtiyacı karşılayan düşük maliyetli, pratik mobilya ve mekân üretimini kendi yapmaktadır. Ev içinde kadın marangoz, boyacı ve badanacı olurken; aslında sadece az maliyetli ve seri üretimden uzak bir amaca hizmet etmemekte; aynı zamanda evin öznesi olan kadın amatör bir sanat meraklısı

olarak da yüceltilmektedir. Diğer bir araştırma çıktısı kadına yüklenen bu görevlerin özel mekân ve mobilyalar-daki yansımasıdır. Bu gazete ve dergide yer alan metinler ve görseller üzerinden birtakım temalar elde edilmek-tedir. Bunun sonucunda kadın odağında “ev ekonomisi” temasının nasıl mekansallaştığı ortaya konmaktadır. Elde edilen diğer temalar ise bir başka çalışmanın konusudur. “Ev ekonomisi”nin işleniş şekli kadının modern yaşama alanlarının yaratılmasındaki önemini vurgulamaktadır. Bu yansıma kendin yap / üret, boş alan kullanı-mı, birden fazla işleve sahip mekân ve mobilyalar, eskiyi yeniye dönüştürme olmak üzere dört alt temadan oluşmaktadır. Çalışmanın özgünlüğünü oluşturan bu alt temalar, Kadın Gazetesi ve Ev-İş dergisinde yer alan özel mekân ve mobilya görselleriyle desteklenmektedir.

1928-1952 yılları arasının referans alındığı bu çalışmada kadın süreli yayınlarının araçsallığı ve bu araçsallığın ortaya çıkardığı sıfatlar ve temalar tartışılmıştır. Çok partili döneme geçiş sonrası, ülkenin siyasi, politik ve kültü-rel bakış açısındaki değişim üzerinden 1960 sonrası yeni kuşak feminizm ile kadın süreli yayınlarının temsil ettiği söylemler incelenerek, bu söylemler üzerinde özel ve kamusal mekân okumaları gerçekleştirilebilir. Bu araştırma konusu gelecek çalışmalar için bir alternatif olabilir.

Kaynakça

Akın, E. S., Kalınbayrak Ercan, A. (2022). Türkiye’de 1930-1950 Yılları Arasında Kadının Toplum ve Konut İçindeki Yeri: Ev-İş Dergisi. *Mimarlık Ve Yaşam*, 7(2), 525-557.

Alanka, Ö., Mertoğlu, S. (2023). Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın Kurgusu ve Basın: Ev Kadın Dergisi. *Akademik Hassasiyetler*, 10, s. 716 - 745.

Avcı Hosanlı, Deniz. (2023). Dönem Dergilerinde İç Mekan ve Tasarım. Umut Şumnu (Ed.), *Çizgilerle Türkiye’de Modern İç Mekan (docomomo_tr iç mekan)*, s. 17-20. İstanbul: B.Kitap.

Baydar, Gülsüm. (2002). Tenuous Boundaries Women, Domesticity and Nationhood in 1930s Turkey . *The Journal of Architecture*, 7(3), s. 229-244.

Baydar, Gülsüm. (2007). Room for a Newlywed Woman: Making Sense of Gender in the Architectural Discourse of Early Republican Turkey. *Journal of Architectural Education* , 60(3), s. 3-11.

Bozdoğan, Sibel (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* . İstanbul: Metis Yayıncılık.

Davaz, Aslı. (1998). *Hanımlar Aleminden Rozaya Kadın Süreli Yayınlar Bibliyografyası: 1928-1996*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Davaz, Aslı. (2023). "Kadın Süreli Yayınlar" Hakkında Yayınlanmamış Kişisel Görüşme.

Ev-İş. (1937). Niçin Ev-İş, 1, s.1-32.

Ev-İş. (1939). Cemiyet ve Ev Bilgileri: Sofra ve Yemek Adabı, 22, s.1-40.

Gökkaya, Veda Bilican. (2009). *Türkiye’de Modernitenin Ötekisi: Kadın ve Kimlik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Göre, Damla. (2024). Mikro-müdahaleler: Osmanlıca Kadın Dergilerinde Kendin-Yap Uygulaması (DIY) ve Mimarlığın Kadın Failleri. *Fe Dergi*, 16(1), s.110-143.

İleri, N., Değirmencioğlu, C. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Asri Ev Tartışmaları ve Elektrikli Tenvirat. *ViraVerita E-Dergi*, 12, s. 92 - 126.

Işık, Esra. (2021). Erken Cumhuriyet Dönemi Kadın Dergilerinde. *Folklor/Edebiyat*, 27(106), s. 211 - 228.

Kadın Gazetesi (1947). Çıkış Amacımız, 1(1), s.1-8.

Kadın Gazetesi (1947). Evlerimizi Güzelleştirelim, 1(23), 1-8.

Kaya, E., Eti Pro, M. (2016). Erken Cumhuriyet Döneminde Süreli Yayınlarında Mobilya (Asri Evin Modern Mobilyaları). *Aydın Sanat*, 2(3), s. 65-73.

Sparke, Penny. (2003). The 'Ideal' and the 'Real' Interior in Elsie de Wolfe's "The House in Good Taste" of 1913. *Journal of Design History*, 16(1), s. 63-76.

Teasley, Sarah. (2005). Home-Builder or Home-Maker? Reader Presence in Articles on Home-Building in Commercial Women's Magazines in 1920s' Japan. *Journal of Design History*, 18(1), s. 81-97.

Uzunarslan, H. (2013). Erken Cumhuriyetin Mobilyaları. Umud Şumnu (Ed.), *Cumhuriyet Döneminde Mobilya*, s. 99-107. İstanbul: TMMOB İçmimarlar Odası.

Yılmaz, Ahmet. (2010). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 9(20), s. 191 - 212.

Yılmaz, Ebru. (2016). Modernite, Hijyen ve Bedenin Teşhiri. *Megaron*, 11(4), 502-514.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Kadın Gazetesi (1947-1950) ve Ev-İş (1937-1952) kaynaklarından oluşturulan Kişisel Arşiv.

Görsel 2: Kadın Gazetesi (1947-1950) ve Ev-İş (1937-1952) kaynaklarından oluşturulan Kişisel Arşiv.

Görsel 3: Anonim. (1938). Salon ve Yemek Odası. *Ev-İş*, 11, s. 20-21.

Görsel 4: Anonim. (1937). Hem Yemek Odası, Hem Misafir Salonu, ve Hem de Kütüphane!, *Ev-İş*, 2, s. 21.

Görsel 5: Anonim. (31 Mayıs 1947). Evimizi Güzelleştirelim. *Kadın Gazetesi*, 1(14), s. 5.

Görsel 6: Anonim. (3 Kasım 1947). Evlerimizi Güzelleştirelim. *Kadın Gazetesi*, 1(36), s. 5.

Görsel 7: Anonim. (1941). Eski Konsol Gözleriyle Yeni Etajerler Ev Köşe Mobleleri Yapını. *Ev-İş*, 46, s. 10, 11.

Görsel 8 ve Görsel 9: Anonim (21 Haziran 1947). Evimizi Güzelleştirelim. *Kadın Gazetesi*, 1(17), s. 5.

YEŞİL HASTANELERDE KULLANILAN LEED SERTİFİKASYON SİSTEMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ: BAŞAKŞEHİR ÇAM VE SAKURA HASTANESİ ÖRNEĞİ

Damla YÜKSEK

Kırıkkale Üniversitesi – Sosyal Bilimler Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Kırıkkale / Türkiye
224494012@kku.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2973-1910

Doç. Dr. Kurt Orkun AKTAŞ

Kırıkkale Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
orkuna@kku.edu.tr
Kırıkkale / Türkiye
ORCID ID: 0000-0002-7537-7190

Öz: Bu makale hastane yapılarında çevre dostu, çevreye duyarlı bir yaklaşımla yeşil hastane kavramının gerekliliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bireyler ve toplumlar üzerinde iyi bir itibara sahip olan hastaneler, bireysel sağlığın yanında çevresel sağlığı da düşünmeli ve diğer sektörlerde rol model olmalıdır. Gelecek nesillerin faydasını da düşünerek doğal kaynak kullanımı en iyi şekilde icra edilmeli; ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik sanatsal ve mekanik yaklaşımla sağlanmalıdır. Bu bağlamda sürdürülebilir yeşil hastane kavramı önem kazanmıştır. Bu yaklaşımla Gold LEED Sertifikası alan Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi örnek olarak incelenmiştir. Yeşil hastane sertifika çeşitleri özellikleri ve puanlama sistemleri ile birlikte incelenmiş ve karşılaştırılmaları yapılmıştır. Hastanenin almış olduğu Gold LEED V3 ve 2014 yılında güncellenen V4 arasındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmiştir. Bu makaleden elde edilecek sonuçların ülkemizde henüz yeni olan yeşil hastane kavramına katkıda bulunması ve sonraki çalışmalara referans olması amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında yerli ve yabancı literatür taramasıyla elde edilen veriler betimsel araştırma yöntemiyle sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Yeşil Hastane, LEED Sertifikası, Yeşil Hastane Sertifikasyon Sistemleri, Başakşehir Çam Sakura Hastanesi, Sertifikasyon Sistemlerinin Karşılaştırılması.

EVALUATION OF LEED CERTIFICATION SYSTEMS USED IN GREEN HOSPITALS: BAŞAKŞEHİR ÇAM AND SAKURA HOSPITAL EXAMPLE

Abstract: This article aims to reveal the necessity of the green hospital concept with an environmentally friendly and environmentally sensitive approach in hospital buildings. Hospitals that have a good reputation among individuals and societies should consider environmental health as well as individual health and be a role model for other sectors. The use of natural resources should be carried out in the best possible way, considering the benefits of future generations; ecological, economic and social sustainability should be achieved with an artistic and mechanical approach. In this context, the concept of sustainable green hospital has gained importance. With this approach, Başakşehir Çam and Sakura Hospital, which received the Gold LEED Certificate, was examined as an example. Green hospital certificate types were examined and compared with their features and scoring systems. The similarities and differences between the Gold LEED V3 received by the hospital and the V4 updated in 2014 were evaluated. The results obtained from this article are intended to contribute to the green hospital concept, which is new in our country, and to be a reference for future studies. Within the scope of the study, the data obtained by scanning domestic and foreign literature were presented with the descriptive research method.

Keywords: Green Hospital, LEED Certificate, Green Hospital Certification Systems, Başakşehir Çam Sakura Hospital, Comparison of Certification Systems.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Günümüzde yaşanan teknolojik gelişmelerin ardından insan-doğa ilişkisinin zayıflamasıyla birlikte, doğal kaynaklar tükenmeye başlamış ve insanın ekosisteme verdiği zarar ortaya çıkmıştır. Nüfus artışı ve kentleşmeyle birlikte çevre kirliliğinin üst düzeye çıkması, yapılarda önlem alınması gerektiğini göstermiştir. Dünya ve ülke nüfusunun artmasıyla birlikte sağlık hizmetlerinde de artış olmuş ve çeşitlilik göstermiştir.

Sağlık hizmeti sunan kurumlar insan sağlığının vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu kurumlar önemli hizmetleri yanında yüksek oranlarda kaynak tüketiminden kaynaklanan sera gazı salınımına neden olmaktadır. Evsel ve tıbbi atıkların fazlalığı nedeniyle petrol rafinerileri ve çelik fabrikaları kadar çevre kirliliğine sebebiyet vermektedir (Palteki, 2013, s. 2). Toplum tarafından en güvenilen ve saygı duyulan sağlık kurumlarının yüksek oranlarda enerji tüketmeleri onlara hem büyük bir sorumluluk yüklemekte hem de yaptıkları çalışmalarla topluma rol modeli olma imkânı sunmaktadır (Palteki, 2013, s. 2).

Çevrenin, insan ve çevre sağlığı üzerindeki olumsuz etkilerini en aza indirmek hedefiyle ön plana çıkan “Yeşil Hastane” uygulamaları, çevresel zararı yok etmek ve insan sağlığını korumak için enerji, su ve doğal kaynakların tüketimini verimli hale getirerek bu sayede insan sağlığını koruyacak şekilde tasarlanmaktadır (Onaran, 2019, s. 21). Sağlıkta kalite algısını arttırarak, ülkelerine ekonomik, teknolojik, sosyal ve beşerî yönden önemli faydalar sağlamaktadır (Savaş, 2018, s. 19). Sağlık hizmetleri yapılanmasında; kişi başına gelirin yükselmesi, eğitim seviyesinin artması, sağlık bilincinin gelişmesi, sosyal değer yargılarının değişmesi, şehirleşme, yaşam süresinin uzaması, pahalı tedavi yöntemleri gerektiren hastalıkların yaygınlaşması, tıp alanında hızlı teknolojik gelişmeler gibi etkiler kullanıcılarının beklentilerini de değiştirmiş ve sürdürülebilir sağlık hizmetleri ve yeşil hastane kavramı öne çıkmıştır.

Hastane yapılarında hastalar ve hasta yakınlarının kullanımına yönelik pek çok mekân oluşturulmaktadır. Bunlardan bazıları otoparklar, giriş salonları, muayene odaları, bekleme alanları, danışma bankoları, koridorlar, tuvaletler, yeme-içme alanları olarak sıralanmaktadır (Aktaş, 2017, s. 82). Bu mekanlarda verimli enerji elemanları kullanılarak enerji israfı önlenmeli ve mekân tasarımlarında sürdürülebilirlik anlayışı hâkim olmalıdır. Sağlık hizmetlerinin sürdürülebilir anlayışla ve yeşil hastane kavramına uygun yapılıyor olması çevrenin insan sağlığına zararlı etkileri bulunan sorunlara çözüm sunacaktır. Tüm bu etkilerin yanı sıra fiziksel, duygusal ve ruhsal sağlığa katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Yeşil hastane uygulamalarının öneminden hareketle hazırlanan bu çalışmanın amacı; yerli ve yabancı literatür taramasıyla elde edilen bilgiler ışığında Yeşil Hastanelerin önemi ve gerekliliğinin yanı sıra, dünyada ve ülkemizde en çok tercih edilen LEED Sertifikasyon Sistemlerini irdelemektir. Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi, ülkemizin üçüncü en büyük sağlık kompleksi ve büyük bütçeli bir sağlık yatırım projesidir. Gold LEED derecesiyle sertifikalandırılmış olması nedeniyle makalede örnek hastane olarak yer almıştır. Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

2. Yeşil Hastane

Yeşil sağlık hizmetleri, çevre dostu uygulamalar ile sağlık hizmetlerinin bir araya gelmesidir. Sağlık hizmetlerinde gelişen “yeşil” hareketi, hastanelere çevreyi korumak, öncülük etmek, toplumu eğitmek ve maddi tasarruf yapmak gibi avantajlar sağlamaktadır (Albrecht ve Petrin, 2010, s. 1-76). Yeşil hastaneler, hem ulusal hem de ulus-

lararası sağlık ve sağlıklı yaşamı destekleyen sorumlu tasarımlar ve faaliyetler ile hizmet verdikleri toplumun sağlığını sürdürülebilir kılmayı amaçlamaktadırlar (Stichler, 2009, s. 51). ABD Yeşil Bina Konseyi'nin yayınladığı LEED sertifikalandırma standartlarının belirlenmesi ile başlayan Yeşil Hastane kavramı ve uygulamaları hem ulusal hem de uluslararası düzeyde sağlıklı yaşamı destekleyen sorumlu tasarımlarıyla ve faaliyetleriyle toplumun sağlığını sürdürülebilir kılmayı hedeflemektedirler (Baytaş, 2021, s. 66).

Dünyanın birçok ülkesinde sağlık sektöründe çevreye karşı hassasiyet giderek artmaya başlamıştır. Kamu kurumlarının, sivil toplum kuruluşlarının, hastanelerin oluşturduğu ulusal ve uluslararası ağların bu konuda faaliyetler başlatıp ve aktif olarak görev aldıkları görölmektedir. Çevreye duyarlı hastaneler yönetim, strateji ve operasyonlarında insan sağlığı ve çevre arasındaki ilişkiyi dikkate almaktadır. Yerel ihtiyaçları, halk sağlığını, sağlık hizmetlerine erişimi ve yeşil ekonomiyi geliştirme çabalarını birbiriyle etkileşime sokularak önlemler uygulanmaktadır (Aver, 2021, s. 12).

Yüzyıl öncesinin hastane tasarımını; küçük boyutlu, doğal havalandırmalı, gün işığından faydalanılan, tatlı suya erişilebilir ve çevresiyle uyumlu olarak tanımlamak mümkündür (Stichler, 2009, s. 51). Günümüz hastaneleri ise, 60.000 m² 'lik alanları kaplayabilen, hastane yapısının ancak %10'unun pencerelerden oluştuğu, her yıl 5 milyon ton atık üreten, büyük miktarlarda su gerektiren ve enerji kullanan, günde 24 saat ve haftada 7 gün çalışan yapılar haline gelmiştir (Johnson, 2010, s. 76). Küresel ısınma, iklim değişikleri, hava kirliliği gibi dünyayı tehdit eden konulara uluslararası düzeyde ilgi gördüğünden medyanın bu konudaki ilgisi de artmıştır (Mataracı, 2017, s. 3).

İnşaat yapım aşamasında hasta hizmet aşamasına kadar devam eden süreçte çevreye duyarlı bir yerleşim yerine konumlandırılan, sürdürülebilir yapı malzemeleri kullanan, geri dönüştürülebilir ürün ve hizmetler satın alan hastaneler yeşil hastane kavramını ifade etmektedir. Yeşil hastane kavramı sürdürülebilir sağlık alt yapısının kurulması amacıyla ortaya çıkmıştır. Böylelikle daha verimli, kaliteli, çevre ve insan dostu bir kurum olarak topluma en iyi hizmeti sunacaktır.

Yeşil hastanelerde; en az enerjinin kullanılması, su tasarrufunun sağlanması, tıbbi ve evsel atıkların azaltılması, geri dönüşümün desteklenmesi, çevreye zararlı hiçbir ürünün alınmaması, yeşil ve doğa konusunun gerçekten savunulması, yaşam alanları ile ekonomik çerçevede yer alan istenilmeyen etkenlerden arındırılması, insanlarla olan iletişim ve ilişkilerin arttırılması, yürüme ve dinlenme alanlarının açılması, yerel ürünlerin üretim ve tüketiminin teşvik edilmesi gibi yeşilci politikalar izlenmesi gerektiği belirtilmektedir (Özyaral, 2013, s. 230).

2.1. Yeşil Hastanenin Önemi

Sağlık kurumları büyük oran da enerji tüketiminin yanı sıra tıbbi ve zehirli atıkların başlıca kaynaklarından biridir. Bu nedenle kurumlar sağlık hizmeti verirken aynı zaman da çevresel kirliliğe de sebep oluşturmaktadır.

Bireyler ve toplumlar üzerinde iyi bir itibara sahip olan hastaneler, bireysel sağlığın yanında çevresel sağlığı da düşünmeli ve diğer sektörlere rol model olmalıdır. Gelecek nesillerin faydasını da düşünerek doğal kaynak kullanımını en iyi şekilde icra edilmeli; ekolojik, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik sanatsal ve mekanik yaklaşımla sağlanmalıdır. Bu bağlam da sürdürülebilir yeşil hastane kavramı önem kazanmıştır.

2.2. Yeşil Hastanenin Özellikleri

Yeşil hastane alanında çalışmalar ABD’de 1998 yılında yapılmaya başlanmış ve Yeşil Bina Konseyinin yayınladığı LEED sertifikalandırma standartlarıyla belirlenmiştir. Bu standartlara göre belirlenen bazı alanlar aşağıdaki gibidir.

a) Enerji Verimliliği

Hastaneler en fazla enerji tüketimi yapan kurumlar arasında yer almaktadır. Enerji tüketimi hastanenin bölümleri arasında farklılık göstermektedir. Bu nedenle enerji verimliliği bölümlere göre farklılık gösterecektir. Yeşil hastanelerde enerji verimliliğini sağlamak amacıyla LEED sertifikasyon sistemlerinde belirlenen bazı stratejiler kullanılmaktadır. Bunlar;

Doğal aydınlatmadan yararlanmak

Yapay aydınlatmada enerji verimliliği yüksek led armatürler kullanmak

Isı yalıtımlı malzemeler kullanmak

Ameliyathaneler, hasta odaları gibi farklı sıcaklıklara sahip alanlarda optimum değerleri sabit tutmak

Yenilenebilir enerji kaynaklarından yararlanmak gibidir.

b) Su Verimliliği

Türkiye’de kişi başına düşen kullanılabilir su miktarı yıllık 1.650 m³’tür ve Türkiye uluslararası ölçütlere göre “su sıkıntısı çeken ülkeler” kategorisinde yer almaktadır. Türkiye’nin nüfusunun 2030 yılında 100 milyona çıkması durumunda Türkiye “su fakiri ülkeler” kategorisinde yer alacaktır (Yüksel, 2014, s. 110). Su sıkıntısı yaşanan bu dönemde, suyun yoğun kullanıldığı hastaneler önlem olarak arıtma ve geri dönüşüm tesisleriyle su tasarrufu sağlanabilmektedir.

c) İç Hava Kalitesi

Hastaneye gelen hastalar teşhis ve tedavi süresince hastane içerisinde bulunmaktadırlar. İç çevre kalitesi insanların iç mekânda kendini en rahat ve sağlıklı hissettiği şartların sağlanmasıdır. İç çevre kalitesinin amacı; bina içindeki kirletici etkiyi azaltmak, ısı konforu oluşturmak, temiz ve sağlıklı bir hava elde etmek ve bütün bunların sağlanması için kontrol sistemleri geliştirerek, bina içinde iç hava kalitesi dolayısıyla bireylerin sağlıklarını ve psikolojilerini maksimum seviyede tutmaktır (Orhanve Kaya, 2016, s. 22).

İç çevre kalitesinin insan sağlığı üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. İç hava kalitesi, üst solunum yolu, cilt rahatsızlıkları gibi biyolojik sorunlar ve zihinsel yorgunluk, konsantrasyon eksikliği gibi psikolojik sorunlara yol açmaktadır. Akustik, ısıtma kayıpları, solunum sistemi sorunları, kan basıncının artması, refleks zayıflıkları ve hormonal dengenin bozulması gibi biyolojik, yorgunluk, gerginlik, dikkatin dağılması gibi psikolojik sorunlara neden olmaktadır. Aydınlatma-renk ve ışığın, dönemsel depresyonların kontrol edilmesi, beyin aktiviteleri ve melatonin hormonu salınımı, kişilerin çevresiyle iletişimi, davranışları üzerinde etkisi bulunmaktadır (Kutlu, 2018, s. 74).

d) Sürdürülebilir Arazi Planlaması ve Yönetimi

Hastanenin iç hava kalitesi kadar dış çevre koşulları da iyi tasarlanmalıdır. Peyzaj tasarımıyla hastaların ve hasta yakınlarının temiz hava alması ve fiziksel aktivitelerini geliştirmek için imkân sağlaması gerekmektedir. Hastanenin bilinirliği, atmosferi, ulaşımı, temizliği, fiziki yapısı, güvenliği, teknoloji kullanımı, hastane kadrosu gibi etkiler kullanıcıların hastane seçimine etki etmektedir.

Yeşil hastanelerin tasarımı ve inşası maliyetli görünmesine rağmen uzun dönemde maliyetleri düşürmektedir. Artan enerji maliyetlerinin azaltılması, kullanılan tıbbi olan veya olmayan malzemelerin verimli bir şekilde kullanımının sağlanması, hizmet kalitesinin ve hasta memnuniyetinin artması, yeşil hastanelere olan talebi artırmaktadır. Sadece hastane işletenler değil aynı zamanda sağlık hizmeti kullanıcılarının da teknolojiye gelişmelere bağlı olarak hizmet alımında daha bilinçli hale geldikleri görülmektedir (Mansur ve Korkmaz, 2020, s. 833).

Hastanelerin yeşil bir alanda hizmet sunması, ağaçlandırma ve bahçe uygulamalarıyla hastaların daha temiz hava almalarına, rahatlamalarına ve hastalıkların yayılmasına engel olmaktadır. Doğa ve yeşil alanlar, fiziksel aktiviteleri geliştirmek için bir kaynak sunmakta ve böylece tükenmişlik sendromu gibi doğrudan yaşam tarzıyla ilgili hastalıkları önleyici bir rol üstlenmektedir (Haluz, Schönbauer ve Cervinka, 2014, s. 5446)

e) Karbon Salınımının ve Ulaşım Maliyetlerinin Düşürülmesi

Hastane ulaşımının sağlık üstünde önemli etkileri vardır. Bu etkilerin yanı sıra ulaşım önemli bir karbon salınımı kaynağıdır. Hastane konumunun toplu taşıma altyapısı olan alanlara seçilmesi, yakıt tasarrufu sağlayan ulaşım araçlarının kullanımını teşvik ederek karbon salınımının azalmasına olanak sağlanabilir.

f) Sağlıklı Yiyecek Temini

Sağlık kurumları çevre ve insan sağlığını koruyan, yerel kaynak kullanımına önem gösteren, hastalara ve sağlık personellerine taze ve yararlı yiyecek temini yapmak zorundadır. Böylelikle doğrudan veya dolaylı biçimde sağlıklı gıda teminine katkı sunmuş olacaktır.

2.3. Yeşil Hastane Sertifikalandırma Sistemleri

Yeşil hastane sertifikaları hastanenin, hastaların ve yaşanan çevrenin sağlığına olumlu etki yaratan, verimli, kaliteli ve yüksek performanslı bir yapı haline getirilmesine yardımcı olan sistemlerdir.

Yeşil bina sertifikasyonları, binaların çevreye verdiği olumsuzlukları azaltma amaçlı her türlü çalışmayı desteklemek, bu amaçta çalışan veya çaba ve zaman harcayan her müşteri ve personeli teşvik etmek için geliştirilmiş bir sistem olarak da açıklanmaktadır (Güzelkokar ve Gelişen, 2019, s. 76).

Uluslararası birçok sertifikalandırma sistemi olmasına karşı, hastaneler için en çok bilinen ve yaygın olarak kullanılan sertifikalar BREAM (İngiltere 1990), LEED (ABD 1998), GREENSTAR (Avustralya 2003).

Sağlık Hizmetleri için LEED

1998 yılında ABD’de geliştirilen ve şimdiye kadar en çok rağbet gören sertifikalandırma sistemidir. Bu sistemdeki amaç sürdürülebilir çözümler sağlayan bir yapı ve çevre inşa etmektir.

ABD Yeşil Bina Konseyi (U.S. Green Building Council) LEED versiyonları arasında yaygın kullanılan V3 2009'dan sonra 2014 yılında V4'ü yayımlamıştır. Yenilenen LEED platformu daha kullanıcı dostu, daha erişilebilir ve daha önce hiç olmadığı kadar işbirlikçi hale getirmeyi amaçlamaktadır.

Bu versiyondaki yeniliklerden ilki sistemin, binanın bütünün yanı sıra iç mekanlar için de kullanılabilir olmasıdır. Sistem, mevcut binaları bina tiplerine göre ayırmaksızın bütün tipler için geçerlidir. Yeni versiyonla gelen bir diğer köklü değişiklik ise GBCI, yani Green Building Certification Institute tarafından geliştirilen ARC platformudur (ARC bir sertifikasyon sistemi olmayıp, LEED v4.1 içine entegre edilmiş olan bir platformdur) Mevcut binalarda ARC platformunu kullanarak beş veri kategorisinde performans değerlendirmesi yapılmaktadır. Enerji, Su, Atık, Ulaşım ve İnsan Deneyimi başlıklarında projelerin performans skorları elde edilerek, proje puanları ortaya konulmaktadır. Projelerdeki performans skoru belirtilen kategorilerde 365 günlük izlemeye dayalı hesaplanmaktadır. (Doğru, 2019).

Çalışma kapsamında yer alan LEED versiyonları ve LEED kriterlerinden aldıkları puanların tespiti için USGBC (ABD Yeşil Bina Konseyi)'de yer alan verilerden faydalanılmıştır (USGBC, t.y.).

Değerlendirme Kriterleri	Verilebilecek Maksimum Puan
Sürdürülebilir Araziler	9
Su Verimliliği	11
Enerji ve Atmosfer	35
Malzeme ve Kaynaklar	19
İç Mekân Kalitesi	16
Tasarımda Yenilik	6
Bölgesel Öncelik	4
Konum ve Ulaşım	9
Bütünleştirici Süreç	1
Toplam Puan	110

Görsel 1. LEED BD+C:Sağlık V4 için Değerlendirme Kriterleri ve Verilebilecek Maksimum Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Görsel 1'de belirtilen değerlendirme kriterleri ve verilen toplam puanlara göre; 40-49 arası sertifikalı, 50-59 arası gümüş sertifikalı, 60-79 arası altın sertifikalı, 80 ve üzeri platin sertifikalı olarak nitelendirilmektedir.



Görsel 2. Mika, 2017, LEED Sertifika Çeşitleri. URL 1.

2.4. T.C. Sağlık Bakanlığı'nın Yeşil Hastane Kavramına Yaklaşımı

Türkiye'de 2012 yılında başlatılan Sağlıkta Enerji Verimliliği Projesi ile sağlık kurumlarındaki enerji verimliliğine ilk adım atılmış oldu. Bu proje kapsamında alternatif enerji kaynaklarının kullanımıyla; ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, medikal cihazlardaki gibi enerji kullanımını verimli hale getirmek hedeflenmektedir.

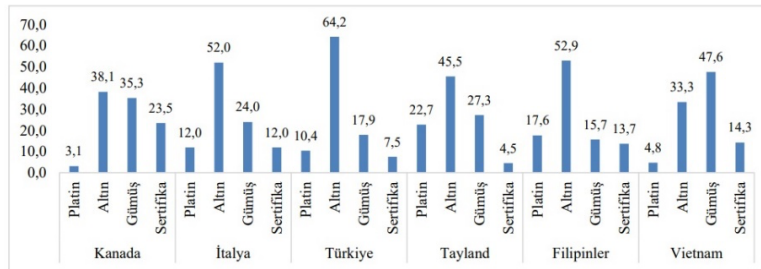
Sağlık Bakanlığı ile Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın iş birliği ve Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı'nın desteği ile 2012 yılında "Kamu-Özel Elele Enerji Verimliliğine" projesi başlatılmıştır. Proje kapsamında kamu binaları için enerji verimliliği çalışmalarına örnek olması açısından bu çalışmanın verilerinin toplandığı hastanelerden biri olan Trabzon Ahi Evren Göğüs ve Kalp Damar Eğitim ve Araştırma Hastanesi pilot sağlık tesisi olarak seçilmiştir. (Kurtaran ve Yeşildağ 2021, s. 781). 2007 yılında çalışmalara başlanan ve 2011 yılında faaliyete geçen Medistate Kavacık Hastanesi Türkiye'de uygulanan ilk yeşil hastane projesidir. Bunun yanı sıra Türkiye'de ilk, dünyada ikinci LEED EBOM Platinum Sertifikasına (mevcut yapılar) sahip Vehpi Koç Vakfı Amerikan Hastanesi ve Türkiye'de ilk, dünyada üçüncü LEED Platinum Sertifikasına (yeni inşa edilen yapılar) sahip olan Memorial Bahçelievler Hastanesi de verilebilecek örnekler arasındadır.

Sağlık Bakanlığı'nın 2012 yılında yayımladığı genelgeye göre mevcut ve yeni yapılacak hastanelerin kapasitesi 200 yatak ve üzeri ise LEED Sertifikası almak zorunda olacaktır. LEED sertifikasyon sisteminin sağlık kurumlarında uluslararası varlık göstermesi seçilme sebebi olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda yeşil hastane kavramı bizim ülkemizde yeni bir kavram olmakla birlikte diğer ülkelere göre alınan sertifika sayısı oldukça iyi durumdadır.

Görsel 3 ve 4'te görüldüğü gibi ülkelerin sertifika sayısı ve çeşitleri karşılaştırıldığında Türkiye'nin altın sertifika alanında lider konumda olduğu görülmektedir. Bu alanda en yüksek yüzdeye sahip olması dikkat çekicidir.

	Kanada	İtalya	Türkiye	Tayland	Filipinler	Vietnam
Ülkelerin Gelişmişlik Sıralaması	9	27	72	93	115	116
Toplam LEED Sertifikası Sayısı	2570	108	166	117	47	19

Görsel 3. Ülkelerin Gelişmişlik Sıralarına Göre LEED Sayıları, Yücel Işıldar, G. Gökbayrak, A. (2018). Yeşil Binalarda Belgelendirme Ölçütlerinin Ülkelerin Gelişmişlik Düzeyine Göre Değerlendirilmesi. Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, 7/1, s. 46-57.



Görsel 4. Ülkelere Göre LEED Sertifika Çeşitlerinin Yüzdeleri, Yücel Işıldar, G. Gökbayrak, A. (2018). Yeşil Binalarda Belgelendirme Ölçütlerinin Ülkelerin Gelişmişlik Düzeyine Göre Değerlendirilmesi. Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, 7(1), s. 46-57.

3. Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi Örneği

3.1. Hastanenin Genel Özellikleri

Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi, Sağlık Bakanlığı ile kamu özel birlikteliğiyle yapılan Türkiye'nin üçüncü en büyük sağlık kompleksidir. Yapımı 2020 yılında tamamlanan hastane; ortak bir yapı etrafında toplanan 8 hastane ve 10 bloktan oluşmaktadır.

Geçmişte yapılan hastanelerin günümüz teknolojisine sahip olmaması, kullanıcı taleplerini artık karşılayamıyor olmaları Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi'nin yapılma nedenlerinden bazılarıdır. Bu yeni hastaneyle birlikte hastane planlaması, teknik altyapı, ulaşım avantajları gibi kolaylık sağlayacağı ve sismik izolatörleriyle olası İstanbul depreminde faaliyet halinde olması hedeflenmektedir.

Yeşil hastane olarak tasarlanan yapıda yağmur suyu hasadı yapılmaktadır. Rönesans Holding'den edinilen bilgilere göre; hastane, yağmur sularını 3,600 metrekarelik bir depoda toplayarak 171,842 metrekare olan peyzaj alanında sulama amaçlı kullanılmaktadır. Ayrıca solar enerji sistemleriyle birlikte toplanan elektrik enerjisini peyzaj aydınlatmasında, panellerden sağlanan sıcak suyu ise hasta odalarında kullandığı bilinmektedir.

Hastane olmasından kaynaklı olarak alerji yaratacak bitki ve ağaç türlerinden kaçınılmıştır. Peyzaj alanlarında Leed gerekliliklerinden biri olarak az su isteyen yer örtücü kullanılmıştır. Bu nedenle çim yerine sedum genel yeşil yer örtücü olarak seçilmiştir. Çalı yine minimum su tüketen bitkilerden biri olarak seçilmiş ve kullanılmıştır. Baza üzerinde çıkan büyük çatı alanlarını Leed'e uygun olarak yeşil çatı olarak tasarlanmıştır. Buradaki amaç yeşil çatı ile gün ışındaki zararlı ısıma ve yansımaların engellenmesi, küresel ısınmaya olan etkinin azaltılmasıdır. Bu uygulama ekolojik çatı olarak da adlandırılmaktadır.

Genel olarak her dem yeşil olarak kalabilecek ibreli ağaçlardan çam türleri (göknar, ladin vb.) ağaçlar seçilmiştir, böylelikle koruluk etkisi yaratılmak istenmiştir. Kamu özel iş birliği ile yapılan hastanenin diğer tarafı olan Japonya ya ait Sakura ağacı da kullanılmıştır. Ayrıca otomasyona bağlı peyzaj sulama istasyonu kurulmuştur. Meteorolojiden anlık veriler alınarak yağış ihtimalinin çok yüksek olduğu durumda sulamaların kapatılması sağlanmıştır. Hastanenin peyzaj tasarımında ilk defa bir sağlık kompleksinde Zen bahçesi kullanılmıştır.

3.2. Hastanenin Gold LEED Sertifikası

Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi 14 Ekim 2020 tarihinde, hastaneler için LEED V3 2009 ölçütlerine göre Gold LEED Sertifikası almıştır. Buna göre değerlendirme kriterleri ve verilen puanlar aşağıda gibidir.

Sürdürülebilir araziler alanındaki 8 kriterden puan alamamış olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere hastane yağmur suyu hasadı yapmaktadır. Ancak bu alanda puan alamamasından LEED sertifikasyonunun istediği düzeyde olmadığı anlaşılmaktadır. Ulaşım alanındaki tüm kriterleri yerine getirmesi ve puan kaybı olmaması dikkat çekicidir (Görsel 5).

Sürdürülebilir Araziler	Verilen Puan
Saha Seçimi	1/1
Temel Servislere Yakınlık ve Çevre Yapılaşma Yoğunluğu	0/1
Endüstriyel Olarak Kirlenmiş Arazilerin Gelişimi	0/1
Alternatif Ulaşım-Toplu Taşıma Araçlarına Yakınlık	3/3
Alternatif Ulaşım-Bisiklet Park Yeri ve Duş/Soyunma Yerleri	1/1
Alternatif Ulaşım-Düşük Emisyonlu Araçlar	1/1
Alternatif Ulaşım-Park Kapasitesi	1/1
Saha Gelişimi-Doğal Habitatın Korunması	0/1
Saha Gelişimi-Açık Alanların Artırılması	1/1
Yağmursuyu Tasarımı-Miktar Kontrolü	0/1
Yağmursuyu Tasarımı-Kalite Kontrolü	0/1
Isı Adası Etkisi-Sert Peyzaj	1/1
Isı Adası Etkisi-Çatılar	1/1
Işık kirliliğinin Azaltılması	0/1
Doğal Dünya ile Bağlantı- Dinlenme Yerleri	0/1
Doğal Dünya ile Bağlantı- Hastaların Dışarıya Direkt Ulaşımı	0/1
Toplam Puan	10/18

Görsel 5. Sürdürülebilir Alanların Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Su verimliliği alanında yalnızca yemek atığı sistemleri kriterinden puan kaybettiği görülmektedir. Hastane tasarımında su elemanının etkin kullanımı söz konusudur. Hastanenin her alanında hijyen ve temizlik oldukça önemlidir. Bu nedenle su kullanımı da hastanenin kapasitesine bağlı olarak artış gösterecektir. Ayrıca hastane içinde yer alan bitkiler ve peyzaj için de su kullanımı gereklidir. Bu bağlamda Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi'nin su verimliliği alanında oldukça başarılı olduğu söylenebilir (Görsel 6).

Su Verimliliği	Verilen Puan
Su Tasarruflu Peyzaj	1/1
Su Kullanımının Azaltılması Ölçme ve Kontrol	2/2
Su Kullanımının Azaltılması	3/3
Su Kullanımının Azaltılması- Yapı Ekipmanları	1/1
Su Kullanımının Azaltılması- Soğutma Kuleleri	1/1
Su Kullanımının Azaltılması- Yemek Atığı Sistemleri	0/1
Toplam Puan	8/9

Görsel 6. Su Verimliliğinin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Enerji ve atmosfer alanında enerji performansının optimize edilmesi kriterinden tam puan alınmıştır. Hastane sahası içinde yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanımı yeterli olmadığından bu alanda puan kaybı yaşanmıştır. Hastanenin en çok puan kaybının yaşandığı iki kategoriden birisi enerji ve atmosfer alanı olmuştur (Görsel 7). LEED sertifikasyon değerlendirme ölçütünde en fazla puana sahip alandır. Bu bağlamda enerji ve atmosfer alanında yapılacak çalışmalar ciddi bir puan getirisi sağlayacaktır.

Enerji ve Atmosfer	Verilen Puan
Enerji Performansının Optimize Edilmesi	24/24
Sahada Yenilenebilir Enerji	0/8
İleri Seviye Test ve Devreye Alma	0/2
İleri Seviye Soğutucu Yönetimi	1/1
Ölçme ve Değerlendirme	0/2
Yeşil Güç	0/1
Yanma kaynaklı kirlenici madde yayılımını önleme	1/1
Toplam Puan	26/39

Görsel 7. Enerji ve Atmosferin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Malzeme ve kaynaklar alanında 4 kriterden puan alınamamıştır. Hastane yapısının strüktür elemanları (kolon, kiriş, duvar gibi) ve taşıyıcı olmayan (donatı) elemanları tekrar kullanıma uygun olmadığından puan kaybı olmuştur. Ayrıca mobilya ve donanım konusunda da eksikler olduğu görülmektedir (Görsel 8).

Malzeme ve Kaynaklar	Verilen Puan
Yapının Tekrar Kullanımı- Taşıyıcı Elemanlar	0/3
Yapının Tekrar Kullanımı- Taşıyıcı Olmayan Elemanlar	0/1
İnşaat Atık Yönetimi	2/2
Sürdürülebilir Kaynaklı Malzeme ve Ürün Kullanımı	3/4
Lambalarda Cıva Azaltımı	1/1
Kurşun, Kadmiyum ve Bakır Azaltımı	0/2
Mobilya ve Medikal donanım	0/2
Esnek Tasarım	1/1
Toplam Puan	7/16

Görsel 8. Malzeme ve Kaynakların Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Hastanenin en çok puan kaybının yaşandığı ikinci kategori iç mekân kalitesi alanı olmuştur. Bu alanda neredeyse 4/1 oranında puan alınabilmiştir. (Görsel 9).

İç Mekân Kalitesi	Verilen Puan
Dış Havanın İzlenmesi	0/1
Akustik Çevre	0/2
İç Hava Kalitesi-Şantiye Süresince	1/1
İç Hava Kalitesi-Bina Açılmadan Önce	1/1
Düşük Emisyonlu Malzemeler	1/4
İç Mekân Kirlilik Kontrolü-Paspas ve filtre	0/1
Sistemlerin Kontrolü-Aydınlatma	0/1
Sistemlerin Kontrolü-Isıl Konfor	1/1
Isıl Konfor-Tasarım ve Değerlendirme	1/1
Günüşiği ve Manzara—Günüşiği	0/2
Günüşiği ve Manzara—Manzara	0/3
Toplam Puan	5/18

Görsel 9. İç Mekân Kalitesinin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Tasarımda İnovasyon	Verilen Puan
Tasarımda İnovasyon Kredi Ekstra Performans	+0
Tasarımda İnovasyon	+2
LEED AP	+1
Entegre Proje Yönetimi	+1
Toplam Puan	4/6

Görsel 10. Tasarımda İnovasyon Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Bölgesel Öncelik	Verilen Puan
Enerji Performansını Optimize Etmek	+1
Termal Konfor- Tasarım ve Doğrulama	+1
Isı Adası Etkisi- Çatı	+1
Toplam Puan	3/4

Görsel 11. Bölgesel Öncelik Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

Yukarıda bahsedilen kategorilerden alınan puanlar toplandığında hastanenin 63 puanla Gold derecesinde sertifika aldığı görülmektedir. Su verimliliği, tasarımda yenilik ve bölgesel öncelik ölçütlerinde neredeyse tam puan almaya yakın bir performans göstermiştir. En fazla puan kaybının yaşandığı enerji atmosfer ve iç mekân kalitesi alanı ilgi çekmektedir (Görsel 12).

Değerlendirme Kriterleri	Verilebilecek Maksimum Puan	Alınan Puan
Sürdürülebilir Araziler	18	10
Su Verimliliği	9	8
Enerji ve Atmosfer	39	26
Malzeme ve Kaynaklar	16	7
İç Mekân Kalitesi	18	5
Tasarımda Yenilik	6	4
Bölgesel Öncelik	4	3
Toplam Puan	110	63

Görsel 12. Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi Gold LEED Sertifikası Toplam Alınan Puanlar, 2023, Kişisel Arşiv

4. Tartışma

LEED sertifikasyon sisteminin ilk sürümü olan LEED v1.0 1998 yılında oluşturulmuştur. İlk versiyondaki eksikliklerin giderilmesinin ardından LEED v2.0 2000 yılında kullanıcılara sunulmuştur. Bu versiyonu ise 2002 yılında LEED v2.1 ve 2005 yılında LEED v2.2 izlemiştir. 2009 yılına gelindiğinde ise LEED v3.0 ve 2013 yılında ise LEED v4.0 sürümleri hazırlanmıştır. 2019 yılında ise LEED v4.1 sürümü günümüzde en güncel sürümü olarak karşımıza çıkmaktadır (USGBC, t.y.). LEED yeşil bina sertifikasyon programının en son versiyonu olan LEED v5, yapılı çevreyi Paris İklim Anlaşması'nın 2030 ve 2050 hedefleriyle uyumlu hale getirme çabalarında önemli bir kilometre taşıdır. Derecelendirme sistemi eşitlik, sağlık, ekosistemler ve dayanıklılık gibi önemli konuları ele alıyor (USGBC, t.y.).

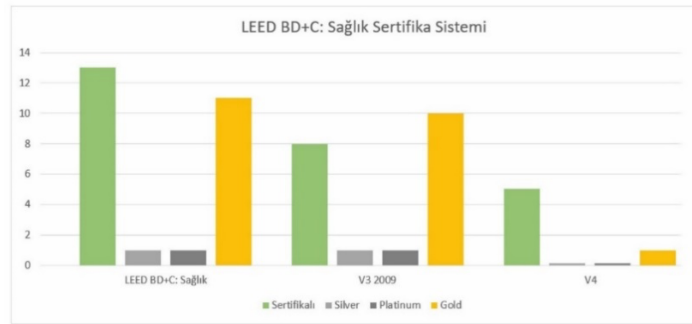
Bu bağlamda LEED Sertifikasyon sistemleri 1998 yılından bugüne olan süreç içinde birçok versiyon ile kendini yenilemiş ve geliştirmiştir. Bu süreç içerisinde geliştirilen versiyonların; dünyanın varoluşunu tehdit eden etkenleri azaltmak veya ortadan kaldırmak, çağın gereksinimlerine cevap verebilmek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Güncellenen LEED V4 ile V3 arasındaki değişiklikler Görsel 16’da gösterilmiştir. Buna göre yeni versiyonda Enerji ve Atmosfer, Malzeme ve Kaynaklar, İç Mekân Kalitesi kriterlerinin puanları düşmüş; Sürdürülebilir Araziler ve Su Verimliliği kriterlerinin puanı artmış; Tasarımda Yenilik ve Bölgesel Öncelik kriterlerinin puanında bir değişiklik olmamıştır. V3 versiyonunda olmayan Konum ve Ulaşım ile Bütünleştirici Süreç kriterleri eklenmiştir.

	V3 2009 Kriterin Toplam Puanı	V4 Kriterin Toplam Puanı
Sürdürülebilir Araziler	18	9
Su Verimliliği	9	11
Enerji ve Atmosfer	39	35
Malzeme ve Kaynaklar	16	19
İç Mekân Kalitesi	18	16
Tasarımda Yenilik	6	6
Bölgesel Öncelik	4	4
Konum ve Ulaşım		9
Bütünleştirici Süreç		1
Toplam Puan	110	110

Görsel 13. LEED V3 ile V4 Karşılaştırılması, 2023, Kişisel Arşiv

Elde edilen verilere göre oluşturulan Görsel 17’ye göre; hastane yapılarında verilen dereceli sertifikalar arasında en fazla Gold Sertifika alındığı ve bu sertifikaların en fazla V3 2009 değerlendirme versiyonu ile alındığı görülmektedir.



Görsel 14. Türkiye’de LEED Sağlık Alanında Alınan Sertifikalar, 2023, Kişisel Arşiv

Türkiye’den LEED sertifikası almış başvurular, sertifika sürümü açısından incelendiğinde ise ilk sırada 351 (%79,23) adetle LEED v2009, ikinci sırada 44 (%9,93) adetle LEED v2008, üçüncü sırada ise 40 (%9,03) adetle LEED v4.0 olduğu tespit edilmiştir. Sonuçlar incelendiğinde, Türkiye’deki başvurular sonucunda, LEED sertifikası alan başvuruların ağırlıklı olarak LEED v2009 sürümüne sahip olduğu görülmüştür (Bingöl, 2020, s. 198).

Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi LEED BD+C:Sağlık V3 2009 değerlendirme kriterlerine göre 63 puan olarak Gold LEED sertifikası almıştır. Buna göre Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi'nin aldığı puanlar V4 ile karşılaştırıldığında; İç Mekân Kalitesi ile Enerji ve Atmosfer kriterlerinkinden daha az puan almadığı görülmektedir. Ancak kullanım alanının büyüklüğü (yaklaşık 1.000.000 m²) düşünüldüğünde bazı aksaklıkların da olabileceği unutulmamalıdır.

LEED BD+C: Sağlık kriterleri doğrultusunda Türkiye'de sertifika alan hastanelerin kapasitesi göz önüne alındığında Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi'nin 789.031 m² arsa alanı üzerine kurulu, 1.021.265 m² kapalı alana sahip, 145.000 m² oturma alanı, 159.741 m²'si yeşil alan, 12.101 m²'si çakıl alan olmak üzere; toplam 171.842 m² peyzaj alanına sahip dev bir sağlık kompleksidir (<https://camsakurasehir.saglik.gov.tr/TR-449990/hastanemiz-hakinda.html>).

	V3 2009	V4
	Alınan Puan	Kriterin Toplam Puanı
Sürdürülebilir Araziler	10	9
Su Verimliliği	8	11
Enerji ve Atmosfer	26	35
Malzeme ve Kaynaklar	7	19
İç Mekân Kalitesi	5	16
Tasarımda Yenilik	4	6
Bölgesel Öncelik	3	4
Konum ve Ulaşım		9
Bütünleştirici Süreç		1
Toplam Puan	63	110

Görsel 15. Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi Gold LEED Sertifikası Puan Karşılaştırması, 2023, Kişisel Arşiv

5. Sonuç

Günümüzde çevre kirliliğinin hat safhaya çıkmasıyla birlikte doğal kaynakların korunma ihtiyacı büyük önem arz etmiştir. Alınacak önlemlerle alakalı kamu ve özel kurum ve kuruluşlar iş birliğiyle bazı standartlar belirlenmiştir. Ülke ve bölgeye göre değişkenlik gösteren bu standartlar enerji verimliliği ve ekosistemin korunmasına yönelik düzenlenmiştir.

Nüfus artışına ve kentleşmeye bağlı olarak hastane yapılarında da artışlar olmuş; hastane çeşitliliğiyle insanlar artık seçici konumuna gelmiştir. Dolayısıyla hastane yapıları artık sadece sağlık sistemiyle değil aynı zamanda tasarımıyla da seçilen konumundadır.

Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi yenilikçi ve sürdürülebilir tasarımıyla dikkat çekmektedir. Erozyon ve deprem riskine karşı sismik izolatör; sel baskınlarına karşı toprakarme çalışması yapılmış dünyanın en büyük sağlık kompleksidir. Yapı yalnız teknolojiyle değil aynı zamanda çevreci yaklaşımıyla da öne çıkmaktadır. Yağmur sularının toplanıp peyzajda kullanılıyor olması, solar enerjiyle yenilenebilir enerji kaynaklarını kullanması, iç mekân tasarımı zen bahçesi oluşturulması gibi örnekler verilebilmektedir. Ayrıca Türkiye'nin üçüncü büyük sağlık yatırım projesidir. Hastanenin en çok puan kaybının yaşandığı enerji atmosfer ve iç mekân kalitesi alanları tekrar düşünülmesi gereken konulardır. Bu alanlarda yapılacak olan iyileştirmeler hastanenin prestiji ve kullanıcıların konforunu doğrudan etkileyecektir.

Sonuç olarak yeşil hastane kavramıyla birlikte tüketimin değil üretimin artırıldığı ve merkezine insan-doğa etkileşimini alan bir yaklaşım benimsenmiştir. İnsan ruhunu ve bedenini iyileştiren en önemli unsurun doğa ve doğal kaynaklar olduğu unutulmamalıdır.

Bu çalışma kapsamında incelenen sertifika sistemlerine bakıldığında enerji ve su verimliliği, alan ve malzeme kullanımı, ulaşım gibi ölçütlerin değerlendirildiği görülmüştür. Sağlık Bakanlığı'nın 2012 yılında yayımladığı genelgeyle birlikte 200 ve üzeri yatak kapasiteli tüm hastaneler için LEED Sertifikası zorunlu hale getirilmiştir. Bu nedenle yeşil hastane sertifikasının gönüllükten ziyade artık yasal gereklilik olduğu görülmektedir. Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi günümüz ihtiyaçlarına cevap verebilecek kapasitede olan önemli bir sağlık yatırımdır. Yukarıda incelemiş olduğumuz üzere bazı eksiklikleri olsa da ülkemizde Gold LEED Sertifikası almış önemli hastaneler arasında bulunmaktadır. Yeşil hastane kavramına örnek ve referans bir proje olduğu ve olacağı aşikardır.

Sağlık Bakanlığı'nın uyulması zorunlu hale getirdiği sertifika sistemi sayesinde ülkemizde de yeşil hastane sayısının artış göstereceği düşünülmektedir. Dolayısıyla kurumlarda sunulan sağlık hizmeti kalitesinin de artacağı ön görülmüştür. Yeşil hastane konusuna bu bakış açısıyla yaklaştığımızda sağlık kurumlarındaki karar alıcıların gerekli adımları atması çok önemlidir.

Kaynakça

Aktaş, Kurt Orkun. (2017). *Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı Kliniği Muayene Odalarındaki Hasta-Doktor İletişimine Mekânın Etkisi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Albrecht, S. Petrin, B. (2010). Establishing a Sustainable Vision for Healthcare an Interactive Qualifying Project Report. *Worcester Polytechnic Institute*, s. 1-76.

Aver, Ömer Faruk. (2021). *Yeşil hastane derecelendirme sisteminin geliştirilmesi: Türkiye örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Baytaş, Veysel. (2021). *Sağlık kurumlarında çevreye duyarlı politikalar: Yeşil hastane örnekleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Karaman.

Bingöl, Bora. (2020). Aralık/ Bölüm 29. Doç. Dr. Sibel Demirarslan (Ed.). *Mimarlık, Planlama ve Tasarım Alanında Teori ve Araştırmalar II*, s. 188-206.

Doğru, (2019). LEED V4. Erişim: 23.04.2023, <https://www.ecobuild.com.tr/post/2019/08/21/leed-v41>

Güzelkokar, Ozan ve Gelişen, Gökhan (2019). Mevcut Yapıların Sürdürülebilir Yeşil Binalara Dönüştürülmesi. *Ulusal Çevre Bilimleri Araştırma Dergisi*, 2(2), s. 76–90.

Johnson, S. W. 2010. Summarizing green practices in U.S. hospitals. *Hospital Topics*, 88/3, s. 75–81.

Kurtaran, Ayten ve Yeşildağ, Ahmet Y. (2021). Trabzon'daki Kamu Hastanelerinin Yeşil Hastane Standartlarına Uygunluklarının Belirlenmesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, 16(3), s. 777 – 797.

Kutlu, Rana. (2018). Çevresel Faktörlerin Mekân Kalitesi ve İnsan Sağlığına Etkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, 8(1), s. 67-78.

Mataracı, Pınar. (2017). *Sürdürülebilir Pazarlama ve Tüketici Davranışı: Çevreyle Dost Ürün Satın Alma Davranışında Çevre Bilinci, Yaşam Tarzı ve İlgilenim Düzeyinin Etkilerinin Belirlenmesi Üzerine Bir Pilot Araştırma* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Mansur, Fatma. ve Korkmaz, Sezer. (2020). Sağlık Hizmeti Kullanıcılarının Yeşil Hastane Farkındalık Düzeylerini Belirlemeye Yönelik Bir Çalışma. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 22/3, s. 827-850.

Onaran, Salih. (2019). *Sürdürülebilir Yeşil Hastane Süreçlerinde Güncel Kalite Anlayışları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Medipol Üniversitesi, İstanbul.

Orhan, İmren Hümeýra. ve Kaya, Latif Gülhan. (2016). LEED Belgeli Yeşil Binalar ve İç Mekân Kalitesinin İncelenmesi, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Özel Sayı,1,18-28.

Özyaral, Oğuz. (2013). *Yeşil Hastane*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri, s. 219-235.

Palteki, Ayşe Seval. (2013). *İstanbul'daki kamu hastanelerinin yeşil hastane ölçütlerine uygunluklarının belirlenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Savaş, Ali Bertan. (2018). *Hastanelerin "yeşil hastane" Olma Süreci, Muhasebenin Rolü ve Bir Uygulama*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Stichler, Jaynelle F. (2009). Code green: a new design imperative for healthcare facilities. *Journal of Nursing Administration*, 39/2, s. 51-54.

USGBC, t.y., Erişim: 23.04.2023, <https://www.usgbc.org/projects>

USGBC, t.y., Erişim: 23.04.2023, <https://www.usgbc.org/leed/v5>

Yüksel, Atila. (2014). Su ve sürdürülebilirlik. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 11/2, s. 108-111

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Damla YÜKSEK, 2023, LEED BD+C:Sağlık V4 için Değerlendirme Kriterleri ve Verilebilecek Maksimum Puanlar.

Görsel 2: Mika, 2017, LEED Sertifika Çeşitleri. Erişim: 23.04.2023, <https://mika.com.tr/leed-sertifikasi-nedir/>

Görsel 3: Ülkelerin Gelişmişlik Sıralarına Göre LEED Sayıları, Yücel Işıldar, G. Gökbayrak, A. (2018). Yeşil Binalarda Belgelendirme Ölçütlerinin Ülkelerin Gelişmişlik Düzeyine Göre Değerlendirilmesi. *Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 7(1), s. 46-57.

Görsel 4: Ülkelere Göre LEED Sertifika Çeşitlerinin Yüzdeleri, Yücel Işıldar, G. Gökbayrak, A. (2018). Yeşil Binalarda Belgelendirme Ölçütlerinin Ülkelerin Gelişmişlik Düzeyine Göre Değerlendirilmesi. *Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 7(1), s. 46-57.

Görsel 5: Damla Yüksek, 2023, Sürdürülebilir Alanların Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 6: Damla Yüksek, 2023, Su Verimliliğinin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 7: Damla Yüksek, 2023, Enerji ve Atmosferin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 8: Damla Yüksek, 2023, Malzeme ve Kaynakların Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 9: Damla Yüksek, 2023, İç Mekân Kalitesinin Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 10: Damla Yüksek, 2023, Tasarımda İnovasyon Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 11: Damla Yüksek, 2023, Bölgesel Öncelik Değerlendirme Kriterleri ve Verilen Puanlar.

Görsel 12: Damla Yüksek, 2023, Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi Gold LEED Sertifikası Toplam Alınan Puanlar.

Görsel 13: Damla Yüksek, 2023, LEED V3 ile V4 Karşılaştırılması.

Görsel 14: Damla Yüksek, 2023, Türkiye’de LEED Sağlık Alanında Alınan Sertifikalar.

Görsel 15: Damla Yüksek, 2023, Başakşehir Çam ve Sakura Hastanesi Gold LEED Sertifikası Puan Karşılaştırması.

DİSLEKSİ BİREYLERE YÖNELİK OLARAK TASARLANMIŞ YAZI KARAKTERLERİNİN HARF ANATOMİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME^{1,2}

Doç. Ece ÇALIŞ ZEĞEREK

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
Isparta / Türkiye
ececalis@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8756-0435

Öz: Öğrenme, bireyin bilgiyi yorumlama ve yapılandırma sürecidir. Her bireyin bilgiyi yorumlama ve yapılandırma süreçleri farklıdır. Çünkü bireylerin sahip oldukları bilişsel özellikler, öğrenme süreçlerini etkilemektedir. Öğrenme sürecinde uygulanacak doğru yöntemler ile başarılı olunabilecek alanlar desteklenirken, diğer yandan öğrenme süreci daha etkili ve hızlı gerçekleşebilmektedir. Özgül öğrenme güçlüğü yaşayan guruplarda ise bu durum daha fazla önem taşımaktadır. Özgül öğrenme güçlüğü, bireyin dili yazılı ya da sözlü olarak anlayabilmesi ve kullanabilmesi sürecinde yaşadığı güçlükleri ifade etmektedir. Normal ya da normal üstü zekaya sahip olan ancak özgül öğrenme güçlüğü çeken bireyler dinleme, düşünme, konuşma, okuma, yazma, anlama veya matematik becerilerini gerçekleştirebilmede ciddi sorunlar yaşayabilmektedir. Öğrenmeyi etkileyen ancak bir zeka problemi olmayan bu durum duygusal, davranışsal ve sosyal problemleri de beraberinde getirebilmektedir. Çalışma kapsamında özgül öğrenme güçlüğü çeken disleksili bireylere yönelik olarak tasarlanmış yazı karakteri tasarımlarının biçimsel özellikleri incelenecek ve disleksiye sahip olan bireyler tarafından ihtiyaç duyulan gereksinimlerine uygunluğu tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Özgül Öğrenme Güçlüğü, Disleksi, Okuma Bozukluğu, Yazı Karakteri.

AN INVESTIGATION ON LETTER ANATOMY IN TYPEFACES DESIGNED FOR DYSLEXIC INDIVIDUALS

Abstract: Learning is the process of interpreting and structuring knowledge. Each individual's processes of interpreting and structuring information are different. Because the cognitive characteristics of individuals affect their learning processes. With the right methods to be applied in the learning process, the areas that can be successful are supported, while on the other hand, the learning process can be more effective and faster. This situation is more important in groups with specific learning difficulties. Specific learning disability refers to the difficulties experienced by the individual in the process of understanding and using language in written or spoken form. Individuals with normal or above normal intelligence but with specific learning difficulties may have serious problems in performing listening, thinking, speaking, reading, writing, comprehension or mathematics skills. This condition, which affects learning but is not an intelligence problem, can also bring emotional, behavioral and social problems. Within the scope of the study, the formal characteristics of typeface designs designed for dyslexic individuals with specific learning difficulties will be examined and their suitability for the needs of individuals with dyslexia will be discussed.

Keywords: Specific Learning Disability, Dyslexia, Reading Disorder, Typeface.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, 02-03-2023 tarihlerinde Dubai'de düzenlenen "IFAPC International Fine Arts and Printing Conference"de özet bildiri olarak sunulan "Examination of Typefaces Designed for Dyslexic Individuals" başlıklı bildiri üretilmiştir. Bildiri tam metin olarak basılmamıştır."

1. Giriş

Özgül öğrenme güçlüğü, zekası normal ya da normal üstü olan bireylerde görülen dinleme, konuşma, okuma, yazma, matematik ve akıl yürütme becerilerinde ortaya çıkan zorluklardır. Özgül öğrenme güçlüğünün disleksi, disgrafi ve diskalkuli olmak üzere üç türü bulunmaktadır. Birey okuma güçlüğü yaşıyor ise “disleksi”, yazılı anlatım bozukluğuna sahipse “disgrafi”, matematik ve akıl yürütme becerilerinde zorluk yaşıyorsa “diskalkuli” olarak tanımlanmaktadır. En sık görülen özgül öğrenme bozukluğu “disleksi”dir. “Disleksi” terimi ilk kez 1896 yılında Hirtshelwood tarafından yazılan bir makalede ortaya çıkmıştır. Ancak terim, “Dünya Nörologlar Örgütü” tarafından 1968 yılında kabul edilmiştir (Jaklewicz, 1997). Nörogelişimsel bir rahatsızlık olan disleksi, İngiliz Disleksi Derneği (BDA) tarafından okuma ve hecelemeyle etkileyen özel öğrenme güçlüğü olarak tanımlanmaktadır (Reid, 2011, s. 5-6). Okuma becerisinin kazanılmasında yaşanan bir öğrenme güçlüğü olan disleksi, “sesli sembollerin düzenlenmesinde yaşanan bir sorun” olarak görülebilir (Taşkaya, 2019, s. 248). Disleksinin bilinen bir tedavi yöntemi yoktur ancak belirli eğitimlerle bu bireylerin gelişimi desteklenebilir. Disleksili bireylerin eğitimi, sınıf müfredat programları ve özel derslerin yanı sıra özel eğitim programlarıyla ve psiko-pedagojik yaklaşım ile de desteklenmelidir (İleri, 2020, s. 9). Öte yandan disleksili bireyleri destekleyebilecek web siteleri, mobil uygulamalar geliştirilmekte ve yazı karakterleri tasarlanmaktadır. Nitekim okuma zorluğu yaşayan bir birey için özellikle eğitim sürecinde metin yazı karakterinin kolay algılanabilir ve okunabilir olması, metinlerin anlaşılır ve akılda kalıcı olmaları açısından oldukça önemlidir. Aksi taktirde öğrenme zorlaşacak ya da gerçekleşmeyecektir. Bu problemde yola çıkılarak çalışmanın amacını disleksi bireylere yönelik olarak tasarlanmış yazı karakterlerinin anatomik özelliklerini tespit etmek ve disleksi bireylere uygunluğunu tartışmak oluşturmaktadır. Harf anatomilerinin biçimsel analizi, disleksili bireylerin yaygın olarak zorluk yaşadığı harfler üzerinden yapılacaktır.

2. Yazı Karakterlerinde Okunurluğun Disleksi Bireyler Üzerindeki Önemi

Okunurluk (legibility), yazılı metinlerin anlaşılır olabilmesi açısından oldukça önemli bir kavramdır. Nitekim yazı, okunmak ve anlaşılacak için vardır. Willen and Strals (2009, s. 1)’a göre bilgiyi nesnel olarak iletmenin bir yolu olan yazı ve tipografinin merkezinde işlevsellik yatar. Tipografik açıdan “bir metnin okunur olması, o metnin yazı boyutuna, bir satırda kaç harfin olacağına, satır uzunluğuna, harfler, sözcükler ve satırlar arasındaki boşluk, ilişki ve düzenlemelerine ve seçilen yazı karakterine bağlıdır” (Sarıkavak, 2009, s. 201). Okunur olmayan yazılar anlaşılacak harf, sözcük ya da satır örüntülerinden öteye geçemezler. Bu nedenle yazılı metinlerde yer alan harflerin biçimsel yapısının, okuyucu tarafından kolayca tanımlanabilmesi ve anlaşılır olması önemlidir. Öte yandan modern masaüstü yayıncılığın, web tabanlı yayıncılığın ve multimedya sunumunun hızla büyümesi ve ilerlemesi, artan yazı karakteri ve mizanpaj alternatifleri, görüntüleme ve baskı seçenekleri, diğer medyalarla entegre olma ihtiyacı okunurluk konusundaki önemi arttırmaktadır (Lidwell, Holden, Butler, 2010, s. 148).

Bir yazı karakterini diğerinden ayıran özellikler sayesinde okuyucu, harf biçimlerini ayırt edebilir ve kolayca tanıyabilir. Bir harf formunun birincil amacı tanımlanabilir olmak ve bir anlam iletme olduğuna göre okunabilirliğin sağlanması için her harfin bir diğerinden farklı ve kolay algılanacak biçimde tasarlanması gereklidir. Bir yazı karakterinin okunurluğuna katkıda bulunan nitelikler arasında x-yüksekliği, karakter ağırlığı, karakter genişliği, harf çizgisi kontrastı, iç boşluklar, tırnaklı ve tırnaksız yapılar, başlık yazı karakterleri ve bitişik yazılar (script) yer almaktadır (Öziş, 2021, s. 219). Özellikle x-yüksekliği, harf ölçülerini görsel açıdan büyük oranda etkilemektedir. Yazı karakterinin geniş x-yüksekliğine sahip olması, küçük punto ölçülerinde bile okunurluğu sağlamaktadır (Yıldız ve Keş, 2017, s. 2794). Söz konusu tüm niteliklerin ve bir yazı karakterinin tüm parçalarının amacına uygun biçimde düzenlenmesi okunurluğa hizmet etmektedir.

Tipografi alanında “okunurluk” ile sıklıkla karıştırılan bir başka kavram da “okuturluk”tur. Bu iki terim genellikle eşanlamli olarak kullanılsa da aslında birbirlerinden farklıdır. Okunurluk, x-yüksekliği, karakter şekilleri ve boyutu, kontur kontrastı ve karakter ağırlığı gibi bir yazı karakterinin doğasında bulunan fiziksel özellikleri aracılığıyla, harf biçimini diğerinden ayırt etme yeteneğini ifade eder. “Okunabilirlik” olarak da adlandırılan okuturluk ise bir yazı karakterinin veya tasarımın anlaşılmasını sağlayan özellikleriyle ilgilidir. Yani bir şeyi anlamak için onu her zaman okuyabilmek gerekmez. Örneğin, okunaksız bir grafiti, insanların kahramanın öfkesini okumasına olanak sağlayabilir (Ambrose ve Harris, 2011, s. 158). Okuturluk; “kelimelerin, cümlelerin veya metin bloklarının ne kadar kolay tanınıp okunabileceğini ifade eder” (Öziş, 2021, s. 8). En kolay algılanabilir harf biçimleri kontrastlık, sadelik ve oran niteliklerine sahip olanlardır. Bu nedenle günümüzde söz konusu niteliklere sahip olan Garamond, Baskerville, Bodoni gibi yazı karakterleri, hala ilk tasarlandıkları zaman ki kadar işlevselliklerini sürdürmektedirler. Yapılan araştırmalara göre okuma sırasında sıklıkla karıştırılan harfler arasında “f, i, l, t” harfleri yer almaktadır. Ayrıca benzerlikleri nedeni ile gözün “f” harfini t olarak, “t” harfini “j” olarak algılaması mümkündür. Bu nedenle tüm kullanıcılara hitap eden yazı karakterleri tasarlanırken, özellikle birbirleri ile karıştırılan harflerin birbirinden ayırt edilmeyi sağlayan yeterli kontrastlığa sahip olmaları gerekmektedir (Carter, Day,, Meggs, 2012, s. 76, 77). Özgül öğrenme güçlüğüne sahip olan bireylerde ise bu durum daha fazla önem taşımaktadır. Okuma güçlüğü çeken disleksili bireyler için üretilecek olan yazı karakteri tasarımları yapılırken, tüm kullanıcılara hitap eden ve sık karıştırılan harfler ile birlikte, öğrenme güçlüğü nedeniyle zor okunan ve karıştırılan harflerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Harf tasarımlarının yanı sıra harf, kelime ve satır arası boşluklar, satır uzunlukları, yazı boyutu, yazı ve arka plan ilişkisi ve kontrastlık düzeyleri de gereksinimler doğrultusunda göz önünde bulundurulması gereken niteliklerdir. British Dyslexia Association (2023, s. 1-2) tarafından, disleksili bireyler için okunabilir yazı karakterlerinde olması gereken belli başlı özellikler şu şekilde belirlenmiştir: Tırnaksız yazı karakterleri, tırnaklı yazı karakterlerine göre daha az karmaşıklık yaratır ve harflerin daha kolay görülebilir olmasını sağlar. Yazı karakteri boyutu 12-14 punto veya eşdeğeri büyüklükte (16-19 piksel) olmalıdır ancak bazı disleksili okuyucular daha büyük yazı boyutuna sahip bir yazı karakteri talep edebilir. Harf ve karakter arası boşlukların daha fazla olması, okunurluğu iyileştirebilir. Bu boşluklar ideal olarak ortalama harf genişliğinin %35’i kadar olmalıdır. Aşırı boşluklar ise yine okunabilirliği azaltabilir. Sözcükler arası boşluklar, harfler arası boşlukların en az 3,5 katı olmalıdır. Daha büyük satır aralıklarının kullanılması okunabilirliği artırır. Satır arası boşlukların, sözcük arası boşlukların 1,5 katı olacak şekilde tercih edilmesi önerilmektedir. Sözcüklerin altını çizmekten ve italik yazmaktan kaçınılmalıdır. Vurgulamalar için kalın (bold) yazı karakterleri tercih edilmelidir. Büyük harf ve küçük harflerin bir arada kullanımı tercih edilmemelidir. Büyük harf kullanımı daha az tanıdık geleceğinden karmaşıklık yaratabilir.

Disleksik bireyler çoğunlukla birbirinin ayna görüntüsüne sahip olan küçük harfleri, simetrik olmayan ancak yine de birbirine benzeyen harfleri, yuvarlak ve kavisli harfleri/rakamları karıştırabilir ve bazı harfleri ya da rakamları ters algılayabilir. Örneğin b ve d harfi ile p ve q harfleri ayna görünümüne sahip olması nedeni ile birbirleriyle sıklıkla karıştırılabilmektedir. İç boşluğa sahip olan a ve e harfleri ile 6 ve 9 rakamları ya da birbirinin tersi gibi görünen u ve n harfi ile v harfi, m ile w harfleri de karıştırılma olasılığı yüksek olan harflerendir. Bunun yanı sıra r ve n harfi yan yana geldiğinde m harfi gibi algılanabilir. f ve t harfi, s ve z harfi, 3 ile 8 rakamı, 2 ile 5 rakamı, 1 ile 7 rakamı, büyük “l” [-l] harfi, küçük l [-le] harfi ve 1 [-bir] rakamı birbirinden ayırt edilemeyebilir. Benzer yuvarlak yapıları nedeni ile c ve o harfleri ile ilgili olarak okuyucu zorluk yaşayabilir. y-v, n-h gibi yükseklikleri farklı olan harfler ile g ve j gibi benzer eğime sahip olan harfler de kimi zaman karıştırılabilir. Buradan hareketle üretilen yazı karakteri tasarımlarında söz konusu karışıklıkları en aza indirebilmek hedeflenmelidir. Öte yandan bu karışıklıklara ek olarak denek gruplar eşliğinde sorun yaşanan diğer harflerin neler olduğu tespit edilerek okuma ve yazma sürecini destekleyecek yazı karakteri tasarımları üretilebilir ya da güncellenebilir.

Disleksi bireyler için uygun olduğu düşünölen yazıların sahip olması gereken tüm nitelikler eğitim sürecini, okuma hızını ve okuduğunu anlamayı, duyuşsal, davranışsal ve sosyal etkileşim becerisini doğrudan etkileyeceğinden yukarıda sözü edilen özelliklerin ve niteliklerin göz önünde bulundurulması, okunurluğın ve okuturluğun sağlanması açısından oldukça önemlidir. Ancak söz konusu özellikler disleksi bireylerin kişisel gereksinimleri ile değışkenlik gösterebileceğinden, kişiye özgü planlamaların yapılması ve yapılan planlamaların uygulanarak değerlendirilmesi konu ile ilgili somut verilere ulaşılabilmesi açısından gereklidir.

3. Disleksi Bireyler için Üretilen Yazı Karakterleri

Okuma ve yazma becerileri, bireylerin kişisel gelişimleri, eğitim ve kariyer fırsatlarına ulaşabilmeleri, sosyal ve toplumsal etkileşimde bulunabilmeleri konusunda önemli rol oynamaktadır. Okuma ve yazma süreçlerinde zorluklar yaşayan, öğrenme güçlüğü çeken bireyler için ise bu durum birçok dezavantajı beraberinde getirmektedir. Okuma-yazma güçlüğü, kendini ifade etmede zorluk, özgüven eksikliği ve eğitim hayatlarında verimsizlik, bu dezavantajlardan yalnızca birkaçıdır. Uygun eğitim yöntemleri, doğru destek ve yönlendirmeler ile öğrenme güçlüğü çeken bireylerin okuma-yazma becerilerini geliştirmeleri mümkündür. Buna ek olarak üretilen yazı karakteri tasarımları, disleksi gibi öğrenme güçlüğü yaşayan bireylerin okuma ve okuduğunu anlama sürecini kolaylaştırabilir, yazma becerilerini destekleyebilir. Tüm kullanıcılara hitap eden kimi yazı karakterleri disleksi bireylerin kullanımına uygun bir nitelikte sunulabileceği gibi, bu bireylerin gereksinimleri doğrultusunda yeni yazı karakteri tasarımları da oluşturulabilir. Nitekim tüm kullanıcılara hitap eden yazı karakterlerinin disleksi bireylere uygunluğunu ele alan “Disleksi Tanılı Çocuklarda Eğitimlerinde Kullanılmak Üzere En Uygun Yazı Karakterlerinin EOG Sinyallerini Kullanılarak Tespit Edilmesi” başlıklı çalışmada konunun önemi vurgulanmaktadır (İleri, 2020). Bu ve benzer çalışmalardan hareketle disleksili bireylerin ihtiyaçları doğrultusunda tüm bireylerin kullanımına yönelik olarak üretilmiş olan standart yazı karakterlerinin daha okunur hale getirilmesi ve okuma sırasında bireyin duyduğu duyuşsal stresin azaltılması mümkündür. Daha iyi okuma ve anlama performansının sağlanabilmesi amacıyla disleksili bireyler için geliştirilen yazı karakterlerinin kullanılması da okuma sürecine katkı sağlayacaktır. Öyle ki Abelardo Gonzalez, Keith Bates, Robert Hillier, Christian Boer ve Natascha Frensch gibi bazı tasarımcılar, özellikle disleksili bireylerin sıklıkla karşılaştığı güçlükleri gidermeye yönelik olacak şekilde yazı karakterleri oluşturmaya odaklanmıştır. Söz konusu yazı karakterlerinden yaygın olarak kullanılanlar OpenDyslexic, Dyslexia, Lexie Readable, Sylexiad, Read Regular’dır. Bu yazı karakterlerinin orta özellikleri belirli harflerde basit ve anlaşılır yazı biçimlerinin kullanılması, harf simetrisinden kaçınılması ve metin içinde yer alan harfler, kelimeler ve satırlar arasında boşlukların artırılmasıdır (Harley, Oliver, Jessiman, MacAndrew, 2013). Çalışma kapsamında biçimsel özellikleri açısından incelenen yazı karakterleri, ulaşılabilirliği yüksek olan, herkesin erişimine açık olan ücretsiz yazı karakterlerinden seçilmiştir. Bunlar sırasıyla OpenDyslexic, Lexie Readable, Sylexiad Sans ve Sylexiad Sans Serif’dır. Yazı karakterleri incelemesi okuma metinlerinin tümce dizisi şeklinde olması nedeni ile küçük harfler (miniskül) üzerinden, disleksi bireylerin sıklıkla karıştırdığı harflerin değerlendirilmesi ile yapılacaktır. Söz konusu yazı karakterlerinin, her türlü kullanıcıya hitap eden “varsayılan (default) yazı karakterleri”nden³ ölçülendirme açısından farklı olup olmadığını gösterebilmek adına, biçimsel açıdan incelenen yazı karakterleri aynı zamanda varsayılan bir yazı karakteri Open Sans ile karşılaştırılacaktır. Open Sans yazı karakterinin seçilme nedeni harf anatomisi açısından standart ölçüler ile uyumlu, anlaşılabilirliği yüksek bir yazı karakteri olmasıdır. Seçilen yazı karakterinin gövde kalınlıkları ne ince ne de kalındır. Harf arası boşluklar sıkışık ya da gereğinden fazla geniş değildir. Üst ve alt uzanımlar yeteri kadar uzundur. Vurgu açısı minimal düzeydedir.

³ Default (Varsayılan) Yazı Karakteri: Bilgisayar sistemlerinde yüklü olan standart yazı karakterleri.

Dolayısıyla harflerin her yeri eşit vurguya sahiptir. Öte yandan iç boşlukları geniş, okunurluğu yüksek ve açık kaynaklı bir yazı karakteridir.

3.1. OpenDyslexic Yazı Karakteri

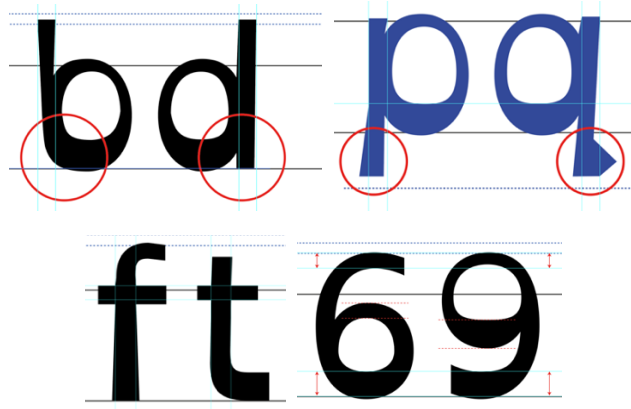
OpenDyslexic, okuma güçlüğü yaşayan bireyler için 2011 yılında Amerikalı Abelardo Gonzalez tarafından yaratılan açık kaynaklı bir yazı karakteridir (The Reading Well, 2022) (Görsel 1). Disleksili bireylerde sık görülen okuma hatalarına yardımcı olmak üzere tasarlanan bu yazı karakterinin OpenDyslexic ve OpenDyslexic-Alta olmak üzere iki tipi bulunmaktadır (OpenDyslexic, 2024). OpenDyslexic yazı karakterinde birbirine benzeyen harflerin karıştırılmasını önlemek amacıyla, harflere farklı yönlerde dolgunluk verilmiştir. Harflerin tasarımı ve benzersiz şekilleri, disleksik okuyucunun zihninin harfleri hareket ettirip çevirmesini önlemeye yardımcı olmaktadır (Laddusaw ve Brett, 2019). Yazı karakterinin genel özellikleri şu şekildedir: Harfler, yönü belirtmek ve metin satırını güçlendirmeye yardımcı olmak için daha dolgun alt kısımlara sahiptir. Her harfin sahip olduğu benzersiz şekli, birbirine benzeyen harflerin karıştırılmasını ya da döndürülmesini önlemeye yardımcı olabilir. Birçok yazı karakterinden daha geniş harf aralığına sahiptir (The Reading Well, 2022).

ABCDEF GHI JKLM
NOPQRSTU VWXYZ
a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ! ? #

Görsel 1. OpenDyslexic Yazı Karakteri.

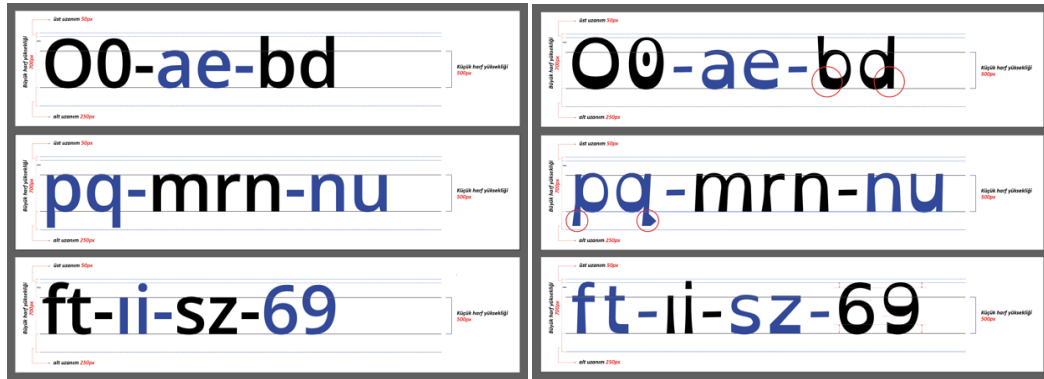
Open Dyslexic. Erişim: 26.06.2024. OpenDyslexic. URL1.

Regular, italic, bold ve bold italic türleri bulunan OpenDyslexic yazı ailesi, OpenDyslexic Regular üzerinden ele alınmıştır. Yazı karakterinin harf yapısı incelendiğinde harf gövde kalınlıklarında farklılıklar olduğu görülmektedir (Görsel 2). Bu durum, yazı karakterinin en belirgin özelliğidir. OpenDyslexic Regular “b” ve “d” harf gövde kalınlıkları ve çıkıntıları farklıdır. B harfinin bitişi çıkıntısız iken, d harfinin bitişinde çıkıntı mevcuttur. Küçük harf “p” ve “q”nun iç boşlukları eşdeğerdir. İç boşlukları oluşturan gövde kalınlıklarında bir farklılık görülmemektedir. Ancak alt uzanımına doğru devam eden gövde yapıları, girintileri, çıkıntıları ve gövde kalınlıkları farklılık göstermektedir. Bu nedenle harflerin en ince ve en kalın vurguları arasında yani eksen açıları arasında farklılıklar dikkati çekmektedir. En belirgin farklılıklardan bir diğeri q harfinin tırnak yapısının, p harfine göre daha geniş, keskin ve köşeli hatlara sahip olmasıdır. Özellikle “b-d” ve “p-q” gibi simetrik görünen harflere simetrik yapıyı bozacak detaylar eklenmiştir ve harf gövdelerinin kalınlıkları taban çizgisine doğru yaklaştıkça kalınlaşmaktadır. Bu sayede harfin görsel ağırlıklarına bakılarak, hangi kısmın aşağıda olduğunun anlaşılabilmesi hedeflenmiştir. Harfin doğru tanınmasına hizmet eden bu özellik ile harf döndürmelerinin önüne geçilmesi planlanmıştır. Ancak işe yararlığını tam olarak tespit edebilmek için denek gruplar ile ayrı bir çalışma yapılması gerekmektedir. Öte yandan sabit ağırlıklı alt kısımlar, metin satırını güçlendirmeye yardımcı olarak, satır karışıklıklarının da önlenmesine yardımcı olabilir.



Görsel 2. OpenDyslexic Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Yukarı uzantısı olan olan “f” ve “t” gibi harflere bakıldığında; t harfinin f ve k harfine göre daha kısa bir üst uzantıya sahip olduğu görülmektedir. F ve t harfinin karıştırılmaması için bar kalınlıklarının farklı olması sağlanmıştır. F harfinin bar kalınlığı, t harfinin bar kalınlığına göre daha geniştir. Harflerin gövde kalınlıkları ve eğimleri de birbirinden farklılık göstermektedir. Sıfır rakamının büyük harf “O” ile karıştırılmaması için sıfır rakamı daraltılmıştır ve iç boşluğunda bir nokta bulunmaktadır. Eksen açıları ise benzerdir. Disleksi bireyler tarafından sıklıkla karıştırılan bir diğer harf çifti “a” ve “e” harflerinden oluşmaktadır. Bu iki harf arasındaki karışıklığın azaltılabilmesi için harfler arasındaki farklılıkların belirgin olması gerekmektedir. A harfinin iç boşluğu daha küçük ve dar iken, e harfinin iç boşluğu daha geniştir. A harfinde yer alan yarı kapalı iç boşluklar da, e harfinin yarı kapalı iç boşluğuna göre daha dardır. A harfi eğimli yatay vurguya sahipken, e harfi düz yatay vurguya sahiptir. 6-9 rakamlarına bakıldığında ise bar kalınlıklarının farklı olduğu görülmektedir. Yine harflerde olduğu gibi tüm rakamlarda da taban çizgisine doğru yaklaşıldıkça harf gövde kalınlıkları artmakta, böylece okumayı kolaylaştıracak olan metin satırı da oluşturulmaktadır.



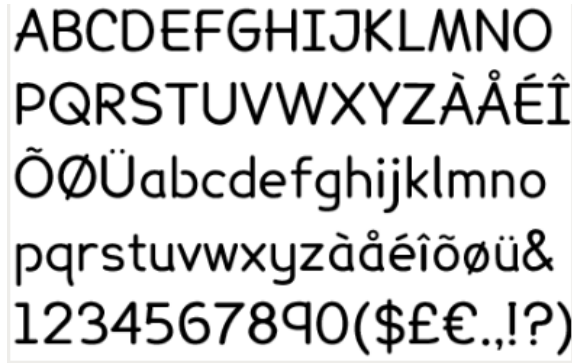
Görsel 3. Open Sans Yazı Karakteri ve OpenDyslexic Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Bunun yanı sıra Open Sans yazı karakteri ile OpenDyslexic yazı karakteri arasında birçok farklılık da gözlemlenmektedir. Open Sans, vurgu açısı minimal düzeyde olan bir yazı karakteridir. Ancak OpenDyslexic vurgu açıları, genel olarak güçlü yatay vurgu şeklindedir. Dolayısıyla ince ve kalın vurgular arasında çoğunlukla yüksek kontrastlık mevcuttur. OpenSans yazı karakterinde ise kontrastlık söz konusu değildir. Open Sans Dyslexia’da b ve d harflerinin üst uzantıları, Open Sans’a göre biraz uzundur. Ancak yine de üst uzantılar, Open Sans gibi varsayılan yazı karakterleri ile eşdeğer görünmektedir. OpenDyslexic yazı karakterinin harf aralıkları daha geniştir. Bu da

harflerin daha kolay görülebilir olmasını sağlamaktadır ancak aşırı boşlukların olması durumunda okunurluk olumsuz etkilenecektir.

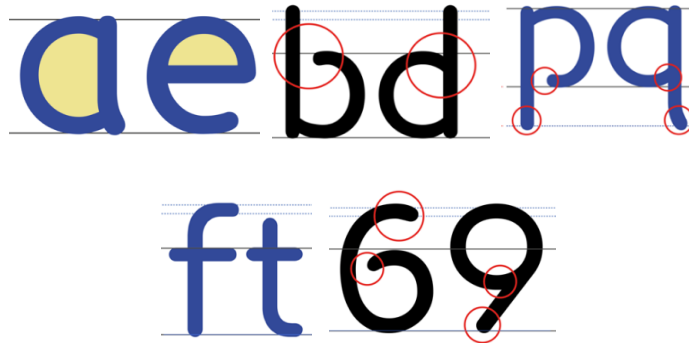
3.2. Lexia Readable Yazı Karakteri

Lexie Readable, Comic Sans'ın bir uyarlaması olup, maksimum okunabilirlik için tasarlanmış bir yazı karakteri ailesidir (Görsel 4). Her türden kullanıcıya hitap etmek ve okunabilirliğe yardımcı olmak için İngiliz grafik tasarımcı Keith Bates tarafından tasarlanmıştır. Yazı karakterinde yer alan “g” ve “p” gibi harflerin alt uzantıları, “b” ve “h” gibi harflerin üst uzantıları ayırt edilebilir olacak şekilde titizlikle belirlenmiştir (Hoffmeister, 2016, s. 26). Küçük harf b ve d gibi birbirine benzer olan harfler asimetrik yapıya sahiptirler. Daha yaşlı okuyuculara da hitap etmeyi amaçlayan yazı karakteri, 8 punto gibi küçük yazı boyutlarında da okunaklı olacak şekilde tasarlanmıştır (The Reading Well, 2022).



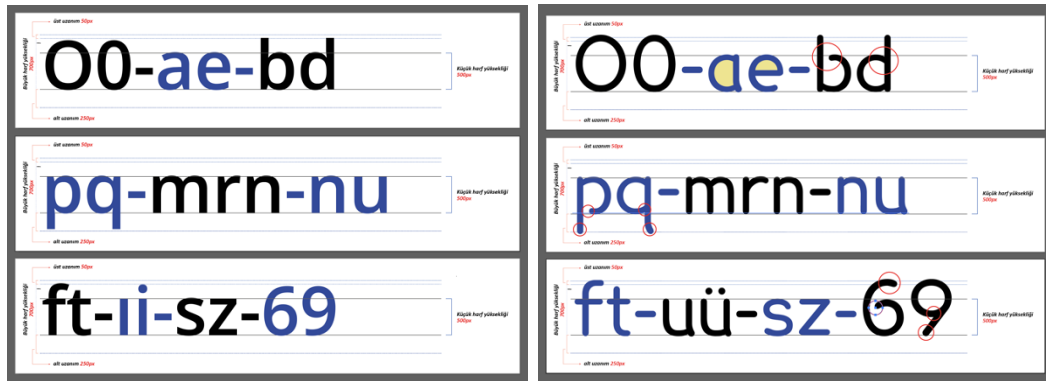
Görsel 4. Lexia Readable Yazı Karakteri.
Erişim: 26.06.2024. Lexia Readable. URL2.

Bu yazı karakterindeki en büyük ayırıcı özellik “b-d” ve “p-q” gibi simetrik harflerin dikey ve yatay eksen bağlantı noktalarında görülmektedir. Örneğin b harfinin yatay eksen bağlantı noktası dikey eksen ile birleşmemiştir. Burada oluşan açıklık, b harfinin iç boşluğunda da bir açıklık oluşturmuştur. D harfinde ise dikey ve yatay eksen bağlantı noktaları tam birleşmektedir ve d harfinde yine tam olarak kapalı alandan oluşan bir iç boşluk mevcuttur. Bu iki harfin disleksili bireyler tarafından karıştırılmamasını sağlayacak tek özellik budur. Aynı durum p ve q harfleri için de geçerlidir. Ancak birbirinin simetrisi bir gövdeye sahip olan “u” ve “ü” harflerinde bu özellik uygulanmamıştır.



Görsel 5. Lexia Readable Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

B, d, h, k, l gibi harflerin üst uzantıları aynı yüksekliktedir. Ayrıca yine d, b, h gibi harflerin üst uzantıları, varsayılan yazı karakterlerine göre daha uzundur. Bu da yine disleksi bireyler için ayırıcı bir özellik oluşturmaktadır. P ve q harflerinin alt uzanımları da aynı uzunluktadır. Ancak b ve d harfinin aksine biçimsel açıdan aynı değildirler. P harfinin alt uzanımı düz iken, q harfinin bitişinde dışa doğru bir eğim bulunmaktadır. Bu da bir diğer ayırıcı özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu harflerin iç boşlukları, açıklık nedeni ile minimal düzeyde farklılık göstermektedir. Diğer üst uzantılı harflere göre “t” harfinin üst uzantısı daha kısadır. T harfi ile f harfinin bar kalınlıkları ise aynıdır. Sıfır rakamının büyük harf “O” ile karıştırılmaması için sıfır rakamı daraltılmıştır. A ve e harfi arasındaki farklılıkların belirgin olmasını sağlamak için a harfinde, e harfinde olduğu gibi bir açık alan bırakılmamıştır. Dolayısıyla iç boşluklar birbirinden oldukça farklıdır. 6 ve 9 rakamlarına bakıldığında bar kalınlıklarının eşdeğer olduğu görülmektedir. Ancak harf bitişleri birbirinden oldukça farklıdır. 6 rakamı kavisli bir bitişe sahipken, 9 rakamı eğimli bir bitişe sahiptir. Bu durum rakamların yarı kapalı iç boşluklarında da belirgin bir farklılık oluşturmaktadır. Bir diğer farklılık ise b, d, p ve q harflerinde olduğu gibi düşey ve yatay eksen bağlantı noktalarında görülmektedir. 6 rakamının yatay eksen bağlantı noktasında açıklık bulunmakta iken, 9 rakamında bulunmamaktadır.



Görsel 6. Open Sans Yazı Karakteri ve Lexia Readable Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Lexia Readable yazı karakteri OpenDyslexic'e göre daha ince bir yazı karakteridir ve harf arası boşluklar daha dardır. Gövde kalınlıkları ve harf arası boşluklar açısından Open Sans ile benzer yapıdadır (Görsel 6). Lexia Readable yazı karakterinde yer alan n-u, u-ü, o-ö, ı-i sesli harfleri, Open Sans yazı karakterinde olduğu gibi ayırıcı hiçbir özellik içermemektedir. Open Sans yazı karakterinde vurgu açısı minimal düzeyde iken Lexia Readable yazı karakterinde vurgu açısı bulunmamaktadır. En belirgin farklılıklara bakıldığında; Open Sans yazı karakterine göre daha ince bir gövde kalınlığına sahip olması, üst ve alt uzanımların daha uzun olması ve bazı harflerin düşey-yatay bağlantı noktalarında açıklık yer almasıdır.

3.3. Sylexiad Sans Yazı Karakteri Ailesi

Norwich Üniversitesi Sanat Koleji'nde Öğretim Görevlisi olan Dr. Robert Hillier, 2006 yılında doktora araştırmasının bir parçası olarak, yetişkin disleksik okuyucular için Sylexiad yazı karakteri ailesini tasarlayıp geliştirmiştir. Hillier, araştırma bulgularını çok sayıda tasarım kurumu ve konferansında sunmuştur. Bu yazı karakteri hakkında yazılmış yazılar, Communication Arts, Baseline, Novum, étapes, Slanted, Ultrabold ve Journal of Writing in Creative Practice gibi tasarım yayın organlarında yayımlanmıştır. Söz konusu doktora araştırması, disleksi örgütleri tarafından önerilen diğer yazı tiplerine karşı geliştirilen yeni bir disleksik yazı karakterinin tasarımını ve test

edilmesini içermektedir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular, yetişkin disleksili okuyucuların çoğu tarafından Sylexiad yazı karakterlerinin tercih edildiğini göstermektedir (Sylexiad, t.y.). Çoğu yazı karakteri tasarlandıktan sonra okunabilirlik ve okunaklılık açısından test edilmektedir. Sylexiad'ın tasarımı ise, okunabilirlik ve okunaklılık testlerini gerçek tasarım süreci sırasında gerçekleştirmiştir. Bu nedenle Sylexiad, test ilerledikçe okuyucu geri bildirimleriyle bilgilendirilmiş ve değiştirilmiştir. Testler, mevcut tipografik okunabilirlik ilkelerini hem doğrulayan hem de bunlarla çelişen sorunları ortaya çıkarmıştır (Hillier, 2006, s. 112).

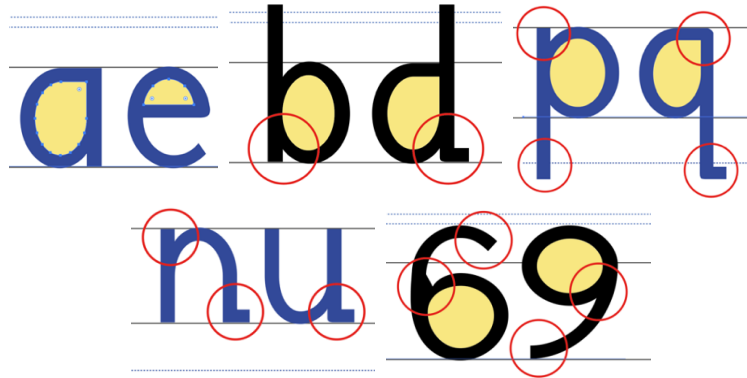
Yazı karakterinin genel özellikleri şu şekildedir: Tırnaklı (Sylexiad Serif) ve tırnaksız (Sylexiad Sans) alternatifi olan bu yazı karakteri ailelerinin bir de Sylexiad Sans Spaced ve Syexiad Serif Spaced olmak üzere harf arası boşlukların genişletildiği iki türü daha bulunmaktadır (Görsel 7). Yazı karakterinde yer alan alt uzantılı (descenders) ve üst uzantılı harflerin (ascenders) uzanımları, diğer yazı karakterlerine göre belirgindir. Her bir harf biçimi, olabildiğince açık ve belirgin hale getirilmiştir. Kelimeler arası boşluklar incelikte belirlenmiştir. Kalın ve eğik harf biçimlerinin kullanılmasından kaçınılmıştır (Hillier, 2006, s. 112).

Sylexiad Sans Thin	Sylexiad Sans Medium	Sylexiad Sans Spaced Thin	Sylexiad Sans Spaced Medium
<i>Sylexiad Sans Thin Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Medium Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Spaced Thin Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Spaced Medium Italic</i>
Sylexiad Sans Thin Bold	Sylexiad Sans Medium Bold	Sylexiad Sans Spaced Thin Bold	Sylexiad Sans Spaced Medium Bold
<i>Sylexiad Sans Thin Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Medium Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Spaced Thin Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Sans Spaced Medium Bold Italic</i>

Görsel 7. Sylexiad Sans ve Sylexiad Sans Spaced Yazı Karakteri Ailesi.
Erişim: 27.06.2024. Sylexiad, URL3.

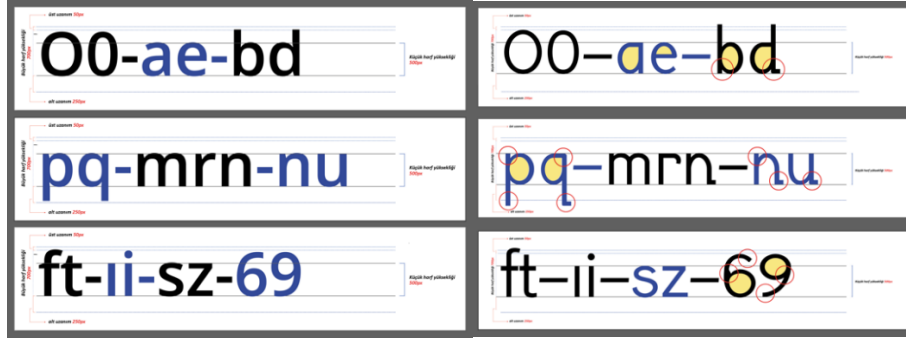
Sylexiad Sans yazı ailesinde yer alan harflerin vurgu açıları minimal düzeydedir, bu nedenle gövde kalınlıkları eşittir denilebilir ve Lexia Readable'de olduğu gibi görsel ağırlıktan söz edilemez. Yazı karakterini, disleksi bireylere yönelik bir yazı karakteri haline getiren ayırıcı özellikler; alt ve üst uzantıların oldukça uzun olması, harflerin iç boşluklarındaki farklılıklar, harf bitişlerindeki farklılıklar olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 8). B ve d harfinin üst uzantıları, üst uzanım çizgisinin dışına taşmaktadır. B harfinin alt uzanımı dümdüz inmekte iken, d harfinin alt uzanımı dışı doğru tırnak ile bitmektedir. B ve d harfinin yatay bar kalınlığında minimal bir incelik ve yatay bar eğimlerinde farklılık görülmektedir. Bu da her iki harfin iç boşluklarını birbirinden farklılaştırmaktadır.

P ve q harflerinde de benzer bir durum söz konusudur. Söz konusu iki harfin iç boşlukları birbirinden farklıdır. Alt uzanımları, alt uzanım çizgisinin dışına taşmaktadır. D harfinde olduğu gibi q harfinin bitişi de dışı doğru tırnak ile tamamlanmaktadır.



Görsel 8. Sylexiad Sans Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Birbirine çok benzeyen “n” ve “u” harflerinde de alt uzanım sonlandırılırken tırnak kullanılmıştır. Sıfır rakamı ele alınan diğer yazı karakterlerinde olduğu gibi büyük harf “O” ile karıştırılmaması için daha dardır. 6-9 rakamlarına bakıldığında bar kalınlıklarının eşdeğer olduğu görülmektedir. Ancak harf bitişleri birbirinden oldukça farklıdır. 6 rakamı kavisli bir bitişe sahipken, 9 rakamı eğimli bir bitişe sahiptir. Bu durum rakamların yarı kapalı iç boşluklarında da belirgin bir farklılık oluşturmaktadır. Bir diğer farklılık ise b, d, p ve q harflerinde olduğu gibi düşey ve yatay eksen bağlantı noktalarında görülmektedir. 6 rakamının yatay eksen bağlantı noktası, 9 rakamına göre farklı bir yapıya sahiptir.



Görsel 9. Open Sans Yazı Karakteri ve Sylexiad Sans Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

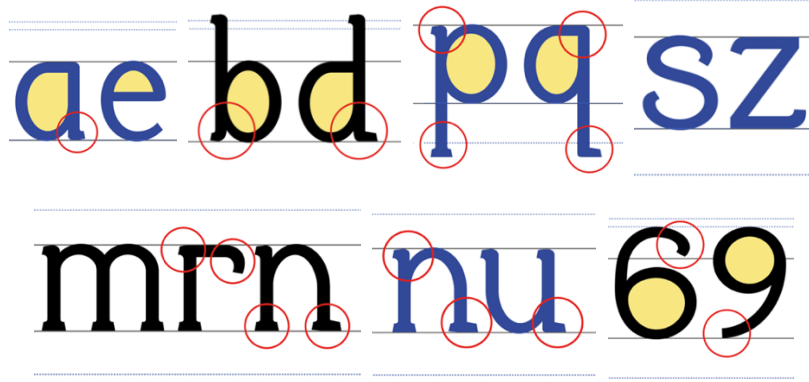
Sylexiad Sans yazı karakteri, Lexia Readable gibi OpenDyslexic'e göre daha ince bir yazı karakteridir ve harf arası boşluklar daha dardır. Ancak Sylexiad Sans Spaced'de harf araları genişletilmiştir. Yazı karakterinin özellikle harf bağlantı noktalarına doğru gelindikçe gövde kalınlıklarında hafif düzeyde incelleme oluşmaktadır. Sylexiad Sans yazı karakterinde yer alan u-ü, o-ö, ı-i sesli harfler, Open Sans yazı karakteri ve Lexia Readable yazı karakterinde olduğu gibi ayırıcı bir özellik içermemektedir. Open Sans yazı karakterinde olduğu gibi Sylexiad Sans yazı karakterinde de vurgu açısı minimal düzeydedir (Görsel 9). En belirgin farklılıklar arasında; Open Sans yazı karakterine göre daha ince bir gövde kalınlığına sahip olması, üst ve alt uzanımların daha uzun olması ve disleksi bireyler tarafından karıştırılacağı düşünülen harf çiftlerinden birisine ayırıcı bir tırnak eklenirken diğerine eklenmemiştir.

3.4. Sylexiad Sans Serif Yazı Karakteri

Dr. Robert Hillier tarafından yetişkin disleksi okuyucular için üretilen Sylexiad Sans Serif yazı karakteri, Sylexiad Sans yazı karakteri'nin tırnaklı versiyonudur (Görsel 10). Norwich Üniversitesi Sanat Koleji'nde 2006 yılında yapmış olduğu araştırmada Hiller, Sylexiad Sans Serif yazı karakterinin de disleksi okuyucular tarafından tercih edildiğini belirtmektedir (Hiller, 2008, s. 2, 3). Hillier'in araştırma ve kullanıcı testlerine göre disleksik kullanıcılar çoğunlukla şu harfleri tanımlama sorunu yaşamaktadır; Küçük harf l, rakam 1, ünlem işareti !, küçük harf o; büyük harf O, p q, b d, j g, m n, m w, g h t, J L, L I. Karakter karışıklığı zorlukları ise çoğunlukla şu karakterlerle yaşanmaktadır; b/d, p/q, a/e, b/k, u/v ve rakamlar. Harf karakteri karışıklığı formların tasarımdaki benzerlikleri ile ilgilidir ve bu karışıklık, b/d, p/q ve 6/9 gibi harflerin ters çevrilmesiyle sonuçlanır. Sesli harfler de (a/e) sıklıkla karakter karmaşasına neden olan harflerdir (Hillier, 2006, s. 112).

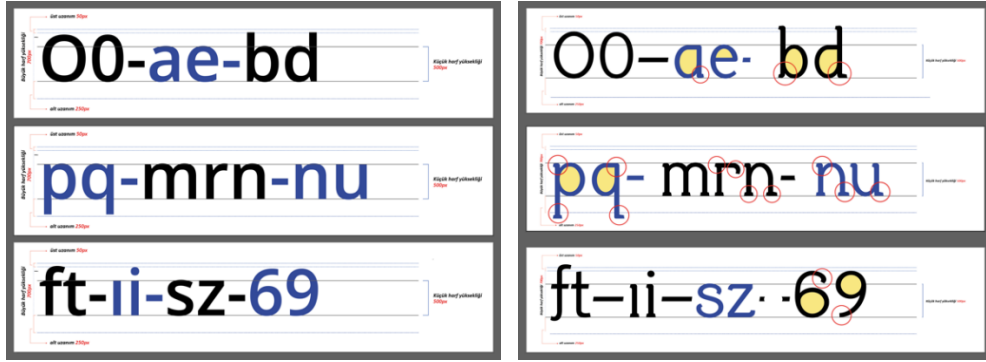
Sylexiad Serif Thin	Sylexiad Serif Medium	Sylexiad Serif Spaced Thin	Sylexiad Serif Spaced Medium
<i>Sylexiad Serif Thin Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Medium Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Spaced Thin Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Spaced Medium Italic</i>
Sylexiad Serif Thin Bold	Sylexiad Serif Medium Bold	Sylexiad Serif Spaced Thin Bold	Sylexiad Serif Spaced Medium Bold
<i>Sylexiad Serif Thin Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Medium Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Spaced Thin Bold Italic</i>	<i>Sylexiad Serif Spaced Medium Bold Italic</i>

Görsel 10. Sylexiad Serif ve Sylexiad Serif Spaced Yazı Karakteri Ailesi.
Erişim: 27.06.2024. Sylexiad Serif. URL4



Görsel 11. Sylexiad Serif Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Sylexiad Sans Serif yazı ailesinde yer alan harflerin vurgu açıları, b, d, e, p, q, 6, 9'da görüldüğü gibi minimal düzeydedir (Görsel 11) Dolayısıyla Sylexiad Sans'da olduğu gibi kalınlıkları birbirine çok yakındır ve görsel ağırlıktan söz edilemez. Sylexiad Sans yazı karakterinin tırnak eklenmiş hali olan bu yazı karakterinin ayırıcı özelliklerine bakıldığında; Sylexiad Sans'da olduğu gibi alt ve üst uzantılar oldukça uzundur, harflerin iç boşluklarında ve benzer harf bitişlerinde farklılıklar vardır. B ve d harfinin üst uzantıları, üst uzanım çizgisinin dışına taşmaktadır. B harfi alt uzanıma doğru sonlanırken dışa doğru küçük kavisli bir tırnak görülür, d harfinin alt uzanımı ise sonlanırken dışa doğru daha uzun ve keskin hatlara sahip bir tırnak ile bitmektedir. Sylexiad Sans'da olduğu gibi b ve d harfinin yatay bar kalınlığında minimal bir incelik ve yatay bar eğimlerinde farklılık görülmektedir. Bu durum her iki harfin iç boşluklarının farklılaşmasına neden olmaktadır. P ve q harflerinin de alt uzanım ve iç boşluklarında benzer bir durum söz konusudur. Alt uzanımları, alt uzanım çizgisinin dışına taşmaktadır. Küçük p harfi üst uzantı bitişi dışa tırnak ile biterken, alt uzantı bitişi ile hem içe hem dışa tırnak ile bitmektedir. Q harfi ise p harfinden farklılaşmak için yalnızca alt uzanımda içe ve dışa tırnağa sahiptir ve harf bitişinde tırnak bulunmamaktadır. S ve z harflerine bakıldığında bu iki harfin de karıştırılabileceği düşünülerek s harfinin bitişleri, gövdeye yakın olacak şekilde içe doğru kıvrılmaktadır. Z harfinde ise daha kısa ve kavisli bir kıvrım yer almaktadır. R ve n harflerinin yan yana gelmesiyle m harfine benzemesini engellemek için de "r" harfinin bitişi belirgin bir biçimde kıvrımlıdır. N harfinin üst uzantısı bitiminde dışa doğru tırnak yer almakta iken, alt uzanım bitiminde ise her iki yana doğru tırnak çıkıntısı görülmektedir. U harfinin bitişlerinde yer alan tırnaklar ise sola doğrudur ve alt uzantı bitişi sağa doğrudur. Sıfır rakamı büyük "O" harfine göre daha dardır. 6-9 rakamlarına bakıldığında da bitişlerinin birbirinden farklı olduğu görülür. 6 rakamı üst uzantı bitişi içe doğru daha kavisli biçimde gövdeye yaklaşırken, 9 rakamı ise hafif eğimli bir şekilde sonlanmakta ve tırnak yer almamaktadır.



Görsel 12. Open Sans yazı karakteri ve Sylexiad Sans Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Sylexiad Sans yazı karakteri gövde kalınlıkları ve gövde yapısı ile ilgili değerlendirmeler Sylexiad Sans Serifyazı karakteri için de geçerlidir. Sylexiad Sans Serifyazı karakteri Open Sans, Lexia Readable ve OpenDyslexic'e göre daha ince bir yazı karakteridir ve harf arası boşluklar daha dardır. Ancak Sylexiad Sans Serif Spaced'de harf araları genişletilmiştir. Sylexiad Sans Serif yazı karakterinde birbirine benzeyen sessiz harflerde tırnak yapıları farklılık göstermektedir. Birbirine benzeyen sesli harflerde ise karışıklığı engellemek için herhangi bir farklılığa gidilmemiştir. Open Sans yazı karakterinde olduğu gibi Sylexiad Sans Serif yazı karakterinde de vurgu açısı minimal düzeydedir.

Çalışma kapsamında ele alınan yazı karakterinin ortak özellikleri arasında karmaşık ve dekoratif öğelerden kaçınıldığı, çoğunlukla tırnaksız yapıya sahip oldukları, üst ve alt uzantıların varsayılan yazı karakterlerine göre daha uzun olduğu iç boşlukların ve yarı kapalı iç boşlukların daha geniş olduğu harf ve kelime aralıklarının daha geniş olduğu gözlemlenmektedir. Benzer ve sıklıkla karıştırılan harflerin birbirinden ayrıştırılabilmesi için ise harflere farklılık yaratacak küçük detaylar eklendiği görülmektedir. Tüm bu özellikler ile öğrenme güçlüğü yaşayan disleksili bireylerin, metinleri daha kolay ve verimli bir şekilde okumalarına ve anlamalarına yardımcı olmak amaçlanmaktadır.

4. Sonuç

Bir kişinin okuma, heceleme ve yazma yeteneğini etkileyen ve bir öğrenme bozukluğu olan disleksili bireyler, normal veya normal üstü zekaya sahip olmalarına rağmen okuma, yazma ve matematik becerilerinde güçlükler yaşamaktadırlar. Özellikle harfleri/kelimeleri tanımada ve tekrar hatırlamada ve buna bağlı olarak okuma sürecinde zorluk yaşayan bu bireyler için kullanılacak olan metinlerin önemli olduğu düşünülmektedir. Metinleri oluşturan yazı karakterleri ile okuma eyleminin ilişkili olduğu düşüncesinden hareketle çalışma kapsamında, disleksili bireylerin okuma-yazma sürecinde karşılaştıkları zorluklara katkı sağlayacağı düşünülen OpenDyslexic, Lexia Readable, Sylexiad ve Sylexiad Sans Serif yazı karakteri tasarımları harf anatomileri açısından incelenmiştir. Söz konusu yazı karakterleri, sık kullanılmaları ve tüm kullanıcıların erişimine açık olan ücretsiz yazı karakterleri olması nedeni ile seçilmiştir. Ayrıca bu disleksik yazı karakterlerinin, varsayılan yazı karakterlerinden anatomik açıdan farklı olup olmadığının tespit edilmesi amacıyla, sık kullanılan Open Sans karakteri ile karşılaştırması yapılmıştır.

OpenDyslexic yazı karakteri ailesine bakıldığında birbirine benzeyen harflerin karıştırılmasını önlemek amacıyla, harflere farklı yönlerde dolgunluk verildiği görülür. Harfler daha dolgun alt kısımlara sahiptir. Bu sayede metin satırı güçlendirilirken, okuyucunun harf yönünü daha rahat algılaması sağlanmaktadır. Harf aralıkları yine

okumayı kolaylaştırmak için varsayılan yazı karakterlerine göre daha geniş tutulmuştur. Alt ve üst uzantılar da aynı sebeple daha uzundur. Benzer harflerin bitişlerinde de farklılıklar mevcuttur. İç boşluklar ve yarı kapalı iç boşluklar, harflerin daha kolay seçilmesini sağlamak için geniş tutulmuştur. Ancak benzer harflerin iç boşluklarında farklılıklar vardır. Vurgu açıları, genel olarak güçlü yatay vurgu şeklindedir. Özellikle gövde kalınlıkları ve harf eğimlerindeki farklılıklar simetrik yapıyı bozan özelliklerdir.

Lexie Readable, yazı karakteri her türlü kullanıcıya hitap eden, okunabilirliği yüksek bir yazı karakteridir. Yazı karakterinde üst ve alt uzanımlara sahip olan harflerin uzantıları oldukça belirgindir. Harflerin iç boşlukları ve yarı kapalı iç boşlukları geniştir. Harflerin gövde kalınlıkları eşit olsa da, birbirine benzer olan sessiz harfler düşey ve yatay eksen bağlantı noktalarında asimetrik yapıya sahiptir. Asimetrik yapıyı oluşturan bir başka özellik ise harflerin üst ve alt uzanımlarının sonlandırılmasındaki farklılıklardır. Ancak birbirine benzer olan sesli harflerde böyle bir uygulama yoktur. Harf gövde kalınlıklarının eşit olması nedeni ile OpenDyslexic’de olduğu gibi vurgu açılarından söz edilemez.

Sylexiad Sans yazı karakterinin tırnaklı ve tırnaksız olmak üzere iki tipi bulunmaktadır. Bu yazı karakterlerinin harf aralarının genişletildiği bir başka çeşidi de bulunmaktadır. Bu da kullanıcılar için daha fazla seçenek sunmaktadır. Bu yazı karakteri ailesindeki üst ve alt uzanımlar oldukça belirgindir ve OpenDyslexia ve Lexie Readable’ye göre daha uzundur. Sylexiad Sans yazı ailesinde yer alan harflerin vurgu açıları minimal düzeydedir, bu nedenle gövde kalınlıkları neredeyse eşittir. Bu yönü ile Lexia Readable ile benzerdir. Benzer harf anatomilerinde iç boşluklar farklıdır. Yine benzer harfler çiftlerinin birinde tırnak kullanılmış, diğerinde kullanılmamıştır. Yatay bar kalınlık ve biçimlerinde de farklılık mevcuttur. Lexia Readable ve OpenDyslexic’e göre daha ince bir yazı karakteridir.

Yukarıda sözü edilen açık erişimli yazı karakterlerinin yanı sıra Dyslexia, Read Regular, Nisaba Dine adında başka yazı karakterleri de bulunmaktadır. Hollandalı disleksik grafik tasarımcı Christian Boer tarafından 2008 yılında yaratılan Dyslexia, disleksisi olan kişiler için tasarlanmış, okuma ve anlama kolaylığını arttıran bir yazı karakteridir (Dyslexiefont, 2019). Yazı karakterinde yer alan harflerin ağırlık noktaları aşağıdadır. Harfler, ters çevrilmeyi önleyen net bir taban çizgisine sahiptir ve her harfin biçimlerinde farklılıklar yer almaktadır. Okumayı kolaylaştırmak için harfler ve kelimeler arasındaki mesafeler geniş tutulmuştur. Okuma yaparken harf değiştirmeyi ve yer değiştirmeyi azaltmaya yardımcı olması amacıyla bazı harflerin üst ve alt uzantıları daha uzundur. Noktalama işaretleri ve büyük harfler kalındır. Böylece tümceler araları, bitişleri ve başlangıçları vurgulanabilmektedir. Farklı harfleri ayırt edebilmeyi kolaylaştırabilmek amacıyla birbirine benzeyen harfler eğimli tasarlanmıştır. Harflerin iç boşlukları geniştir. Benzer harflerin x-yükseklikleri farklıdır. Christian Boer’in tasarlamış olduğu Gill Dyslexic adında bir yazı karakteri daha bulunmaktadır.

Tüm bu yazı karakterlerinin ortak özellikleri; üst ve alt uzanımların varsayılan yazı karakterlerine göre daha uzun olması, benzer sessiz harflerde ayırıcı bir özellik eklenmiş olması, sesli harfler için herhangi bir ayırıcı özelliğin bulunmaması, iç boşlukların ve yarı kapalı iç boşlukların geniş olmasıdır. Söz konusu yazı karakterlerindeki ortak olmayan özellikler ise; harf gövde kalınlıklarındaki kontrastlık miktarı, vurgu açılarının farklı olması, tırnaklı ya da tırnaksız olmaları, harf gövdelerinin dik ya da eğimli olmaları, harf bitişleri ve yatay eksen bağlantı noktalarındaki farklılıklardır. Tüm bu yazı karakterlerinin ortak amacı ise disleksi okuyucuların zihinlerinde harf karıştırmalarını, değiştirmelerini veya ters çevirmelerini engellemektir. Konu ile ilgili yapılacak olan detaylı araştırmalar ile bu yazı karakterlerinin işlevsellikleri hakkında daha fazla bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Çalışma kapsamında ele alınan ve harf anatomisi özelinde incelenen tüm yazı karakteri tasarımlarının, disleksili bireylerin okuma ve anlama becerilerini önemli ölçüde iyileştirebileceği düşünülmektedir. Bu alanda yapılacak olan daha fazla araştırma ile yazı karakterlerinin işlevselliği ve etkinliği hakkında daha somut veriler elde edilebilir. Bu süreçte tasarım alanı dışında özel öğrenme ve psikoloji alanları ile disiplinlerarası işbirliği içerisinde olunmalı ve daha detaylı çalışmalar yapılarak disleksili bireyler için yeni materyaller oluşturulmalıdır. Öte yandan söz konusu yazı karakterleri, özel öğrenme eğitim programları ve destek hizmetlerine entegre edilerek, bireylerin akademik başarılarının artırılması ve okuma becerilerinin geliştirilmesi sağlanabilir. Bu nedenle, yazı karakteri tasarımlarının disleksili bireyler üzerindeki olumlu etkileri, eğitim alanında dikkate alınması ve incelenmesi gereken önemli bir konudur.

Kaynakça

Ambrose G., Harris, P. (2011). *The Fundamentals of Typography*. Switzerland: Ava Publishing SA.

British Dyslexia Association. (2023). *Dyslexia Style Guide*. s. 1-2, Erişim: 10.02.2024.
<https://cdn.bdadyslexia.org.uk/uploads/documents/Advice/style-guide/BDA-Style-Guide-2023.pdf?v=1680514568>

Carter, R., Day, B., Meggs, P. (2012). *Typographic Design: Form and Communication*. s. 76-77, Fifth Edition, John Wiley&Sons, INC.

Demir, Birol. (2005). *Okulöncesi ve İlköğretim Birinci Sınıf Devam Eden Öğrencilerde Özel Öğrenme Güçlüğü'nün Belirlenmesi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Özel Eğitim Anabilim Dalı Zihinsel Engelliler Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dyslexiefont. (2019). *Dyslexia Font, Friendly Designed For Dyslexics*. Erişim: 26.01.2022. https://www.dyslexiefont.com/en/dyslexiafont/?_ga=2.208534746.979765640.1675076057-1245539198.1675076056

Harley, T. A., Oliver, T. M., Jessiman L. J., MacAndrew S. B. G. (2013). Ageing Makes Us Dyslexic. *Aphasiology*, 27/4, s. 490-505, <https://doi.org/10.1080/02687038.2013.775564>

Hillier, Robert. (2006). *A Typeface for the Adult Dyslexic Reader*. s. 112, Erişim: 25.01.2022. <https://www.sylexiad.com/research-and-phd/A-typeface-for-the-adult-dyslexic-reader-PhD-by-Robert-Hillier-Anglia-Ruskin-University-2006.pdf>

Hiller, Robert. (2008). Sylexiad. A Typeface for the Adult Dyslexic Reader. *The Journal of Writing in Creative Practice*, 1/3, Intellect Books, s. 2-3, Erişim: 22.04.2024. <https://www.sylexiad.com/research-and-phd/creative-practice-journal/Sylexiad-A-typeface-for-the-adult-dyslexic-reader-The-Journal-of-Writing-in-Creative-Practice-Volume-1-Number-3-1-December-2008-Intellect-Books.pdf>

Hoffmeister, Stephanie. (2016). *The Impact of Font Type on Reading*. Eastern Michigan University, Senior Honors Theses, s.26, Erişim: 25.01.2022. <https://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1507&context=honors>

İleri, Ramis. (2020). *Disleksi Tanılı Çocuklarda Eğitimlerinde Kullanılmak Üzere En Uygun Yazı Karakterlerinin Eog Sinyallerini Kullanılarak Tespit Edilmesi*. Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Biyomedikal Mühendisliği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Jaklewicz, Hanna. (1997). Twenty-Five Years of Longitudinal Studies on Dyslexia. *Document Resume, Reading Disability and Its Treatment*, eds. Britta Ericson and Jerker Rönnerberg, Chapter VII, 151. Erişim: 19.04.2023. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:249961/FULLTEXT01.pdf#page=150>

Laddusaw, S., Brett, J. (2019). *Dyslexia-friendly Fonts*. Erişim: 29.01.2022. <https://crln.acrl.org/index.php/crl-news/article/view/17530/19334>

Lidwell, W. Holden K., Butler J. (2010). *Universal Principles of Design*. Beverly, Massachusetts: Rockport Publishers.

OpenDyslexic. (2024). *About*. Erişim: 29.01.2024. <https://opendyslexic.org/about>

Reid, Gavin. (2011). *Dyslexia*, Third Edition, London: Bloomsbury Publishing Plc.

Sylexiad. (t.y.). Erişim: 26.01.2022. <https://www.sylexiad.com/index.html>

Taşkaya, Serdarhan Musa. (2019). İlk Okuma Yazma Öğretiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Yöntemleri. Fatma Susar Kırmızı, Emre Ünal (Ed.). *İlk Okuma Yazma Öğretimi*, s. 248, 3. Baskı Ankara: Arı Yayıncılık.

The Reading Well. (2022). *Open Dyslexic*. Erişim: 26.01.2022. <https://www.dyslexia-reading-well.com/dyslexia-font.html>

Willen, B. Strals, N. (2009). *Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces*. s. 1, Princeton Architectural Press, New York.

Yıldız M., Keş, Y. (2017). Yirmibirinci Yüzyılın Font Tasarımlarında Okunurluk Üzerine Çalışmalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6/38, s. 2791-2815.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: OpenDyslexic Yazı Karakteri. Open Dyslexic. URL1. Erişim: 26.06.2024. <https://www.dyslexia-reading-well.com/dyslexia-font.html>

Görsel 2: OpenDyslexic Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Görsel 3: Open Sans Yazı Karakteri ve OpenDyslexic Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Görsel 4: Lexia Readable Yazı Karakteri. Lexia Readable, URL2. Erişim: 26.06.2024. <https://www.dyslexia-reading-well.com/dyslexia-font.html>

Görsel 5: Lexia Readable Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Görsel 6: Open Sans Yazı Karakteri ve Lexia Readable Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Görsel 7: Sylexiad Sans ve Sylexiad Sans Spaced Yazı Karakteri Ailesi. Sylexiad Sans. URL3. Erişim: 27.06.2024.
<https://www.sylexiad.com/download-typefaces/sylexiad-sans/index.html>

Görsel 8: Sylexiad Sans Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

Görsel 9: Open Sans Yazı Karakteri ve Sylexiad Sans Yazı Karakteri, Kişisel Arşiv.

Görsel 10: Sylexiad Serif ve Sylexiad Serif Spaced Yazı Karakteri Ailesi. Sylexiad Serif. URL4.Erişim: 27.06.2024.
<https://www.sylexiad.com/download-typefaces/sylexiad-sans/index.html>

Görsel 11: Sylexiad Serif Yazı Karakterinin Özellikleri, Kişisel Arşiv.

SONSUZ GÜZELLİK: BUNCHEONG SERAMİKLERİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE YOLCULUĞU¹

Doç. **Leman KALAY**

Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü

Adana / Türkiye

lkalay@cu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8119-0798

Öz: Seramik, kültürün temel unsurlarından biri olarak toplumsal normlar ve estetik anlayışlar içinde derinlemesine yer etmiş, bir ulusun kültürel ve tarihsel dokusuna dair önemli ipuçları sunmuştur. Joseon Hanedanı'nın erken döneminde ortaya çıkan Buncheong seramikleri, Kore seramik sanatının dinamik evrimini örneklemektedir. Goryeo döneminin aristokrat zevklerini yansıtan ince seladonlarıyla kıyaslandığında, Buncheong daha halktan ve ifadeli bir estetik sunmaktadır. Kırsal, işlenmemiş tarzıyla, Buncheong halkın deneyimlerini ve anlatılarını yansıtarak, günlük yaşam ile sanatsal ifade arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu seramik türü, sıradan ile sanatsal olanı bir araya getirerek zengin kültürel izlenimler sunmaktadır. Bugün, Buncheong modern sanatçılara ilham vermeye devam etmekte ve çağdaş dışavurumculukla uyumlu bir şekilde yankı bulmaktadır. Bu çalışma, Buncheong seramiklerinin tarihsel, estetik ve kültürel önemini incelerken, küresel seramik sanatındaki kalıcı etkisine de dikkat çekmektedir.

Anahtar Sözcükler: Buncheong, Kore, Seramik, Geleneksel, Joseon.

TIMELESS BEAUTY: THE JOURNEY OF BUNCHEONG CERAMICS FROM PAST TO PRESENT

Abstract: Ceramics are vital to understanding material culture, offering deep insights into a nation's history and societal norms. Buncheong ware, emerging during the early Joseon Dynasty, exemplifies the dynamic evolution of Korean ceramic art. Unlike the refined celadon of the Goryeo era, which reflected aristocratic tastes, Buncheong introduced a more populist and expressive aesthetic. Its rustic, unrefined style embodies the experiences and narratives of the common people, blending daily life with artistic expression. This form of pottery serves as a bridge between the mundane and the artistic, revealing rich cultural insights. Today, Buncheong's legacy endures, inspiring modern artists and resonating with contemporary expressionism. This study delves into Buncheong ware's historical, aesthetic, and cultural significance, highlighting its lasting impact on global ceramics and emphasizing its importance in the broader narrative of ceramic artistry.

Keywords: Buncheong, Korea, Ceramic, Traditional, Joseon.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Kore seramik sanatı, estetik incelik ve teknik ustalığın ötesinde, Kore'nin tarihsel ve sosyo-kültürel dinamiklerini derinlemesine yansıtan güçlü bir ifade aracı olmuştur. Her eser, evrensel güzellik ve kültürel derinliği kucaklayarak, zaman ve mekânın sınırlarını aşan bir anlam katmanı sunmaktadır. Bu seramikler, yalnızca görsel bir tatmin sağlamakla kalmaz, aynı zamanda Kore'nin geçmişine dair anlatıları taşıyarak, kültürel değerleri koruyucu nitelik taşımaktadır.

Doğa ve toplumun iç içe geçtiği bu zengin sanat biçimi, Kore'nin tarih boyunca geçirdiği evrimlerin ve kültürel dönüşümlerin bir aynası niteliğindedir. Uluslararası alanda tanınan ve takdir edilen Kore seramikleri, ülkenin sanatsal prestijini küresel ölçekte yükseltmiştir. Bu eserler, Kore'nin eşsiz kültürel kimliğini ve sanatını dünya sahnesinde temsil ederek, ulusal mirasın evrensel bir diyaloga katılmasını sağlamaktadır.

Kore seramik sanatının tarihsel ve kültürel mirasının zenginliği ve derinliği, seramik eserlerinin estetik ve teknik çeşitliliği ile yansımaktadır. Bernard Leach'ın Kore seramikleri hakkındaki lirik değerlendirmesi, bu eserlerin doğal ve organik estetiğini vurgular: "Kore seramikleri çiçekler gibi büyüyor. Yerli soyutlamaları ve şekillendirilmeleri, yaşamaya dair bambaşka bir yaklaşımdan, öz-bilinç ve hesaplamalarımıza karşı tam bir zıtlıktan kaynaklanır. Koreliler ve seramikleri çocuksu, doğal ve güvenilirdir" (Koehler, 2012, s.123).

Kore seramik sanatının tarihi, ülkenin politik, sosyal ve kültürel gelişimine paralel bir yol izlemiştir. Seramik eserler, geçmiş hanedanlıkların ve dönemlerin kendine özgü karakteristiklerini, estetik anlayışlarını ve teknik yeniliklerini somutlaştırarak, seramik sanatının tarihsel ve kültürel matrise olan hassasiyetini, dinamizmini ve evrimsel yapısını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, sanggam seladon (Görsel 1) ve buncheong seramiklerinin (Görsel 2) teknik ve estetik incelikleri, Kore seramik sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtan en değerli örneklerdendir. Sanggam seladon ve buncheong seramikleri, Kore seramik sanatının global seramik sanata olan etkilerini ve katkılarını belirleyen faktörlerdendir (Mowry, 2013, s.4).



Görsel 1. Sanggam Seladon, Goryeo Hanedanlığı, 12. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. URL1

Buncheong seramiklerinin her bir özelliği—formdan renge, dokudan dekorasyona—kültürel mirası sergiler ve Kore seramik sanatının uluslararası seramik disiplinine olan katkısını anlamamızı sağlar. Bu seramikler, yalnızca estetik birer obje değil, aynı zamanda Kore'nin kültürel ve tarihsel hikâyelerini anlatan ve gelecek nesillere aktaran değerli miras parçalarıdır.



Görsel 2. Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL2

2. Buncheong Seramiklerinin Gelişimi

Buncheong seramiklerinin Joseon Hanedanlığı dönemindeki yükselişi, sanat ve zanaatın bu özel formunun evriminde önemli bir dönüm noktasıdır. Buncheong seramikleri, estetik ve işlevsellik arasındaki kusursuz dengeyi yansıtan kendine özgü bir tarz ve karaktere sahiptir. Bu seramikler, dönemin zanaatkârlarının yetenek, yaratıcılık ve ustalığının bir ifadesidir.

Goryeo Hanedanlığı döneminde, Japonya'nın artan işgalleri ve sahil bölgelerindeki seladon fırınlarının tahribi, seramik üretimini ve gelişimini tehdit etmiştir. Ancak bu zorluklar, çömlekçilerin ve zanaatkârların ülkenin iç bölgelerine göç etmesine ve yeni üretim teknikleri ve stilleri keşfetmesine neden olmuştur. Bu süreç, seramik sanatının yeniden şekillenmesine ve buncheong seramiklerinin doğuşuna yol açmıştır (Kang, 2012, s.1235).

Joseon Hanedanlığı döneminde buncheong seramiklerinin popülerliği artmış ve ülke genelinde yüzlerce fırın bu benzersiz seramik tarzını üretmiştir. Kore'de oldukça ünlü fırın yerlerinden bazıları ise; Gyeong-gi province Gwang-ju, Gwoa-cheon, Yang-ju (Dobongsan), Gye-Ryong Dağı, Chung-yang, Gong-ju, Chu-Poong-Ryung, Choong-ju, Gyung-sang-nam-do Chang-won, Kim-hea ve Yang-san bölgeleri olarak listelenmektedir (Kim, 2012, s.272-281). Bu dönem, seramik üretimindeki çeşitlilik ve zenginlik ile bilinmektedir. Buncheong seramikleri, estetik çeşitliliği ve zenginliği ile tanınırken, aynı zamanda işlevselliği ve dayanıklılığı ile de popülerliğini korumuştur.

Kral Sejong döneminde buncheong seramikleri, zarif tasarımları ve sofistike işçiliği ile öne çıkmıştır. Mühür kullanılarak dekore edilen bu eserler, estetik zevkin ve sanatsal ifadenin mükemmel örneklerindedir. Ancak, Gyeonggi-do bölgesindeki Gwangju'da devlete bağlı resmi porselen fırınlarının kurulması, buncheong üretimini olumsuz etkilemiş ve kalitesi zamanla azalmıştır (Kang, 2012, s.1321-1322).



Görsel 3. Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL3

Buncheong seramiklerinin estetik ve kültürel önemi, onların zamanın ötesinde bir sanat formu olarak kalmasını sağlamıştır. Bu seramikler, Kore kültürünün ve tarihinin canlı bir yansıması olarak değer görmeye devam etmektedir. Her bir parça, döneminin toplumsal, kültürel ve estetik değerlerini yansıtan bir zaman kapsülüdür.

Bu seramiklerin incelikli tasarımı, sofistike işçiliği ve estetik çekiciliği onları sadece kullanışlı günlük eşyalar olmanın ötesine taşımıştır. Buncheong seramikleri, aynı zamanda kullanılan doğal desenleri ile döneminin sanatsal ve kültürel değerlerini, estetik zevklerini ve toplumsal normlarını yansıtan değerli sanat eserleri olmuştur (Görsel 3). Her bir parça, zanaatkarının elinden çıkan bir başyapıt, döneminin estetik ve kültürel değerlerinin bir yansıması olmuştur.

Bu seramiklerin evrimi, Kore seramik sanatının dinamik ve değişen doğasını yansıtmaktadır. Her dönem, bu sanat formuna kendi benzersiz katkıları ve karakterini getirmiştir. Buncheong seramikleri, bu sürekli değişim ve yenilenmenin, adaptasyon ve inovasyonun bir ürünü olmuştur. Ve bugün bile, bu eserler estetik zevkin ve sanatsal ifadenin zamansız örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. Buncheong Seramiklerinin Teknik ve Estetik Özellikleri

Joseon Hanedanlığı döneminde buncheong seramikleri, estetik ve işlevsellik arasındaki mükemmel dengeyi yansıtan kendine özgü tarz ve karakteristik özelliklere sahiptir. Bu seramikler, dönemin zanaatkarlarının üstün yeteneklerini, yaratıcı düşüncelerini ve ustalıklarını gözler önüne sermektedir. Adını "tozlu mavi" anlamına gelen bir ifadeden alan buncheong, Koreli sanat tarihçisi Ko Yoo-Sup tarafından bu şekilde adlandırılmıştır (Kim, 2002, s.192). Buncheong, hanedanlığın ilk yüz elli yılı boyunca, beyaz porselenin sofistike güzelliğinin yanında, rustik ve otantik yapısıyla dikkat çekmiştir.

Buncheong seramikleri, beyaz astarla süslenmiş ve sır uygulanmadan önce özel bir dekorasyon tekniğiyle işlenmiş seramiklerdir. Dekorasyon ve beyaz astar kullanım şekillerine göre yedi farklı gruba ayrılmaktadır. Balık motifleri, buncheong seramiklerinin dekorasyonunda sıkça rastlanan bir tema olup, iyi şans, servet, sosyal statü ve

mutluluğu sembolize etmektedir. Çiçek ve bitki motifleri de buncheong seramiklerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu motifler, güzellik, görkem, ihtişam ve refahı temsil etmektedir. Lotus, Budizm'in etkisiyle popüler hale gelmiş ve çamur içinde yetişen bir çiçek olduğu için saflık ve insan doğasının doğuştan güzelliğini ifade etmektedir.

Buncheong, Goryeo seladon geleneğine dayanmasına rağmen, Goryeo'nun rafine ve aristokratik zevkini temsil eden seladonlardan daha rustik ve dinamik bir seramik stilini yansıtmaktadır. Buncheong seramikleri, biçim ve dekorasyonlarda bu rustik ve enerjik ruhu yansıtmaktadır. Buncheong seramiklerinin bir diğer dikkat çekici özelliği, kraliyet ailesinin günlük kullanımı için hükümet tarafından işletilen Gwangyo'da üretilmemiş olmalarıdır. Buncheong seramikleri, ülkenin dört bir yanındaki çömlekçiler tarafından, devlet kontrolünden bağımsız bir ortamda üretilmiştir. Bu, buncheong seramiklerinin, Goryeo seladonlarının aksine, daha özgür ve çeşitli bir sanatsal ifadeye sahip olmasını sağlamıştır.

Buncheong çömlekçileri, eserlerinde yaratıcılık ve özgürlüğü yüceltmişlerdir. 20. yüzyıl seramik ustalarının modern seramikte başarmaya çalıştıklarından çok daha önce, buncheong çömlekçileri, eserlerinde bu özgürlüğü ve yaratıcılığı tam anlamıyla ortaya koymuşlardır. Her bir eser, zanaatkarın elinden çıkan bir sanat eseri olarak, onların duygularını, düşüncelerini ve hayal güçlerini yansıtmaktadır. Buncheong seramikleri, Joseon Hanedanlığı döneminin bu kısa ama parlak zaman diliminde, Kore seramik sanatının çeşitliliğini ve zenginliğini vurgulamıştır. Beyaz porselenin zarif ve sofistike güzelliğiyle birlikte, buncheong seramikleri, Kore seramik sanatının bu dönemdeki renkli dünyasını ve derinliğini temsil etmektedir.

3.1. Sanggam (İnlay) Tekniği

Sanggam tekniği, Kore seramik sanatının en büyüleyici ve benzersiz yönlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, seramik yüzeyine kazınmış desenlerin renkli astar veya sır ile doldurulması işlemidir. Goryeo döneminde ortaya çıkan ve Joseon Hanedanlığı döneminde mükemmeliyetine ulaşan bu teknik, seramiklere derinlik ve karakter katmıştır. Ancak, Joseon dönemi seramik tasarımında bir dönüşüm gerçekleşmiş ve bu, sanggam buncheong seramiklerinde açıkça görülmüştür.



Görsel 4. Sanggam Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL4

Joseon döneminin sanggam seramikleri, geniş beyaz işlemeli tasarımları ve çeşitli motiflerin kullanılmasıyla ayırt edilmektedir. Bu dönemde çömlekçiler, doğanın güzelliklerini, hayvan figürlerini ve geometrik desenleri seramiklerine işlemekte ustalaşmışlardır (Görsel 4). Her parça, zanaatkarın ustalığıyla canlanan bir sanat eseri niteliğindedir. Desenler, çömlekçinin becerisi ve yaratıcılığına bağlı olarak basit geometrik şekillerden karmaşık ve detaylı doğa ve hayvan motiflerine kadar değişebilmektedir (Kim, 2002, s.192).

3.2. Inhwa (Mühür) Tekniği

Inhwa tekniği, Goryeo Hanedanlığı dönemine kök salmış, zamanının ötesinde bir seramik dekorasyon sanatıdır. Bu teknik, seramik yüzeyine zarif ve sofistike desenler kazandıran mühürlerin ve beyaz astarın ustaca kullanıldığı bir yöntemdir. 15. yüzyılın başlarında geniş ve büyük tasarımlarla kendini gösteren bu teknik, yüzyılın ortalarına doğru daha ince detaylı mühürlerin kullanımıyla karmaşık bir hal almıştır (Görsel 5). Inhwa tekniği ile üretilen buncheong seramikleri, mavimsi bir renk tonu ve şeffaf bir sır ile büyüleyici bir güzellik sergilemektedir. Bu seramikler, saf ve coşkulu bir enerjiyi yansıtırken her bir parça, bir hikâyeyi ve duyguyu ifade etmektedir (Kim, 2002, s.193).



Görsel 5. Inhwa Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL5

3.3. Johwa (Sgraffito) ve Bakji (Kazıma) Teknikleri

Johwa ve Bakji teknikleri, Jeollanam-do bölgesindeki buncheong seramiklerinin süslemelerinde sıkça rastlanan dikkat çekici dekorasyon yöntemleridir. Johwa tekniği, seramik yüzeyine kazınmış ince ve zarif çizgilerle karakterize edilirken, Bakji tekniği, seramik yüzeyinden belirli alanların kazınarak desenlerin ve motiflerin ortaya çıkarılması işlemidir. Bu teknikler, seramik eserlerine derinlik, karakter ve anlam katmanın bir yolu olarak kabul edilmiştir.



Görsel 6. Johwa Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL6

Johwa sgraffitto tekniği, seramik yüzeyine kazınmış ince ve zarif çizgilerle karakterize edilmektedir. Bu teknik, desenlerin ve motiflerin seramik yüzeyine kazınarak uygulandığı detaylı ve dikkat çekici bir dekorasyon biçimidir (Görsel 6). Johwa ile oluşturulan desenler genellikle doğanın ve çevrenin güzelliklerini, hayvan ve bitki motiflerini yansıtmaktadır. Bakji kazıma tekniği ise seramik yüzeyinden belirli alanların kazınarak ortaya çıkarılmasıyla karakterize edilmiştir (Görsel 7). Bu desenler, seramik yüzeyinden çıkarılarak gri bünyenin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bakji, desenlerin ve motiflerin daha belirgin ve dikkat çekici hale gelmesini sağlayan etkileyici bir dekor biçimidir.



Görsel 7. Bakji Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL7

3.4. Cheolhwa (Sır Altı Demir) Tekniği

Cheolhwa tekniği, Kore seramik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu teknik, demir oksit kullanılarak sır altı dekor tekniği ile süslenen seramikleri içermektedir (Görsel 8). Cheolhwa seramikleri, genellikle doğal ve organik motiflerle süslenmiştir. Bu motifler, doğanın güzelliklerini ve çeşitliliğini yansıtarak seramik eserlere hayat ve enerji katmaktadır. Gyeryongsan Dağı'nın eteklerinde, Chungcheongnam-do Eyaleti'nde bulunan Tonghak-sa Tapınağı'nın girişindeki fırınlarda üretilen bu eserler hem dini hem de kültürel bir öneme sahiptir (Koehler, 2012, s.526).

Bu eserler, 15. yüzyılın sonlarından 16. yüzyılın başlarına kadar üretilmiş ve Kore seramik sanatının önemli bir parçası haline gelmiştir. Cheolhwa seramikleri, detaylı işçilikleri ve zarif dekorasyonları ile dikkat çekmektedir. Bu seramikler, geleneksel tekniklerin modern sanat dünyasında nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair bir örnek teşkil etmektedir. Cheolhwa seramikleri, Kore'nin sanatsal mirasını ve estetik değerlerini koruyan ve gelecek nesillere aktaran önemli eserler olarak sanat tarihindeki yerlerini korumaktadır.



Görsel 8. Cheolhwa Buncheon, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. URL8

3.5. Beyaz Astar Dumbung (Daldırma) ve Guiyal (Çalı Fırça) Dekor Teknikleri

Guiyal ve Dumbung teknikleri, Joseon Hanedanlığı döneminde seramik sanatının incelik ve yaratıcılığını ortaya koyan iki önemli dekorasyon yöntemidir. Guiyal tekniği, çamur bünye üzerine beyaz astarın sert bir çalı fırça ile uygulanmasıyla karakterize edilmiştir (Görsel 9). Bu teknik, seramik yüzeyine ritmik işaretler ve dekoratif efektler kazandırarak ona derinlik katmaktadır. Her fırça vuruşu, zanaatkârın duygularını, düşüncelerini ve yaratıcılığını yansıtmaktadır.

Dumbung tekniği ise seramik eserlerin beyaz astara daldırılmasıyla gerçekleştirilmiştir (Görsel 10). Bu yöntem, seramiklere pürüzsüz, parlak ve sofistike bir görünüm kazandırmıştır. Dumbung, seramik yüzeyini dönüştürerek

ona zarafet katmaktadır. Bu teknik, beyaz porselenin popülerliğine bir yanıt olarak ortaya çıkmış olabilir, ancak zamanla kendi başına bir sanat formu haline gelmiştir.



Görsel 9. Guiyal Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 16. yüzyıl, Leeum Müzesi. URL9

Guiyal ve Dumbung teknikleri, seramik zanaatkarlarının yaratıcılık ve inovasyonunun bir göstergesidir. Bu teknikler, seramik eserlerin estetik değerini artırarak onları sadece kullanım eşyaları olmaktan çıkarmaktadır. Her bir fırça darbesi ve her bir daldırma, zanaatkarın elinden çıkan bir başka şaheserdir.

Bu teknikler, Joseon Hanedanlığı döneminde seramik sanatının çeşitliliğini ve zenginliğini göstermektedir. Guiyal ve Dumbung teknikleri ile süslenmiş seramik eserler, bu dönemin estetik ve sanatsal ifadesini yansıtarak Kore seramik sanatının zengin mirasını gözler önüne sermektedir (Kim, 2002, s.192).



Görsel 10. Dumbung Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 16. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. URL10

4. Buncheong Seramiklerinin Günümüz Sanatına Etkileri

Buncheong seramikleri, tarihi miras ve kültürel ifade biçimi olarak sadece geçmişin değil, günümüz sanat dünyasının da önemli bir parçasıdır. Bu seramikler, geleneksel tekniklerin modern yorumlarla birleştiği ve sanatçıların yaratıcı çalışmalarına ilham verdiği bir alan olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde buncheong seramiklerinin etkileri, birçok çağdaş sanatçının çalışmalarında ve seramik sanatının evriminde belirgin bir şekilde görülmektedir.

Geleneksel buncheong tekniklerinin modern sanatta yeniden canlandırılması, birçok çağdaş sanatçı için hem bir meydan okuma hem de bir ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar, geleneksel yöntemleri modern malzemeler ve tekniklerle birleştirerek yeni ve yenilikçi eserler yaratmaktadır. Özellikle Sanggam, Inhwa, Cheolhwa (Görsel 11), Johwa, ve Guiyal (Görsel 12) teknikleri çağdaş seramik eserlerinde sıkça kullanılmaktadır. Geleneksel tekniklerin modern yorumları, sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda işlevsellik ve dayanıklılık açısından da değerli katkılar sağlamaktadır. Modern seramik sanatçıları, buncheong seramiklerinin rustik ve enerjik karakterini koruyarak, bu teknikleri yeni ve yaratıcı formlara uyarlamaktadır. Bu sayede, buncheong seramikleri hem sanatsal hem de işlevsel açıdan zengin ve yenilikçi eserler ortaya koymaktadır.

Buncheong seramikleri, uluslararası sanat sahnesinde de önemli bir yer edinmiştir. Birçok uluslararası seramik bienali ve sergisinde, buncheong teknikleri ve estetiğiyle üretilen eserler büyük ilgi görmektedir. Bu seramikler, sadece Kore kültürünün bir ifadesi olarak değil, aynı zamanda evrensel bir sanat formu olarak takdir edilmektedir. Özellikle Japonya, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki seramik sanatçıları, buncheong tekniklerini benimseyerek ve geliştirerek kendi sanatsal pratiklerine entegre etmektedir. Bu, buncheong seramiklerinin küresel sanat dünyasında tanınmasını ve değer görmesini sağlamaktadır. Bu seramikler, uluslararası sanat camiasında hem estetik hem de teknik mükemmeliyetin bir sembolü olarak kabul edilmektedir.



Görsel 11. Leman Kalay, 2020, 'Yeterince İyi mi? / Good Enough?', Paperclay Döküm, Buncheong Balık Motifi, Cheolhwa Demir Oksit Dekor Uygulaması, 35x12x45 cm, 1250 C. Kişisel Arşiv.

Günümüzde birçok sanat okulu ve üniversite, buncheong seramiklerinin tarihini, tekniklerini ve estetiğini öğretim programlarına dahil etmektedir. Bu, genç sanatçıların ve öğrencilerin bu zengin mirası öğrenmelerini ve kendi çalışmalarına entegre etmelerini sağlamaktadır. Aynı zamanda, bu seramikler üzerine yapılan akademik araştırmalar, buncheong seramiklerinin tarihsel ve kültürel değerlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu eğitim ve araştırma çabaları, buncheong seramiklerinin sadece tarihi bir sanat formu olarak kalmasını değil, aynı zamanda sürekli olarak evrilen ve gelişen bir alan olmasını sağlamaktadır. Genç sanatçılar ve araştırmacılar, bu mirası koruyarak ve geliştirerek, buncheong seramiklerinin gelecekte de sanatsal yeniliklerin öncüsü olmasını sağlayacaklardır.



Görsel 12. Leman Kalay, 2020, 'Yeterince İyi mi? / Good Enough?', Plaka Yöntemi, Guiyal(Çalı Fırça) Uygulaması, Kintsugi, Altın Sır Üstü Dekor, 35x35 cm, 1250 C. Kişisel Arşiv.

Buncheong seramiklerinin estetik prensipleri, modern tasarım ve mimaride de etkisini göstermektedir. Rustik ve doğal görünümleri, minimalist ve organik tasarım anlayışlarıyla uyum içinde kullanılmaktadır. Bu estetik anlayış, özellikle iç mekân tasarımlarında ve dekoratif objelerde kendini göstermektedir. Modern mimarlar ve tasarımcılar, buncheong seramiklerinin doğal dokularını ve renk paletini kullanarak, mekanlara özgün ve zarif bir atmosfer katmaktadır. Bu estetik anlayış, doğaya ve geleneksel zanaatlara olan ilgiyi yansıtarak, modern yaşam alanlarına sıcaklık ve samimiyet kazandırmaktadır.

Buncheong seramiklerinin yapımında kullanılan doğal malzemeler ve teknikler, sürdürülebilir sanat pratikleri açısından da değerli bir örnek teşkil etmektedir. Günümüzde birçok sanatçı, çevresel sürdürülebilirliği ön planda tutarak, doğal ve yerel malzemeleri kullanarak eserler yaratmaktadır. Buncheong seramiklerinin doğal ve organik yapısı, bu sanatçılar için ilham verici bir model oluşturmaktadır. Sürdürülebilir sanat pratikleri, sadece çevresel

etkileri azaltmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın doğayla olan bağına güçlendirmekte ve bu bağı görünür kılmaktadır.

Günümüz seramik sanatında buncheong seramiklerinin etkisi, sadece estetik ve teknik açıdan değil, aynı zamanda sanatsal ifade ve yaratıcılık açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Bu seramikler, sanatçılar için tarihsel bir bağlamda çalışmanın yanı sıra, modern dünyada yeni ve yaratıcı yollar keşfetme fırsatı sunmaktadır. Buncheong seramiklerinin geleneksel ve modern unsurları bir araya getiren doğası, sanatçılara geniş bir ifade alanı sunmakta ve bu sayede zengin ve çok boyutlu eserler yaratmalarına olanak tanımaktadır.

Buncheong seramiklerinin çağdaş sanat üzerindeki etkisi, bu seramiklerin estetik ve teknik özelliklerinin modern sanat dünyasında nasıl yeniden yorumlandığını ve uygulandığını göstermektedir. Bu seramikler, geleneksel Kore seramik sanatının zamansız güzellik ve ustalığını yansıtarak, çağdaş sanatçılar için tükenmez bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Buncheong seramiklerinin bu çok yönlü ve dinamik karakteri, onları sadece tarihsel bir miras olarak değil, aynı zamanda yaşayan ve gelişen bir sanat formu olarak da değerli kılmaktadır.

5. Sonuç

Kore seramik sanatı, Joseon Hanedanlığı döneminin ardından yaşanan Japon işgali sırasında ciddi bir düşüş yaşamıştır. Bu durum, bir yandan sanatsal zirveyi diğer yandan ise kültürel erozyonu temsil eden bir dönemi işaret eder. 1950'ler ve 1960'lar boyunca endüstriyel gelişme ve ulusal rekabetin artması, bu sanat formunun yeniden canlanmasına yol açmıştır. Ancak bu canlanma, önceki dönemlerin ihtişamına tam anlamıyla bir dönüş olarak görülmemektedir.

Buncheong seramikleri, Goryeo döneminin seladonlarından sonra kısa süreli bir altın çağ yaşamıştır. Bu dönem, estetik ve teknik açıdan çeşitli yenilikler getirmiştir. Buncheong, zarif Goryeo seladonlarından farklı olarak, halkın ifadesini yansıtan yeni bir güzellik sunmuştur. Bu seramikler, doğal ve rahat güzellikleri ile günümüzde insanların günlük yaşamlarında hala yaygın olarak kullanılmaktadır.

Buncheong seramiklerinin tarihsel atölyelerde üretilmesi, geleneksel ve modern tekniklerin entegrasyonunu temsil eden bir sentezdir. Seul'deki fırın alanları, seramik üretimindeki evrimi gözler önüne sermektedir. Bu bölgeler, tarihi öneme sahip oldukları için anıtsal statüye sahiptir ve devlet tarafından korunmaktadır.

Buncheong, sadece tarihi bir kaynak olarak değil, aynı zamanda yaratıcı bir sanat formu olarak da önem taşımaktadır. Kore'deki buncheong seramikleri üzerine yapılan araştırmalar, bu eserlerin periyodik ve kültürel değerlerini keşfetmeye devam etmektedir. Bu seramikler, sanat alanında özgün sanatsal değerleri bakımından da dikkat çekici bir özellik taşımaktadır.

Sıradan insanların hayatlarını içeren buncheong seramikleri, günlük yaşamı ve sanatı birbiriyle buluşturmaktadır. Aynı zamanda günümüzde modern dışavurumculuk ile geniş çapta uygulanmaktadır. Buncheong, evrensel ve Kore'nin özel seramik kültürünü yansıtan eşsiz bir özellikte olduğu için, dünya çağdaş seramik sanatının bir parçası olarak geliştirilmeye de devam etmektedir.

Kore seramik sanatının evrimi, tarihi ve kültürel mirasını muhafaza ederken, uluslararası bir perspektifte yeniden biçimlenme ve gelişme imkânı sunmaktadır. Buncheong seramikleri, sadece Kore'nin kültürel mirası olarak değil, aynı zamanda dünya çapında takdir edilen bir sanat formu olarak değer kazanmaktadır. Estetik, kültürel ve

tarihsel öğelerin harmanlandığı bu eserler, uluslararası sanat arenasında kalıcı bir etkiye sahip olma potansiyeline sahiptir. Böylece, Kore seramik sanatı içinde yer alan bu değerli öğe, ulusal ötesi bir sanat dalı olarak kabul görme yolunda ilerlemektedir.

Kaynakça

Kang, Kyung-Sook. (2012). *Korean Ceramics*. [E-Book, Kindle]. Seoul. The Korea Foundation.

Kim, Jae-Yeol. (2002). *Handbook of Korean Art: White Porcelain and Punch'ong Ware*. Seoul. Yekyong Publishing Co.

Koehler, Robert. (2012). *Korean Ceramics: The Beauty of Natural Forms*. [E-Book, Kindle]. Korea Essentials No:11. Seoul. The Korea Foundation.

Mowry, Robert. D. (2013). *Korean Ceramics: 'First Under Heaven'*. [E-Book, Kindle]. The World & I Online.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Sanggam Seladon, Goryeo Hanedanlığı, 12. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicld=27151>

Görsel 2: Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/603?params=Y>

Görsel 3: Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/599?params=Y>

Görsel 4: Sanggam Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/804?params=Y>

Görsel 5: Inhwa Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/595?params=Y>

Görsel 6: Johwa Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/601?params=Y>

Görsel 7: Bakji Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/600?params=Y>

Görsel 8: Cheolhwa Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 15. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicld=16637>

Görsel 9: Guiyal Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 16. yüzyıl, Leeum Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/605?params=Y>

Görsel 10: Dumbung Buncheong, Joseon Hanedanlığı, 16. yüzyıl, Kore Ulusal Müzesi. Erişim: 25.08.2024, <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicld=16636>

Görsel 11: Leman Kalay, 2020, 'Yeterince İyi mi? / Good Enough?', Paperclay Döküm, Buncheong Balık Motifi, Cheolwha Demir Oksit Dekor Uygulaması, 35x12x45 cm, 1250 C. Kişisel Arşiv.

Görsel 12: Leman Kalay, 2020, 'Yeterince İyi mi? / Good Enough?', Plaka Yöntemi, Guiyal (Çalı Fırça) Uygulaması, Kintsugi, Altın Sır Üstü Dekor, 35x35 cm, 1250 C. Kişisel Arşiv.

SAHNE VE MEKÂN İLİŞKİSİNİN İÇ MİMARLIK DİSİPLİNİNDE SWOT ANALİZİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ ¹

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NORASLI

Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
Konya / Türkiye
mehmetnorasli@selcuk.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-6080-919X

Öz: İnsanların yaşamıyla bütünleşen mekân, sadece barınma eyleminin gerçekleştiği boşluklardan çıkarılarak farklı disiplinlerde ele alınan ve soyut birçok çıkarımları içeren bir kavramdır. Mekânın kavramının sinema ile kurduğu bağlam, sinemanın görsel sanatlarda etkin bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. İç mimarlık ve sinema ara kesitinde ortak bir payda arayışına girerek sahne ve mekân kavramları arasında bir bağlam oluşturulması, tasarım eğitiminde disiplinler arası çalışmalar için etken bir girişim olarak nitelendirilebilir. Bu çalışmada, iç mimarlık bölümü öğrencilerinin sahne ve mekân arasında bağlam kurarak kavramsa ilişkinin somutlaştırması amaçlanmıştır. Araştırmanın yöntemine göre çalışmaya katılan öğrencilerinden birer film seçerek izlenilmesi istenmiştir. İzlenen filmler sonrasında film okuması yapılarak filmi izleyen öğrencilerden en etkileyici sahnenin belirlenmesi istenmiştir. Sonrasında seçilen sahneler, öğrenciler tarafından el becerisi ile çizilmiştir. Çalışma çerçevesinde yapılan bu süreç, SWOT analizi ile analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tasarım eğitimi, Disiplinlerarasılık, Sinema, Sahne, Mekân, SWOT Analizi.

EVALUATION OF STAGE AND SPACE RELATIONSHIP WITH SWOT ANALYSIS IN INTERIOR ARCHITECTURE DISCIPLINE

Abstract: The concept of space is derived from the places where people only engage in the act of sheltering. It is integrated into people's lives, studied across various disciplines, and contains numerous abstract implications. Cinema is a vibrant area of the visual arts, as demonstrated by the context that the idea of space creates with it. An active endeavor for interdisciplinary studies in design education can be defined as establishing a context between the concepts of stage and space by looking for a common ground at the intersection of interior architecture and cinema. The aim of this study is for the interior architecture department students to establish a context to concretize the association between stage and space. As per the research methodology, the students who took part in the study were requested to select and view a movie. Following the viewing of the films, a movie reading was conducted, and the students were asked to identify the scene that they thought was the best. Following that, the students with manual skills drew the chosen scenes. SWOT analysis was used to examine this procedure, completed inside the study's parameters.

Keywords: Design education, Interdisciplinarity, Cinema, Stage, Space, SWOT Analysis.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Tarih boyunca farklı disiplinler tarafından üzerinde düşünölen mekân kavramı, mimarlık disiplininde büyük önem taşımaktadır. Zevi (1990, s. 16), mekânı “mimarlığın başrol oyuncusu” mimariyi ise “mekân yaratma sanatı” olarak betimlemiştir. İnsan var oluşundan bu yana sürekli bir yer arayışındadır. İlk çağlarda doğadan faydalanarak barınma ihtiyacını karşılayan insanoğlu, zamanla akli sayesinde doğanın verdiği araçları şekillendirerek kendisine daha konforlu alanlar üretmiştir. Çağlar boyunca bu yaşam alanları geliştirilerek mekân kavramı ortaya çıkmıştır (Öztürk Çelebi, 2018, s. 144; Öztürk ve Şimşek, 2019, s.16).

Günümüzde, mekân kavramını sadece insanların barınma eylemleri çerçevesi içerisinde ele alınan bir konu olarak ortaya koymak indirgeyici bir yaklaşımdır. Mekân, mimarlık haricinde birçok farklı sanat ve bilim dallarına da konu olmuş bir kavramdır. Sinema, görsel tasarım içerdiği için görsel sanat dallarından biri olarak ele alınmaktadır. Sinemanın görsel sanat dalının bir parçası olması ve kapalı, açık ya da yarı açık mekânların sinema sahnelerinde sergilenmesi, sinema ve mekân bağlamını oluşturmaktadır (Şenyapılı, 2002, s. 86).

Tasarım eğitiminde, öğrencilere nasıl tasarlanacağını ya da kendi tasarım yöntemlerini nasıl keşfedip geliştirebileceklerini öğretmek, amaçlanan temel unsurlardan biridir (Ulusoy, 1999, s. 127). Bu doğrultuda, yaratıcı düşünme veya düşündürebilme yetisinin nasıl kazandırılması gerektiği tasarım eğitiminde ele alınan en önemli konulardan biri olmuştur. Üniversitelerde tasarım eğitimi alan öğrencilerin, farklı görsel tasarım dallarıyla ilişki kurarak disiplinler arası çalışması, tasarımda ve anlatımda ifade gücünü geliştirmektedir.

Tasarım eğitiminde gelişime açık tekniklerin uygulanarak proje süreçlerinin yürütölmesi, farklı tasarım çıktılarının ortaya konmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda plansız geleneksel yaklaşımlar ile tasarım eğitiminde programların yürütölmesi yerine; farklı disiplinlerle etkileşime girilerek geliştirilmiş yenilikçi yöntemlerin kullanılması hem öğrencilerin ufkunu açmakta hem de yenilikçi sonuçların elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu kapsamda, sahne ve mekân bağlamını ortaya koymak amacıyla yapılan çalışma, üniversitede tasarım eğitimi alan iç mimarlık bölümü, ikinci sınıf öğrencileri ile artistik perspektif dersi kapsamında yürütölmüştür. Öncelikli bilgi ve becerilere göre programa dayalı bir şekilde amaç belirlenmiş ve öğrencilere aktarılmıştır. Bu hedefler doğrultusunda, tasarım eğitim alan her bir öğrenci bir sinema filmi seçerek belirlenen süreç içerisinde seçtiği filmi izlemiştir. Ardından toplu bir şekilde film okuması yapılarak izlenen filmler, yorumlanmış ve çıkarımlara göre en etkileyici sahneler belirlenmiştir. Belirlenen sahneler, öğrencilerin el becerisi ile çizilmiştir. En son aşamada, tasarım eğitimi kapsamında ele alınan program, sürecin ve programın öğrenci üzerindeki etkisi, sahne ve mekân bağlamı SWOT analizi ile değerlendirilmiştir.

1.1. Sinema ve Mekân Arasındaki Bağlam

Mekân kelimesi, Arapça kökenli “kevn” sözcüğünden türemektedir. Türkçede ise “uzay, yer, ev, yurt” kelimelerini karşılamaktadır (Şengöl, 2010, s. 531). Mekân kavramı, mimari perspektifte de birçok kez ele alınmış, tanımlanmış ve tartışılmıştır. Bu bağlamda Hasol (2019, s. 136), mekânı; kişileri çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerin gerçekleştirilmesini mümkün kılan boşluklar olarak tanımlarken; Gür (1996, s. 21) ise mekânı, bir kişinin ya da grubun yeri olarak ifade etmiştir.

Mekân kavramsallaştırdığında “benlik, var oluş, etkileşim, zaman” gibi terimler ile bağdaştırılırken; somut bir şekilde ele alındığında “uzay, boşluk, yer” gibi terimler ile tasvir edilmiştir. Hatta bir yapı bağlamında “mekân” ile

“yer” kavramları, birbirinden ayrı nitelendirilmektedir. Bu doğrultuda Usta (2020, s. 28), mekânın soyut bir şekilde algılanan bir boşluktan meydana geldiğini; yer kavramının ise kişilerin deneyimleyebildiği mekânlardan oluştuğunu ifade etmiş ve bu iki kavram arasındaki anlam kaymasına dikkat çekmiştir.

Ching’e (2002, s. 196) göre, sürekli olarak varlığını çevreleyen ve hacmi boyunca insan hareketlerinin gerçekleşebilmesine olanak tanıyan mekân; sınıflandırılan ögeler tarafından ele geçirilmeye, çevrenemeye, biçimlenmeye ve kümelenmeye başladığı zaman mimarlıkla bütünleşip açığa çıkmaktadır. Bu şekilde ortaya çıkarılan mekân, insanla sürekli etkileşim içerisinde ve mekânın fiziksel özellikleriyle davranış biçimleri arasındaki sarmal ilişki, bu kavrama değişime açık olan sonsuz yeni anlamlar katmaktadır. Bu ilişkiye bağlı olarak ortaya konan anlamlar bütünü ise kişilerin algısıyla oluşmaktadır.

Birçok parametresi olan mekânı, geçmişten günümüze kadar felsefeciler, psikologlar, mimarlar vb. farklı bilim insanları soyut ya da somut şekliyle tanımlayıp sınıflandırmaktadır. Örneğin Immanuel Kant’a göre mekân, kişilerin algısı sonucu meydana gelen sonsuz bir büyüklüktür. Lefebvre’ye göre mekân, kişiler tarafından yüklenen anlamları reddeden, benliği sembolize eden, insanın hayatındaki en önemli unsurlarından biridir (Akarsu, 2014, s. 113). Heidegger’e göre ise mekân kavramı, dünyada var olma durumunu temsil etmekle birlikte bir deneyim ve etkileşim alanıdır (Hisarlıgil, 2008, s. 27).

Sinema sahneleri, mekân kavramının bir türü olarak ele alınmaktadır. Sinema sahneleri, deneyimlenen fiziki mekânların sinema sanatı yoluyla dolaylı bir şekilde ekrana ya da perdeye getirilmesiyle oluşur. Kişilerin kullanımıyla hayat bulan fiziki mekânlar; sinemasal deniz manzaraları, kent ikonları, peyzaj alanları ve benzeri şekilde kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüştürülür. İşlev yönünden sinemasal mekânların fiziki mekânlar ile tam olarak örtüşmediği söylenebilir. Sinemasal mekânlar aslında tam olarak fiziki mekânların kurgulandığı yeni bir coğrafya yaratmaktadır (Çam, 2016, s. 11).

Bir mekânın algılanması için mekânın çevresel faktörleriyle birlikte deneyimlenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda film, mekân ile ilgili var olan ölçek, hacim, tasarım öğeleri gibi faktörleri doğrudan yansıtabilir. (Beşışık, 2013, s. 12). Sinema perdesi, kurguya bağlı olarak bir anlatımın yapıldığı yerdir. Sinema, bir hareketi sistematik olarak parçalara böler. Hareketin içeriğini veren resimleri belirler ve sonrasında karanlık alanda perde üzerine yansıtılarak hareketin yeniden oluşturulmasını sağlar. Sinema, film gösterim makinası ile görüntülerin perdeye yansıtıldığı mekânlardır. (Köseoğlu, 2013, s. 15).

Sinema, görsel tasarım içerdiği için görsel sanat dalları içerisinde ele alınan bir sanat dalıdır. Sinema, birçok parçanın bir araya getirilerek bütünlüğün oluşturulmasıdır. Bu bağlamda sinema, görsel tasarımla ilişkilendirilebilir (Şenyapılı, 2002, s. 86). Sinemanın görsel sanat dalının bir parçası olması ve kapalı, açık ya da yarı açık mekânların sinema sahnelerinde sergilenmesi, sinema ve mekân bağlamını oluşturmaktadır. Dolayısıyla izleyiciler sinema sahnelerinde geçen mekânlara göre farklı duygular yaşayarak, bilinç altında birtakım hatıralar biriktirebilmektedir. Bu durum mekânsal bağlamda sinema sahnelerinin izleyici üzerinde oluşturduğu etkiyi ortaya koymaktadır.

1.2. Tasarım Eğitimi

Tasarım eylemi, var olanın arayışı esnasında üslubu ile bağlam kurarak tasarıma ait var oluşun gerçeklerini anlatır ve öneriler getirir. (Güneş, 2023, s. 51). Tasarım eğitiminin anlaşılması için öncelikle tasarım ve tasarımcı kavramlarının tanımlanması gerekmektedir. Tasarım; bilgi edinme, kavramları zihinde biçimlendirme, kurgulama,

betimleme ve üretim süreçlerinin oluşturduğu sistematik bir bütün olarak tanımlanabilir. Tasarım karmaşayı ortadan kaldıracak çözümleri getirebilme becerisi gerektirmektedir. Dolayısıyla ait olduğu disiplin fark etmeksizin tasarım; birçok parametresi olan ve üstünde sürekli düşünülmesi gereken, dönüşümlü ve uzun bir süreçtir (Evcil, 2014, s. 121). Tasarımcı ise hayal etme gücü ile algısı sayesinde düşünebilme yetisini kullanarak tasarım sürecindeki becerilerle kendi dünyasında yarattığı nesneyi, gerçek düzleme taşıyan kişidir (Tunalı, 2004, s. 72).

Tasarım eğitiminde yaratıcılığın geliştirilmesi için eğitimdeki bilgi transferinin verimli bir şekilde oluşturularak öğrenimin sağlanması gerekmektedir. Bir bilginin edinilmesi eğitimin; bilginin nasıl kullanılacağı ise öğrenimin pratiğidir. Öğrenme kavramı; bilgi, beceri, alışkanlık ve eğilimlerin mevcut halinde değişiklik yapma sürecidir. Öğrenme, kişinin yaşantısındaki zihinsel simgelerin uzun sürede değişiklik göstermesidir. Öğrenme eylemi, birçok farklı modelle ele alınarak sağlanabilir. Bu durum edinilen bilginin niteliğine göre değişmektedir (Ormrod, 2013, s. 86).

Antik ve orta çağda, usta çırak ilişkisine dayanan tasarım eğitiminin yapısı; zamanla fiziki ortamları bulunan deneyimleyerek öğrenmeyle birlikte sürdürüldüğü bir eğitim ortamını pekiştirmiştir. Günümüz tasarım eğitiminde tasarım deneyimi, öğrenciyle arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Tasarım eğitimi süreci, usta çırak ilişkisine eklenen tasarım atölyelerinin ve yaratıcılığı artıran destek modellerin yapılandırılmasıyla bütünleşmiştir (Kaptan, 2003, s. 41). Tasarım eğitimi, hayal gücünü harekete geçiren görme ve düşünme biçimlerini gündelik hayatın içinden geçirebilen öğrenme motivasyonu ile başladığı için tasarım eğitiminde, öğrenme farkındalığını canlı tutabilecek eylemler önem taşımaktadır (Aydınlı, 2015, s. 5). Yaratıcı düşünebilme veya düşündürebilme yetisinin nasıl kazandırılması gerektiği tasarım eğitiminde ele alınan en önemli konulardan biri olmuştur.

Tasarımcı, yetilerinin birçoğunu aldığı tasarım eğitimiyle kazanmaktadır. Uygulamaya dayalı öğrenme biçimi, öğrencileri öğretilenler ile dünyada var olan gerçek durumlara dahil ederek daha fazla bilgi edinmelerine ve tecrübe sağlamalarına katkıda bulunur (Cridlin, 2007, s. 152). Yapararak öğrenmeye odaklanan uygulamalı derslerde, öğrencilerin teorik bilgileri davranışa dönüştürmesi amaçlanmaktadır (Tuncer, 2021, s. 37). Uygulamalı derslerin içeriğinde yaparak öğrenmeye dayalı kalıcı ve öğretici bir gelişim süreci vardır. Bu tür dersler, öğrencilere ekip çalışmasıyla birlikte hareket etme sorumluluğunu kazandırarak bilgiyi deneyimlemek için teorik ve pratik mantığın arasındaki bağı kurmayı sağlamaktadır (Mun ve Arslan Selçuk, 2018, s. 14).

Tasarım eğitiminde, öğrencinin sorumluluk alarak önceden öğrendiği ve gelecekte öğrenecekleriyle arasında bağ kurmasına olanak tanıyan yeni bir oluşum ortaya koymaktadır. Bu oluşum, öğrenci odaklı birçok farklı tasarlama yönteminin sıklıkla kullanılmasını sağlamıştır (Kesici, 2019, s. 230). Farklı yöntemlerin tasarım eğitiminde kullanılması, tasarımda bütünü görebilme ve yaratıcı düşünceyi geliştirmektedir. Tasarımın bir yöntem dahilinde ilerlemesi, tasarım sürecinin yönetilmesinde büyük öneme sahip olan ekip çalışmasının önünü açmaktadır. (Sayın, 2007, s. 61; Tucker ve Abbasi, 2015, s. 413). Çağdaş eğitim sisteminin gelişerek bilgiye ulaşma, bilgiyi kullanma ve dönüştürme imkanlarıyla ortaya çıkan birçok model ve disiplinler arası faaliyetler, çalışmaları zenginleştirmekte ve nitelik katmaktadır.

2. Yöntem

Sinema ve mekân bağlamının kurulması amacıyla yapılan bu çalışma, artistik perspektif dersi kapsamında iç mimarlık bölümü ikinci sınıf öğrencilerinin çalışmaları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. On adet farklı çalışmanın yer aldığı araştırma, ders yürütücüsü tarafından SWOT analizi ile değerlendirilmiştir.

Çalışma sürecinde her öğrencinin bir sinema filmi seçerek izlemesi, izlenen filmde et etkileyici sahne mekânının belirlenmesi, belirlenen mekânın ise üç boyutlu çiziminin yapılması ve böylece filmin konusuna dayanarak etkileyici sahnelerin mekân ile bağlam kurulması hedeflenmiştir. Film konularına göre öğrencilerin ilgisini çekecek bir sinema filminin izlenerek en çok akılda kalan kapalı, açık ya da yarı açık bir mekânın tespit edilmesi kriter olarak belirlenmiştir. Her öğrenci belirlemiş olduğu sinema filmini dikkatli bir şekilde izlemiştir. İzlenen filmler anlatılarak toplu şekilde film okuması yapılmıştır.

Buna göre öğrenciler; V for Vendetta, Sihirli Müze, Suyun Sesi, Penny Dreadful, Dune, Esrarengiz Kasaba, Komşum Totoro, Toy Story 3, Passengers ve The Great Gatsby filmlerini izlemiştir. İzlenen filmler, ayrı ayrı izleyen kişiler tarafından anlatılmıştır. Filmde geçen en ilgi çekici sahne, en son izleyici kararıyla belirlenmiştir. Film analizine göre belirlenen ve çizilen sahneler, izleyiciler tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır.

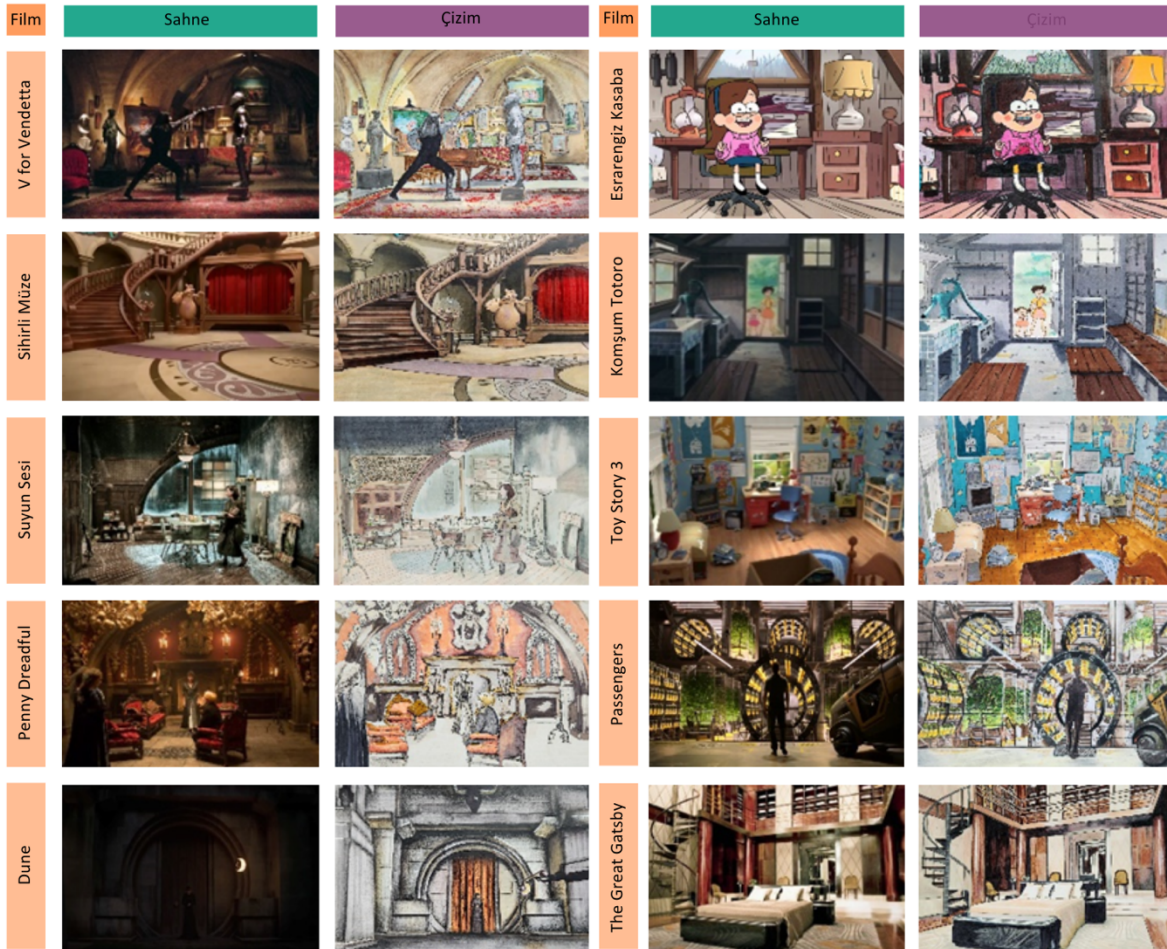
- V for Vendetta: İngiliz halkının toparlanma ve uyanışını konu alan bir film. V; planlarını yaptığı yerinde karşısındaki şövalyeye devrim yapmak için her gün talimler yaparak kendini hazırlar. Seçilen mekân hazırlık sürecini içermektedir.
- Sihirli Müze: Bilgisayar oyunu tutkunu olan Harvie'nin hikayesini anlatan bir film. Hayatında değişen bir serüvenle kendini farklı bir alemde bulur. Böylece kendisini yeni bir macerada bulur. Çizilen sahne ise filmde geçen müzedir.
- Suyun Sesi: Film soğuk savaş dönemindeki Amerika'da yalnız bir kız anlatmaktadır. Bu kız tanıştığı kişiyle bir bağ kurarak dayanışma örneği gösterir. Bu sahnede ana karakterimiz işine gitmek için hazırlanıyor.
- Penny Dreadful: Viktorya döneminde, kızı kaybolan bir adamın kızını bulmaya çalışırken karşısına çıkan kişilerle içsel çatışmaları ve karşılaşmış oldukları doğa üstü tedirleri konu alan bir film. Çizilen sahne ise ikonik karakterlerden olan cadıların şatosudur.
- Dune: Geleceği anlatan bir bilim kurgu senaryosuna dayanmaktadır. Film, güç, politika, din ve ekoloji konularını işleyerek bir keşif konu alır. Çizimi yapılan sahnede ise güce ve gizeme karşı yüzleşilen zorlukları temsil eden kapıdan giriş sahnesi bulunmaktadır.
- Esrarengiz Kasaba: Filmdeki ikiz kardeşlerin yaz tatilini geçirmek için gittikleri esrarengiz bir kasabayı anlatır. İkiz kardeşler, kasabanın doğaüstü sırlarını ve yaratıklarını keşfetmeye başlar. Her bölümde yeni bir gizemi çözerken, kardeşlik bağlarını ve kişisel gelişimlerini de keşfederler. Dizi, macera dolu ve esprili anlatımıyla dikkat çeker. Seçilip çizimi yapılan görsel, moda rehberliği yapılan eğlenceli bir sahneyi içermektedir.
- Komşum Totoro: Film, Mei ve Satsuki adındaki kardeşlerin, babalarıyla birlikte annelerinin tedavi gördüğü hastaneye daha yakın olabilmek için bir köy evine yerleşmeleriyle gelişen olayları konu edinir. Ev perili olmasıyla ünlüdür ama kardeşler için ilk günden itibaren evin esrarengiz misafirleri sadece bir eğlence konusudur. Başkaları için korku unsuru olabilecek toz tavşancıkları onlar için gizemli arkadaşlardır. Bu sahne ise küçük kardeşlerin ilk defa dostlarıyla karşılaştıkları andır.
- Toy Story: Oyuncakların sahibi Andy yokken canlandığı, liderlik eden Woody ve yeni gelen Buzz Lightyear arasındaki rekabeti anlatan bir animasyon filmidir. Bu iki oyuncak, Andy'nin favorisi olma yarışında, dostluğun ve iş birliğinin önemini öğrenirler. Bu süreçte, arkadaşlıklarının gücünü ve sadakatlerini yeniden keşfederler. Bu sahne de Andy odasından ayrıldıktan sonra geriye kalan tüm anılara atıfta bulunmaktadır.
- Passengers: Filmde uzak bir koloniye yolculuk eden bir uzay gemisi anlatılmaktadır. Buradaki yolcular uyku kapsüllerinde uyutulmaktadır. Teknik bir sorun nedeniyle kapsüller erken açılır. Seçilerek çizimi

yapılan bu sahne gelecekte bile insanoğlunun doğa olmadan bir yaşam geçirmek istemediğinin göstergesidir.

- The Great Gatsby: Zengin bir semtte Nick Carraway, komşusu olan Jay Gatsby'e ilgi duyar. Gatsby'nin hayatını tanıdıkça, nasıl bir takıntı ve trajedi içerisinde olduğunu öğrenir. Bu sahnede Gatsby'nin gösterişli evinde bulunan odanın sahnesi seçilmiştir.

3. Bulgular

Çalışmanın bulgularına göre, seçilen sahneler, Görsel 1'de gösterildiği gibi öğrenciler tarafından el becerileriyle çizilmiştir. Sahnelerdeki etkinin birebir yaşatılması ve çizim becerilerinin geliştirilmesi amacıyla yapılan üç boyutlu mekân perspektifleri marker tekniğiyle renklendirilmiştir. Filmlerin izlenerek sahnelerin seçilmesi ve seçilen sahnelere dayalı olarak öğrencilerin yapmış oldukları çizimlere bağlı olarak sahne ve mekân ilişkisinin öğrenciler üzerinde oluşturduğu düşünce, gözlem, bağlam ve tasarım gelişimleri SWOT analizi ile değerlendirilmiştir.



Görsel 1. İzlenen filmlerden seçilen en ilgi çekici sahneler.
Kişisel Arşiv.

SWOT analizi, ele alınan projenin güçlü ve zayıf yönlerini belirleyerek fırsat ve tehditlerini ortaya koyan bir tekniktir. Güçlü ve zayıf taraflar, projenin kendisiyle ilgili içsel faktörleri olarak ele alınır. Fırsat ve tehditler ise organizasyonu dışarıdan etkileyen faktör olarak ele alınmaktadır. SWOT analizindeki amaç, iç ve dış etkenlere odaklanarak mevcutta olan güçlü yönler ile fırsatlardan en yüksek düzeyde yararlanılacak, tehdit ve zayıf yönlerin etkisini en aza indireyecek plan ve stratejileri geliştirmeye yardımcı olmaktır (Müezzinoğlu vd., 2020, s. 119).

SWOT analizi, bir projenin güçlü ve zayıf yanları ile dış çevresinde gelişen fırsat ve tehditleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu faktörlerin ortaya konmasıyla projedeki dinamiklerin güçlü yanlarını temel alan, zayıf yanlarını minimize ederek örgütün çevresindeki fırsatlardan yararlanılan ya da tehditlere karşı önlem olarak stratejilerin geliştirilebilmesini sağlayan bir tekniktir. Bu bağlamda SWOT analizi, bir proje sürecinin iç ve dış faktörleriyle doğru bir şekilde irdelenerek programlanması ve sürdürülebilirlik doğrultusunda kazanım sağlaması için yöntem olarak ele alınabilen bir analiz şeklidir (Özan vd., 2015, s.4-5).

Bir projenin iç ve dış faktörlerine bağlı olarak analiz edilmesi, mevcut durumun ortaya konarak güçlü ve zayıf yönleriyle fırsat ve tehditlerinin belirlenerek sonrasında iyileştirilmesi ele alınan proje sürecini daha uyumlu hale getirmektedir. SWOT analizi, iç ve dış faktörleriyle projenin olumlu ve olumsuz durumlarının tümüyle ele alınmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda SWOT analizi, bir projenin sürdürülebilirliği açısından ya da sonrasında yapılacak diğer projelere referans sağlaması bakımından olumsuz noktaları en aza indirgeyerek başarılı bir stratejinin geliştirilmesine olanak sağlayabilmektedir (Sabbağ, 2011, s.208; Çelik ve Murat, 2010, s.202).

SWOT analizinin bir proje sürecine ya da sonrasında yapılacak benzer projelere geliştirmiş olduğu stratejik bakış açısıyla ışık tutması bakımından, çalışmanın yöntemi doğrultusunda bulguların ortaya konması için SWOT analizi kullanılmıştır. Bu bağlamda, disiplinler arası anlayışla temeli oluşturulan, tasarım eğitimi kapsamında gerçekleştirilen bu çalışma ya da buna benzer yapılacak çalışmaların verimliliğinin geliştirilmesi bakımından SWOT analizi, yöntem olarak kullanılabilir (Müezzinoğlu vd., 2020, s. 119). Görsel 2’de çalışma için yapılan SWOT analizinin güçlü ve zayıf yönleri ile fırsat ve tehdit içeren faktörleri belirtilmiştir.



Görsel 2. Çalışma süreci için yapılan SWOT analizi.
Kişisel Arşiv.

Yapılan SWOT analizine göre; öğrencilerin esnek düşünebilme yetilerini geliştirmeleri, kavramlar arasında bağlam kurabilmeleri ve kendilerini bildikleri herhangi bir konuda ifade edebilmeleri çalışmanın güçlü yönlerini oluşturmaktadır. Zihinsel bir imge oluşturmadan yapılan çizimlerde sahnelere bağımlı kalınması, sahne seçiminin izleyen kişilerdeki kişisel duygu ve düşüncelere göre belirlenmesi ve tüm bunlar sonucunda çizimin belirli bir sahneye bağlı kalarak çizim üslubunun yenilikçi boyutlara taşınamaması çalışmanın zayıf yönlerini oluşturmaktadır. İzlenen filmler sonucunda anlatımlara göre çoklu film okumasının yapılmasıyla öğrencilerin sinema kültürüne kazanç sağlanması, mekânın sabit bir hacimden çıkarılarak duyguların içine yüklenmiş olduğu mekâna esnek anlayışların katılması, bu faktörlerin bileşimiyle tasarım sürecinde çok yönlü düşünebilme becerisinin öğrenciler tarafından kazanım potansiyeli çalışmanın fırsatlarını oluşturmaktadır. Öte yandan okuması yapılan filmlerin herkes tarafından toplanıp izlenmeden tek bir kişi tarafından yapılması ve diğer öğrencilerin çoğunlukla dinleyici pozisyonuna düşmesi, yapılan çizimlerin sadece el becerisi ile oluşturularak günümüz dijital çizim trendinin yalananamaması, izlenen sahnelerin öğrenciler tarafından evrilemeden olduğu gibi yansıtılması ise çalışmanın tehditlerini oluşturmaktadır.

4. Sonuç

İnsanlığın temel ihtiyacı olan mekânlar, kullanım ihtiyaçlarına göre farklı şekillerle ele alınarak geçmişten günümüze kadar gelmiştir. İnsanlar, birbirleriyle kurduğu iletişim gibi, mekânlarla da iletişim kurarak etkileşim sağlarlar. Bu durum, mekân kavramını insanların sadece yaşadığı yer anlayışından öteye taşıyarak farklı anlamlar yüklemiştir. Böylece mekân farklı disiplinlerle bütünleşerek ele alınan bir konu haline gelmiştir. Üniversitelerde yürütülen tasarım eğitimlerinde mekân odaklı disiplinler arası çalışmalar ise proje gelişimine katkıda bulunarak yenilikçi sonuçların elde edilmesini sağlamıştır.

Tasarım eğitiminde yapılan çalışmalarda disiplinler arası arayışın yanı sıra proje süreçlerinin programlanması amacıyla çalışmalarla bütünleştirilen yöntemler de gelişim süreci açısından önem taşımaktadır. Yapılan çalışmaya göre öğrenciler, esnek düşünebilme yetisi kazanarak iki farklı kavram arasında bağlam kurabilme becerisi kazanmıştır. Çok yönlü düşünebilme yetisi kazanarak ifade güçlerini geliştirmiştir. Öte yandan çalışmanın zayıf yönü olarak sahnede betimlenen görseli çizime taşıyarak kendi yorumlamalarını biçimsel öğelere taşıyamamışlardır.

Sonuç olarak tasarım eğitiminde düşünebilme ve yaratıcılık olgusunu geliştirmek için farklı arayışlar ve disiplinler arası çalışmalar önemli hale gelmiştir. Tasarım eğitimi alan öğrencilerin farklı kavramlar arasında bağ kurabilmesi için çalışma süreçlerinin çağdaş yöntem ve model arayışları ile genişletilmesi gerekmektedir. Çalışmada olduğu gibi tasarım eğitiminde geçirilen sürecin olumlu ve olumsuz yönleriyle ortaya konması farklı çalışmaların gelişiminde yol gösterici olacaktır. Bu bağlamda yapılan çalışmaların, gelecek çalışmalar için eleştirel bakış açısıyla değerlendirilip olumsuz yönlerinin ortaya konması önerilmektedir.

Kaynakça

Akarsu, Bedia. (2014). Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları. *Felsefe Arkivi Dergisi*, 14, s. 108- 122.

Aydınlı, Semra. (2015). Tasarım Eğitiminde Yapılandırıcı Paradigma: 'Öğrenmeyi Öğrenme'. *Tasarım+Kuram Dergisi*, 20, s. 1-18.

Beşışık, Gökçe. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayış*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

- Ching, Francis. (2002). *Mimarlık Biçim, Mekân & Düzen*. (G. Parlak, Çev.). İstanbul: Nobel Yayınları.
- Cridlin, Leah. (2007). The Importance of Hands-on Learning. *Journal of Laser Applications*, s. 151-156.
- Çam, Aydın. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine*, 7/2, s. 7-37.
- Çelik, N., Murat, G. (2010). Sayısallaştırılmış SWOT Analizi ile Bartın İlinin Ekonomik Yapısını Değerlendirme. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 24 /1, s.199-212.
- Evcil, Ayşe Nilay. (2014). *Herkes İçin Tasarım*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Güneş, Serkan. (2023). Tasarımda Gerçeklik ve Hakikat Kavramları. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 13/1, s. 51-63.
- Gür, Şengül Öymen. (1996). *Mekân Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Hasol, Doğan. (2019). *Mimarlık Cep Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hisarlıgil Bolak, Beyhan. (2008). Martin Heidegger'de "Mekân" Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/25, s. 23-34.
- Kaptan, Buğru Han Burak. (2003). *20. Yüzyıldaki Toplumsal Değişimler Paralelinde İç Mekân Tasarımı Eğitiminin Gelişimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kesici, Ahmet. (2019). Eğitimde Postmodern Durum: Yapılandırmacılık. *İnsan ve İnsan*, 20/6, s. 219- 238.
- Köseoğlu, Şölen. (2013). *Kültür, Mekân ve Sinema: Yeşim Ustaoglu filmleri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Mun, B., Arslan Selçuk, S. (2018). Mimarlıkta Yapararak Öğrenme ve Bir Araştırma Ortamı Olarak Öğrencilerin Ürettiği Geçici Strüktürler. *International Journal on Mathematics, Engineering and Natural Sciences*, 2/1, s. 12-25.
- Müezzinoğlu, M. K., Noraslı, M., Sungur, M. (2020). Taşınmaz Bir Kültür Varlığının Yeniden İşlevlendirilmesine Yönelik Sistemik Analiz. *The Journal of International Lingual, Social and Education Sciences*, 6/1, s. 113-123.
- Ormrod, Jeanne Ellis. (2013). *Öğrenme Psikolojisi*. (Çev: M. Baloğlu). İstanbul: Nobel Yayınları.
- Özan, M. B., Polat, H., Gündüzalp, S., Yaraş, Z. (2015). Eğitim Kurumlarında SWOT Analizi. *Turkish Journal of Educational Studies*, 2/1, s.1-28.
- Öztürk Çelebi, Gülcennet. (2018). Tarih Öncesi Dönemlerde İletişim. *Etkileşim Dergisi*, 1/2, s. 142-157.
- Öztürk, Z. K., Şimşek, A. (2019). Tarih Öncesi Dönemdeki İlk Barınma Alanları ile Anadolu'daki Körtik Tepe, Hallan Çemi, Nevali Çori ve Aşıklı Höyük Yerleşimlerinde İnanç ve Kültürün Etkisinin İncelenmesi. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 1/3, s. 14-22.
- Sabbağ, Ç. (2011). Adıyaman Turizminin Güçlü, Zayıf Yönleri ile Fırsat ve Tehditlerine İlişkin Turizm İşletme Yöneticilerinin Değerlendirmeleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, s.1308-9196.

Sayın, Tolga. (2007). *Mimari Tasarım Eğitime Bütüncül / Metaforik Bir Yaklaşım*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Şengül, Mehmet Bakır. (2010). Romada Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/11, s. 528-538.

Şenyapılı, Önder. (2002). *Sinema ve Tasarım*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Tucker, R., Abbasi, N. (2015). The Architecture of Teamwork: Examining Relationships Between Teaching, Assessment, Student Learning and Satisfaction with Creative Design Outcomes. *Architectural Engineering and Design Management*, 11/6, s. 405-422.

Tunalı, İsmail. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı Yayınları.

Tuncer, Zeynep. (2021). *Uzaktan Eğitimle Uygulamalı Ders Alan Öğrencilerin Uzaktan Eğitime Yönelik Görüş ve Tutumlarının Belirlenmesi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Ulusoy, Zuhar. (1999). To Design Versus to Understand Design: The Role of Graphic Representations and Verbal Expressions. *Design Studies*, 20/2, s. 123-130.

Usta, Gülay. (2020). Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açından İrdelenmesi. *Turkish Online Journal of Design and Communication*, 10/1, s. 25-30.

Zevi, Bruno. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek*. (D. Divanoğlu, Çev.). İstanbul: Birsen Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. İzlenen filmlerden seçilen en ilgi çekici sahneler. Kişisel Arşiv.

Görsel 2. Çalışma süreci için yapılan SWOT analizi. Kişisel Arşiv.

CEMAL REŞİT REY’İN “AYIN ONDÖRDÜ” İSİMLİ ESERİNİN ORKESTRA VE PİYANO EŞLİĞİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI¹

Öğr. Gör. Ayça YILMAZ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı – Piyano Anasanat Dalı

Ankara / Türkiye

ayca-yilmaz@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 000-0002-1790-452X

Öz: Cumhuriyet Dönemi bestecilerinden olan ve Türk Beşleri grubunun içinde yer alan Cemal Reşit Rey, 1904-1985 yılları arasında yaşamıştır. Konçertoları, oda müziği eserleri, senfonik şiirleri, piyano yapıtları, operet ve müzikal gibi eserlerinin yanı sıra piyano ve orkestra eşlikli birçok türküyü batı üslubunda modernize etmiştir. Bestecinin yaşadığı yıllar göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’de bir değişim ve devrim söz konusudur. Sanat alanlarında köklü yapılanmalara gidilmiştir. Dolayısıyla bu, müzik camiasında da bir devrim demektir. Makalenin konusunda Rey’in şan ve piyano için bestelemiş olduğu “Ayın Ondördü” isimli eseri incelenecektir. Eser, besteci tarafından hem piyano hem orkestra partisi için düzenlenmiştir. Orkestra için yazılmış versiyonunda yer alan bütün enstrüman partileri, piyano yazısına denk gelecek şekilde yer almaktadır. Bu iki düzenleme kıyaslandığında, dinleyici açısından duyuluşları, iki partisyonda da eşitlik hissi yaratmaktadır. Bu araştırmada iki ayrı düzenleme de incelenecek, müzikal açıdan bir karşılaştırmaları yapılacaktır. Aynı zamanda iki partiyon arasındaki benzerlikler ve farklılıklar kıyaslanarak bunun müzikal etkilerinin neler olabileceği incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Ayın Ondördü, Rey, Türk Beşleri, Korrepetisyon, Şarkı, Orkestrasyon.

A COMPARISON OF CEMAL REŞİT REY’S “AYIN ONDÖRDÜ” IN TERMS OF ORCHESTRAL AND PIANO ACCOMPANIMENT

Abstract: Cemal Reşit Rey, one of the composers of Republic eriod and a member of the Turkish Five group, lived between 1904 and 1985. In addition to his works such as concertos, chamber music, symphonic poems, piano works, operettas, and musicals, he modernized many songs with piano and orchestra accompaniment in the Western style. Considering the years the composer lived, Turkey was undergoing change and revolution. Radical restructuring has been made in the fields of art. Therefore, this also means a revolution in the music community. The subject of the article is the examination of Rey's work titled "Ayın Ondördü", composed for voice and piano. The work was arranged by the composer for both piano and orchestra parts. In the orchestral version, all the instrumental parts correspond to the piano text. When these two arrangements are compared, the way they sound to the listener creates a feeling of equality in both scores. In this research, two separate arrangements will be examined and a musical comparison will be made. At the same time, the similarities and differences between the two scores will be compared and the possible musical effects of this will be examined.

Keywords: Ayın Ondördü, Rey, Turkish Five, Correpetition, Song, Orchestration

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

1. Giriş

Dünyanın her bölgesinde bir toplumun gelenek ve göreneklerini, kültürel yapılarını ve yaşantılarını tasvir eden eserleri görmek mümkündür. Bütün sanat dünyasını kapsayan bu etkiler, resim, dans, edebiyat, mimari ve müzik gibi dallarda kendini göstermektedir. Müzik alanına bakıldığında şarkı, herhangi bir kültürün en öz değerlerini beraberinde taşımaktadır. Herhangi bir çalgı barındırmaksızın saf insan sesi, müziğin oluşumunun da temel noktalarından birisi olarak sayılabilmektedir. Şarkı ile beraber şarkının sözleri de aynı şekilde o toplumun kültürel özelliklerini taşıyan kahramanlık, doğa tasvirleri, aşk ve savaş gibi konuları barındırmaktadır. Ülkemizde de halk şarkıları bu unsurları içermektedir. Evrensel bir anlayışta şarkı söyleme, Batı Kültüründe opera ile sahne sanatında ve lied ile piyano eşliği-şan sanatçısı beraberliğinde gelişim göstermiştir.

Türkiye tarihine bakıldığında öncü bestecilerimiz konumunda bulunan Türk Beşlerinin, cumhuriyet dönemi anlayışıyla verdikleri eserlerin kıymeti oldukça büyüktür. Türk müzik tarihimizde Batılı anlayışta önemli eserler veren ve yeni bir yolu açan Türk Beşleri grubundan, doğum yılı bakımından en önce Cemal Reşit Rey (1904-1985) gelmektedir. Rey, Türk halk müziğinden, Türk sanat müziğinden ve Batı müziği kurallarından sentezlenen birçok kompozisyon bestelemiştir. Çocukluğunun ve eğitim sürecinin tamamını yurtdışında geçiren sanatçı; piyanist, besteci, orkestra şefi ve eğitimci kimliklerinin yanı sıra halkın çok sesli eserlerle tanışması için de birçok opera, operet ve müzikli sahne eserleri ortaya koymuştur.

Bu makale çalışmasında, Cemal Reşit Rey'in Türk müziği ve Batı müziği anlayışlarını birleştirdiği ilk eseri olan 12 Halk Türküsü albümünden biri olan "Ayın Ondördü" isimli eseri ele alınmıştır. Şan ve piyano ikilisi için yazılmış olan eserin besteci tarafından düzenlenmiş orkestra uyarlaması ile de bir karşılaştırması yapılmıştır. Böylelikle piyano ve orkestranın müzikal anlayışları ve duyuluşları anlamındaki çeşitlilikleri göz önüne alınmıştır. Aynı eser üzerinde farklı kombinasyonları gözlemlemeyi sağlayan bu çalışma, Cemal Reşit Rey'in müzik kurgusundaki önemli noktaları da ön plana çıkarmayı hedeflemektedir.

2. Cemal Reşit Rey'in Hayatı ve Eserleri

Cemal Reşit Rey, Anadolu ezgisini evrensel müzik ile ilk uzlaştıran müzisyendir. Besteci kimliğinin yanında piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak da oldukça etkili bir kişiliktir (Gazimihal, 2017, s. 27). 1904 yılında Kudüs'te doğmuştur. Ailesi Osmanlı İmparatorluğunun saray ailelerinden gelmektedir. 1913 yılında, 9 yaşındayken 1. Dünya Savaşı öncesinde ailesi ile Paris'e yerleşir. Böylece eğitimine Fransa'da devam eder. Bu sırada ünlü Fransız besteci Gabriel Faure ile tanışarak onun aracılığı ile Madame Marguerite Long'dan özel piyano dersleri almaya başlar. Fakat savaşın başlamasıyla 1914 yılında ailesi ile İsviçre'ye taşınarak eğitimine Cenevre Konservatuvarında devam eder (Saydam, 1989, s. 197). İsviçre'de Jebeo Koleji'ne, bir yandan da konservatuvara devam eden Rey, Cenevre Konservatuvarı öğretmenlerinden Mösyö Milloud'dan piyano, Mösyö Montillet'den armoni, kontrpuan, füg, kompozisyon, org ve Matmazel Lydie Malan'dan yüksek solfej, koro ve emprovizasyon yani doğaçlama dersleri almıştır (Gazimihal, 2017, s. 29).

Savaş sonrası tekrar Paris'e dönen Rey, Paris Konservatuvarına başlayarak burada Marguerite Long ile çalışmaya devam ederken, E. Mathe ve R. Laparra ile kontrpuan ve orkestrasyon, G. Faure ile bestecilik, H. Defosse ile orkestra şefliği dersleri almıştır (Saydam, 1989, s. 197). Paris Konservatuvarındaki eğitimi sürecinde o sırada okul

müdürü konumunda bulunan Gabriel Faure ile de özel olarak müzik estetiği çalışmıştır (1920-1921) (Gazimihal, 2017, s. 30).

1922 yılında Paris'te ilk piyano konserini vermiş, 1923'te ise besteci olarak ilk defa bir eseri sahne almıştır. Bu konserde bariton Roger Bourdin, şan için melodilerini seslendirmiştir (Gazimihal, 2017, s. 31).

1923 yılında eğitiminin bitmesiyle ülkeye dönen Cemal Reşit Rey, İstanbul'a gelişi ile İstanbul Şehir Konservatuvarına atanmıştır. 1926 yılında Cemal Reşit Rey, bazı Anadolu türkülerini armonize etmeye başlamıştır. Öğretmeni R. Laparra'ya adadığı "Türk Halk Melodileri ile Ses ve Piyano için 12 Türkü" albümünü Paris'te çaldırma şansına da erişmiştir. Böylece ilk defa Türk Şarkıları Paris'te seslendirilmiştir. Ardından ünlü Fransız piyanist A. Cortot, Rey'in bir eserine konser programında yer vermiştir. 1928 yılında verilen bu konserde seslendirilen eser ise bestecinin bir "Ağır Zeybek" motifini içeren bir eserdir (Gazimihal, 2017, s. 34-36). Besteci bu yapıtlarında Fransız müziği etkisiyle Türk halk ve sanat müziği geleneklerini birleştirmiştir.

Cortot, Cemal Reşit Rey ile ilgili düşüncelerini şu sözleriyle dile getirmiştir: "Albeniz İspanya için, Borodin Rusya için neyse Cemal Bey de Türkiye için odur" (Gazimihal, 2017, s. 39).

1924-1934 yılları arasındaki zaman diliminde birçok şarkı, 3 perdelik "Zeybek" operası, 1 perdelik "Köyde Facia" isimli operası, birçok operet, piyano ve ses için "Vatan" şarkıları, 1933 Cumhuriyetin 10. Yıl Marşı gibi birçok eser bestelemiştir (Saydam, 1989, s. 197). 1938-1940 yılları arasında Ankara'ya gelerek iki yıl Ankara Radyosu'nda "Batı Müziği Yayınları Şefi" olarak çalışmıştır. Daha sonra İstanbul'a dönerek piyanist ve orkestra şefi görevlerine devam etmiş, İstanbul Devlet Konservatuvarında öğrencileriyle çalışmış ve İstanbul Radyosu'nda "Piyano Dün-yasında Gezintiler" isimli düzenli programını devam ettirmiştir (Say, 2006, s. 519).

1934 yılında İstanbul Filarmoni Derneğini kurmuştur. Aynı yıl konservatuvardaki orkestra topluluğunu da genişleterek bu topluluğa senfonik karakter kazandırmıştır (Selanik, 1996, s. 301). İstanbul Filarmoni Derneğiyle birçok konser düzenleyerek Türkiye'yi yurt dışına tanıtmakla beraber, zamanının en ünlü müzisyenlerinin de Türkiye'ye konsere gelmesini sağlamıştır. Bu müzisyenler arasında Thibaud, Cortot, W. Kempff, D. Oistrakh, Y. Menuhin gibi önemli virtüözler vardır (Saydam, 1989, s. 198). "Devlet sanatçısı" unvanını 1982'de alan Cemal Reşit Rey, 7 Ekim 1985'te vefat edene dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesine bağlı Devlet Konservatuvarında kompozisyon öğretmenliği yapmıştır (Selanik, 1996, s. 302).

2.1.Cemal Reşit Rey'in Müziği

Paris Konservatuvarında ve Cenevre Konservatuvarında eğitim görmüş olan Rey'in eserlerinde Fransız müziği etkisiyle Türk halk ve sanat müziği gelenekleri beraber kullanılmaktadır. Bestecinin eserlerinin büyük çoğunluğunun ilk temsilleri Paris'te gerçekleştirilmiştir (Yener, 1970, s. 208). Küçük yaşından itibaren öğrenmiş olduğu Fransız kültürüne karşı yakınlık duymuş olan bestecinin gençlik eserlerinde, bu kültürden etkiler bulunmaktadır (Küçükkaplan, 2022, s. 298).

Hem piyano hem kompozisyon alanında eğitimi ağırlıklı olarak Paris'te aldığından dolayı Cemal Reşit Rey'in eserlerinde Fransız müziğinin etkisi duyulmaktadır. Bestecinin ilk dönemlerinde 1919'dan 1926'ya kadar yazdığı Fransızca şarkıları vardır. "On iki Anadolu Türküsü" ise Rey'in Türk halk motiflerini kullandığı ilk eseri olmuştur. Halk türkülerini armonize ederek ilk çokseslilik örneklerini ortaya koymuştur (İlyasoğlu, 1989, s. 16).

1933-1937 yıllarında ise halkın çoksesli müziğe ilgisini uyandırmak amacıyla opera, operetler ve müzikli sahne eserleri bestelemiştir. Kardeşi Ekrem Reşit Rey'in sözlerini yazdığı müzikli sahne eserleri, halkın da ilgisini çekmiştir (Aydın, 2003, s. 30). Çağdaş müzik tarihimizde ilk adımı atan bestecilerden biri olan Cemal Reşit Rey, müziğinde birçok özelliği birleştirmiştir. Buna rağmen eserleri romantik özellikler de taşımaktadır, ayrıca kompozisyonları armonik yapı ve form bakımından oldukça sağlam yapıdadır. Bestecinin birçok eserinin yanı sıra, özellikle orkestra eserlerinde Fransız izlenimciliğinin etkileri gözlemlenmektedir. İzlenimcilik akımı ise 20. yüzyılın başlarında etkili olmuş ve Fransa'da izlenimci resim ve sembolik şiirler öncülüğünde ortaya çıkmıştır (Kamien, 1996, s. 448). Müzikte ise düşsel anlayış, ritim ve ölçümde belirsizliğe eğilim, yumuşak renkler ve renkli tınılardan oluşmaktadır (Say, 2006, s. 455).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinde Cemal Reşit Rey, modern Türk müziğinin doğuşunda öncü rol oynamıştır. Müzik yapıtlarında uluslararası alanda kabul gören bir müzik dili kullanarak çeşitli eserler vermiştir. Bestecinin "Ayın Ondördü" eserinin dışında, "Çeşme" ve "Akkoyun Meler Gelir" isimli şarkılarının da hem piyano hem orkestra ile kayıtları bulunmaktadır. Orkestra ile yapılan kayıtlar Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile seslendirilmiştir (Antep, 2012, s. 114,115).

2.2.Şarkı Söylemede Piyano Eşliğinin Önemi ve Cumhuriyet Döneminde Şarkı Anlayışının Gelişimi

Sesin ve müziğin oluşmasında kulağı uyaran etkenler, yinelenen bir hareket sonucu oluşurlar. Hareket ne kadar karışıkça, o hareketin sonucu olarak oluşan uyarıcı etkenler ve bu etkenlerin uyarısıyla algıladığımız sesler o kadar karışık olurlar (Zeren, 1988, s. 3). Müziğin oluşumunda, bu ses karmaşası en düzenli ve kurallı halinde ilerleyebiliriz.

Dünya üzerinde bulunan farklı kültürlerdeki bestecilerin ve performans sanatçılarının, teorisyenlerin ve farklı ülkelerden yorumcuların katıldığı üzere, müziğin anlamı ve bu anlamın katılımcılara ve dinleyicilere etkisi kaçınılmazdır. Müzikteki anlatımın etkisi ise her kişide farklı fikirlere yol açmaktadır. Bu farklılıklar eserin içeriğine, müziğin bağdaştırdığı konulara, yansıttığı özelliklere, entelektüel birikimine, konsept, duyu, duygusal zenginlik ve karakteristik özelliklere göre değişmektedir (Meyer, 1965, s. 1). Her milletin kendine has geleneksel özellikleri, yaşanan coğrafi bölgenin müziğine yansımıştır. Bu müziğin en çok kullanılan türlerinden biri ise şüphesiz şarkıdır.

Piyano enstrümanı, solo eserlerde olduğu kadar eşlik yani korrepetisyonda da oldukça önemli bir noktadadır. Müzik dünyasında bulunan çoğu çalgıyla müzik yaratımında bulunan piyano, eşlik alanında oldukça zengin bir repertuvara sahiptir. Çeşitli çalgılara eşlik etmenin yanı sıra insan sesi için de önemli bir müzikal altyapı ve destek oluşturmaktadır. Solo, düet, koro veya opera içinde piyano eşliği ve piyanistin kabiliyeti, icra eden kişi veya kişiler için oldukça önemli bir unsurdur.

Şan ve piyano için iyi bir beraberlikte kişilerin birbirini anlaması ve hissetmesinin önemi büyüktür. En temel konu ise eserin sözleri, anlamı, dinamikleri, genel duygusu ve temposudur (Yehudi Menuhin Music Guides, 1994, s. 270).

Batı Üslubunda şarkı, gelişerek belirli kalıplara girmiştir. Bunlara örnek olarak Almanların "Lied"i, Fransızların "Chanson"ları gösterilebilir. Bu isimler şarkının yerel adını ve yazılış tarzını da belirtmektedir. Lied sanatını geliştiren Franz Schubert ile Alman şarkısı bambaşka yazım ve ifade özelliklerine ulaşmıştır. Aynı şekilde Gabriel Faure,

Claude Debussy gibi Fransız bestecilerle beraber “Chanson” kendine has özellikleri barındırmaktadır. Tchaikovsky, Rachmaninoff gibi Rus bestecilerin şarkı yazımı Lied ve Chanson bu örneklerinden daha farklı niteliklerde icra ve müzikal anlayış özellikleri taşır.

Türk şarkılarının Batı üslubunda ortaya çıkmasında ise şüphesiz Türk Beşlerinin çok önemli bir yeri vardır. Her biri yurt dışında eğitim gören Türk Beşleri, Mustafa Kemal Atatürk’ün, Türk müziğinin evrenselleşmesi fikrinin öncülüğünde bu atılımı gerçekleştirmişlerdir. Batı müziği sistemini çok iyi bilen bu beş besteci, kendi kültürel müzikleri ile bu sistemin birleşiminin en güzel örneklerini vermişlerdir.

Türk Beşleri arasında yer alan Cemal Reşit Rey, yurt dışında daha fazla bulunma ve daha çok eğitim alma fırsatı bulmuş, hem piyanist olarak hem besteci olarak çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu durum eserlerinde de göze çarpmaktadır. Birçok şarkısını yurt dışında da seslendiren Rey, kompozisyon yazısında Fransızca terimler ve şarkıların Fransızca üzerinden okunuşlarını yazsa da, eserleri geleneksel özelliklerini kaybetmemiştir.

Eserlerinin çoğunda Türk Halk ezgilerinden yararlanmış olan Cemal Reşit Rey, bunu eserlerinin konularında da kullanmıştır. Bestecinin opera ve orkestra eserlerine bakıldığı zaman bu özellikleri görebilmek mümkündür. (Boran, Şenürkmez, 2007, s. 300) Operalarından “Cem Sultan”, “Zeybek”, “Çelebi”, orkestra eserlerinden “Fatih”, piyano eserlerinden “Türk Manzaranı”, “Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler” örnek olarak gösterilebilir

3.Cemal Reşit Rey’in “Ayın Ondördü” Eserinin Piyano Partisyonunun İncelenmesi

“Ayın Ondördü” isimli eser, bestecinin “12 Anadolu Türküsü” isimli albümünün içindedir. Bu albümü ise Cemal Reşit Rey, 1926 yılında bestelemiştir. Albümün içindeki parçalar şu şekilde sıralanmıştır:

1. Urfalı
2. Yonca
3. Karşı Be, Karşı
4. Kel Emin
5. Ayın Ondördü
6. Kozanoğlu
7. Köroğlu
8. Yaylada
9. Akkoyun Meler Gelir
10. Sarı Zeybek
11. Çeşme
12. Onikidir Efeler (Discogs, t.y.)

Cemal Reşit Rey'in "Ayın Ondördü" isimli eserinin sözleri aşağıdaki şekildedir:

"Bugün ayın Ondördü, kız saçını kim ördü?

Ördüyse efem ördü, ay karanlık kim gördü?

Ay aydıdır duramam, dile destan olamam!

Ay buluta girince, bağlasalar duramam."

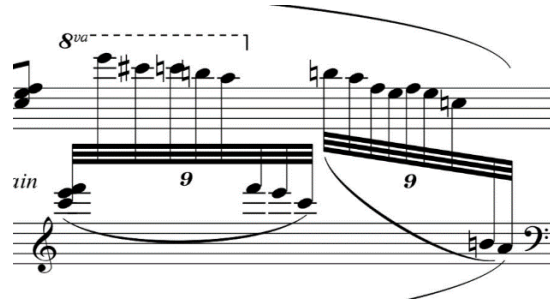
TRT'ye verdiği bir mülakatta, hayatının dönüm noktasının 1925'te olduğunu belirten Rey, şu ifadeleri kullanmıştır: "Bu sene, 12 Anadolu Türküsü'nü besteledim. Yani 12 Anadolu Türk oyun havasını ve türkülerin motiflerini alarak, şan ve piyano için melodiler silsilesi şekline koydum. Burada güç olan şey şuydu: Bu melodilerin kendine has bir armonizasyon tarzı icap ediyor, ettiriyordu. Bunu bulmak güçtü fakat aradan 55 sene geçmiştir, şimdi görüyorum ki bunu ilk kalemde keşfetmişim. Bizim türkülerimizin, bize has Türk müziğinin, oyun havalarının, çok sesliliğe girmesi için atılan ilk adımdı bu" (Uştuk, 2020).

Cemal Reşit Rey'in "Ayın Ondördü" isimli eseri oldukça yavaş bir tempodadır. "Lento" terimi ile bu hız birimi belirtilmiştir ve ölçü birimi bir ölçü 4/4'lük, bir ölçü 5/4'lük olarak ilerlemektedir. Eserin tonu, Mi Minör olarak yazılmıştır. Şarkı, iki vuruşluk bir eksik ölçü ile başlamaktadır. Piyano eşliğinde yer alan bu eksik ölçülü başlangıç, şancı için müzikal bir hazırlık süreci sağlamaktadır. Parça iki tekrarludur ve eserin son 3 ölçüsü piyano partisinde solo olarak gelmekte, eser bu şekilde bitmektedir.

Piyano yazısı dört ana partiye ayrılmış gibidir. Sol elde bas, tenor, sağ elde ise alto ve soprano şeklinde dört sesli, koral bir yazı vardır. Her parti birbiriyle paralel olarak farklı bir melodik ilerleyiş gösterirken, şan partisi bu dört sesli yazı üzerine gelmektedir.

Eser "piano" yani hafif bir nüansta başlayarak şarkının ön plana çıkmasına yardımcı olmaktadır. 6.ölçüde müzik "pianissimo" yani çok hafif bir nüansa iner. Bu ölçüde piyano eşlikteki bas partisi oktav olarak fa diyez sesinden bir crescendo yani yükselişle 7.ölçüyü hazırlar.

Baslardan pianissimo nüansında yükselen melodi, 7.ölçüde sağ eldeki kromatik ilerleyişle beraber süsleme benzeri bir iniş meydana getirir. Bu süsleme, ince seslerde bir ışıltı gibi duyulduğundan, empresyonizm etkileri hissettirmektedir. Aşağıda yer alan Görsel 1'de, piyano partisinde yer alan bu süsleme görülebilmektedir.



Görsel 1. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Piyano Partisi, 7.ölçü. Kişisel Arşiv.

8 ve 9.ölçülerle şan partisindeki sözlerin ilk kıtası son bulmaktadır. Parça röprizden dönerek eserin en başına geçmekte ve ikinci sözler başlamaktadır. 8 ve 9.ölçülerde sağ elde tiz seslerde gelen akorlar yer almaktadır. Bu akorlar, iki elin aynı anda atlamasını gerektirmektedir. Sol eldeki partinin uzaması ve tiz seslerde gelen akorların diğer partilerle karışmaması için, piyanisti açısından dikkat gerektiren bir pasajdır. 10.ölçüde kullanılan başa dönüşle, ilk sayfaya bağlantı yapılmaktadır. Görsel 2’de yer alan üç ölçüde hem atlamalı akorlar, hem eseri ikinci sözlere döndüren ve “pianissimo” yani çok hafif nüansla istenilen başlangıç hareketi görülebilmektedir.



Görsel 2. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Piyano Partisi, 8-10.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Şarkının ikinci tekrarında şan partisinden sözleri değişirken, piyano partisinde hiçbir değişiklik olmamaktadır. Böylelikle ikinci tekrarın 8.ölçüsüne gelindiğinde, eserin bitişine giden bir müzikal bağlantıyla son ölçülere geçilmektedir.



Görsel 3. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Piyano Partisi, İkinci Dönüşe Göre 9-11.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 3'te, ikinci dönüşte yer alan şan partisinin sona ermesiyle solo olarak devam eden piyano partisi görülmektedir. Ana melodi, 5/4'lük olan 9.ölçünün dördüncü vuruşunda başlar. Görsel 3'te de görüldüğü üzere 5/4'lük ölçü birimi sonraki ölçüde 2/4'lük ve ardından 4/4'lük olmaktadır. Sağ eldeki soprano partisinde "do" notasından başlayan tema, aynı partide iki ölçü boyunca devam eder. Sol eldeki ritmik yapı sağ eldeki temayla beraber ilerlemektedir. Sol elde, sağ elin üzerinden atlanarak çalınan çarpmalı "mi" notaları gelmektedir. Mi Minör tonunda olan eseri bitişe götüren bu pasajlarda, dört sesli polifonik yapı açıkça belli olmaktadır.



Görsel 4. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Piyano Partisi, 12-13.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Son iki ölçü olan 12 ve 13.ölçülerde, tema bu sefer sağ eldeki alto partisine geçmiştir. Sol elde tekrar eden "mi" notaları yer almaktadır. Böylelikle ana tona çözülmek için ilerleyen sağ ele karşılık, sol eldeki ısrarcı "Mi" notaları bitiş hissini yaratmaktadır. Görsel 4 şeklinde yer alan son ölçüde, sağ eldeki melodik parti çiftlenir ve alto partisindeki tema devam ederken, soprano partisinde mi minöre inen güzel bir ezgi duyulur. Eser "pianissimo" yani çok hafif bir nüanstan başlayan iki ölçü bir diminuendo ile biter. Sağ ve sol el partilerinin son seslerine gelen paundorglarla uzayan son akor, hem dinleyici hem icracılar için tam bir bitiş hissi yaratmaktadır.

4.Cemal Reşit Rey'in "Ayın Ondördü" Eserinin Orkestra Partisyonunun İncelenmesi

Piyano partisyonunda bir ölçü 4/4'lük ve bir ölçü 5/4'lük olarak yazılmış olan eşlik, orkestra partisinde tamamı 3/4'lük olarak kurgulanmıştır. Eserin başlangıcında, piyano eşliğinde sağ elin alto partisinde gelen ana melodi çizgisi, orkestra yazısında obua partisine verilmiştir. Eserin ilk 6 ölçüsü üflemeli çalgılar arasında dağıtılmıştır.

Orkestra düzenlemesinde yer alan enstrümanlar şu şekildedir: 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet, 2 Fagot, 2 Korno, Triangolo, Arp, Çelesta. Yaylı Çalgılarda ise: 1 ve 2.kemanlar, viyola, violonsel ve kontrabaslar vardır. Üflemeli çalgılarda, tahta üflemelilerin partisi bakır üflemelilere göre fazladır. Arp, triangolo ve çelesta gibi enstrümanların kullanımıyla, orkestra partisyonunda daha yumuşak ve mistik bir duyuş kazanılmıştır.

Görsel 5. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Orkestra Partisyonu, 1-6.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 5'te de görüldüğü üzere eserin ilk 6 ölçüsünde müzik üflemeli çalgılara dağıtılmış durumdadır. İlk iki ölçüde obuada yer alan tema, üçüncü ölçüde kornoya geçmektedir. Kornoda melodinin bitmesiyle obua, yarım kalan ezgisini bıraktığı yerden devam ettirmektedir.

Orkestra partisyonundaki ölçü birimi değişikliği ile şan partisindeki ritmik vuruşlar da değişmiştir. Birbiri üzerine kurulan ve paralel şekilde ilerleyen melodik çizgiler orkestra çalgıları arasında ilerlerken, şan partisi onlarla benzer bir müzik yazısını takip etmektedir. Her partinin kendine özgü solo bir partisi var gibidir.

Görsel 6. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Orkestra Partisyonu, 7-11.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Eserin 7.ölçüsüne kadar sessiz kalan yaylı çalgılar, şan partisinde sözlerin ikinci kıtaya geçmesi ile giriş yapmaktadır. Yukarıda yer alan Görsel 6'da yaylı çalgıların kullanılışı görülebilmektedir. Kemanlar ve viyolalar tiz seslerden başlayan kromatik bir inişteyken, viyolonsel ve kontrabaslar da pes seslerden tize doğru, birbirleriyle zıt bir melodik yürüyüş içerisinde. 10.ölçüde yer alan "ritardando" yani yavaşlama terimi ile arp partisinde kısa bir solo pasaj gelmektedir. Şan partisinde "ördüyse efem ördü" sözünün en sonuna gelen denk bu nokta, sözün devamı için de bir hazırlık gibi hissedilmektedir.

"A tempo" terimi ile ana tempoya geri dönen eserin ilk yarısı, orkestra partisyonunun 13.ölçüsünde son bulur. Notasyonda eserin 14.ölçüden itibaren gelen kısmı, fikir olarak başa dönmüştür. Orkestra partisinde baştakiyle aynı şekilde ilerleyen bir melodi ve parti dağılımı vardır. İkinci gelişte, şan partisinin sözleri dışında orkestra ve melodik yapılanma tamamen aynı şekilde devam eder. Eserin en sonunda "bağlasalar duramam" sözleriyle üflemeli çalgılarda 6 ölçülük bir son gelmektedir. Eser 14.ölçüden itibaren, baştaki 13 ölçüyle aynı kurulumda devam ettiğinden, orkestra partisincelemesindeki bu noktada son 6 ölçüye atlanmıştır.

Eserin son 6 ölçüsünde, 3 ölçü kadar klarinetlerde ilerleyen melodiye 3 ölçü kadar da obualar devam ettirmektedir. Melodinin obua partisine geçtiği son 3 ölçüde yaylı çalgılar ve triangolo da müziğe katılmaktadır. Eser "caldando" terimi ile sakinleşerek, "ppp" nüansında sessizce son bulmaktadır.

Eser, orkestra partisyonunda genel olarak "piano" nüansında ilerlemektedir. En başında "pianissimo" ve "dolcissimo" terimleriyle çok hafif ve çok yumuşak bir icra istenmiştir. Sadece 14.ölçüde, eserin ikinci dönüşünün ba-

şında “mf” yani orta kuvvette bir nüans görmekteyiz. Bu nüans da sadece 5 ölçü devam ederek 19.ölçüde “diminuendo” terimi ile azalarak tekrar “pianissimo” ifadesine geri dönmektedir. Partisyonda yer alan çelesta, arp ve triangolo enstrümanları ise, melodi aralarında ışıl ve parlaklık duyusunu veren renkler olarak duyulmaktadır.

5.Cemal Reşit Rey’in Ayın Ondördü Eserinin Piyano ve Orkestra Eşliklerinin Karşılaştırılması

Cemal Reşit Rey’in “Ayın Ondördü” eserinin piyano partiyonundaki yazısı oldukça yoğundur. Sol eldeki baslarla sağ eldeki çok partili ilerleyiş, orkestrasyonla yaylılara dağıldığında piyanoya nazaran daha polifonik bir tını sağlamaktadır. Eserin piyano partiyonu ile orkestrasyonu neredeyse birebir aynıdır. Piyano partiyonunda “piano” nüansının dışına çıkılmazken orkestra partiyonunda en fazla “mf” (mezzoforte) yani orta kuvvet nüansına kadar çıkmıştır. Eserin ilk seslendirilişi Paris’te yapıldığından müzik terimleri Fransızca olarak yazılmış, hatta eserin Türkçe okunuşu dahi Fransızca okunuşuna göre düzenlemiştir. Orkestra düzenlenmesinde ise bütün terimler İtalyanca, şarkının sözleri ise Türkçe olarak aktarılmıştır.

Eserin başından itibaren düşünüldüğünde, en bariz fark piyano partiyonunda 4/4 ve 5/4’lük şeklinde ilerleyen ölçü biriminin orkestra partiyonunda 3/3’lük olarak yazılmış olması olacaktır.

Eser “Lento” yani çok yavaş bir tempoda olduğu için dinleyici için ritmik vuruşlar, iki partiyonda da aynı düzende duyulabilir. Fakat icracılar için bu ölçü birimi farklılığı daha belirgin olacaktır. Piyano partisindeki ölçü birimi, hem piyanist, hem şancı için aksak yapıyı hissettireceğinden, müzikteki melodik cümleler bu koşula göre kurgulacaktır. Özellikle şancı için sözlerin de ritmik vuruşlara tam denk gelmesi gerektiğinden, bu durum daha belirgin hissedilecektir. Piyano yazısı neredeyse olduğu gibi orkestra partiyonuna dağıldığından, sağ ve sol ele ayrılan dört sesli yazının her bir yürüyüşü farklı enstrümanlara dağıtılmış şekildedir.

The image shows a musical score for the piece "Ayın Ondördü" by Cemal Reşit Rey, 1926. The score is in 3/4 time and features a piano part and an orchestral part. The piano part is marked "Lento" and "pp très doux". The orchestral part includes 2 Flauti and 2 Oboi, both marked "Solo" and "pp". The lyrics "Ay ay - dinn - dir dou - ra - nam" are written above the piano part.

Görsel 7. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Üst Satır: Piyano Partiyonu Sağ El, 1-3.ölçüler.

Alt Satır: Orkestra Partiyonu, Flüt ve Obualar, 1-6.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Örnekler arasında tam bir kıyaslama yapılabilmesi için Görsel 7 ile beraber verilecek diğer örnekler alt alta sunulacaktır. Böylelikle iki ayrı partisyonda yer alan yazım benzerlikleri daha rahat gözlemlenebilecektir. Eserin girişine bakılacak olursa, piyano partisinin sağ elindeki “si” notasından başlayan soprano partisinin Flütlere, “mi” notasından başlayan melodik yürüyüşün ise Obualara yazıldığı görülebilmektedir. Yukarıda yer alan Görsel 7’de bu melodik çizgileri gözle de takip edebilmek mümkündür. İlk iki ölçüde piyanonun sol elinde gelen çift sesler ise orkestrada değiştirilmiştir. Bunların yerini Klarnet ve Viyola partilerindeki melodik yürüyüş yer almıştır.

İlk 2-3 ölçü sonrası orkestrada yer alan enstrümanlar, piyano partiyonuna göre dağılmaya başlamaktadır. Farklı çalgılara dağılan piyano yazısındaki melodik yürüyüşler, ilerleyen sayfalarda yer alacak Görsel 8,9 ve 10’da gözlemlenecek eşleşmeleri ortaya çıkarmaktadır.

Görsel 10’a kadar eserin, orkestra partisine göre ilk 7 ölçüsü sona ermiştir. Şan partisinde de sözlerin birinci kısmı tamamlanmıştır. Orkestrada tamamen üfleme çalgılara dağılmış olan bu kısımda, piyano partisine tam bir uyum söz konusudur. 8.ölçü ile birlikte şan partisinde ikinci cümleye geçilmektedir ve burada piyano partiyonundaki melodik yürüyüşlerin, orkestrada yaylı çalgıların çoğunlukta olduğu bir dağılıma ayrıldığı gözlemlenmektedir.

Görsel 8. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, İlk Satır: Piyano Partiyonu sağ el, 6-7.ölçüler.

İkinci Satır: Orkestra Partiyonu, 1.Kemanlar, 7-9.ölçüler.

Üçüncü Satır: Orkestra Partiyonu, Viyola Partisi, 7-9.ölçüler.

Dördüncü Satır: Orkestra Partiyonu, 2.Kemanlar, 7-9.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 8’de ikinci satırda yer alan 1.Kemanlar, ilk satırdaki piyano yazısının soprano partisine denk gelmektedir. Görsel 8’de üçüncü satırda bulunan Viyola partisine ise ilk satırdaki piyano partisinin sağ elindeki alto partisine denk gelmektedir. Dördüncü satırda yer alan 2.Kemanlar da piyano partisinin sağ elinde, en alt partiyeye denk gelmektedir. Böylelikle sadece piyano partisinde yer alan tek satırın bile orkestra partisinde nasıl yer aldığı ve dağıtıldığı açıkça görülmektedir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the piano part, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (pp) dynamic and a 'lointai' marking. The bottom staff is divided into two parts: the violin (Vc.) and cello (Cb.) parts. Both are marked 'con sord.' and 'pp'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Görsel 9. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Üst Satır: Piyano Partisi, Sol El, 6-7.ölçüler.
İkinci Satır: Orkestra Partisyonu, Viyolonsel ve Kontrabaslar, 7-9.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Ölçü birimi değişikliklerinden dolayı orkestra ve piyano partis arasında ritmik düzensizlikler olsa da, piyano enstrümanında yer alan ses aralığına karşılık gelen çalgılar orkestra partisinde tam karşılığında kullanılmıştır. Görsel 9’da ilk satırda yer alan eldeki pasaj, orkestrada Görsel 9’un ikinci satırında görüldüğü üzere viyolonsel ve kontrabaslara verilerek piyanodaki oktav iki çalgı arasında dağıtılmıştır.

Görsel 10. . Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Üst Satır: Piyano Partisyonu, 7.ölçü.
İkinci Satır: Sol Görsel, Orkestra Partisyonu, Fagot ve Korno, 9-10.ölçüler.
İkinci Satır: Sağ Görsel, Orkestra Partisyonu, Arp Partisi, 10.ölçü. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 10'da, ilk satırdaki piyano partisinde yer alan çarpmalı akorlar, ikinci satırın sol görselinde yer alan fagot ve korno partilerinde verilmiştir. Görselde yer alan ölçüde, piyano partisinin dördüncü vuruşunda gelen pasaj ise, Görsel 10'da ikinci satırın sağ tarafında yer alan Arp partisyonunda bire bir görülmektedir. Tek bir ölçüde bile olsa yoğun piyano yazısı orkestraya titizlikle yerleştirilmiştir. Arp solosunun gelmesiyle bir ritardando yani yavaşlama bulunmaktadır. Kısa bir süreliğine yavaşlayan müzik, bir ölçü sonra gelen "a tempo" ile eski haline dönmektedir. Piyano partisinde iki ölçü, orkestra partisinde ise üç ölçü sonra, eser başa dönmekte ve şan partisinde şarkının sözlerinin ikinci kıtası başlamaktadır. Eser, piyano partisyonunda dolaplı röprizle başa dönerken orkestra partisyonunda bu konuda bir yazım farklılığı yapılmış, kalınan ölçüden röprizsiz devam edilmiştir. Bu da orkestra versiyonunda, şan partisindeki ikinci sözlerin girişine daha kuvvetli bir başlangıç fırsatı vermektedir.

Sözlerin ikinci gelişi hem piyano partisinde hem orkestra yazısında aynı dağılımla devam etmektedir. Müzik ikinci tekrarında aynı şekilde ilerlediğinden orkestra partisyonuna göre son 7, piyano partisyonuna göre son 5 ölçüye geçilmiştir. Bu ölçüler, şan partisinde son söz olan "duramam" kelimesinin son iki hecesinde başlamaktadır. Piyano partisinde melodik ilerleyiş oldukça yoğun ve çok sesli bir yazımda sunulmuştur. Orkestrada ise bu son ölçüler ikiye ayrılmıştır. İlk 3 ölçü orkestrada üflemeli çalgılara dağıtılmışken son 3 ölçü ise yaylı çalgılara verilmiştir.

Görsel 11. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Üst Satır: Piyano Partisi, 18-20.ölçüler.
İkinci Satır: Orkestra Partisyonu, Flüt, Obua ve Klarnet, 25-28.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 11’de piyano ve orkestra partisyonları alt alta görsel bir kıyaslamaya yardımcı olacak şekilde yerleştirilmiştir. Piyano partisindeki en ince seslerden oluşan soprano partisi Klarnet partisinin üst seslerine verilmişken, Klarnet partisinin ikinci yürüyüşü, piyano partisinde sol elin alt partisi olan bas partisinde yer almaktadır. Piyano partisinde 18.ölçüde sol elde yer alan çarpmalar ise orkestrada Flüt partisinde yer almıştır. Orkestra partisindeki Obualar ise piyano partisinde sağ elde bulunan ikinci partiyi yani alto partisini seslendirmektedir.

Piyano partisindeki son 5 ölçünün ölçü birimleri sırasıyla 5/4’lük, 2/4’lük, 4/4’lük, 4/4’lük ve 5/4’lük olarak yazılmıştır. Bu sebeple piyano partisindeki son iki ölçü, orkestra partisinde yaklaşık olarak son 4 ölçüye denk gelmektedir. Bu kısımda ise melodik ilerleyiş yaylı çalgılarda bulunmaktadır. Böylelikle eserin orkestra partisyonu üflemeli çalgılarla başlamakta ve yaylı çalgılarla sona ermektedir.

15
pp
cédéz

calando
pp
ppp
ppp
ppp

pizz.
pp
ppp
pizz.
ppp
arco
ppp

Görsel 12. Cemal Reşit Rey, 1926, Ayın Ondördü, Üst Satır: Piyano Partisyonu, 21-22.ölçüler.
İkinci Satır: Orkestra Partisyonu, Yaylı Çalgılar Partisi, 28-31.ölçüler. Kişisel Arşiv.

Yukarıda yer alan Görsel 12’de görüldüğü üzere, piyano partisinde sağ elde yer alan ve en ince parti olan soprano partisi, ikinci satırda bulunan orkestra partisyonunda 1.Kemanlarda gelmektedir. 2.Kemanlarda ise, piyano partisinde sağ elde yer alan ve ikinci parti olan alto partisi yer almakta, bu yürüyüş “mi” notasından başlamakta ve kromatik olarak aşağı inmektedir. Piyano partisinde, sağ elin en alt yürüyüşü ise “do” notasından gelmekte olan bir melodidir. Bu melodi orkestra partisinde Viyolalara verilmiştir. Piyano partisinin sol elinde, bas partiden gelen “mi” notaları ise orkestrada Viyolonsel ve Kontrabaslara verilmiştir. Mi Minör tonunda olan eser, yaylı çalgıların bas sesleriyle bitirişe hazırlamaktadır.

Orkestrada Viyolonsel ve Kontrabaslarda gelen, son dört ölçüdeki ritmik yapıya Triangolo da destek vermektedir. Bununla beraber yaylı çağların yer aldığı bu son 4 ölçüye, üflemeli çağlardan Obua da Viyola partisiiyle çiftlenerek solo olarak katılmıştır.

Eserin son ölçüleri “pianissimo” nüansından üç piano yani “ppp” nüansına kadar iner. Piyano partisinde da orkestra partisinde da sakinleşerek ve sönerek müziğin bitirilmesi istenmiştir. Bu ise piyano partisinde Fransızca olarak “Cédez” yani yavaşlatarak, orkestrada ise “calando” yani sakinleşerek terimi ile belirtilmiştir.

6. Sonuç

Bu çalışmada, Cemal Reşit Rey’in “12 Halk Türküsü” isimli albümünden “Ayın Ondördü” adlı eserinin incelemesi yapılmıştır. 1900’lü yılların başında Fransa’da eğitim görmüş ve Batı kültürüyle yetişmiş olan Rey’in yapıtları arasında, bu albümde yer alan eserleri önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu eserler bestecinin Türk halk müziğiyle Batı üslubunu birleştirdiği ilk denemeleri sayılmaktadır. Bu eserlerle halk şarkılarımız uluslararası bir konuma taşınmıştır. Albümdeki şarkılar günümüzde de hala icra edilmekte ve konser programlarında yer almaktadır.

Piyano eşliğiyle yazılmış olan eser, orkestra versiyonuyla da icra edilmiş ve kayıtları yapılmıştır. Piyanist ve orkestra şefi kimlikleriyle de ön planda olan Cemal Reşit Rey’in piyano yazısı da, orkestra yazısı da oldukça incelikli ve detaylıdır. Aynı eser üzerinden kıyaslanan piyano ve orkestra yazıları arasında, neredeyse tam bir uyum bulunmaktadır. Besteci piyano partisindeki çoksesliliği ve esere hakim olan ifadeyi aynen orkestra versiyonuna aktarmıştır. Piyano enstrümanı ses yelpazesi olarak en zengin ses aralığına sahip olduğundan, sağ ve sol eldeki melodik yürüyüşler orkestrada, aynı etkiyi verebilecek en uygun çalgılar arasında paylaştırılmıştır. İki partiyonda da Cemal Reşit Rey’in karakteristik müzik yazısı gözlemlenebilmektedir. Çok sesli yazısı aynı zamanda Fransız etkileri taşıyan, halk şarkılarının yapısını da muhafaza etmiştir.

Eser iki performansında da barındırdığı havayı ve ifadeyi değiştirmemektedir. Fakat dinleyici açısından duyuluşları oldukça farklıdır. Şan partisinde ölçü birimi haricinde hiçbir değişiklik olmamıştır. Yani şarkı birebir olarak sabit kalmıştır. Bunun yanı sıra, piyano enstrümanı her ne kadar bütün tınları sağlayabilecek ölçüde kullanılmış olsa da orkestral renklerin yarattığı müzik dinleyici açısından daha zengin bir etki yaratmaktadır. Üflemeli ve Yaylı çalgılara dağıtılmış orkestra versiyonunda Çelesta, Arp, Triangolo gibi enstrümanların tınlarıyla, eserin daha büyük ve hacimli bir versiyonuna dönüştüğü gözlemlenmiştir.

Kaynakça

- Antep, Ersin. (2012). *Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası*, Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı.
- Aydın, Yılmaz. (2003). *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Uştuk, Hilal. (2020). Türk Müziğinin Unutulmaz Bestekarı: Cemal Reşit Rey, *Anadolu Ajansı*. Erişim: 02.10.2024. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/turk-muziginin-unutulmaz-bestekari-cemal-resit-rey/1997252#>
- Rey, Cemal Reşit. (2004) Anadolu'dan Manzaralar, *discogs*. Erişim: 19.10.2024. <https://www.discogs.com/release/10399974-Cemal-Reşit-Rey-Anadoludan-Türküler-Manzaralar>.
- İlyasoğlu, Evin. (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kamien, Roger. (1996). *Music an Appreciation*, USA: The McGraw-Hill Companies Inc.
- Küçükkaplan, Uğur. (2021). *Türk Beşleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meyer, Leonard B. (1965). *Emotion and Meaning in Music*, United States of America: The University of Chicago.
- Say, Ahmet. (2006). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, Akif. (1989). *Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktu*, Ankara: Arkadaş Kitabevi Yayınları.
- Selanik, Cavidan. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Yehudi Menuhin Music Guides. (1994). *Voice*, London: Kahn&Averill.
- Yener, Faruk. (1970). *Müzik Kılavuzu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Zeren, Ayhan. (1988). *Müziğin Fiziksel Temelleri*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 7.ölçü.
- Görsel 2: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 8-10.ölçüler.
- Görsel 3: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 9-11.ölçüler.
- Görsel 4: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 12-13.ölçüler.

Görsel 5: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 1-6.ölçüler.

Görsel 6: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 7-11.ölçüler.

Görsel 7: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 1-3 ve 1-6.ölçüler.

Görsel 8: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 6-7 ve 7-9.ölçüler.

Görsel 9: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 6-7 ve 7-9.ölçüler.

Görsel 10: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 7 ve 9-10.ölçüler.

Görsel 11: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 18-20 ve 25-28.ölçüler.

Görsel 12: Rey, Cemal Reşit. (1926). *Ayın Ondördü*. 21-22 ve 28-31.ölçüler.

SANATSAL İFADELERDE “BEDENSİZ GÖZ” İMGESİNE AİT BAKIŞIN FENOMENOLOJİSİ¹

Arş. Gör. **Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU**
Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Sanat Bölümü
İstanbul / Türkiye
ezgiac@yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-7478-3915

Prof. Dr. **Seza SİNANLAR USLU**
Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Sanat Bölümü
İstanbul / Türkiye
sinanlar@yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-0242-8062

Öz: “Bedensiz göz” imgesinin eserin temel konusu olarak sunulduğu sanatsal ifadelerin incelendiği bu makalede bedensiz göz imgesi, sanat ile “bakış fenomenolojisi” arasındaki ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Araştırmadaki eserler, fenomenoloji okulunun kurucusu Husserl’in “şeylerin kendisine dönme” çağrısını, kendilerine özgü “varlık” tanımlamaları çerçevesinde dönüştürerek sanat eserinin ontolojisine geçen Heidegger ve Merleau-Ponty’nin görüşleri bağlamında incelenmiştir. Sanatsal deneyimde fenomenolojik eylem, sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir; dolayısıyla “bakış” olgusu ile doğrudan ilişkilidir. Sanatçı ve izleyicinin bakışına ek olarak “sanat ve bakış” ilişkisinde bedensiz göz imgesi, üçüncü bir yol açmaktadır. Zira sanatsal pratiğin temel konusu bedensiz göz imgesi olarak verildiğinde bu imgenin kendine özgü bir “bakış fenomeni” ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda “bedensiz göz imgesine ait bakış” da algı nesnesi haline gelmektedir. Bakış olgusunun benzersiz, deneyimsel bir göndergesi olduğu görüşünden hareketle her biri benzersiz bir görünüm sunan göz imgelerini algılama ve anlamlandırma süreçleri, bu gözlere ait bakışı ilişkin fenomenolojik tanımlamadan beslenmektedir. Makale örneklerle bu konuyu irdelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat eseri, Fenomenoloji, Bedensiz göz, Bakış fenomeni, İmge.

THE PHENOMENOLOGY OF THE GAZE: EXPLORING THE 'DISEMBODIED EYE' IMAGE IN ARTISTIC EXPRESSION

Abstract: This article delves into artworks where the "disembodied eye" serves as a central theme, exploring its significance within the context of the connection between art and the "phenomenology of gaze". The artworks discussed in the article are examined through the lenses of Heidegger and Merleau-Ponty, who reinterpreted Husserl's notion of "back to the things themselves" by delving into the ontology of artworks within their own ontological frameworks of "being". In artistic experience, phenomenological action is turning towards the world presented by the artwork, directly related with the phenomenon of "gaze". In addition to the artist's and viewer's gaze, the gaze within eye imagery offers a third perspective on the relationship between "art and gaze". When the disembodied eye image is posited as the primary subject matter of artistic practice, it is apparent that this image exhibits a unique "gaze phenomenon". In this context, the "gaze of the disembodied eye image" also becomes an object of perception. Based on the understanding that the act of seeing is a distinct, experiential reference, the ways we perceive and make sense of eye images, each with its unique appearance, benefits from the phenomenological understanding of the gaze associated with those eyes. The article investigates this subject matter with illustrative examples.

Keywords: Artwork, Phenomenology, Disembodied eye, Gaze phenomenon, Image.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Görme duyusu algılanabilir bir dış dünya inşa eder. Bir doğa manzarası karşısında bulutları, dağları, kuşları, ağaçları görmek sağlıklı bir göz için çabası gerçekleşmektedir. Ancak uçan kuşların kırlangıç olduğunu, ağaçlardan bazılarının sedir olduğunu fark etmek için ayrıca gösterilen çabadan söz edilebilir. Görülen alana ilişkin bilgiyi artırmak için zamana ihtiyaç vardır. Sanatsal deneyimde benzer biçimde bir yağlıboya resmin meyvelerden oluştuğu görülsede resimdeki meyvelerin arasına konmuş bir çiçeği fark etmek, bu çiçeğin bir papatya olduğunu tanımak bakan gözün eser üzerinde geçirdiği zaman ile ilişkilidir. İzleyicinin bakışının niteliği bir sanat eserinin özünü algılama ve eseri anlamlandırma sürecine doğrudan etki eder. Bu etkisi bağlamında bakış olgusunun sanat ile olan ilişkisi fenomenolojinin (görüngü bilimi) alanına girer.

Alman filozof ve fenomenolog Edmund Husserl'in kurucusu olduğu, 20. yüzyıl felsefesini derinden etkileyen fenomenoloji (phenomenology) "görüngü bilimi" olarak da literatüre geçmiştir. Gazeteci ve çevirmen Turhan Ilgaz, (1945-2010) Fransız düşünür Jean-Paul Sartre'in (1905-1980) *Varlık ve Hiçlik* kitabının çevirisine ilişkin notlarında, dili arındırmak adına birtakım bilimsel/felsefi kavramları Türkçeleştirmenin doğru olmadığına vurgu yapar ve fenomen sözcüğünü *görüngü* olarak çevirmeyi doğru bulmadığını belirtir. Fenomenin, *yalnızca duyu organları aracılığıyla* bilince yansıyan bir görüntü olmadığını altını çizer. Husserl'in öğrencisi Alman filozof Martin Heidegger (1889-1976) ile Sartre'in fenomenolojiye verdiği anlam içinde fenomen kendini göstermeyen, geride duran, "olan"ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği şey olarak ortaya çıkar. Dünyaya ilişkin düşüncelerin algıda şekillendiği görüşünden hareketle, felsefi bağlamda duyularla algılanan her şey, her olgu ve her olay "fenomen" (phenomenon) olarak ifade edilebilir. Sartre, fenomenin nasılsa öyle incelenip betimlenebileceğini, çünkü kesinlikle kendi kendinin göstergesi olduğunu öne sürer (2014, s. 20). "Duyular aracılığıyla bilgilenmek" olarak ifade ettiği sanat eserinin ise bir düşünce, bir fikir olarak "zihinde donmuş haldeki ortaya çıkış münasebeti" olduğuna dikkat çeker (2014, s. 716). Bu açıdan her bir sanat pratiğinin fenomenal bir varlık sunduğu söylenebilir. Nitekim fenomenal varlık Sartre'in felsefesinde "kendini ifşa edişlerin, tezahür edişlerin birbirine iyice bağlanmış dizisinden başka bir şey değildir" (2014, s. 21).

Sanat ve fenomenoloji arasındaki ilişki kapsamında ortaya koyduğu yenilikçi görüşleri ile bilinen Fransız fenomenolog Maurice Merleau-Ponty'e (1908-1961) göre bir ressam resim yaparken "görüşün büyüsel bir kuramını uygulamaktadır" (2016, s. 39). Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın (1901-1981) ifadesiyle sanat, merkezinde bakış olan bir şeyin faaliyete geçirilmesidir (1998, s. 100). Sanat eseri hangi malzemeyle üretilmiş ve eserin konusu ne olursa olsun sanatçı yaşayan dünyada duyumsadığına biçim vermektedir. Sanatın tarihsel sürecinde ortaya çıkan yönelimler ve üretimdeki sanatsal çeşitliliğe bağlı olarak her bir sanatsal ifade, izleyiciyi kendine özgü bedensel bir etkileşime, algısal bir deneyime açar. Ancak sanatsal deneyimin bütün içeriklerinin biçim, renk, derinlik ve nitelik kazanmasında görme duyusu belirleyicidir. Zira görme, doğrudan algılanabilir bir dış dünya inşa eder ve gözü gerçekliğe bakmaya mecbur bırakır. Dolayısıyla bakış fenomeni sanatın algısal deneyiminde önemli bir unsurdur. Bu bağlamda sanat eserinin konusu yalnızca "bedensiz göz imgesi" olduğunda bu eserin fenomenolojisine ilişkin neler söylenebilir? Bedensiz göz imgesi bu açıdan ele alındığında sanat eseri ve bakış fenomeni ilişkisinde üçüncü bir yol açmaktadır.

2. Sanat ve Fenomenoloji

Merleau-Ponty'nin 1945 yılında yayımlanan ve bazı kaynaklarda başyapıtı olarak değerlendirilen eseri *Algının Fenomenolojisi*, (*La Phénoménologie de la Perception*) Sartre'in *Varlık ve Hiçlik*'inden (*L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* 1943) sonra, Fransa'da fenomenolojinin ikinci manifestosu olarak kabul edilir. Merleau-Ponty bu araştırmasında bir vücut fenomenolojisinin izlerini sürer, bu bağlamda algı ile elde edilen

anlamın vücut ve dünya ile ilişkisini betimleyen yeni bir bilinç ve refleksiyon teorisi ortaya çıkarır. Merleau-Ponty, Husserl fenomenolojisine ilişkin eleştirel düşüncelerine ek olarak, fenomenolojiyi sanatsal zeminde ele alır. Merleau-Ponty'nin logos ve görünürlük arasındaki ilişkiye olan sorgulamasını ayırt edici kılan, sanat eserinden ziyade, algı ve duyumsamaya (*aïsthesis*) verdiği ayrıcalıktır. Logos (söz) ve görünürlük arasındaki ilişkiyi resim üzerinden sorgular. Fransız post-empresyonist ressam Paul Cézanne'ın (1839-1906) Merleau-Ponty fenomenolojisinde bu bağlamda ayrıcalıklı bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Fransız filozofa göre önceden var olan tek logos bizatihi dünyadır, felsefe ise bu tamamlanmış dünyayı bütünleştirmek ve düşünmek için logosu yeniden ele alma edimidir. Bu noktada “doğum halindeki logos” ifadesi ortaya çıkar. Merleau-Ponty fenomenolojisi doğum halindeki logosa tanıklık etmek ve doğmakta olan anlamı kavramak için resme yönelir. Çünkü Cézanne'ın sanatı, doğum halindeki logosun fenomenal veçhelerini olabildiğince somut biçimde ortaya koymaktadır ve klasik fenomenolojinin ifade olanaklarını aşan varlığı ilgilendirir (Şan, 2016, s. 61).

Husserl'in öğrencisi Heidegger, 1935-36 yıllarında “sanat eserinin kökeni” sorusu bağlamında sanat eserinin varlığını irdeler. Heidegger'e göre sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, dışa çıkma yani var-olanın hakikati, eserde gerçekleşmektedir. “Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koymaktadır” (2011, s. 32). Acaba sanat eseri yalnızca kendisine mi açılabilir? Lacan, fenomenologların algının insanın içinde değil algıladığı nesnelere üzerinde olduğunu oldukça açık bir şekilde ifade etmeyi başardıklarından söz eder (1998, s. 81). Sanata bu açıdan bakıldığında algı nesnesi olarak her bir sanat eserinin kendi fenomenolojisini açmakta olduğu söylenebilir. Nitekim fenomenolojinin iki önemli düşünürü Heidegger ve Merleau-Ponty, sanatı temsil üzerinden düşünme fikrine odaklanmış, böylece sanat ve sanat eserinin ontolojisine geçerek sanat ve fenomenoloji ilişkisini dönüştürmüşlerdir.

Felsefe profesörü Emre Şan, Heidegger ve Merleau-Ponty'nin modern sanatın öncülleri post-empresyonistlere (Cézanne, Van Gogh) tanıdıkları ayrıcalığa değinir. Ona göre; “Van Gogh ve Cézanne, Husserlci anlamda ressam fenomenologdurlar. Onların resimleri temsil rejimiyle işlemez. Onlar hâlihazırda bakmadan önce gördüğümüz manzarayı resmeder ve böylece bize aslında görmenin ne olduğunu gösterirler” (2016, s. 54). Görünmek ve algılanmak için ortaya çıkması, sanatı günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırmaktadır. Şan, sanatın kendine has görünürlüğünün, fenomenallığın mahiyeti hakkında yeni bir düşünce biçimi getirdiğinden söz eder. Bu kapsamda Husserl tarafından fenomenolojiye atfedilen “şeylerin kendisine dönme” görevine değinir ve bu görevin estetik deneyimde yankılandığından söz eder. Sanatın aynı zamanda fenomenolojik olduğu görüşünden hareketle, sanat yapının fenomenolojik özneliliğinin, *aïsthesis'e* (duyumsanabilir olan) erişim tarzında saklı olduğunu belirtir. Fenomen, tezahürün varlık anlamıdır ve belirlemek için fenomenolojik bir bakış açısını gerektirir (Şan, 2016, s. 51). Sanatsal deneyimde ise fenomenolojik eylem, görüldüğü an itibarıyla sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir. Tezahürün varlık anlamı sanat eserinde aranabilir. Sanatsal düzlemde fenomenolojik eylem, bakış mefhumu ile doğrudan ilişkilidir. Öyle ki felsefe profesörü France Farago'a göre sanat izleyicisi, oluşum sürecindeki mistik bir yöntemle ilgili bir şeyler içeren bakış egzersizleri yapmaya çağrılmaktadır ve bu mistik yöntem bir şeylerin olabilmesi için insanı ilksel olguya karşı karşıya getirmeye dayanır (2006, s. 279). Bakış, sanat ile olan ilişkisinde bu ilksel olguya yönelik sorgulamaları, sanat eserinin özünü tanımlama ve anlamlandırma sürecini derinleştirmektedir.

3. Fenomenolojik Olarak “Bakış”

Merleau-Ponty bakış fenomenolojisini, mekânsal ve zamansal olmak üzere iki ayrı aşamada inceler. Bakışın mekânsallığını çözümlerken “fenomenal alan” fikrinden yola çıkar ve bu alanı bir “figür-zemin” yapısı içinde ele alır. *Algının Fenomenolojisi'*nde homojen bir zemindeki beyaz bir lekeden söz eder. Bu lekenin bütün noktaları, onları figür haline getiren ortak bir işleve sahiptir. *Gestalt* teorisinin elde edilebilecek en basit duyusal verinin

bir zemin üzerindeki figür olduğu öğretisi, Merleau-Ponty'e göre algısal fenomenin bizatihi tanımıdır (2020, s. 30). Bir resim yüzeyi bu açıdan ele alındığında resimdeki herhangi bir figür algısal bir fenomen olarak kabul edilebilir. Bu figür belirlenim kazandığında bakış bu figürü sabitler, etrafta kalan diğer unsurlarla birlikte zemin belirsizleşir ve bu figür odak noktası haline gelir.

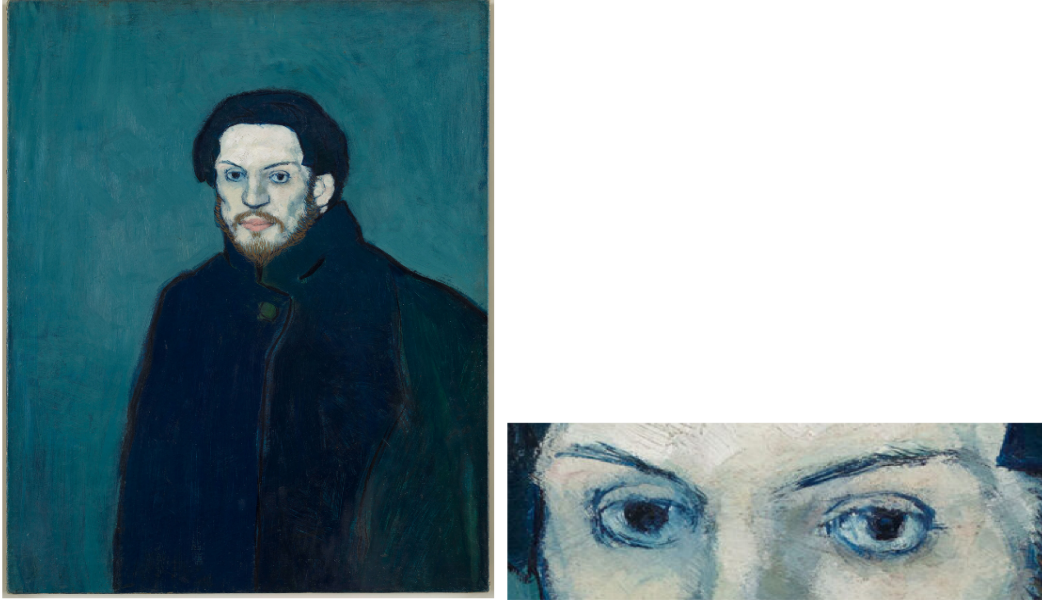


Görsel 1. Fede Galizia, 1610, Natürmort / Nature Morte.
Erişim: 11. 07. 2024. URL1

Felsefe profesörü Zeynep Direk, şekil almış bir şeye bir bakış açısından bakıldığını ve bu nedenle figür-zemin yapısının, nesne-ufuk yapısı olarak ele alınabileceğini ileri sürer. Ona göre iç ve dış ufuk görmenin her zaman birlikte bulunan iki yüzü gibidir (2017, s. 48). Burada iç ve dış ufukların birbirinden ayrılmazlığına vurgu yapılmaktadır. Çünkü bir dış ufukun varlığı, bakışı bir yerde sabitlemenin koşuludur. Figürlerin kolaylıkla zeminden ayrıldığı bir örnek olarak İtalyan sanatçı Fede Galizia'nın (1578-1630) resminde (Görsel 1) resmin sağ alt bölümünde konumlanan yarısı kesik elma belirlenim kazandığında, bakış bu figüre sabitlenir. Zemin belirsizleşir, bu figürü daha iyi görebilmek için bakış etraftaki diğer figürleri bir yana bırakır. Böylece yarısı kesik elma diğerlerinin sisteminden, dış ufuktan ayrılır ve kendi iç ufukunu açar. Bakışa yerleşen yarısı kesik elmanın iç ufku keşfedilir hale gelirken, resimdeki diğer nesnelere görülmemeye doğru evrilir.

Finlandiyalı mimar ve akademisyen Juhani Pallasmaa (1936-) başat duyu olan görme ile bastırılmış duyu olan dokunma arasında kavramsal bir kısa devre yaratmayı hedeflediği *Tenin Gözleri* (The Eyes of the Skin) isimli araştırmasında, dokunma duyusunun dünyayı deneyimleme ve anlamadaki önemine dikkat çeker. Araştırmasına bu başlığı vermesinin nedenini de bu şekilde açıklar ve bir anlamda tenin görebildiğini ima eder. Bu bağlamda bakış, bilinçdışı bir dokunuş olarak ortaya çıkar (Pallasmaa, 2007, s. 42). Sosyal karşılaşma fenomenolojisi üzerinde yaptığı araştırmaları ile bilinen sosyal bilimci John Heron (1928-2022) ise bakışı benzersiz bir fenomenal kategori, bir gerçeklik olarak ele aldığı araştırmasında, iki insan arasında yalnızca iki durumda eş zamanlı etkileşim meydana geldiğini öne sürer. Bunlardan birinin dokunma ile gerçekleşen bedensel temas, diğerinin ise bakış ile kurulan göz teması olduğunu ifade eder. Ona göre her iki durum da doğaları gereği kişilerarası karşılaşmanın (interpersonal encounter) en samimi şekilleridir. Çünkü konuşma ve dinleme eyleminde durum böyle değildir.

Konuşmak yalnızca bir verme eylemi, dinlemek bir alma eylemidir. Tam anlamıyla gerçek karşılaşma yalnızca karşılıklı dokunma ve bakışma ile gerçekleşmektedir. (Heron, 1970, s. 243) Öyle ki her iki eylem gerçekleştiği esnada kişiler aynı anın içinde aynı eylemde kalabilirler. Bu anlamda karşılaşılan eser bir portre olduğunda bakışın fenomenolojik açımlarına ilişkin neler söylenebilir?



Görsel 2. Pablo Picasso, 1901, Otoportre / Self-portrait.

Erişim: 11. 07. 2024. URL2

İspanyol sanatçı Pablo Picasso'nun (1881-1873) resmine (Görsel 2) ilk bakışta insan figürü, mavi zeminden kolayca ayrılır. Figürün kıyafetleri, saçları yavaşça belirsizleştğinde bakış sanatçının portresine sabitlenir ve portrenin iç ufku açılır. Eş zamanlı olarak Picasso'nun yüzündeki ifadeyi anlamlandırma süreci başlar. İzleyicinin sabitleme noktaları bir gözden diğerine salınırken, bakış kayda değer bir süre tek bir göze sabitlendiğinde bu gözün kendi iç ufkunu açtığını söylemek mümkündür. Göze ait bakış; gözlerinin rengi, biçimi gibi fiziksel ayrıntılardan farklı bir algı nesnesine dönüşür. Dolayısıyla göz ve bakış fenomenleri, iki ayrı algı nesnesi olarak farklı kategorilere yerleşir. Heron, bir başkasının gözlerine fiziksel nesnelere bakmak ve gözlerin bakışını algılamak arasındaki farkı, ikinci durumda gözlerin ruhsal özelliklerine dikkat etmek ile ilişkilendirir (1970, s. 246). Heron'ın sosyal yaşamda var olan iki insanın arasındaki iletişim üzerinden ifade ettiği bu görüşler Picasso'nun otoportresi için de geçerli olabilir mi? Nitekim izleyici bu resimde bir insan ile karşılıklı olarak bakışır gibidir. İzleyici soğuk ve donuk renklerin yanı sıra, henüz yirmili yaşlarda olmasına rağmen daha yaşlı görünen bir adamın bakışları ile karşılaşır. Resmin yüzeyi örtülüp yalnızca gözlere bakmak, melankoliyi algılamak için yeterli gibidir.

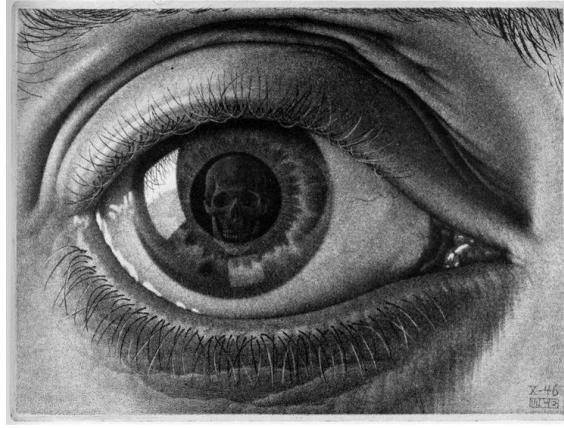
Heron, sanatsal ifadeler ile olan ilişkisi kapsamında bakış kavramının tasvir edilen durumlara yaratıcı bir şekilde yerleştiğinde, bakışın gerçek yaşam durumlarını çağırıştırma etkisinin önemine dikkat çeker. Bu etki, bakış kavramının benzersiz bir deneysel göndergeye sahip olduğunu, deneyimin farklı ve indirgenemez bir fenomenal unsuruna işaret ettiğini göstermektedir. Heron, gözler ve bakış arasındaki ayrımı bu konuya bağlar. Bu çerçevede tasvir edilen bir konuya ilişkin bir portre resmi ile bir fotoğrafın arasındaki farkın doğasını açıklığa kavuşturur. Ona göre fotoğraf yalnızca öznenin özelliklerinin fiziksel formunu mekanik olarak yeniden üretir ve bu süreçte bakışın

ustaca filtrelenebileceğini ileri sürer. Çünkü ne kadar iyi olursa olsun fotoğraf gerçek olmayan bir simülakrdır (ilk örneği olmayan)-gerçek mevcudiyetin kaçtığı bir maske gibi- yakaladığı görünüm ne kadar çağrıştırmacı olursa olsun; bir mevcudiyetin dış yansımasını, olmayanın işaretini veya imzasını verir. Ancak iyi bir portre, bir mevcudiyetin dinamik bir biçimde vücut bulmasının sonucudur, çünkü sanatçı, öznenin bakışının ve bakışın merkezde olduğu bütün bakışın gerçekliğine ilişkin farkındalığının bir işaretini eserine yerleştirmiştir (Heron, 1970, s. 249). Portre resmi yapan bir sanatçı resmettiği kişinin gözlerini resmederken, bu kişinin bakışının benimsediği anlamları algılama, açığa çıkarma ve yansıtma çabasıdır. Picasso'nun otoportresi için benzer bir görüşe varılabilir. Her bir göz için şöyle sorular sormak mümkündür: Neye ya da kime, nasıl, hangi duyguyla bakıyor? Dolayısıyla birer anlatım alanı olarak her bir göz imgesi kendine ait bir bakış fenomeni ortaya koymaktadır.

4. Bedensiz Göz İmgesine Ait Bakış

İspanyol filozof Ortega y Gasset (1883-1955) gözleri “ruhun aynası” olarak ifade eder. Gasset'e göre bakışlar bize öteki hakkında en fazla ipucunu veren şeydir. Gözlerin baktığı şeyin ne olduğunu, nasıl baktığını görebiliriz. Bakışlar içeriden gelir, bakışların hangi derinlikten baktığını görebiliriz (2014, s. 96). Gasset'in ayna vurgusu ile işaret ettiği yansıtan niteliğe ek olarak Merleau-Ponty ise gözü, belki de hem yansıtan hem de bir tür “içeri”nin varlığına işaret eden pencere kavramından hareketle “ruhun penceresi” olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatçıların ruhun pencereleri mitosunu kabul ettiklerini vurgular (2016, s. 75). Öyleyse bir sanatçının ruhun aynası ya da penceresi olarak anlatılan gözü, ait olduğu bedenden ayrı tasvir etmesi durumunda, bu göze ait bir ruhsallıktan söz edilebilir mi? Bu soru kapsamında bedensiz göz imgesinin sanat eserinin kendisi ya da temel konusu olarak sunulması, bu gizemli organ ve ona ait bakış hakkında yeniden düşünmeye de sevk eder.

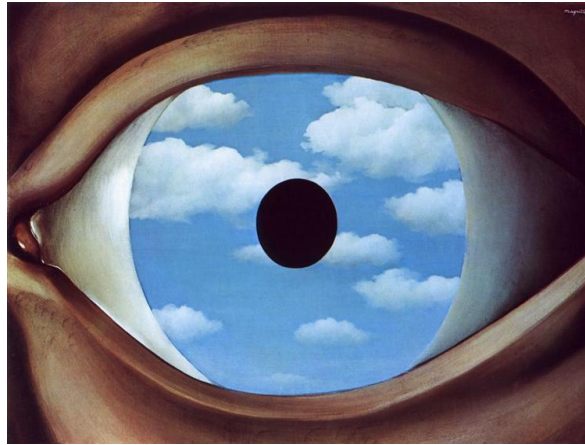
Heron'a göre fenomenolojik inceleme açısından iki kişi arasında yaşanan göz teması sırasında ortaya çıkan önemli ayırım, öteki kişinin gözlerini fiziksel birer nesne olarak algılamak ile onun bakışını algılamak arasındaki farktır. Burada bakış, onu taşıyan gözlerin aracılık ettiği şeyin psikolojik terimi olarak kullanılmaktadır. Heron, bu ayırımın test edilebileceğini, testi tanıdık biri ile yapmanın daha etkili olacağını vurgular ve şu talimatları sıralar: “Öteki kişiye yakın bir mesafede oturun ve o size bakarken, siz yalnızca onun gözlerine yalnızca bir göz olarak bakın, bu gözlerin özelliklerini gözlemleyin ve aracılık ettikleri bakışın niteliğini kasıtlı olarak dışlayın.” Buraya kadar gözlerin rengi, biçimi gibi özellikler algılanır, bir sonraki aşamayı ise Heron şöyle anlatır: “Bakış ötekinin fiziksel varlık olarak bakılan gözlerinden alındığında, karşılıklı giriş, temas ve genişleme hissini geçişini, kısacası gerçek buluşma deneyimini (tam anlamıyla) fark edin” (1970, s. 245). Heron'ın fenomenolojik testi sosyal yaşamda karşılıklı iki insan arasındaki göz teması durumunda tartışılmaktadır. Fakat benzer bir deneyimin göz imgesi ve bu göz imgesine ait bakış ile karşılaşan izleyici arasında gerçekleştiği söylenebilir.



Görsel 3. Maurits Cornelis Escher, 1946, Göz / Eye.

Erişim: 11.07.2024. URL3

Hollandalı ressam ve grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) eseri (Görsel 3) bu açıdan incelendiğinde, bu göz imgesine ait bakış da benzer şekilde dışlanabilir. Diğer bir ifadeyle sanatçının teknik ustalığı ya da resmin iyi bir kompozisyon örneği olması için gereken unsurların yeterliliği gibi biçime yönelik analizler, bu göze ait bakışın niteliğini tam anlamıyla ifade edemez. Hatta Escher'in bedensiz gözü ilk bakışta sıradan bir göz tasviri olarak algılanabilir. Ancak izleyicinin bakışı göz bebeğine sabitlendiğinde algının dönüştüğü söylenebilir. Çünkü izleyici bu karanlık noktada bir kafatası ile karşılaşır, bakış bu kafatasına sabitlenir, kafatasının göz çukurlarına kadar varır. Heron'un sözünü ettiği *karşılıklı giriş, temas ve genişleme* hissi bu esnada da aktive edilir gibidir. Bu açıdan algı nesnesi izleyici için bir göz imgesinin yanı sıra bu göze ait bakıştır. Böylece izleyici hem bakan hem de bakılan konuma gelmektedir. Bir anlamda Lacan'ın "ben yalnızca bir noktadan görürüm, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" ifadesini hatırlatır (1998, s. 72).



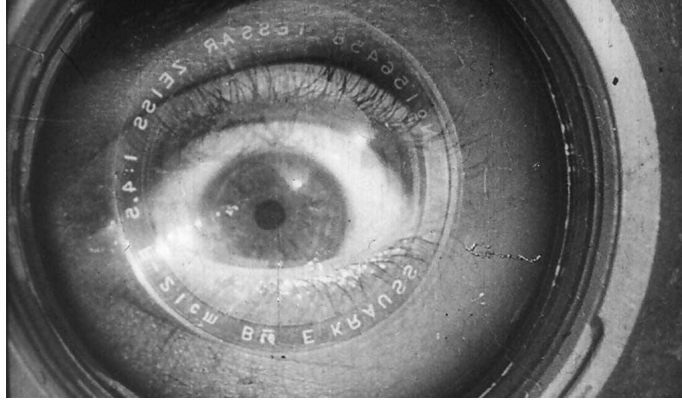
Görsel 4. René Magritte, 1928 Hatalı Ayna / The False Mirror.

Wikiart. 11.07.2024. URL4

Felsefe ve medya teorisi profesörü Peter Sloterdijk "felsefenin organik prototipi" olarak ifade ettiği gözlerin, kendilerini görünken görebilmelerine (seeing-oneself-see) değinir (2001, s. 145). Belçikalı sürrealist sanatçı René

Magritte'nin (1898-1967) *Hatalı Ayna'sı* (Görsel 4) gözlerin bu bilişsel ayrıcalığını işaret eder gibidir. Escher'in (Görsel 3) gözünden farklı olarak Magritte'in resminde belirgin siyah olarak verilen göz bebeği izleyicinin bakışını bu karanlık noktaya sabitler, izleyicinin bakışı bu noktadan öteye gidemez. Ayna karşısında göz, yansıyan görüntüsünde kendisini görmektedir, fakat ayna karşısında olana benzer bir geri yansıtma bu gözde yoktur. Belki de bu aynayı hatalı yapan durum burada aranmalıdır. Cansız göz bebeğinden hiçbir görüntü yansımaz. Bu durumda göz imgesinin kendine ait bakışı bulutlu gökyüzünde aranabilir. Nitekim mavi gökyüzü ve bulutlara açılan irisin izleyicide birtakım duygular uyandırdığı düşüncesine varılabilir. Bu açıdan Lacan'ın insanı bilinç haline getiren şey aynı zamanda insanı "dünyanın aynası" (speculum mundi) olarak tesis eder (1998, s. 75) düşüncesine benzer şekilde bu göz bir ayna işlevi görenek içsel dünyanın varlığını hatırlatır gibidir.

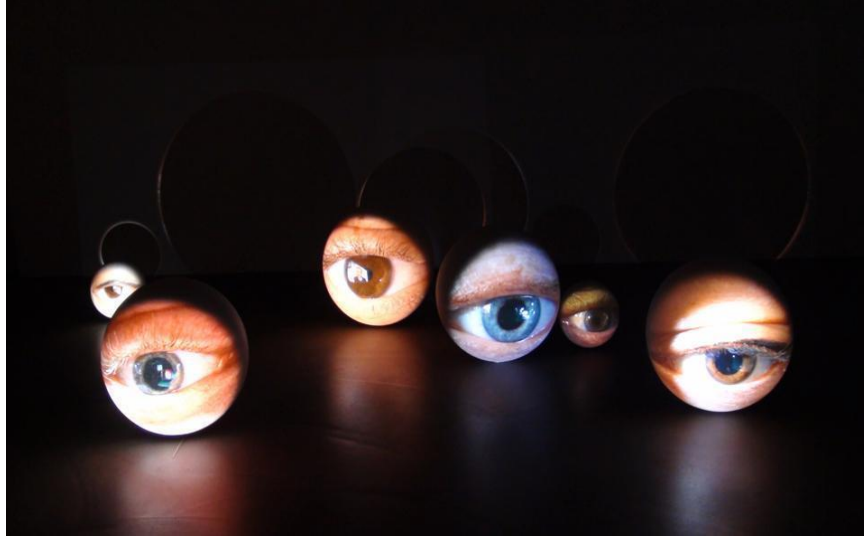
Escher'in gözünden farklı olarak Magritte'in bedensiz göz imgesi gerçeküstü etkisi nedeniyle beraberinde birtakım sorular getirir: "İsmi neden Hatalı Ayna? Bu bir göz resmi ise, bu göz kime ait? Yere uzanmış biri gökyüzüne mi bakıyor? Bulutlu gökyüzünün merkezine yerleşen siyah daire güneş olabilir mi? Güneş göz bebeği mi? Öyleyse güneş neden siyah ve bulutların önünde? Bu resimde bir insan gözüne, bir gökyüzü manzarasına, bir sanat eserine mi bakıyoruz? Ya da tam tersine bir göz, bir gökyüzü, bir sanat eseri bize mi bakıyor?" Eserle ilişkin sorular çoğaltılabilir ancak, sanat eserinin temel konusu bedensiz bir göz olduğunda bu gözden ve göze ait bakıştan başka gidilecek yön yok gibidir. Dolayısıyla bu tür eserlerin fenomenolojik özneteliği, bakış fenomeni temelinde betimlenebilir.



Görsel 5. Dziga Vertov, Still from Vertov's *Man with a Movie Camera*, 1929, detay.
Yale. 30. 08. 2024. URL5

Alman filozof Walter Benjamin'in (1892-1940) *teknik'in olanaklarıyla çoğaltım çağı* olarak ifade ettiği bir dönemde göz, maddenin ve uzayın derinliklerine temas ederek yeryüzünün karşıt kısımlarına aynı anda bakma olanağı vermektedir. Bu bağlamda Pallasmaa "Sine-göz" akımının kuramcısı Rus film yönetmeni Dziga Vertov'un (1896-1954) *Kameralı Adam* filminin son sahnesinden alınan görüntü (Görsel 5) üzerinden teknolojik buluşlarla güçlenen göze dikkat çeker. *Kameranın Gözü* ifadesiyle ele aldığı bu görüntüde objektifin arkasındaki gözden hareketle; sırları çözen, uzayın enginliklerini gören, kültürel üretimin bütün alanlarında egemen olmaya çalışan "hegemonik göz" fenomenine varır (Pallasmaa, 2007, s. 22). Bu kapsamda günümüz teknolojik dünyanın hızına ayak uydurabilecek tek duyunun görme olduğunu vurgulamaktadır. Benjamin'in fotoğraf örneği üzerinden ifade

ettiği gibi hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen bir objektif tarafından saptanabildiği bir çağda, bilinmeyen ya da görülmeyen ne varsa objektif onu görünür hale getirmektedir. Öyle ki objektif; büyütme, küçültme veya ağır çekim gibi yöntemlerle insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir hale gelmiştir (Benjamin, 2016, s. 54). Dolayısıyla kamera objektifi, insan gözünden bağımsız nötr bir var olan olarak, her şeyi görme potansiyeli olan ek bir göz olarak belirir gibidir. Bir anlamda teknoloji çağının, bakışın yetersizliğini vurgulamaktan ziyade bakış fenomenine yeni olanaklar kazandırdığını söylemek mümkündür.



Görsel 6. Tony Oursler, 2014, Obscura / Obscura.
Tony Oursler. 11. 07. 2024. URL6

Amerikalı multimedya ve enstalasyon sanatçısı Tony Oursler'ın (1957-) farklı boyutlarda kürelere yansıttığı görüntüler ile oluşturduğu enstalasyonda (Görsel 6) büyük boyutlu bedensiz gözler duvarlar ve zemin boyunca mekâna yayılmaktadır. Bu hareketli gözlerin göz bebeklerinde bilgisayar grafikleri, sosyal medya, belgesel ya da bir sinema filmi gibi çeşitli görüntüler de görülmektedir. İzleyici hem hareketli gözü hem de gözün baktığı multimedya ekranlarının yansımalarını ve bu görüntülerin içeriğini aynı anda görebilmektedir. Estetik ve sanat felsefesi profesörü Emmanuel Alloa (1980-) bu bedensiz gözleri, “nötr ve bedensiz bakış açısı, durdurulamaz ve dokunulmamış görüş” bağlamında ele alır. Ona göre Oursler'ın bedensel temelden ayrılmış gözleri her şeye dokunabilir fakat hiçbir şey bu gözlerle dokunamaz; bu anlamda kutsal, her şeyi bilen (omniscient) gözün yerine geçerler (2011, s. 83). Escher'in gözünün (Görsel 3) merkezindeki kafatası imgesine benzer şekilde, içine yansıyan görüntülerle birlikte verilen bu gözler de izleyicinin bakışını içine çeker, ancak Heron'un söz ettiği *karşılıklı giriş, temas ve genişleme hissi* (1970, s. 245) duymak bu bedensiz gözlerle bakarken pek de mümkün değildir. Bu gözler daha çok görme duyusunun, yaşamın her anında ve her yerinde olan multimedya ekranları ile olan ilişkisini hatırlatır gibidir. Benjamin'in ifadesiyle bir görüntü; her ne kadar insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir ve izleyicinin önüne sunulabilir (2016, s. 65) olup, böylece görülmeyen ne varsa görülebilir hale, hatta olduğundan daha da yakına getirirse de sanatsal ifadelerde görüntünün izleyici ile arasında bir tür uzaklık yarattığı söylenebilir. Nitekim Oursler'ın gözlerini içlerine yansıyan görüntülerle birlikte algılayan izleyici, bu teknolojik sistemin bir uzantısı haline gelmenin ötesine geçemez. Fakat, bu kürelere karanlık mekânın içinden bakması ve karanlığın etrafını

sarması da bir yandan izleyiciyi, dokunsal bir deneyime açar gibidir. Nitekim eser isminin Latince karanlık ya da karanlık oda anlamına gelen “camera obscura” ile ilişkili olması, varlığı pek hissedilmese de gözleri içlerine yansıyan görüntülerle birlikte kaydeden kameraya, bir karanlık odanın varlığına işaret eder gibidir. Bu açıdan Oursler, karanlık bölgede konumlandırıldığı izleyiciye diğer duyuların varlığını hatırlatır gibidir.



Görsel 7. Louise Bourgeois, Göz Bankları / Eye Benches.
Wikiart. 11. 07. 2024. URL7

Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois’ın (1911-2010) siyah granitten yapılan, bank olarak da işlev gören bedensiz göz heykelleri (Görsel 7) buldukları ortamda sabit ve değişmeyen bir bakış sunarlar. İncelenen diğer eserlerden farklı olarak bu heykeller görme ve dokunma duyularına aynı anda katılma imkânı verir. Bu açıdan Pallasmaa’nın *tenin gözleri* mefhumunu çağırıştırırlar. Genel olarak bedensiz göz imgesinin izleyicide uyandırdığı etki bağlamında bu gözler de izleyicinin bakışını kendi merkezine çeker, ancak “içine bak” çağrısı bu heykellerde “bakışlarımda benimle buluş” ya da “senin bakışlarında seninle buluşayım” gibi ifadelerle evrilir gibidir. Nitekim gözlerin içine bakmaktan öte izleyici, gözlerin hemen arkasına oturabilmektedir. Bir anlamda Bourgeois izleyiciyi hem gözlerin onu göremeyeceği bir alana, hem de gözlerle ait bakışın tam içine aynı anda yerleştirmektedir. Ek olarak, bu siyah gözlerle karşılaşmak bir tür dayatma hissettirirse de bu gözlerle bakmak, onları birer bank olarak kavramak izleyiciyi bedensel etkileşime açar. Dolayısıyla sanatsal deneyim bütün duyuların da sürece dahil olduğu bir anın mekânsal deneyimine dönüşmektedir. Bu bağlamda bedensiz gözler bir yandan izleyiciye “bakış altında olma” hissi dahilinde bir tür ayrılığı ya da uzaklığı hatırlatırken, diğer yandan izleyiciyi tekrar bu dünyanın içine çeker gibidir.

5. Sonuç

Sartre, Heidegger ve Merleau-Ponty’nin fenomenolojiye ilişkin yaklaşımları bağlamında fenomen kavramı kendini göstermeyen, “olan”ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği ve duyumsandığı bir şey olarak belirlemektedir. Bu fenomen tanımı çerçevesinde görülmeden önce benzer bir bilinmezliğe işaret eden, izleyicinin bakışı ile görünürlük kazanan her bir sanat eseri aynı zamanda bir fenomenal alandır. Sanatsal deneyimde fenomenolojik eylem, duyumsandığı an itibarıyla sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir, dolayısıyla “bakış” olgusu ile doğrudan ilişkilidir. Bu minvalde, sanat eserinin özünü doğrudan algılama ve anlamlandırma sürecinde görme duyusu belirleyicidir. Sanatsal pratiğin temel konusu bedensiz bir göz imgesi olduğunda ise fenomenal alan bu göz imgesinden ibarettir. Dolayısıyla sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya çıkan bedensiz göz imgesi, sanatçı ve izleyicinin bakışına ek olarak “sanat ve bakış” ilişkisinde üçüncü bir yol açmaktadır, göz imgesine ait bakış da algı nesnesi haline gelmektedir. Fenomenolojik inceleme açısından önemli bir ayırım; sanat eserinin malzemesi, rengi, boyutu gibi fiziksel nitelikleri algılamak ile bu göz imgelerine ait bakışı algılamak arasındaki farktır. Bu

noktada bedensiz göz imgesine ait ayrı bir “bakış fenomeni” ortaya çıkmaktadır. Bakış, bir sanat eseri olarak tezahür etmektedir ve bedensiz göz imgesi aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle sanatsal bir ifade biçimi olarak bedensiz göz imgesi, logos halindeki bakışa görünürlüğünü vermektedir, dolayısıyla bakışın kaynağı olarak kavranmaktadır. Gözün bedenden bağımsız tasvir edilmesi; bilinmeyen, anonim, kendine özgü, saklı anlamlarının yanı sıra tepeden bakan, her yerde, her şeyi gören gibi anlamları içine alan Merleau-Ponty'nin “kostotheoros” olarak ifade ettiği kutsal bir bakış ontolojisi de ortaya koymaktadır. Bu tür sanatsal ifadelerde izleyici, salt izleyici olmaktan ziyade bir tür göz temasına davet edilmektedir.

Kaynakça

Alloua, Emmanuel. (2011). *Exorbitances. La folie de la vision chez le dernier Merleau-Ponty*. L'œil et l'Esprit—Merleau-Ponty entre art et philosophie. Reims: Épure.

Benjamin, Walter. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Zeynep. (2017). *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları.

Farago, France. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Heidegger, Martin. (2011) *Sanat eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.), Ankara: De ki Basım Yayın.

Heron, John. (1970). *The phenomenology of social encounter: The gaze. Philosophy and Phenomenological Research*, 31(2), 243-264, University of Surrey.

Lacan, Jacques. (1998). *Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Ed. JA Miller. Trans. A. Sheridan, New York: Norton.

Sartre, Jean-Paul. (2014). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Şan, Emre. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (14), 49-63.

Merleau-Ponty, Maurice. (2016). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2020). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Pallasmaa, Juhani. (2007). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons.

Sloterdijk, Peter. (2001). *Critique of cynical reason*. London: University of Minnesota Press.

Y. Gasset, Ortega. (2014) *İnsan ve “Herkes”*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Fede Galizia, 1610, Natürmort / Nature Morte. Erişim: 11.07.2024
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Fede_Galizia_-_Still-Life_-_WGA08435.jpg

Görsel 2: Pablo Picasso, 1901, Otoportre / Self-portrait. Erişim: 11.07.2024
<https://www.guggenheim.org/audio/track/description-of-self-portrait-1901>

Görsel 3: Maurits Cornelis Escher, 1946, Göz / Eye. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/eye>

Görsel 4: René Magritte, 1928, Hatalı Ayna / The False Mirror. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-false-mirror-1928>

Görsel 5: Dziga Vertov, 1929, Kameralı Adam detay / Still from Man with a Movie Camera. Erişim: 30. 08. 2024.
<https://news.yale.edu/2019/08/12/yale-film-scholar-dziga-vertov-enigma-movie-camera>

Görsel 6: Tony Oursler, 2014, Obscura / Obscura. Erişim: 11.07.2024
<https://tonyoursler.com/obscura-germany>

Görsel 7: Louise Bourgeois, Göz Bankları / Eye Benches. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/Search/eye%20benches>

RESİM SANATINDA MALZEMENİN YARATIM VE YIKIM DÖNGÜSÜ: NİCOLA SAMORİ¹

Arş.Gör. **Fatih DÜLGER**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Eserleri
Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü
İstanbul / Türkiye
fatih.dulger@msgsu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9419-1677

Öz: Yaratım ve yıkım, art arda gerçekleşerek yeni oluşları meydana getiren süreçlerdir. Sanat akımları önceki dönemin eğilimlerini reddederek ortaya çıkarken, özellikle modern sanatta yeniye ulaşma arzusuyla geleneğe yönelik yıkıcı bir tavır alınır. Bu çalışmada, bahsedilen tavır sayesinde kendini gösteren sanatsal yönelimlere değinilirken amaç; içinde yıkıcı süreçleri barındıran bir yöntemle üretimler yapan Nicola Samori'nin resim pratiğini incelemektir. Sanatçı, hayranlık ve takıntıyla beraber bugüne taşıdığı barok figür anlayışını resminin bir parçası haline getirerek, onu farklı yollarla manipüle eder. Ustalıkla boyadığı yağlıboya resimleri ona son derece ters bir hareketle yıkıma uğratarak görsel, kavramsal ve malzemeye dair karşıtlıklar yaratır. İncelikle çalışarak gösterdiği yanılısamacı imgeyi ve anlamını, malzemenin maddiliği ile keskin ve şiddetli bir şekilde bozar. Bu sayede malzeme ve anlam, biçim ve içerik bakımından katmanlı bir gösterge sunar. Samori, tekil olarak eserlerinin yanı sıra bütünsel üretim sürecinde döngüyü her zaman yapılanmaya doğru yönlendirmeye çalışır, böylece döngüyü işlevsel kılar.

Anahtar Sözcükler: Resim Sanatı, Nicola Samori, Yaratım, Yıkım, Malzeme.

THE CYCLE OF CREATION AND DESTRUCTION OF MATERIAL IN PAINTING: NICOLA SAMORI

Abstract: Creation and destruction are sequential processes that give rise to new formations. Art movements emerge by rejecting the tendencies of the previous period, and especially in modern art, there is a destructive attitude toward tradition with the desire to reach the new. This study focuses on artistic orientations that manifest through the attitude mentioned above, and aims to examine the painting practice of Nicola Samori, which is characterized by a method that involves destructive processes. The artist manipulates the baroque figure understanding, which he carries to the present day with admiration and obsession, by making it a part of his painting in various ways. He creates visual, conceptual, and material contrasts by destroying the oil paintings that he masterfully paints with an extremely reverse movement. Through meticulous work, he disrupts the illusionistic image and its meaning with the material's materiality sharply and intensely. Thus, it offers a layered sign in terms of material and meaning as well as form and content. Beyond individual works, Samori consistently directs the cycle towards structuring within his comprehensive production process, thus making the cycle functional.

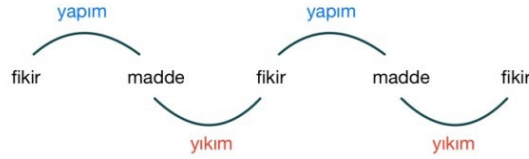
Keywords: Painting, Nicola Samori, Creation, Destruction, Material.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Bu çalışmanın amacı; yüzey ve malzeme ilişkisi bağlamında yaratıcı yıkımı, Nicola Samori'nin resim pratiği üzerinden incelemektir. Bunu yaparken özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanattaki yıkıcı eylemlerin izi sürülerek günümüz resim sanatına yansımaları araştırılmıştır. Yaratıcı süreçler içerisinde; bozma, zarar verme ve geri alma gibi eylemlerle nasıl bir görsel karşıtlık ve plastik dil ortaya koyulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Farklı malzeme ve ifade biçimleriyle karşılaştığımız yıkıcı sanat bir kenarda tutularak, konu daha çok resim sanatı ve onun materyalini kapsamaktadır. Araştırma yönteminin merkezinde sanatçının üretim süreci; düşünsel altyapısı ve görsel sonuca yönelik niyeti bulunmaktadır. Dolayısıyla bu içeriğe dair videolar, söyleşiler, sergi metinleri ve küratöryal değerlendirmeler ışığında eser incelemesi ve yorumu yapılmıştır.

Yaratma ve yok etme, kendi kuyruğunu yiyen yılan (ouroboros) gibi birbirlerini takip ederek bir döngü başlatan ve bu süreçte oluşları, şeyleri meydana getiren kavramlardır. Küçük bir zaman diliminde karşıt gibi görünseler de geniş ölçekte birbirlerinin ardılı oldukları ortaya çıkar. Her yaratım, bir belirsizlik ve karmaşıklık aşamasının belirli bir sonuca bağlanmasıdır (yapılanma), yıkım ise zamanla netleşerek var olanın tekrar karmaşıklığa ve belirsizliğe geçişiyle olur (çözünme). Yani aslında ikisi de dalgalanarak süregelen durumların kritik noktalarını birbirine bağlayan oluş dizileridir. Sanat eseri olarak maddesel bir olgudan bahsettiğimizde bu yapılanma ve çözünme süreçleri, somutlaştırma ve soyutlama olarak da değerlendirilebilir. Bir fikir olgunlaşıp materyalle buluşarak fiziksel bir forma dönüşür, ardından bu form yıkıma uğratılıp parçalanarak düşünsel alana çekilir ve buradan tekrar yeni formlar üretilmeye başlanır (Görsel 1).



Görsel 1. Fikir ve madde üzerinden yaratım ve yıkım döngüsü.
Kişisel Arşiv.

Yaratıcı süreçler öznel olmalarıyla imaj, malzeme ve kavram gibi elemanları sanatsal yönelimlere göre bir araya getirirken onları manipüle eder. Bu durum mevcut yapıyı bozucu, yıkıcı eylem ve fikirleri içinde barındırır. Her seçim bir diğerini yok etmektir, dolayısıyla var ederken yıkmak kaçınılmazdır. İnsanlığın tarihsel sürecine baktığımızda inşa edilen uygarlıkların, sistemlerin ve kültürlerin ardından, bir çözünme aşamasına geçildiği ve daha sonra bu çöküntüden kalan bazı parçalardan yararlanılarak benzer ya da alternatif yapılanmaların inşa edildiği gözlemlenir. Tarihsel dönemlerle birlikte sanat akımları da mevcut anlayışın kurallarını yıkarak yeniye atılım yapar. Rönesans döneminden 20. yüzyıla kadar birbirine tepki olarak ortaya çıkan sanat akımları, özellikle modern dönemle birlikte hızla değişir ve çeşitlenir. Modern dönemden günümüze sanattaki yıkıma dayalı fikirler ve eylemler çok daha keskin bir hal almıştır. Bu çalışmada çağdaş bir sanatçı olan Nicola Samori'nin üretim sürecinde bu sanatsal yıkım kavramından nasıl etkilendiği ve nasıl bir sonuç elde ettiği tartışılmıştır.

2.Nicola Samori ve Sanat Anlayışı

1977 Forli doğumlu olan Nicola Samori, Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. 2015 yılı Venedik Bienali'nde İtalya pavyonunda yer alan sanatçı, Bagnacavallo'da yaşamakta ve üretimlerine burada devam etmektedir. Michelangelo'nun yaşamından etkilenen ve sonsuza kadar resim ve heykel yapabileceğini söyleyen sanatçıda, takıntıyla paralel giden bir adanmışlık vardır (Rosenfeld, t.y.). Özellikle Caravaggio ve Ribera'dan esinlenerek imgelenebilir figürler, o döneme ait yöntem ve teknikle resmedildikten sonra Samori'nin bu estetiğe olan güncel yorumu, kademeli bir yapma-bozma düzeni meydana getirir. Sanatçının bu açık referanslı imgeye müdahalesi agresif ve zarar veren bir eylem olmakla birlikte genelde kısıtlıdır; adeta bir zemin olarak algılanan geleneksel üslupla boyanmış resim kendini hep belli eder ve kimliğini tamamen yitirmez. Bu anlamda Samori'nin niyeti tam olarak yıkıcı değil daha çok yapı bozucu, dekonstrüktif bir niteliktedir. Kendi ifadesini aradığı süreçte, temellük bakımından öykündüğü sanatı yıkıma uğratarak çözümlenmeye çalışmasının dışında genelde imgeye bir ekleme veya eksiltme yapmaz. Herhangi bir eleştiri veya gönderme de yapmadan, ustalarının yaptıklarından faydalanan bir öğrenci konumunda gibidir.

3. Modern Sanatın Yıkıcılığı ve Samori'nin Üretimlerine Etkisi

19. yüzyılın ortalarından itibaren güçlü bir ivme kazanan modernist anlayışla, sanatçılar birçok açıdan resmin geleneksel düzenini, yeniye ulaşma arzusuyla yıkıma yönelmişlerdir. Resim sanatındaki yıkım kavramının geçmişine baktığımızda ilk durak kuşkusuz Empresyonizm olur. Bu dönemde yüzeydeki formun fırça darbeleriyle ışığa ve renge göre parçalanması, imgesel yıkımın başlangıcı olur. Parçalanarak titreşen formları belirginleştirerek daha geometrik bir yerden ele alan Cezanne'ın ardından, Kübizm ile yıkımın parçaları soyutlaşıyor farklı uzamlar ve gerçekliklerle yeniden bir araya gelir. Bu yeni gerçeklik ve bakışla birlikte resim yapmak, görsel bir pratikten zihinsel bir tasarım zeminine doğru yaklaşır. Picasso'nun şu söylemi resimsel yüzeydeki parça bütün ilişkisini nasıl yıktığını ve yeniden düzenlediğini açıklar: "Geçmişte resimler aşama aşama tamamlanmaya doğru ilerlerdi. Bir resim eklemelerin toplamı olurdu. Benim durumumda bir resim yok etmelerin bir toplamı. Bir resim yaparım- sonra onu yok ederim. Ama sonunda hiçbir şey kaybolmaz." (Harrison ve Wood, 2011, s. 545).

I.Dünya Savaşı'nın yol açtığı anlam yoksunluğu ile sanatın değeri sorgulanmaktadır. Savaş sonrasında onun fiziksel, mental ve ahlaki yıkıcılığını bir ifadeye dönüştüren akım Dadaizm olmuştur. 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda Tristan Tzara, Dada'yı varlığın yumruklarıyla yıkıcı eylemlere kalkışmış bir protesto; mantığın, toplumsal denklemlerin, belleğin ve geleceğin iptali olarak nitelerken aynı zamanda onun özgürlük ve yaşam olduğunu dile getirir (Harrison ve Wood, 2011, s. 288). Bu radikal tavırla Dada, sanat ile yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmak ister, bunu yapmak içinse sanatı yok etmek en kestirme yoldur ve bu yol bir kültür (birikim) yıkma sürecinden geçer. Sanatın kendisi de dahil olmak üzere, her şeyin bir sanat nesnesi haline gelmesi mümkündür artık. Bu mantıkla Marcel Duchamp ilk kez "hazır nesne" kavramını sanata dahil etmiştir (Antmen, 124). 1919 yılında gösterilen L.H.O.O.Q isimli çalışmasında Duchamp, Mona Lisa tablosunun bir posterine sakal ve bıyık çizerek, insanın fazla anlam yükleyip yüceltirdiği yüksek sanat ve estetiğe bir yumruk atar. Değerleri yerle bir etmek için en üsttekinde saldırır. Bu hareket, estetik eleştirisi bir yana davranışsal olarak da sanata bakış açısını genişletir. Sanatın "anti"si yaratılmaya çalışılırken bu çaba yaratıcı bir yıkım sürecine dönüşür ve sanat tarihinde bir dönüm noktası haline gelir. Bu nokta, geçmiş sanatın imgesiyle uğraşan Nicola Samori'nin üretim yöntemi için de temel bir yerdir. Dada ve Duchamp'dan farklı olarak Samori'nin estetik ve plastik değerlere saldırma niyeti yoktur. Aksine, hayran olduğu eserleri kendi üretim probleminin bir parçası olarak tekrar ele alır. Onları birer araç olmanın ötesinde referans ve ilham kaynağı olarak değerlendirir.

Modern sanatta Samori'nin üretimlerinin temelini oluşturan diğer taraf ise resimsel yüzeyin düzlemsellik ve materyal açıdan aşılması, yıkılmasıdır. Malevich'in iki boyutlu yüzeye yerleştiği kavramsal altyapı ve sıfırlanma, tuvalin yeniden ve farklı bakış açılarıyla ele alınmasına öncülük etmiştir. Buradan hareketle kimi sanatçılar boyaya ihtiyaç duymadan, sadece gerilmiş kanvası manipüle ederek yeni ifade biçimleri ortaya koymaya başladılar. Geleneksel malzemeler ve yöntemler yerine, çeşitli kesici-delici aletlerle tuvali delerek, yırtarak veya yakarak iz ve form oluşturma çabaları dikkat çeker. Bu girişimler resim sanatı ve materyali ile bir yüzleşme halidir; resmetmenin anlamı, yeterliliği ve güncel konumu sorgulanırken, materyal daha nesnel ve maddi bir yerden ele alınır. Bu yeni açılımla Lucio Fontana, resimde farklı bir espas algısı oluşturmayı başarır. 1940'ların sonundan itibaren yaptığı işlerde boş tuval veya metal üzerinde kesikler ve noktasal delikler açarak bir derinlik yaratır. Sathın delinmesiyle, derinlik artık yüzey üzerinde değil materyalin kendinde gerçekleşir (Marrone, 2016). Samori, yüzeye yaklaşım biçimi ve materyal deformasyonu açısından Fontana'yı usta olarak kabul eder. Bununla birlikte Alberto Burri'nin tuval üzerinde farklı malzemeleri yakarak form ve doku oluşturması da ona referans olan bir tavidir. Bu bağlamda Fontana ile 2015 Venedik Bienali'nde, Burri ile ise 2016 yılında Padova'da bir sergide (Gare de l'Est) birlikte yer almıştır (Rossi, 2021).

Samori, modern sanatın hem imgeye hem de materyale olan bu yıkıcılığından feyz olsa da, kendi üretimlerinde sanatı ve nesnesini karşısına alarak onlara yıkıcı bir konumda durmaz. İmajları zorlayarak türettiğini, çoğalttığını dile getiren sanatçı onlardan yararlanarak kendine has bir sonuç elde etmeye çalışır (Pariante, 2020). Yıkımın kendisiyle değil dönüştürücü etkisiyle ilgilidir. Dolayısıyla kullandığı imajların dönüşümünü göstermek, yönteminin bir parçasıdır. Bu anlamda yapıtları postmodern bir anlayışa sahiptir.

4. Postmodernizm Kapsamında Joel- Peter Witkin ile Karşılaştırılması

Modern sanatın geleneksel anlayışa karşı yeni bir şeyler ortaya koyma çabasındaki kaçınılmaz yıkıcılığından sonra postmodernizm, her türlü yaratıcı süreci içinde barındırabilen kapsayıcı bir sanat ortamı sunar. Bu kapsayıcılık bir tür kuralsızlığı ve serbestliği de beraberinde getirir. Dolayısıyla postmodern yapıtlarda geleneksel ve modern unsurlar, malzeme ve üslup ayrımı yapılmadan aynı anda var olabilmeye olanağı yakalar. Özellikle modern sanatta çeşitlenen akımlar ve üsluplar, bu sınırsız postmodern havuzda sanatçılar için birer sanatsal ve kavramsal materyal haline gelir. İstedikleri her elamanı sanata dahil edebilen postmodern yönelimde elbette eklektik bir yapılanma söz konusudur. Bu yapıda bilhassa geçmiş, rahatlıkla manipüle edilebilir, yeniden şekillendirilebilir buluntu bir nesne konumuna düşer. Tekrar tekrar gün yüzüne çıkarılan geçmiş parçacıkları kimi zaman çağdaş eserleri domine eden bir kuvvet veya üzerine inşa edilen bir fon olarak çıkar karşımıza.

Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamı yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek görsel bir klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi - yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarih kalıntısı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratılacağına umulması- postmodern sanatın temel yöntemidir (Kuspit, 2006, s. 69).

Sanat eleştirmeni Donald Kuspit, "Sanatın Sonu" adlı kitabındaki bu eleştirisiyle özellikle çağdaş ve popüler sanatın nasıl yıkıntılardan toplama bir yöntem ve giydirilme bir anlamla oluşturulmaya çalışıldığını açıklar. Her ne kadar Nicola Samori'nin çalışmaları da görünürde bu yöntem uysa da, bir sanatçı olarak var olma biçimi ve

bütünsel üretim süreci onu daha farklı bir konuma yerleştirir. Samori temelde sanat üzerine değil; ölüm, korku, acı, zamanın fiziksel etkileri, çürüme ve arzu gibi konulara ilişkin eserler üretir. İçerik ve materyal altyapı bu konulara dayanır. Geçmişten esinlenen barok figürler ise bu kavramları ifade etmek için çağırılan yardımcılarıdır. Konuya uygun olarak seçilen tavır ve figürler bağlamlarından koparılmaz; bir yüzleşme ve takıntı nesnesi olarak ödünç alınır.

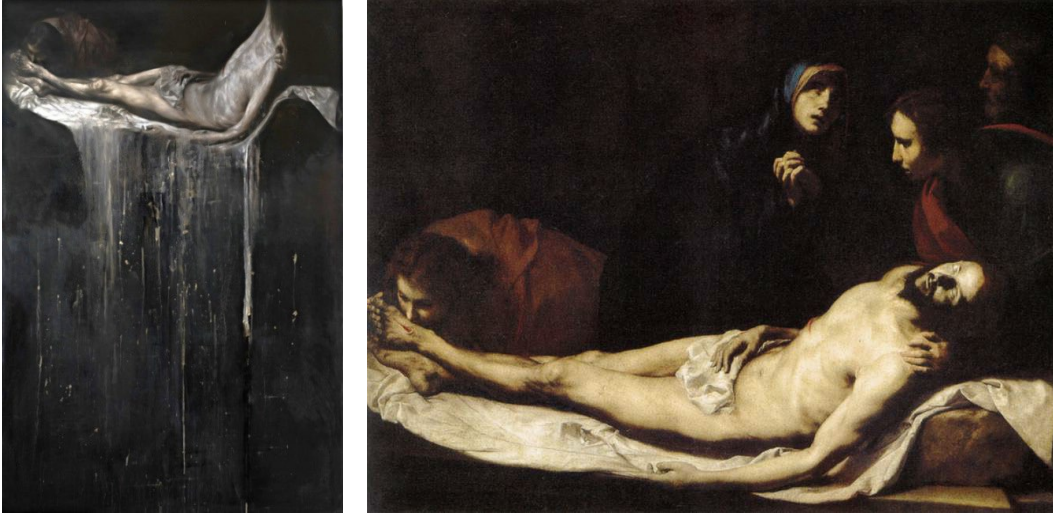
Postmodern sanatta Samori'nin belki de en yakın durduğu isim Joel- Peter Witkin'dir. Bu yüzden Samori ve Witkin'in üretim süreçlerinin ve anlayışlarının karşılaştırılması, Samori'nin günümüz sanatındaki konumunu belirginleştirecektir. Fotoğraf sanatçısı Witkin; Leonardo Da Vinci, Diego Velazquez, Francisco Goya ve Grant Wood gibi sanat tarihinin farklı dönem ve üsluplarından seçilmiş sanatçıların eserlerini yeniden yorumlar. Teatral olarak kurgulanan ve çekilen fotoğrafın ardından materyal olarak da müdahale edilen kompozisyonlarda sanatçı, çoğunlukla ölüm ve beden meselelerine yoğunlaşır (Görgülü, 49-50). Bu üst başlıklar ve akromatik yönelim dolayısıyla Samori ile benzerlik görülse de Witkin'de cinsellik, çirkinlik ve ahlak dışılık ekseninde mitolojik ve dini figürlerin yanı sıra sakat gerçek insanlar da grotesk ve düşsel bir atmosferde yer alır (Özdemir, t.y.). Konular ve elemanlar çok daha çeşitli ve kalabalıktır. Samori ise genelde tek figürlü resimler seçerken, figürün bedensel ifadesine odaklanır. Dolayısıyla Witkin'deki mekansal algı Samori'de pek yoktur.

İki sanatçının da referans aldıkları yapıtlardan ürettikleri işlere bakılırsa ayrışma daha net görülür. Örneğin Witkin'in "Las Meninas" uyarlamasında (Görsel 2) fotoğraf tekniğinin olanağıyla sağlanan montaj yöntemi çoklu ve eklektik bir yapı ortaya çıkarır. Kadrajda, 1957'de aynı resmin bir yorumunu yapan Picasso'ya bile yer vardır. Konu ise bağlam dışıdır; orijinalinde bir kraliyet ailesi gösteren resim, Witkin'de parodiye yakın sürreal bir kompozisyona dönüşür. Witkin, genelde seçtiği resimlerin temsillerine ters göstergeler sunar. Oradaki estetik ve ahlaki değeri bozmak, çirkinini göstermek ve seyirciyi rahatsız etmek ister. Dolayısıyla ironik bir yaklaşımı vardır.



Görsel 2: solda: Joel-Peter Witkin, 1987, Nedimeler / Las Meninas. Museo Reina Sofía. URL 1, sağda: Diego Velazquez, 1656, Nedimeler / Las Meninas. Museo del Prado. URL 2

Nicola Samori'nin yaptığı bir uyarlamaya bakıldığında ise, örneğin Ribera'nın "Ağıt" adlı eserinden esinlenen çalışmada orijinale daha sadık kalındığı görülür (Görsel 3). Öncelikle en büyük fark elbette aynı malzemeyle üretilmesidir. Bir kolaj mantığı yoktur. Dolayısıyla burada imaj çekip alınmaktan ziyade kopyalanır, tekrar üretilir. Bu sebeple resmin duygusu büyük ölçüde korunmuştur. Resmin konusuna, temsiline bir saldırı ya da alaycı bir tavır söz konusu değildir. Buradan anlaşılmaktadır ki Samori'nin geçmiş sanata bakışı, daha kişisel bir ilişki içerisinde, resmetme pratiği üzerindedir. Bu anlamda her ne kadar bir imaj üzerinden yola çıkarsa da problemi daha çok plastiktir. Bu fark Samori'nin -bu araştırmada da bahsi geçecek olan- son dönem işlerinde daha belirgin ortaya çıkacaktır.



Görsel 3: solda: Nicola Samori, 2010, Göğe Yükseliş / Rapture.
Wikiart.LU, sağda: Jusepe de Ribera, 1633, Ağıt / The Pieta.
Museo Thyssen. RL 4

Ölüm kavramını, beden ve çirkinin estetiği üzerinden kapsamlı ve politik bir bakışla yansıtan Witkin'in yanında Samori içerik olarak kısıtlı kalır. Daha bireyci bir yerden ilerleyerek, bedensel ve psikolojik acıyı, hasarı gösterir. Sanat tarihinden seçtiği eserler de genelde bu tema üzerindedir. Bunun dışında, Witkin'de imaj üzerinden sembolik bir dil varken Samori daha doğrudan bir yöntemle pentürün duygusal etkisini öne çıkarır. Yok olma ve beden (maddilik) problemini sanatsal materyal ile birlikte çözmeye niyetlenirken, malzeme ve içerik ilişkisini son derece bağlı tutmaya, bu anlamda bir birlik yakalamaya çalışır. Sanatçının üzerine düştüğü bu plastik kaygı dolayısıyla eserleri öncelikle malzeme ve onu kullanım şeklinin içeriği yönlendirdiği dönüşüm üzerinden incelenecektir.

5. Samori'nin Resimlerinde Yaratım ve Yıkım Döngüsü

Samori geçmiş sanatı çağırırken –Duchamp, Witkin ve birçok çağdaş sanatçının yaptığı gibi- klasik resmin, mitin suretiyle değil; bizzat kendi yarattığı hayaleti, bir tür simülasyonu ile yüzleşir. Kendi kurduğu kapalı bir oyunu oynar gibidir adeta. Doğrudan aktardığı bazı kompozisyonların dışında, gösterdiği kurgusal resimler ve figürler

barok sanatı anıdır sadece. Kurgunun gerçekliği ve pratiklik için dönem sanatına benzer kompozisyon ve figürler oluşturan bir yapay zeka kullanır. Bu iş birliğinin çıktıları, benzetilmiş imaj veya fon olmanın ötesinde layığıyla boyanmış kendi resimleridir. Bu bağlamda ele aldığımızda Samori'nin barok sanata yaslanarak döngü-selleştirdiği yapım-yıkım olgusu, hem geleneksel hem de modern sanatı içinde barındıran postmodern bir iç içelik ve katmansallık sunar.

5.1. Figürde Bakışın Yitimi

Sanatçı özellikle Rönesans'tan 20. yüzyıl sanatına kadar süregelen, insanı merkeze alarak resimsel düzeni onun gözünden yansıtan bakışı bir kenara koyar. Bunu, resimdeki figürü önemsizleştirerek değil, ona ifadesini veren ve seyirciyle olan iletişimini sağlayan portresini, özellikle de gözlerini deforme ederek yapar. Bu bakımdan henüz nasıl bir yönelime sahip olduğu belli olmasa da resimlerindeki figürlerin antroposentrik bakıştan çıkmaya meyilli olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda sanatçı, insanın doğaya bakışının da kavramsal olarak yıkımına ve dönüşümüne işaret eder.

2017 yılından "Indovina" adlı eserinde (Görsel 4: solda) karanlık uzamdan yumuşakça beliren portrenin göz çevresi deforme edilmiştir. Müdahale çok radikal olmakla birlikte hassastır; net olarak belirlenmiş alanlar muntazam biçimde kesilerek tamamen koparılmamış, bir kenara kıvrılarak bağlı bırakılmıştır. Kıvrılan parçalar yüzeyde üç boyutlu bir etki yaratırken alttan görülen ıslak boya katmanı ışık ve doku farklılığı sağlar. Bu farklılık, dış (deri) ve iç yüzey ayrışmasını gösterir izleyiciye. Bu ayrıştırmanın gözlerde olması, figürün bakışına ve bu zamana kadar gördüklerine de yıkıcı bir müdahaledir. Ayrıca sanatçı, seyirciyi gözlerin hapsinden ve çekim gücünden kurtarmak ister. Figür resminin en güçlü olduğu tarafa; bakışta yoğunlaşan psikolojik etkiye sığınmaz ve onu dağıtmaya çalışır (Pariante, 2019).



Görsel 4: solda: Nicola Samori, 2017, Tahmin Eder / Indovina. Fabio Pariante. URL 5, sağda: Nicola Samori, 2023, Lacam. Nicodim Gallery. URL 6

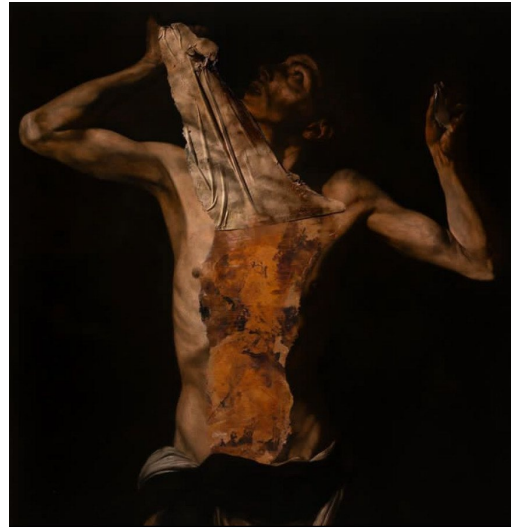
Daha yeni tarihli bir diğer portre çalışmasında ise (Görsel 4: sağda) malzeme ve onu kullanma yöntemiyle resim ve heykelin sınırlarını yakınlaştırır. Mermerin düz yüzeyine tuval gibi davranıp yağlıboya çalışırken, taşın

derinlemesine içeri girdiği, hacimleştirdiği mineral kısmını ise heykelsi bir form olarak değerlendirir. Bu iki malzeme ve yöntem birbirlerini yok ederek var olurlar. Resimsel yüzeyin ve üç boyutlu formun niteliği birbirine bağlanmıştır, biri diğeri olmadan anlamsızlaşır. Pürüzsüz görsele baskı yapan, hasar verilmiş gibi görülen ve mermerin kütsel yapısını bozan kısım, taşın doğal bir oluşumudur; sanatçı tarafından yıkıcı bir eylem gerçekleştirilmemiştir. Resimsel alanla birlikte taşın kendi hacimsel niteliğiyle de bir yanılısma yaratılmış olur. Sonradan ve yapay olarak yapılmış gibi algılanan “hasarlı” kısım aslında öncüdür. Taşın bu olağan haline uyacak bir biçimde resimsel düzen sonradan kurgulanır ve boyanır. Materyalin içsel bozulması sanatçı için yaratıcı bir süreci başlatır; bu doğal dokusal parçalanma, aynı anda yapıcı ve ressamın ona ters bir anlayışla yaptığı resimle yıkıcı bir roledir. Samori, bu gibi malzeme ve anlama dayalı karşıtlıkları sanatsal ifadesinin önemli bir parçası olarak sıkça gösterir.

5.2. Malzeme ve Mana(sın)da Karşıtlık

Yapıyı ve imgeyi bozan nitelikteki eylemler, öncelikle malzeme ve onun taşıdığı anlam bakımından incelendiğinde ortaya çıkan karşıtlığın ve gerilimin üretimi nasıl etkili hale getirdiği çözümlenmiş olur. Ressam, önce toplumsal olarak inşa edilen medeniyetin getirisi olarak yüzyıllar öncesinde kabul görmüş bir tavırla, ilahi bir dramatik yapısı olan figür kompozisyonları boyar. Ardından ustaca günümüze taşıyarak yansıttığı bu mirasa son derece ters ve bireysel bir tamperemanla müdahale ederek eserini son haline getirir. Neredeyse referans aldığı ustanın hassaslığında, ciddi bir mesai harcamayarak gösterdiği resimsel becerisinin etkisini, bir noktadan sonra -sanki başka bir personaya bırakılmışçasına- malzemeyi imgeden bir anda kopararak bozar. Anlık bir bakışta, kazara ya da spontane gibi görülen bu kopuş aslında planlı bir bozma sürecidir.

Samori'nin “İşlerim, şifa ve şiddet arasındaki sürekli salınımı temsil ediyor. Boya katmanlarının yavaş ve özenli bir şekilde uygulanmasıyla biriken gerilim olmadan, kararlı bir jestle içindeki hiddeti serbest bırakmak için gerekli olan enerjiyi asla bulamazsın.” (Rossi, 2021) ifadesiyle anlaşılır ki malzeme ve temsiline yansıyan karşıtlık, sanatçının daha üretim sürecindeki davranış biçiminden başlar.



Görsel 5: solda: Nicola Samori, 2018, Geçersiz Kılmak / Anulante. Fabio Pariante. URL 7, sağda: Nicola Samori, 2023, İspanyol / Lo Spagnolo. Nicodim Gallery. URL 8

Konuyu üretimler üzerinden detaylandırarak olursak, örneğin 2018 yılına ait “Anulante” isimli eserinde (Görsel 5: solda), Ribera'nın soluk tenli ve dramatik pozdaki figürlerini animsatan tors, alt kenardan başlayarak koyu fona gömülmüş kafaya doğru uzanan ve daralan simetrik bir üçgen biçiminde kazınarak bozulmuştur. Ressam boyamaya başlarken oluşturduğu tüm plastik değerleri ve etkileri keskin bir şekilde geri alır. Üstelik bunu, malzemedeki hasarı ve deformeyi gizlemeye çalışmadan, göstere göstere yapar. Boyanın bakır üzerinde yapılması da bu kazıma, sıyırma işlemini daha etkili ve görünür kılar. Sıyrılan boyanın altındaki bakır yüzeyin sıcak parlak rengi ve dokusuyla birlikte kazıma işleminin izleri de belli olur. Kendini gösteren bu üçgenimsi biçimin soyut ve düzlemsel etkisi, resmin diğer kısmındaki derinlik ve hacim algısına kıyasla bütünde dekupe bir ilişkiye sebep olur. Bu sayede iki farklı tavırla yapılan alanlar arasındaki tezatlık resmin en çarpıcı ve önemli öğesi haline gelir. Ayrıca satıhtan kazınan boya katmanının, resmin üzerinde itilmiş ve sıkışmış bir şekilde bırakılmasıyla girift bir impasto boyut da oluşur. Böylece bir karşıtlık daha ortaya çıkar; boyanın, hikayenin illüzyonuna yönelik kullanılmasıyla düzlemsel imgeye dönüşmesi (soyutlaşması) ve boyanın imajdan kurtularak sadece maddesel özellikleriyle var olması. Resmi oluştururken malzemenin anlamı önce resmin konusuna dönüşür, ardından malzemenin kendisi olur. Materyalin fizikselliği imgenin pürüzsüzlüğünü yırtar. Maddesel taraftan materyal ve fikrinsel taraftan mana, sanatçı tarafından ayrı yerlerden çekilip, ilk yaratım sürecinde iç içe geçerek birleşir ve daha sonra yine sanatçı tarafından ayrıştırılır. Sonuçta ise bu iki eylemin aynı düzlemde gerçekleşmesi yine bir yaratıcı sürecin ve döngünün bir parçasıdır.

Barok üslubuyla boyadığı resimsel yüzeyi kazıyarak veya delerek bozması yaratıcı bir yıkım edimidir. Çünkü bu, reflekse dayalı salt ve kör bir zarar verme içgüdüğü değil, resmi dinleyerek yapılan bir hamledir. Eseri sonuca vardırıran, karşıtlığı oluşturarak gelirimini arttıran ve özgünlüğünü ortaya çıkaran en kritik andır. Asıl yaratıcılığın ve resmin bütünsel anlamının belirlediği süreç olmasıyla, süre olarak figüratif alan kadar olmasa da ondan daha da riskli bir mesaisi vardır. Bu bağlamda zamansallık ve ona bağlı düzenlemeler, yıkıcı süreçler içindeki yaratıcılığı açığa çıkarır. Giriş bölümünde bahsedilen fikir ve maddenin yaratıcı süreçte tekrar eden yapım-yıkım/oluşum-çözünüm aşamaları Nicola Samori'nin işlerinde net bir şekilde izlenebilir (Fisher, 1974, s. 61).

Sanatçı materyal ve anlamın geçişliliği ile bir gerçeklik devinimi de yakalar; gerçeklik kavramı malzeme ve mana arasında gidip gelir, ayrıştırır ve kapsar. Malzeme geleneksel boyanan kısımlarda araçsallaşırken deforme edilen alanlarda ise amacın doğrudan kendisi olur; yani ikili bir gösterge ve gerçeklik vardır. Bu gösterge yönteminde biri diğerini baskılamaz. Neredeyse aynı derecede olan kuvvetlerden biri diğerini yok etmez, sürekli birbirlerini iterler. Seyirci bu çekişmenin neticesini görme arzusuyla baş başa kalırken dramatik yapı da tazeliği korumuş olur.

2023 yılında yaptığı “Lo Spagnolo” (Görsel 5: sağda) isimli eseri de benzer nitelikte olmasıyla sözü edilen tüm bu özellikleri taşımanın yanı sıra yeni bir katmana daha sahiptir. Sanatçı önceki birçok resminde figürün baş kısmını ve portesini göstermez, farklı oyunlarla saklar. Kısmen görünenler ise resmin merkezinde yer almaz ve dikkati çekmez. Lo Spagnolo'da ise referans aldığı ustalardan farklılaşan formda bir beden ve karakteristik bir porte vardır. Figürün, kasıktan göğse kadar olan kısmının büyük bir bölümü ressam tarafından kazanmıştır ve soyulan “deri” figürün eline tutturulmuştur. Dolayısıyla resimdeki figür kendi vücut derisini soyuyormuş gibi bir yanılsama gösterilir. Sanatçı dışardan yaptığı yıkıcı müdahaleyi yeniden resmin konusuna bağlar, böylece materyal ve anlam açısından birlik kurar. Diğer birçok resmindeki figürlerin aksine buradaki bilinçli ve ne yaptığını bilen bir varlıktır. Bu nadir figür, ölümlü bedenle derdi olan ressamın bir yansıması gibidir. Sanatçı, geleneksel bir tavırla illüzyona dayalı bir resmi, materyalin çıplaklığını göstererek yapı bozumuna uğrattıktan sonra tekrar aynı hikayenin konusuna dahil eder. Malzemeyi önce barok bir atmosfer ve figürle ilişkilendirir, ardından bu

ilişkiyi vahşice keser ve onu maddeleştirir. Sonuçta ise ilk kurduğu bağlamı ve kopuşu tamamlayıcı (karşı koyan) birer unsur olarak bir arada tutar. Art arda gerçekleştirilen yapma-bozma işlemleri neticede üst üste binerek, anlam-materyal ve biçim-içerik bakımından katmanlanır. Önceki paragrafta açıklanan anlam ve materyal geçişliliğinin doğurduğu gerçeklik devinimi kavramsal olarak desteklenir.

Nicola'nın işlerine bütünsel olarak bakıldığında fark edilen başka bir karşıtlık ise estetik anlamda güzel ve çirkin kavramlarıdır. Bu karşıtlığın taraflarından biri klasik dönemde idealleştirilen insan vücudu ve bu estetiği kuvvetlendiren pozlar; diğeri ise yıpratılmış, kazınmış, zarar verilmiş, eriyen ve soyutlaşmayla mücadele eden figürlerdir. Sanatçı ideal insan göstergesini sarsarken, imgeselin yanı sıra fiziksel dokunuşlar ve eylemlerle de onu rahatsız edici bir hale sokar. Bu aslında güzelliğin anlamını ve kıymetini ortaya çıkaran, ona karşıt ve aynı zamanda onu tamamlayan bir ifadenin yöntemidir. Kuspit, sanat eserindeki güzel ve çirkin göstergelerinin gelişen diyalogunu şöyle açıklar:

İçimizde hissettiğimiz ve dünyada yaşarken deneyimlediğimiz yıkım ve ölümden bedensel egomuzu korumanın tek yolu, güzel sanat eserleriyle kendimizi özdeşleştirmektir. Sanat ancak gerçek anlamda güzel olduğunda yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabilir- onu alt edemese de ona karşı direnebilir. Böylece daha büyük, bunaltıcı ve sonsuz çirkinlik ortamında küçük bir anlık mutluluk alanı yaratılmış olur, hem de bu alan icra ve yanılısamada bir duraksama anından ibaret olsa bile. Dolayısıyla çirkinliğin estetik açıdan dönüştürülmesi, kendi yıkımımız ve ölümümüze dair -dünyadaki çirkinliğin bir parçası olduğumuzu onaylayan- bilincimizin yarattığı duyguların -bilinç eşiğinin altında- kontrolünde olma hissi yaratır. Çirkinliğin sanatta yarattığı bu trajik hile, varoluşumuzda sürekli bir aksaklık bulunduğunu onaylasa da, bizi çirkinliğe karşı daha güçlü kılar (Kuspit, 2006, s. 204).

Samori de aslında bu yaratılmış güzelliği kasıtlı olarak bozarak, onu daha gerçekçi ve insani bir yere çeker. İnsanın korkusunu, varoluş kaygısını, engelleyemediği yok oluşu açıkça resmeder. Ancak bunu yıkıcı bir tavırla değil, çeşitli artistik jestler vasıtasıyla yapar. Böylece bütünde yine sanatsal inceliğini korumuş olur. Resim sanatının belki de en üst sayılan seviyesinden, görünürde dadaist bir yöntemle günümüze sıçrar. Bu yöntem çarpıcı bir görsel ortaya koyar çünkü güzelliğin sükunetinin yanında çirkinliğin şiddeti ve baskısı daha çekicidir. Sanatçı ayrıca maddenin ve dolayısıyla bedeninin zaman içerisindeki doğal dönüşümüne, insanın kavramsallığına ve beden dışı devamlılığına dikkat çeker.

5.3. Sınırsız Zaman, Ölümlü Beden ve Posthuman

Nicola Samori'nin sanatında görselleşen ifadenin kaynağı temelde zamansal endişelere dayanır. Kavramsal olarak ölüm, korku, acı, çürüme, arzu ve şiddet gibi her daim geçerli olan insani konuları işleme, izleyiciye bu zaman kaygısını hissettirir. Geçen sürenin varlık üzerindeki izlerini hazırlayan süreçleri ziyaret eder ve bu anları bir süreliğine durdurarak görünür kılar. Zamanın yaşam ve fani beden üzerindeki görünür etkileri onu üretkenliğe iter. Çünkü ona göre sanat, zamanın telaşını sakinleştiren özgürleştirici bir yarıktır (Rossi, 2021). Yaratıcı dünyadaki zamanı manipüle eden sanatçı bazen doğrudan ileri veya geri atlar, bazen ise olayları hızlandırır veya yavaşlatır. Materyalin ve imgenin yıkımıyla hakim olma üzerinden büründüğü tanrısal kimliği, zamanı bükerek de gösterir. Genelde öncelikle geçmişe, onun için zamanın yarıklarından biri olan barok döneme gider ve burada zihinsel olarak dolu dolu geçirdiği vakti pratiğe yansıtır. Buradan topladığı figüratif imgeler taşıyan zaman parçacıklarını şimdiki zamanın farklı anlarına dağıtır. Konu ve imge olarak geriye dönerken, malzemeyi entropiye teslim eder. Yani bir yandan zamana karşı direnirken diğer taraftan akışa bırakır. Hatta bu akış hızını da geçerek, geri gittiğinden belki çok daha fazla ileri gider. Görselin bozulma, okunamaz hale gelme aşamasını; malzemenin ise deforme olma, çürüme sürecini hızlandırır. Adeta bir okçu gibi önce yayı geriye doğru yavaşça

ve kararlı bir şekilde gerer, ardından bir anlık küçük ama etkili bir hamle ile oku serbest bırakarak hızlıca ileriye doğru ivmelenmesini sağlar. Neticede geçmiş ve gelecek arasında dolaşan zamansal bir kolaj çıkar ortaya. Resmin elemanları ve gösterdiği imaj bu dolaşımın birlikte hareket ederek dalgalanır ve farklılaşır. Byung-Chul Han'ın dile getirdiği gibi; "Geçmiş ve gelecek birbirinden uzaklaşır. Bir değişim, süreç, gelişme olan zamanı anlamlı kılan şey aynılığı değil, farklılığıdır. Şimdinin kendi başına bir tözü yoktur. Bir geçiş noktasıdır sadece. Hiçbir şey salt olmak durumunda değildir. Her şey oluş durumundadır. Her şey başkalaşır"(2018, s. 24).

Zamanın tüm bu serüvenini ondan acımasızca etkilenen insan bedeni üzerinden gösterir sanatçı. Resimlerdeki psikolojik, resimsel ve materyal etkilerin hepsi beden üzerinde toplanır. Aynı anda hem resimsel yüzeyin hem de resmin gösterdiği bedenin üzerinde farklı zamansal izler vardır. Beden, ressamın zamansızlık algısını her defasında yıkmaktadır, dolayısıyla beden aşılması gereken bir şeydir. Resimlerinde de bunu gösterir; figürler canlı birer organizma olmalarından rahatsızdır, bedenlerinden kurtulmak isterler sanki. Sanatçı gerçek hayatta arzulası da yapamayacağı şeyi tuvale yansıtır; figürlerini beden kılıfından soyar fakat buna karşılık güzelliklerini feda eder.

Başlangıçta yaşadığımız dünyanın görseline benzeterek yarattığı atmosfer ve figürleri, devamında bu evrenden kısmen de olsa çıkartarak malzemenin, maddenin gerçekliğiyle yıkıma uğratır. Yalnız, zaman okunu her seferinde mutlak yıkım noktasına vordurmaz, maddeyle beraber yaşanan bedeni ve aslında ruhu da boşlukta asılı bırakır. Çünkü bir yere varma niyetinde değil, arayış çabası içerisindedir; yeni, farklı bir beden, farklı bir uzam ve gerçeklik arayışı. Bu noktada posthuman kavramı dahil olur konuya, çünkü Samori geçmişten aldığı figürleri yavaş yavaş dönüştürme girişiminde bulunur. Bu yeni, oluş halinde olan figürler iyileştirilmiş bir versiyonu ima etmezler. Derisi soyulan, içi boşaltılan bedenlerden geriye kalan belirsizlik ve formsuzluktan nasıl bir düzenleme yapılabilir sorusunun cevabı aranır. "İnsanlıktan çıkan" figürler doğayla nasıl bir ilişki kurarak kendini yeniden tanımlayacaktır? Sanatçının geçmişe olan takıntısı evrilerek gelecek kaygısına dönüşür.



Görsel 6. Nicola Samori, 2023-24, Yorgun Medea / Medea Stanca.
Art Forum. URL 9

Son dönem işlerinden olan tuval üzerine yağlıboya resmi “Medea Stanca”da (Görsel 6) zamansal, materyal ve imgesel olarak bozduğu figürün yeni oluş halini görürüz. İlk dikkat çeken şeylerden biri cömertçe gösterdiği uzamın aydınlanıyor olmasıdır; koyu ve düz fon, yerini daha yumuşak bir atmosfere bırakmıştır. Sadece yer çekiminin hissedildiği mekanda, tek mi çift mi olduğunu tam kestiremediğimiz figüratif form, bir varoluş çabası içindedir. Oşum aşamasındaki form, yer yer geçmişte tanımlanmış beden ifadeleri barındırırken, bazı alanlarda malzeme henüz kendi anlamını aşamaz. Bir devinim içinde, şimdilik uzuv suretinde olan formlar kırılındır çünkü; “Zamansal sürekliliğin çöküşü varoluşu radikal şekilde kırılanlaştırır” (Han, 2018, s. 63). Uzam ve madde ile birlikte kendi zamanını da oluşturması gerektir bu öte varlığın. Arka planda ve öndeki form armonisinde ten rengi tonları hakimdir. Figürde dolaşan koyuluk ise onu var eden bir anti gibi belirli sınırlar çizer. Fon ve form ilişkisi olarak baktığımızda ise renk ve tonal geçişlilik -koyu fonda dekupe olarak öne çıkan figürlerinden ayrılan bir şekilde- çevreyle uyum içerisindedir. Resmin isminden anlaşıldığı üzere mitolojide erkek egemen topluma karşı mücadele eden bir büyücü olan Medea, yorgun olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda bir dönüşüm beklentisinde olan ve bunun için ne gerekiyorsa yapacak olan bir karakterin yaşadığı içsel süreç olarak da yorumlanabilir resim. Bu da eril toplumun getirisi olan antroposentrik bakışın reddini ve yeniden tanımlanacak bir insan doğa ilişkisini destekler.

Samori'nin resimsel sürecinde gözler ve portrenin yitiminden sonra uzuvlar deforme olur, beden hacmini yitirir ve belirsizleşir. Figürler soyutlaşarak hafiflerken resmin gerilimini azalır. Tuval yüzeyinde imgeye materyal bir saldırı yoktur. Katharsis yaşanmış ve geride kalmış gibidir. Döngü tekrar resimsel düzlemde yapım sürecine girmiştir. Yeni bir yapılanmaya doğru giden bu dönüşüm aşamasında sanatçı çevrimiçi dolaşımdaki tüm dataya erişme imkanı olan yapay zekadan hem kendine hem de resmine yarayacak şekilde faydalanır. Kimilerince bir tehdit olarak algılanan, etik bulunmayan ve özellikle sanat alanına bulaşmaması gerektiği düşünülen yapay zeka ile iş birliği yapılması, insan kaynaklı da olsa yeni ve belki de tarafsız bir akılla yola çıkılması, posthuman için önemli bir adımdır.

6.Sonuç

Sanatçılar görünürde yıkıcı eylemlere girişeler de aslında yaşamın ve sanatın sonsuza dek sürmesi umudu ve arzusu içerisindedirler. Yaşama dair bir çaba olarak ölüme karşı isyan, sanat yoluyla karşılanır. Sanat, sanatçıların yıkıcılığını rahatlıkla içinde barındırabilecek kadar büyük ve kapsayıcıdır. Sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalktığına göre, yaşamdaki yıkım ve dönüşüm süreçlerinin sanatta da kendini göstermesi son derece olağandır.

Günümüzde üretimlerine devam eden Nicola Samori, Avrupa'da yüzyıllardır süre gelen bu kültürel yaratım ve yıkım döngüsünü kendi çalışmalarında devam ettirir. Önce ustalıklı aktardığı klasik figür anlayışına ters olarak onu bozan, deforme eden ve çirkinleştiren bir tavırla işe devam ederek kavramsal, görsel ve materyal anlamda karşıtlık yaratır. Resmin ana gerilimi oluşturan bu karşıt düzen, kendi içinde beden, deri, bakış ve yanılısama gibi kavramlar üzerinden farklı anlam katmanları da içerir. Yaratım ve yıkım döngüsü bazı işlerinde yıkıma daha yakın bir yerde dursa da, genel üretim sürecinde döngüyü yapılanmaya doğru götürmeye çalışır. Yıkma, bozma, zarar verme gibi işlemler parantez içinde kalır. Bu anlamda temelde yıkıcı değildir; ilerleme için gerekli yapı bozan eylemi gerçekleştirir sadece. Kendi sanatsal serüvenini ve figüratif ifadesini de bu süreçler üzerinden kurar. İdeal bir figür estetiğini, onu geçmiş özelliklerinden ve sınırlarından sıyrıp, çevreyle daha uyumlu bir türe dönüştürme girişimi döngünün güncel yapılanma durumudur. Yöntemi ise bir anlamda minimal olarak düşünülebilir çünkü sınırsız eleman ve serbest davranış hakkı olan bu dönemde kendini belirli araçlarla sınırlar. Sürekli

ekleyerek değil; çıkararak, geri alarak oluşturur resminin önemli bir kısmını. Uygulamadaki ekonomik ve net tavır, bunun sonucu olarak da imgedeki kontrast, belirgin bir odak noktası oluşturur. Bu bakımdan esinlendiği barok resmin dağınık kompozisyon özelliğinden ve postmodern üretimlerin karmaşıklığından ayrılır.

Duchamp'ın sanatsal değerlere karşı duruşu veya Witkin'de öne çıkan estetik ve ahlak sorgulaması Samori'de devam etmez. Fontana ve Burri gibi imge ya da figürü de dışlamaz. Nicola Samori, salt plastik değerler veya sanat üzerine değil; ölüm, korku, bedensel çürüme, acı ve arzu gibi çok temel ve insanın özüne dair kavramlara ilişkin eserler üretir. Sanat tarihi ile teorik veya politik bir çatışması yoktur. Çağın bir getirisi olarak geçmiş sanatı nesneleştirse de onu karşısına değil, yanına alır. Dolayısıyla yıkım kavramına yaklaşımı ikonoklastik bir açıdan değildir, aksine ısrarla kendini ikonofil olarak tanımlar (Rossi, 2021). Postmodernizmin imkan verdiği çoğulcu yapıyla sanata karşı hem romantik hem de dadaist bir tutum gösterse de, onun parçalı yapısına mesafeli durarak belirli bir çerçeve içinde tutar kendini.

Ayrıca Samori, resmetme becerisini değil onu bozma kudretini ve cesaretini sergiler. Titiz bir çalışmayla ciddi bir mesai harcayarak yaptığı pentürü, hiç tereddüt etmeden kararlı ve şiddetli bir şekilde bozar. Yüzeve önce yanılısamaya dayalı bir imge örtüp ardından onu soyar, çıplak hale getirir. Aynı anda yönetebildiği yapım ve yıkım süreçlerinden dolayı ortaya koyduğu sanatsal tavır, eylemselliği ile eserden taşıy kendine ulaşır. Erki resim sanatından, ilahi olandan, malzemedan, imge ve anlamından alır, kendisine ve eylemine atfeder. Sürekli öldü olarak lanse edilen boya resmini elleriyle canlandırarak, kendi yöntemiyle tekrar dönüştürmeye çalışır. Hem ölü bedeni gösterir; resimsel beden, hem de canlı kanlı malzemeyi; maddesel beden.

Bütünsel olarak bakıldığında Samori'nin üretimleri bir araya getirmenin değil, resmetme pratiğinin sonuçlarıdır. Bu araştırmada yer verilen örnek işleri gözden geçirildiğinde önce bir çırak gibi kopyalama yöntemiyle başladığı, ardından kendi ürettiği benzer görseller üzerinde hem imgesel hem de materyal deformasyona gittiği ve son olarak bu sürecin bir çıktısı niteliğinde kendi yarattığı forma ulaşma niyeti görülür. Bu anlamda daha "ressamca" bir tavır sergiler. Takıntılı olarak ilgi duyduğu klasik figür resminden kopmadan yeni bir kavrayış ortaya koymaya çalışır. Geleneksel olanı yıkıma uğrattırırken modernist bir eylem gerçekleştirir fakat bunu yaparken imgenin ve malzemenin dönüşümünü göstererek güncel bir noktaya ulaştırır. Özetle geleneksel resmin figüratif ifade problemini, postmodernizmden yararlanıp fakat ona hapsolmadan bugüne taşımayı başarır.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Fisher, John. (1974). Destruction as a Mode of Creation. *The Journal of Aesthetic Education*, s. 57-64. Erişim: 02.09.2024. <https://doi.org/10.2307/3332132>

Görgülü, Eren. (2019). Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, s. 45-57. Erişim: 02.09.2024. <https://doi.org/10.22252/ijca.622502>

Han, Byung- Chul. (2018). *Zamanın Kokusu*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Marrone, Roberto. (2016). Rip it, burn it, tear it, cut it - the art of destruction. *Christies*, Erişim: 02.03.2024. <https://www.christies.com/en/stories/the-art-of-destruction-in-the-1950s-4aba9927d6a045c5bc23041202b73a0f>

Özdemir, A. Beyhan. (t.y.). Fotoğraf Ve Fantazy. *Fotoğrafya*. Erişim: 02.09.2024. <https://www.fotografya.gen.tr/issue-5/beyhan.html>

Pariante, Fabio. (2019). Between Blood and Painting: The Art Without Eyes of Nicola Samori. *Fabio Pariante*. Erişim: 11.03.2024. <https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>

Pariante, Fabio. (2020). 5 Questiones to the Sculptor and Painter Nicola Samori. *Museum week*. Erişim: 05.06.2024. <https://museum-week.org/magazine/2020/11/13/5-questions-to-the-sculptor-and-painter-nicola-samori/>

Rosenfeld Gallery (t.y.) Nicola Samori Overview. *Rosenfeld Gallery*. Erişim: 02.05.2024. <https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/overview/>

Rossi, Lucia. (2021). A Conversation with Nicola Samori. *Contemporary Art Issue*, Erişim: 12.04.2024. <https://www.contemporaryartissue.com/an-interview-with-nicola-samori-an-extract-from-preparing-for-darkness/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Kişisel Arşiv.

Görsel 2: solda: Joel-Peter Witkin, 1987, Nedimeler / Las Meninas. Museo Reina Sofia. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/meninas-self-portrait-after-velazquez>, sağda: Diego Velazquez, 1656, Nedimeler / Las Meninas. Museo del Prado. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Görsel 3: solda: Nicola Samori, 2010, Göğe Yükseliş / Rapture. Wikiart. Erişim: 03.09.2024, <https://www.wikiart.org/en/nicola-samori/rapture-2010>, sağda: Jusepe de Ribera, 1633, Ağıt / The Pieta. Museo Thyssen. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ribera-jose/pieta>

Görsel 4: solda: Nicola Samori, 2017, Tahmin Eder / Indovina. Fabio Pariante. Erişim: 15.03.2024, <https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>, sağda: Nicola Samori, 2023, Lacam. Nicodim Gallery. Erişim: 14.03.2024, <https://www.nicodimgallery.com/exhibitions/nicola-samori-blend-the-blind/images?view=thumbnails#tab:slideshow;slide:6>

Görsel 5: solda: Nicola Samori, 2018, Geçersiz Kılmak / Anulante. Fabio Pariante. Erişim: 15.03.2024,

<https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>, sağda:
Nicola Samori, 2023, İspanyol / Lo Spagnolo. Nicodim Gallery. Erişim: 14.03.2024,
<https://www.nicodimgallery.com/artists/nicola-samori/featured-works?view=thumbnails>

Görsel 6: Nicola Samori, 2023-24, Yorgun Medea / Medea Stanca. Art Forum. Erişim: 16.03.2024,
<https://www.artforum.com/venue/nicodim-gallery-new-york/>

HIERONYMUS BOSCH'UN "DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ" TRİPTİĞİNDEKİ HAYVAN İMGELERİ¹

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Merve YENİGELDİ**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
İstanbul/Türkiye
merveyenigeldi@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-2426-3197

Öz: Batı resim sanatında zaman içerisinde dönüşümler geçirdiği gözlemlenen hayvan imgesi; sembolik, alegorik veya metaforik ifade biçimlerinde dönemin düşünsel altyapısına dair işaretler bırakır. Hayvan imgesi, Orta Çağ'da Hristiyanlık öğretisini yaymak ve dini mesajlar aşılama amacı ile kullanılmaya başlar. Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş döneminde bilimin önem kazanması, hayvanlara yönelik yeni yaklaşımlar getirirse de Orta Çağ'ın fantastik dünyası ilgi çekmeye devam eder. Erken dönem Rönesans resmi içerisinde konumlandırılan Hieronymus Bosch, Orta Çağ'ın fantastik varlıkları ile hayvanları betimleyerek gerçeküstü bir dünya yaratmıştır. Bu makalede, Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" triptiğindeki hayvan imgelerinden hareketle oluşturduğu görsel dilin temellerinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, araştırmanın kapsamı Orta Çağ ve Rönesans sanatı ile sınırlandırılmıştır. Bosch'un hayvan temsilleri odağında seçilmiş olan görseller, her bir panel için ayrı başlık altında değerlendirilmiş ve sembolizmi üzerine önermelerde bulunulmuştur. Bu çalışma, Bosch'un hayvan imgeleri üzerinden Orta Çağ ile Rönesans arasındaki geçiş dönemine bir bakış sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Batı Resim Sanatı, Kuzey Avrupa Sanatı, Hayvan İmgesi.

ANIMAL IMAGERY IN HIERONYMUS BOSCH'S "THE GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS" TRIPTYCH

Abstract: The animal imagery, which is observed to undergo transformations in Western painting over time, leaves signs of the intellectual infrastructure of the period in symbolic, allegorical, or metaphorical forms of expression. The use of animal imagery began in the Middle Ages to spread Christian doctrine and convey religious messages. Although the transition from the Middle Ages to Renaissance brought new approaches to animals with the rise of science, the fantastical world of the Middle Ages continued to captivate attention. Hieronymus Bosch, who is positioned within early Renaissance painting, created a surreal world by depicting the fantastic creatures and animals of the Middle Ages. The article aims to examine the foundations of the visual language established by Bosch based on the animal imagery in his triptych "The Garden of Earthly Delights". The qualitative research method is used in the study, and the scope of the research is limited to Medieval and Renaissance art. The selected imagery, focusing on Bosch's animal representations, were evaluated under a separate heading for each panel and suggestions are made on their symbolism. This study offers an overview on the transition period between the Middle Ages and the Renaissance through Bosch's animal imagery.

Keywords: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights, Western Painting Art, Northern European Art, Animal Imagery

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Batı sanat tarihi süresince karşımıza çıkan hayvan tasvirlerinde, söz konusu dönemin düşünce yapısına dair bir takım işaretler bulmak mümkündür. Tarih öncesi çağlardan itibaren insanlığın düşünsel yaşamında yeri olan hayvan imgesi, günümüze gelinceye kadar çeşitli dönüşümlerden geçmiştir. John Berger, hayvanların insanlığın ilk sembolleri olduğunu öne sürer (Berger, 1980, s. 7). “Yazının bulunduğu İlk Çağ’da şehirleşmenin başlaması hayvan imgelerini insanların yerleşim yerlerine sokmuş, bu hayvanlar ve imgeleri, tarihi olayların veya iktidarların hikayelerini anlatmak için önemli sembollere dönüşmüşlerdir” (Kiriş Büyükgüner, 202, s. 292). Batı resim sanatında hayvanlar, dini veya ahlaki mesajlar iletme amacı ile resmedilmelerinin yanı sıra; dini, sosyal veya kültürel birer sembolizm de içerebilirler. Mitoloji veya dini içerikli resimlerde belli başlı hayvanların, kişi veya olaylar ile özdeşleştirildiği görülür. Av veya savaş betimlemelerinde de karşımıza çıkan hayvanlara, resmedildikleri bağlama göre farklı anlamlar yüklenmiştir. Orta Çağ’a gelindiğinde, hayvanlar hakkında bilgiler içeren birer ansiklopedi niteliğindeki “Bestiary”²ler, Hristiyanlık öğretisini yaymak için araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Belirli bir yazara sahip olmamak ile birlikte “...bu kitaplar hayvanlarla ilgili bilimsel bilgiler sağlamaktan ziyade hayvanlara bazı insani özellikler, alegorik anlamlar atfederek yaratılan efsanelerle okuyucuya ahlak dersi vermeyi amaçlayan eğitici kitaplara dönüşmüş ve hayvan sembolizmi geleneğinin başlamasına olanak sağlamıştır” (Varal vd., 2023, s. 19). Hayali ve gerçek hayvanların yer aldığı bu metinler, dönemin resim sanatına yön vermesi bağlamında önemli birer kaynaktır. Bu metinler gibi Orta Çağ’a ait efsane ve hikayelerin de sanata konu olduğu görülür. 1479 tarihli “Aesopus moralisatus” fablı, hayvanların insani düşünceleri iletme amacı ile metafor olarak kullanılması hususunda önemli bir metin olarak karşımıza çıkar (Cohen, 2014, s. 170).

15. ve 16. yüzyıl arasında Batı dünyası, Skolastik felsefenin hüküm sürdüğü Orta Çağ’ı arkasında bırakarak Rönesans’a doğru geçiş sürecindedir. Umberto Eco, Orta Çağ’ın kendinden sonraki dönemleri etkilemeye devam ettiğini belirtir (Eco, 1997, s. 112). Orta Çağ dönemindeki anlatılar, Rönesans’ta biçim değiştirerek hayali bir dünya yaratma bakımından birer kaynak olma özelliklerini sürdürürler. “Her ne kadar Rönesans’ın getirdiği doğa anlayışı içerisinde gözlem ve bilimsel yöntem öne çıksa da mahlukatnamelerdeki efsanevi yaratıklar varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir” (Büyükgüner Kiriş, 2021, s. 154). Bu dönem içerisinde değerlendirilen Hieronymus Bosch, düş ürünü ve gerçek hayvanları hayal gücünü zorlayan pentürleri içerisine yerleştirilmesi ile bu metnin odağını oluşturur. Bu makalede, sanatçının hayvan temsillerinden hareketle resimlerinde oluşturduğu görsel dilin temellerinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada Nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, yapılan literatür taramasının kapsamı resmin yapıldığı dönemin düşünce yapısının geçirdiği dönüşümü ortaya koyabilmek için Orta Çağ ve Rönesans sanatı ile sınırlandırılmıştır. Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resmindeki hayvan temsilleri odağında seçilmiş olan görseller, her bir panel için ayrı başlık altında değerlendirilmiş ve farklılaştıkları noktalar üzerine önermelerde bulunulmuştur. Bu metnin eksenini oluşturma sürecinde, ağırlıklı olarak E. H. Gombrich, Walter Bosing ve Alessia Devitini Dufour’un görüşleri esas alınmıştır. Metindeki ikonografik çözümler bağlamında; Nilüfer Öndin’in “Rönesans ve Simya” adlı kitabı başat bir kaynak olarak ön plana çıkarken; Sibel Banu Muratlı’nın “Bosch’un Sanatına İkonografik Bir Bakış” başlıklı Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi ve Nazlı Karol’un “Hieronymus Bosch’un Hayvanları” başlıklı makalesi çalışmanın içeriğine önemli katkılar sunmuştur. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resmi odağındaki bu çalışma, Bosch’un hayvan imgeleri üzerinden Orta Çağ ile Rönesans arasındaki geçiş dönemine bir bakış sunmaktadır.

15. ve 16. yüzyıl Flaman resminin en sıra dışı ismi olduğu söylenebilecek Bosch’un gerçek adı, Jeroen Anthoniszoon van Aken’dir. 1450 yılında dünyaya geldiği tahmin edilen sanatçı, resimlerini doğduğu Belçika sınırındaki kentten adı olan “s Hertogenbosch” veya “Den Bosch” adıyla imzalamıştır. Nesillerdir sanat ile uğraşan bir aileye

² Türkçe kaynaklarda, “mahlukat ansiklopedisi” veya “mahlukatname” olarak yer alır.

mensup olan Bosch için, sanatının temellerini ailesinin atölyesinde oluşturduğu söylenebilir. Resimlerini imzalar-ken takma ad kullanmış olması, ailesinin sanat alanındaki faaliyetlerinden farklı bir sanatçı profili oluşturma isteğine bağlanabilir. 1480 yılında aristokrat bir ailenin kızı olan Aleyt Goyaerts van de Meervenne ile evlenen Bosch, “Meryem Ana Kardeşlik Birliği” adıyla bilinen topluluğun seçkin bir üyesi olmuştur (Dufour, 2002, s. 14). 1516 yılında öldüğü tahmin edilen sanatçı, ardında günlük veya defter gibi hayatına dair ipuçları barındıran bir kayıt bırakmamıştır. Bosch, hayatının sonuna kadar almış olduğu siparişler üzerine dini konuları resmetmeye devam etmiştir. “Meryem Ana Kardeşlik Birliği” öğretilerine bağlı kalan sanatçının, yaşadığı dönemde yaygın olan birçok sapkın mezhebin şaşırtıcı uygulamalarından etkilenip, resimlerinde yer verdiği bilinir.

Bosch, Flaman toplumunu idealize yönleri ile ele alan çağdaşlarının aksine, entelektüel ve dini açıdan krizler ile boğuşan toplumu resimlerine aktarmıştır (Pignatti, 1974, s. 95). Yaşadığı yıllarda Avrupa, çalkantılı bir süreçtedir. 13. ile 15. yüzyıl aralığındaki istila ve savaş süreçleri halkı derinden etkilemiştir. Devletlerin güç kazandığı bu zorlu yüzyıllar, Avrupa uygarlığını yeni baştan yaratmıştır (Tanilli, 2003, s. 471). 15. yüzyılın son yıllarında Hollanda; ekonomik dönüşümler, isyanlar, savaşlar, veba salgınları ve açlık ile mücadele etmiştir. Toplum, bu felaketlerin işledikleri günahlardan kaynaklandığını düşünmüştür. Birçok insan kurtuluş umudu ile günah çıkarıp, kendilerini kırbaçlatmıştır (Akdeniz, 2017, s. 73). Bu denli bir çöküş içerisinde olan Avrupa, sancılı bir dönüşüm sürecine girmiştir. Hümanizm düşüncesinin yükselişe geçtiği bir coğrafyada eserlerini üreten Bosch, başta Thomas More ve Erasmus olmak üzere dönemin sosyal ve kültürel dönüşümünde önemli rol oynayan figürlerin etkisinde kalmıştır (Gülpinar, 2024, s. 304). Avrupa’nın içerisinde olduğu karanlığı ve toplumsal çöküntüyü gizemli tavrı dahilinde yüzeye aktaran Bosch’un resimleri, reform hareketlerinin görsel bir kaydı niteliğindedir (Beksaç vd., 1990, s. 240).

Bosch’un resimlerindeki şiddet içerikli fantastik unsurların kaynağı hakkında halen devam etmekte olan tartışmalar söz konusudur. Sanatçının hayatı incelendiğinde, sosyal veya bireysel faktörlerden bağımsız olarak fantastik bir dünya oluşturduğu sonucuna varılabilir. Bu noktadan hareketle, sanatçının gerçeküstü imgelerinin kaynağı Orta Çağ’daki şaşkınlık yaratan uygulama ve inanışlarda aranabilir. Orta Çağ’da ezoterik uygulamalar, din ile iç içe geçmiştir ve dönemin düşünce yapısı, astroloji ve simya gibi pratiklerin etkisi altındadır. “İnsan zihniyle ve doğadaki enerjilerle kanal kurarak tinsel yönden bireysel dönüşümü hedefleyen simya, ezoterik gelenek içinde yer aldığı gibi, maddenin yapısı ile ilgili yasaların keşfedilmesinde de katkı sağlamıştır” (Öndin, 2017, s. 9). Rönesans düşüncesinin de önünü açan bu gelişmelerin Kuzey Avrupa tarafından benimsenmesi, toplumun tutucu yapısı nedeni ile uzun sürmüştür. 15. ve 16. yüzyıl Avrupa resmi düşünülürken, ağır ve kasvetli karakteri ile Kuzey Avrupa resmi geleneksel tavrını uzun süre terk etmemiştir. 15. yüzyıl İtalyan sanatını “Erken Rönesans”, Kuzey ülkeleri sanatını ise “Geç Gotik” olarak değerlendirmek mümkündür (Janson vd., 1957, s. 71). Başta İtalya olmak üzere Avrupa’da filizlenmekte olan Rönesans düşüncesinin kuzey sanatına nüfus etmesi, kuzeyli sanatçıların bu yenilikçi fikirler ile tanışıp, eserlerine uygulamaları ile mümkün olmuştur. İtalya’da güzellik ekseninde gelişen biçim duygusu, Kuzey Avrupa’da biçimi aşan bir gerçeklik arayışı ile kendini göstermiştir (Eyüboğlu vd., 2013, s. 82). Flaman resminin gerçeklik arayışı, “ayrıntı realizmi” olarak adlandırılan bir eğilim doğrultusunda ilerlemiştir. Ağırlıklı olarak natürmort ve janr resminde karşımıza çıkan ve keskin bir gözlem gücü ile ayrıntıya odaklanmayı hedefleyen bu eğilim, Alman teolog ve yazar Nicolaus Cusanus’un “De Visione Dei” adlı kitabında öne sürdüğü tanrının büyük-küçük her ayrıntıda olduğu inancına dayanır (Öndin vd., 2024, s. 10). Dini didaktik yönü oldukça baskın olan Flaman resmi, güçlü bir ışığın aydınlatığı parlak renk ve yüzeyler ile ayrıntıya inmeye yönelir. Kuzey Avrupa resmindeki üslupsal eğilimin, güzelliğin sınırları içerisinde kalmamasının bir sonucu olarak sanatçının sübjektif derinliği ile şekillendiğini söylemek mümkündür. Marrow, 14., 15. ve 16. yüzyıl Kuzey Avrupa ressamlarının başarılarını sembolik ifadeye bağlar (Marrow, 1986, s. 151). Tipik Flaman resim anlayışına bağlı kalan

Bosch, sembolizm ve mistisizm ile harmanlanmış çok katmanlı bir görsel dil oluşturmuştur. Bu görsel dili oluştururken, Orta Çağ düşüncesinin etkisindeki fantastik imgeleri ile bilimsel gözlemi sentezler.

2. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” Triptiği



Görsel 1. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights.

Wikimedia. Erişim: 07.01.2024. URL1

Günümüzde Prado Müzesi’nde yer alan “Dünyevi Zevkler Bahçesi” triptiği veya bir diğer adıyla “Milenyum Triptiği”, Bosch’un tipik cennet ve cehennem tasvirlerinin en çarpıcı örneklerindedir (Görsel 1). Berger, eserin “Milenyum Triptiği” olarak adlandırılmasını 15. yüzyıldaki Milenyum tarikatları ile ilişkilendirir (Berger, 2018, s. 60). Sunak resmi özellikleri gösteren bu triptikte yer alan çarpıcı imgeler, bir kilisede sergilenmesinin mümkün olmayabileceğini düşündürür. Başta orta panel olmak üzere resmin genelinde; yoğun figür grupları, gotik mimariyi anımsatan zarif yapılar, hayali veya gerçek hayvanlar göze çarpar. Canlı renkler ve sade bir boya kullanımı ile bu resmi oluşturan Bosch’un figürlerinin ince uzun biçimleri, tipik Orta Çağ ve Erken Rönesans Flaman figür anlayışını yansıtır. Yukarıdan alınan ufuk çizgisinin paneller yan yana geldiğinde aynı hizada olması, resme süreklilik katar. Perspektif bakımından, peyzaja yukarıdan bakılıyormuş hissi veren bir düzenleme yapılmasına karşın, figürlerin göz hizasında betimlendiği fark edilir. Sol ve sağ panonun görsel dili benzerlik gösterirken, sağ panel ifade bakımından farklılaşır. Sol panel cenneti; orta panel dünyevi zevklerin yaşadığı bir bahçeyi; sağ panel ise cehennemi temsil eder. Sol ve orta panelde, insanlar ve hayvanlar tipik Flaman manzara anlayışına uygun biçimde betimlenmiş bir bahçede yer alırlar. Walter Bosing, bahçenin yüzyıllar boyunca aşk ve üreme ile ilişkilendirilen bir kavram olduğuna dikkat çeker ve bu aşk bahçelerinin en ünlüsünün, 13. yüzyılda yazılmış “Romance of the Rose” adlı alegorik bir şiir olduğunu belirtir (Bosing, 2004, s. 53). Sağ kanattaki cehennem ise bahçenin yok oluşunu ima eder.

Din ağırlıklı konular tercih eden Bosch’un, başta triptikleri olmak üzere resimlerinde yaşadığı dönemde yaygın olan Orta Çağ pratikleri ve İncil’deki hikayelerden ilham aldığı bilinir. Özellikle cehennem tasviri için seçmiş ol-

duğu imgeler, Babil kulesinin hikayesinden etkilendiğini işaret eder. Orta Çağ'da yaygın olan ezoterik uygulamalar, gizemli tabiatı ile alegorik ifade biçimine uyum sağlar. Bosch, başta "Dünyevi Zevkler Bahçesi" olmak üzere birçok resminde simyaya özgü alegori, sembol ve metaforlardan yararlanmıştır. "Bosch'un döneminde simya süreçleri ile Tanrının dünyayı yaratma süreci arasında paralellik kurulmuş ve Felsefe Taşı İncil'de bahsedilen son yargıdan sonra mükemmellik kazanacak olan dünyanın kendisi olarak yorumlanmıştır" (Öndin, 2017: 164). Sanatçının bu üç paneli dört ayrı sahne üzerinde şekillendirmesi, simyanın dört aşaması ile ilintilidir. Bu dört aşamadan ilki olan Âdem ile Havva'nın birleşimi sol panoda; "Çocukların oyunu"³ olarak adlandırılan ikinci aşama orta panoda; üçüncü aşama olan maddenin yanması ve ölmesi ile meydana gelen çürüme sağ panelde betimlenmiştir. Dördüncü ve son aşama; bileşenlerin arındırılması, diriltilmesi ve dönüştürülmesinden oluşan bir süreçtir. Triptiğin sağ ve sol panoları kapatıldığındaki görünüşü bu aşamayı temsil eder (a.g.e., 2017, s. 164-167).



Görsel 2. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 11.01.2024. URL2

"Dünyevi Zevkler Bahçesi"nin yan panelleri kapatıldığında, dünyanın yeniden oluşumunu temsil eden bir küre şekli karşımıza çıkar (Görsel 2). Sol panelin üst kısmında ise tanrı, yaratmış olduğu dünyayı seyrederken tasvir edilmiştir. Yaratılışın üçüncü gününü anlatan bu resimde Bosch, yaratmış olduğu dünyanın yok oluşunu betimler. Resimdeki yapılar yıkılmış, yer yüzünü seller basmıştır ve bataklıkta yüzen yaratıklar bulunur. Bu yaratıklar, iç panellerde karşımıza çıkan hayvanların tekrardan yaratılışını anlatırken, Orta Çağ hindistan tasvirleri ile uyumludur (Bosing, 2004, s. 57). Sanatçının hem dış hem de iç panellerde, birçok hayvan figürünü anlatıma destek

³ Simyada, bileşenlerin yavaşça ısıtılarak ayrılmamış saman kütleleri gibi harmanlanması aşaması.

olacak biçimde kurguladığı görülür. Dış panelde monokroma yakın bir renk paleti tercih eden Bosch, iç panelde daha canlı renkler ile dramatik bir betimlemeye yönelir. Figürlerin yoğun olarak yerleştirildiği bu triptikte, Orta Çağ efsaneleri ve İncil'deki hikayeleri sembolize eden gerçek ve hayal ürünü hayvanlar yer alır.

Sol Panel



Görsel 3. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights.

Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL3

“Dünyevi Zevkler Bahçesi” triptiğinin sol paneli, İncil’deki cennet tasvirine uygun bir biçimde betimlenmiştir (Görsel 1). Gür ağaçlar ve lezzetli meyvelerin resmedildiği bu kanattaki peyzaj, üç ayrı düzlemde oluşturulmuştur. İlk düzlemde, Âdem ve Havva ile birlikte Hz. İsa suretinde tanrı görülür (Görsel 3). Havva’nın yanına yerleştirilen iki adet tavşan, cinselliği sembolize eder (Sullivan, 2014, s. 173). Panelin sol tarafındaki ağaca dolanmış yılan, “İlk Günah” ile bağdaştırılan bir motiftir. Eski Ahit’te kötülük ve kurnazlıkla bağdaştırılan yılan imgesi, Batı sanat tarihinde fallik sembol olarak karşımıza çıkar (Carr- Gomm, 2014, s.238). Âdem ile Havva’nın birleşimini betimleyen bu panelin geneline baktığımızda, mimari yapılar kadar yüzeye yayılmış egzotik veya masalsi hayvanlar ön plana çıkar. Carl Linfert, fonda yer alan peyzajda bir sonraki kanatta devreye girecek olan kovulma/düşüş kavramını işaret eden imgeler bulunduğu dikkat çeker (Linfert, 1989, s. 98). Bosch bu panelde, av üzerinde veya yapay hayvanlar betimlemesi ile bu kavrama gönderme yapar. Cennetin dingin atmosferi içerisinde, kötülüğü sembolize eden kurbağa gibi imgelere de rastlamak mümkündür (Görsel 3). Cennet panelinde yer alan sürüngenler ve hayal ürünü korkunç yaratıklar, bir sonraki panelin konusu olan şehvet ve günahı ima ederken bu tasvirin kutsal ortamı ile karşıtlık oluştururlar. Bosch, bu tuhaf hayvan imgeler ile betimlediği sahnenin kutsallığını yıkar (Sullivan, 2014, s. 168). “Tuhaf yaratıklarla çevrili, suyu karanlık havuz, bu resimle ortadaki bahçe imgesi arasındaki

tema geçişini belirgin kılar: Ölü balık günahı ima ederken, kitap okuyan uzun burunlu yaratık, Bosch'un eserlerinde sık görülen bir kötülük kişileştirmesidir" (Dufour, 2002, s. 49). Nazlı Karol, göletten karaya doğru çıkmakta olan bu hayvanların metamorfoz sürecine işaret ettiğini öne sürer (Karol, 2020, s. 5). Buradaki metamorfoz vurgusu, insanın günaha doğru yöneldiği dönüşüm süreci ile ilişkilendirilebilir. Sullivan, dönüşüm geçiren bu yaratıkların sembolizmine ilişkin olarak o dönemde popüler olan Deccal efsanelerini gösterir. Vahiy 16:13'te, Deccal'in kötü ruhu ağzından kurbağalar şeklinde dışarı çıkarken, "Kıyamet Günü Kitabı"nda ise kurbağaların Deccal'in müritleri ile bağdaştırıldığını belirtir (Sullivan, 2014, s. 171). Bosch, Deccal'i tipik tasviri olan şeytan biçiminde betimlemek yerine edebi ve dini kaynaklardaki temsillerinden çağrışımlar yolu ile ifade etmeye yönelmiştir. Deccal ile bağdaştırılan kurbağa, simyanın benimsediği dönüşüm sürecinde bir sembol olarak karşımıza çıkar. "Simya için kara kurbağası, yaratılış hiyerarşisinin en alt sıralarında yer alan yaratıklardır" (Öndin vd., 2024, s. 53). Orta Çağ'da kurbağa, zehirli bir sıvı salgıladığı için büyücülük ve ölüm ile ilişkilendirilmiştir (a.g.e., 2024, s. 142).



Görsel 4. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights.

Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL4

Resmin ikinci ve üçüncü düzlemlerine bakıldığında, ön plandaki kutsal tasvir ile zıtlık oluşturan birçok yapay imge karşımıza çıkar. Zürafanın yanında yer alan iki bacaklı köpek, bu yapay kurguya örnek verilebilir (Görsel 4). Öndin, resmin ortasında dikkat çeken pembe fiskiyenin tasarımı yengeci anımsattığı için yengeç burcu ile ilişkilendirir (Görsel 4). "Fiskiyenin sol tarafında ise su içen düşsel hayvanlar Ortaçağ'ın hayvanlar alemi kitabından alınmıştır" (Öndin, 2017, s. 169). Bosch'un cennet bahçesinde yer alan hayvanları seçerken bu öykülerden yararlandığı düşünülebilir. Bu hayvan öykülerinde, gerçek ve hayali hayvanlara bahsedilen özellikler zaman içerisinde ahlak veya günah kavramları ile bağdaştırılan sembollere dönüşür. "Örneğin, maymun genellikle insanların temel içgüdülerini simgeler ve yapmacıklığını, ahmaklığını ve değersizliğini hicvetmek için kullanılır" (Carr-Gomm, 2014, s. 236).

Fil ve zürafa gibi Orta Çağ Hint yazıtlarında yer alan hayvanlar, Bosch'un batıda oldukça popüler olan İncil'deki "Kayıp Cennet" ve "Eden" hikayelerine inancını yansıtır (Gibson, 1995, s. 92). Eden Bahçesini anımsatan bu karnatta, insanın ilk günahattan önceki saflığını sembolize eden tek boynuzlu bir at bulunur (Görsel 4). Ayrıca Hristiyan sanatında tek boynuzlu at, Hz. İsa ile özdeşleştirilir (Carr-Gomm, 2017, s. 246).



Görsel 5. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 12.01.2024. URL5

"Dünyevi Zevkler Bahçesi"nin geneline bakıldığında, kuş imgesinin yoğun olarak kullanıldığı fark edilir. Bu panelin sol üst bölümünde bir grup kuş, estetik bir mimari yapının içinden uçarak bir spiral oluşturur (Görsel 5). "Sımyada, kuşlar buharı, dağlar, buharları içinde barındıran tüpleri ve fırınları sembolize eder. Siyah kuşlar temiz olmayan, beyaz kuşlar temizlenmiş buharlara gönderme yapar. Küçük kayanın tepesindeki delikten içeri giren kuşlar da saf olmayan gazların yoğunlaşarak sıvı haline geçmelerini simgeler" (Öndin, 2017, s. 170). Resimlerinin sembolizmini oluştururken farklı kaynaklardan yararlanan Bosch'un kuş imgelerinin kökenleri, kutsal metinlerde aranabilir. Karol'un vurguladığı gibi, Bosch'un tasvirlerinde etkisi olduğu bilinen Eski Ahit'te kuşların ulvi veya tiksindirici olarak sınıflandırılmasına yönelik ifadeler bulunur (Karol, 2020, s. 4). Eski Ahit'te eti yenilmeyecek kuşlar olarak sınıflandırılan kartal veya baykuş gibi türler, orta panoda devreye girecek olan günah kavramına atıfta bulunur (Görsel 4). Erken Hristiyan sanatında kanatlanmış ruhu temsil eden kuş imgesi, Antik Mısır döneminde yaygın bir inanış olan ruhun bedeni ölmüş bir kuş olarak terk etmesini anımsatır (Carr-Gomm, 2014, s. 239). Ayrıca kuş ve kuş sesleri cennet ile bağdaştırılır.

Bu panoda saflık ve kutsallıkla bağdaştırılan pek çok imge resmeden Bosch, insanın günahlarını anımsatan semboller yerleştirmesi ile diğer panoların gerçeküstü atmosferine geçişi kolaylaştırır. Peyzajı üç düzlem olacak şekilde düzenlemesini; insanoğlunun birleşme, günah ve son olarak arınmaya doğru giden yolculuğu ile özdeşleştirmek mümkündür.

Orta Panel

Sol kanatta başlayan hikâyenin devamı niteliğindeki orta panelde, şehveti konu alması ile bağlantılı olarak figüratif bir anlatım ve çıplaklık ön plandadır (Görsel 6). Yüzlerce çıplak figür, zevk ve haz düşkünlüğünü vurgular bir biçimde ve neredeyse üst üste gelecek bir yoğunlukta yüzeye yerleştirilmiştir. Bu panelin kompozisyonu, cennet kanadında olduğu gibi üç ayrı düzlem oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Yatayların ayırdığı bu düzlemler, farklı birer hikâye anlatır. Sol panele göre gerçeküstü unsurların daha baskın olduğu görülürken, bu panoda Bosch'un simyaya olan ilgisi daha bariz bir biçimde hissedilmeye başlar. "Eserdeki simya imgeleri ve metaforlar Bosch'un dönemindeki din ile bilim arasındaki kesişme noktasına işaret ederken, simyanın Hristiyan etiğini ve entelektüel disiplinleri harmanlayan tinsel bir etkinlik olarak kabul edildiğini gösterir" (Öndin, 2017, s. 163). Simyanın, dönüştürme prensibi üzerine inşa edildiği düşünüldüğünde, Bosch'un da dönüşüme dayalı bir dünya betimlediği sonucuna varılabilir. Şehveti temsil eden bir çift figürün bulunduğu küre, simyacılık süreçlerini anımsatır (Görsel 6). "Kürenin altındaki meyveye sokulmuş kristal tüp erkeklik simgesiyken, içeri girmeyi bekleyen fare, insanları yanılıya sürükleyen sahte doktrinlere bir göndermedir" (Dufour, 2002, s. 46). Bosch'un resimlerinde sıklıkla yer alan siyah figürler, simyada maddenin ilk halinin siyah olmasına bağlanabilir (Dufour, 2002, s. 47). Bu noktadan hareketle, sanatçının çoğunlukla kadın olarak resmettiği siyah figürlerini kışkırtma ve günah ile ilişkilendirmek mümkündür (Görsel 6). Linfert, resimde yer alan pembe yapıların büyük bir hayvanın vücudundan koparılmış organ parçaları olduğunu öne sürer (Linfert, 1989, s. 100). Yeşil fon üzerine yerleştirilmiş bu pembe imgeler, kurguya dinamizm katar.



Görsel 6. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. The Collector. Erişim: 13.07.2024. URL6

Bu panelde yer alan hayvanların sembolik anlamlarına baktığımızda, kullandıkları bağlama göre farklılıkların ortaya çıktığı görülür. "Balık canlıyken şehvetin, genelde ise günahın göstergesidir; baykuş bağlama göre bilgeliği ya da sapkınlığı simgeler ve kurbağa da vücut bulmuş şeytandır" (Dufour, 2002, s. 54). Ayrıca balık, Hristiyanlığın erken dönem sembollerinden biri olarak kabul edilir. "Ancak eserde balık doğurganlığın simgesidir, zira kompozisyonda uhrevi ve dinsel atmosfer tamamen kaybolduğu için tüm simgeler anlam değiştirir ve Bosch da belli hayvanları tersine çevrilmiş anlamlarıyla kullanmıştır" (Öndin vd., 2024, s. 160). Çeşitli türlerde betimlenen kuşlar arasında baykuş ön plana çıkar (Görsel 6). "Baykuş, simyacıların maskotudur, zira bilge baykuş gibi simyacıların

da gece gece gizlice çalıştıkları bilinmektedir” (Öndin, 2017, s. 169). Bosch’un resimlerinde baykuş imgesi, şeytani çağrışımlar barındırmasının yanı sıra, “Bestiary”lerde Deccal’i sembolize eder (Sullivan, 2014, s. 172). “Saka kuşu, İsa’nın çile evresini anlatır; ördek ise ölümsüzlüğü simgeler. Oysa eserde dinsel anlam görünmez kılınarak ikisi de şehvani birer temsil aracı haline dönüştürülmüştür” (Öndin vd, 2024, s. 160). İki figürün içine gizlendiği dev midye, yatağı anımsatması nedeniyle cinselliği işaret ederken, ayrıca yiyecek olarak afrodisyak etkisine göndermede bulunur (Akdeniz, 2017, s. 75). Bosch’un sol kanatta hayvanlar ile insanları boyut bakımından gerçekliğe uygun bir şekilde betimleyip, orta kanatta daha gerçeküstü bir yaklaşım gösterdiği fark edilir. Bu paneldeki hayvanlar, boyutları nedeni ile ilk etapta insanları tehdit ediyormuşçasına bir izlenim verse de aslında barışçıl bir ortam içerisinde sanki figürler ile oyun oynamaktadırlar (Linfert, 1989, s. 104). Gombrich, insanların hayvanlar ile birlikte eğlenmelerinin hayvani içgüdülerini dışa vurmaları hususunda bağdaştığını öne sürer (Gombrich, 1969, s. 165). Cehennemî temsil eden sağ panelde de bu yaklaşımını sürdüren Bosch’un, mantığın devre dışı bırakıldığı bir görsel dil oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.



Görsel 7. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights.
Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL7

Bosch, bu triptikte olduğu gibi çoğu resminde zoolojik anlamda daha sıradan hayvanlar ile hayalinde canlandırıldığı yaratıkları bir arada kullandığı gerçeküstü bir dünya yaratır. Gotik sanattan alıp hayal gücünün doğrultusunda yeni baştan tasarladığı bu imgeler ile insanın doğayı israf etmesi üzerine dair mantığın devre dışı bırakıldığı görsel bir dil oluşturur (Alexandrian, 1970, s. 10). Efsanevi bir yaratık olan Griffon, sanatçının resimlerinde sıklıkla yer alır (Görsel 7). Çoğunlukla aslan gövdeli ve kuş başlı olarak tasvir edilen bu yaratık hem batı hem de doğu mitolojisinde farklı temsiller biçiminde karşımıza çıkar. Bu resimde hayvanlar, geleneksel ikonografide olduğu gibi insanlığın kötücül veya içgüdüsel olarak adlandırılabilir yönlerini sembolize eder. Panelin orta bölümünde; at, geyik, domuz ve deve gibi hayvanlara binmiş insanlar görülür (Görsel 7). Alegorik resimlerde günah, çeşitli hayvanların sırtına binmiş figürler olarak kişileştirilir. Ayrıca, bu panelde sıklıkla karşımıza çıkan bir hayvan sırtına binme eylemi, cinsel birleşmenin bir metaforudur (Gibson, 1995, s. 86). Resimde pek çok kez karşımıza çıkan domuz imgesi, Batı sanat tarihinde açgözlülük ve şehveti işaret eden bir semboldür (Carr-Gomm, 2017, s. 237). Deve, “Eski Ahit sahnelerinde dekora gerçeklik vermek için kullanılır. Bu hayvan kraliyete ait sayılırdı ve yıldızı izleyen Kâhin Krallar ile birlikte görülür” (Carr-Gomm, 2014, s. 237). Ayrıca deve, Eski Ahitte eti yenebilecek hayvanlar arasında sayılır.



Görsel 8. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights.
Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL8

Simyanın başat sembollerinden olan yumurta, orta ve sağ panelde sıklıkla karşımıza çıkar (Görsel 8). “Dönüşüm gerçekleştiği kaplardan biri olan yumurta formu potayı simgeler. Pota nihai sona ulaşmak için tüm bileşenlerin toplandığı yerdir...Simya için yumurta aynı zamanda mikrokozmosu temsil eder” (Öndin, 2017, s. 176). Öndin, Bosch’un yumurtanın içine girmekte olan figür grubu ile simya sürecinde yumurtaya takılan aparata gönderme yaptığını öne sürer (Öndin, 2017, s. 176). Beyaz, pembe ve mavi renklerdeki absürt boyutlu yumurtalar, bahçenin her yerine yayılmıştır (Görsel 6-7-8). “Yumurtanın kırılğan kabuğunun içinden çıkan taze yaşam enerjisi, onun genellikle doğurganlık, şifa, üretkenlik ve yeniden yaratılış ile sembolize edilmesine neden olmuştur” (Akdeniz, 2017, s. 76). Sembolik ifadenin vurgulandığı bu panelde Bosch, Eden bahçesi ile cehennem arasında geçişi temsil eden melez bir bahçe kurgular. “Metamorfoza uğramış radikal bir Ütopya yaratır” (Muratlı, 1996, s. 63). İnsanlığın yeniden yaratılışa doğru giden sürecini işaret eden bu pano, Bosch’un görsel dilini oluştururken ayrıntılara verdiği önemi gözler önüne serer.

Sağ Panel

Triptiğin cehennemi tasvir eden sağ paneli, diğer panolarda olduğu gibi üç düzleme ayrılmıştır. Yapay ve güçlü bir ışığın aydınlatıldığı ilk düzlem, siyahların egemen olduğu fon üzerinde çarpıcı bir etki yaratır. Irak, Bosch’un resimlerini şeytani merkeze alan fantastik kurgu nedeni ile Flaman geleneğine bağlarken, peyzajı ele alış biçimindeki ayrıntılı yaklaşımı Hollanda okulu ile bağdaştırır (Irak, 2019, s. 45). “Müzisyenler Cehennemi” olarak da adlandırılan bu panelde, müzik aletleri figürleri cezalandırmak için kullanılır (Görsel 9-10). Bu kanattaki cezalandırılma tasvirleri, orta panelde işlenen günahları işaret eder. Burada insanımsı canavarlar, sürüngenler ve bir takım mekanik özellikler gösteren varlıklar, insanlara işkence etmekte veya öldürmektedir (Görsel 9). Panelin geneline bakıldığında, sanatçının düş gücüne dayalı olarak fantastik unsurların şiddet duygusunu arttırdığı görülür. Bir önceki panelde insanlar ile barış içerisinde yer alan hayvanlar, bu panelde insanları cezalandırma pozisyonuna geçer. Gibson’a (1995) göre bu kanatta, insan ve hayvan arasındaki doğal ilişki tersine döner ve avcı artık av olur (s. 96).



Görsel 9. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL9

Panonun sağ alt bölümünde, kuş kafalı bir yaratık günah işleyenleri yiyip, dışkıları gösterilir (Görsel 9). Bu yaratığın yemekte olduğu figürden dışarı doğru çıkarken gösterilen kuşlar, ruhun uçup gidişini sembolize ederken kuşların siyah rengi günahkarlığı işaret eder. Şeytanı anımsatan bu varlığın yanında, göğsünde bir kurbağa ile betimlenmiş bir kadın yer alır. Bu çıplak figürün, düş ürünü bir yaratığın arka kısmındaki dış bükey aynaya bakması gurur günahını işlediği için cezalandırıldığını ima eder (Dufour, 2002: 51). Figürün yanına resmedilmiş eşek, cezalet ve kibir günahlarına göndermedir (Öndin vd., 2024, s. 165). Cezalandırılma kavramının ön planda tutulduğu bu panelde Bosch, insanın kötücül özelliklerine vurgu yapmak için hayvanlardan yararlanır. Örneğin, ilk panelde şehvetle ilişkilendirilen tavşana burada kıyafet giydirilip, insani özellikler yüklenmiştir (Görsel 10). Bu betimleme, artık hayvanlar ile insanların yer değiştirip, insanların kaderini belirleyen bir konuma geldiğini ifade eder. İnsanlara ceza vermekte olan bu hayvan-insan karışımı yaratıkların, diğer panolar ile karşılaştırıldığında daha vahşi bir görünümde resmedilmiş olmaları dikkat çekicidir.



Görsel 10. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL10



Görsel 11. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 13.07.2024. URL11

Bosch'un cehennem tasviri, Orta Çağ'ın tipik cehennem betimlemelerinden ayrışır. "Orada ufuk yoktur. Eylemler sırasında süreklilik yoktur; ara, patika, şablon, geçmiş ve gelecek yoktur. Sadece dağınık, parça parça şimdinin uğultusu vardır. Her yerde sürprizler ve hayretlik şeyler vardır ama hiçbir yerde bir sonuç yoktur" (Berger, 2018, s. 60). İnsan ürünü veya doğal felaketler sonucu yangın yerine dönen karanlık bir vadi olarak betimlenmiştir (Görsel 11). Karanlık ve aydınlık alanların düzenlenişi, paneldeki şiddet unsuruna bağlı olarak dramatik bir etki yaratır. Siyah egemenliğinde bir renk paletinin tercih edilmesi, insanlığın içerisinde bulunduğu karanlığa bir göndermedir.



Görsel 12. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 13.09.2024. URL12

Bu panodaki fiziksel cezalandırılma olgusunun geldiği boyuta örnek olarak, engerek yılanlarının hamile figürlere işkence etmesi gösterilebilir (Muratlı, 1996, s. 100). Bosch'un yaşadığı dönemde cinselliğe düşkünlük, aldatıcı bir

zevk olarak görülür ve bu aldatmacaya düşenler bedelini cehennemde ödeyeceklerdir (Sullivan, 2014, s. 19).16. yüzyıl başlarında oldukça popüler olan cezalandırılma olgusu, resim sanatında klasikleşmiş zarafetin karşıtı olan grotesk formlar yoluyla kendini gösterir. İnsanlığın kötücül özelliklerinin bir dışa vurumu olan bu eğilim, Bosch'un resimlerinde çirkinliği ima eden imgeler olarak karşımıza çıkar. Michael Levey, Bosch'un betimlediği bu grotesk ve hayali yaratıkları pentürel bakımdan incelikli üslubu ve kullandığı büyüleyici renkler ile güzelleştirdiği fikrini savunur (Levey, 1984, s. 96). Bu panelde Bosch, grotesk ifade biçimini ön planda tutsa da ayrıntı odaklı üslubunu sürdürür. Orta panelde yer alan pek çok imge, burada dönüşüme uğrayarak kendini gösterir. Bir önceki kanatta karşımıza çıkan yumurta imgesi, yumurta gövdeli ağaç benzeri bacakları olan bir figüre dönüşür (Görsel 12). "Ağaç Adam'ın gövdesinin içindeki meyhane sahnesinde oburluk günahına ithafen şeytanın sembolü olan dev bir kurbağanın üzerine oturan yarı çıplak insanlar, nahoş yaratıklara şeytanlar tarafından servis edilmeyi beklerken tasvir edilmiştir" (Gülpınar, 2024, s. 320).



Görsel 13. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 14.01.2024. URL13



Görsel 14. Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Wikimedia. Erişim: 12.01.2024. URL14

"Müziyenler Cehennemi" nde hayvanlara, insana özgü özellikler yüklenmesi oldukça ilginçtir. Panelin orta bölümünde, daha önce cenneti temsil eden sol panoda karşımıza çıkan gagalı yaratık, kolsuz ve kayak yaparken gösterilir (Görsel 13). Bosing, bu tasvirin Hollanda'nın ünlü "İnce buz üzerinde kaymak" deyişine bir gönderme olduğunu belirtir (Bosing, 2004, s. 58). Bu triptikte, domuz imgesi sıklıkla karşımıza çıkarken cehennem bölümünde

rahibe başlığı takan insan ve hayvan karışımı bir figür olarak yer alır (Görsel 14). Bu figür grubu, ünlü bir Menippos² hicvini kaynak alırken bu betimleme ruhban sınıfının kibri ve tutuculuğu ile ilişkilendirilir (Sullivan, 2014, s. 183). Domuz imgesi, sanatçının günahkâr olarak gördüğü din mensuplarını cehennemde cezalandırılırken betimlemesine bir örnek olarak gösterilebilir.

Bosch bu panelde; çirkinlik, günah ve kötülükü ima eden grotesk ayrıntılar ile insanlığın sonunu işaret eder. “... Bosch’un cehennem görüşü kehanet niteliği taşısa da bu kehanet insanın zihnine musallat olan grotesk ayrıntılarda gizli değildir, bütündedir. Ya da farklı bir şekilde ifade edersek, cehennemin mekanını oluşturan şeydedir” (Berger, 2018, s. 59). “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resmi, gerek vermiş olduğu didaktik mesaj gerekse insanoğlunu günaha teslim olmuş bir şekilde tasvir etmesi ile Orta Çağ’ı ustalıkla yansıtır (Gibson, 1995, s. 99). Resmin ikonografik yapısı ve resimde yer alan mimari yapılarıdaki Gotik üslup etkileri bu görüşü destekler. Buna karşın, Rönesans’ta gördüğümüz alegorik ifade biçimine de yakın durur. Bosch’un resimlerindeki ciddi ve ayrıntıcı tavır, Rönesansın tipik özelliklerinden olmakla birlikte, grotesk ifade biçimi yaşadığı dönemi hicvederken kullandığı bir araçtır.

3. Sonuç

15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı Flaman resmi içerisinde özel bir konuma sahip olan Hieronymus Bosch’un resimleri, Orta Çağ’dan Rönesans’a geçiş dönemini çarpıcı bir biçimde yansıtır. Başta “Dünyevi Zevkler Bahçesi” olmak üzere eserlerinde; simya, astroloji ve büyüçülük gibi ezoterik Orta Çağ uygulamalarının etkisi oldukça belirgindir. Bu Orta Çağ pratikleri, resimlerindeki fantastik imgelerin başlıca kaynakları olarak gösterilebilir. Resimlerinin dini didaktik yönü oldukça baskındır. Yaşadığı dönemin inanışlarına bağlı olan sanatçı, Orta Çağ yazıtları ve İncil’deki konulardan yola çıkarak, hayal ve gerçeğin bir sentezini oluşturur. Resimlerinde yer alan fantastik olarak adlandırdığımız unsurların, aslında o dönem insanının bir gerçekliği olduğunu göz önünde bulundurmamak gereklidir. 15. ve 16. Yüzyıllarda Avrupa’nın geçirdiği acı ve kayıplarla dolu dönüşümler, halk tarafından günah ve yozlaşmanın doğal bir sonucu olarak karşılanmış ve cezalandırıldıklarını düşünmüşlerdir. Toplum etkisi altına alan cezalandırılma olgusu, bu resimde Orta Çağ’ın pratiklerinde ifadesini bulmuştur. Bosch’un ayrıntı odaklı figüratif üslubu, bu gerçekliği ortaya koymak hususunda başat bir görev üstlenir. İncelikle betimlediği detaylar, resimlerinin çok katmanlılığını işaret eder. Doğu ve batıya özgü motifleri bir arada kullanan Bosch, resimlerindeki imge çeşitliliğini farklı birçok kaynaktan faydalanması ile oluşturmuştur. Sanatçı, bu triptikte olduğu gibi resimlerinde sıklıkla yoğun bir biçimde yerleştirilen imgeler yoluyla alegorik bir anlatım oluşturur. Üç panelin de perspektif bakımından düzenlenişi, sanatçının geç Orta Çağ sanatının kurallarını uygulamaya devam ettiğini işaret eder. Bu yaklaşım, Rönesans’ın doğayı esas alma prensibine uymamakla birlikte resimde yakalamak istediği alegorik ifade biçimine katkıda bulunur.

Bosch’un tasarlamış olduğu fantastik dünya içerisinde hayvan imgeleri önemli bir yer tutar. Orta Çağ’da hayvanlar üzerine yazılmış “Bestiary”lerden oldukça etkilenen sanatçı, resimlerinin didaktik yönünü vurgulamak için bu hayvanların sembolik anlamlarına başvurur. Ayrıca resimlerinde, klasik mitolojinin tipik hayvan tasvirleri ile birlikte insan-hayvan karışımı fantastik yaratıkların da yer aldığı görülür. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” triptiği, bu eğilimi en yetkin biçimde yansıtan resmi olarak gösterilebilir. Bu triptikteki sürüngen türleri ve kurbağalar, kötülük ve günahla ilişkili bir sembol olarak karşımıza çıkarken, diğer hayvanlar kullanıldıkları bağlama göre farklı anlamları işaret ederler. Bu alegorik resmin kurgusu içerisinde yer alan hayvanların insanlar ile olan etkileşimi oldukça

² Çağdaş kurum, gelenek ve zihinsel tutumları eleştirmeye yönelik bir hiciv türüdür. Adını M.Ö. 3. yüzyılda yaşamış bir filozof olan Gadaralı Menippos’tan almıştır.

dikkat çekicidir. İlk panelde insanlığın yaşamında küçük bir etkiye sahip olan hayvanlar, orta panelde insanlar ile birlikte dünyevi nimetlerin tadını çıkarıp, eğlenirken gösterilir. Fakat absürt boyutlarda resmedilmeleri, insanların hayvani içgüdüleri ile ilgili bir gönderme olduğunu düşündürür. Bu noktadan hareketle, Bosch'un hayvan imgelerini bilinçdışını yansıtan birer sembol olarak okumak mümkündür. Sağ panele geçildiğinde, hayvanlar insanlara hükmeder konuma gelir. İnsanlara işkence edip, işledikleri günahlar için onları cezalandırır ve hatta öldürürler.

Bosch'un son dönemlerinde resmettiği düşünülen "Dünyevi Zevkler Bahçesi", 15. ve 16. yüzyıl insanının düşünce karmaşıklığını en başarılı biçimde yansıttığı eserdir. Tüm resimleri içerisinde, bu düzeyde çarpıcı ve gerçeküstü bir anlatım ile oluşturulmuş başka bir örnek göstermek mümkün değildir. Bu triptikte, Orta Çağ'ın gerçeküstü tabuları fantastik imgelere dönüşür. Hayvanların başrolde olduğu bu fantastik imgeler, insanlığın irade zayıflığı ve günahlarının birer metaforu olarak okunabilir. Gerçeküstü unsurlar barındıran grotesk ifade biçimi ile Bosch, toplumsal eleştirinin farklı bir yönünü gözler önüne sermiştir. Döneminin ruhundan hareketle insanoğlunun eylemlerinin sonuçlarına dair bir öngörü sunduğu bu triptikte, seyirciye yaşadığı toplum insanının korkularını ve aydınlığa doğru giden yolculuğunu semboller yoluyla aktarmıştır.

Kaynakça

- Akdeniz, Defne. (2017). *Resim Sanatında Gastronomi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Alexandrian, Sarane. (1993). *Surrealist Art*. Londra: Thames and Hudson.
- Beksaç, A., E. Akkaya, T. (1990). *Kaynak ve Kökenleriyle Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Berger, John. (1980). *Why Look at Animals?*. New York: Pantheon Books.
- Berger, John. (2018). *Portreler: Sanatçılar Üzerine Yazılar*. (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bosing, Walter. (2004). *Hieronymus Bosch: Between Heaven and Hell*. Köln: Taschen.
- Carr-Gomm, Sarah. (2014). *Sanatın Gizli Dili*. (S. Zengilli, Ed.) İstanbul: İnkilap Yayınevi.
- Cohen, Simona. (2014). Review Essay: Animal Imagery in Renaissance Art. *Renaissance Quarterly*, 164-180. Erişim: 12.07.2024. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/676155>
- Dufour, Alessia Devitini. (2002). *Art Book Bosch: Hayal gücünün Derinlikleri*. (N. Gökçeoğlu, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Eco, Umberto. (1997). *Ortaçağı Düşlemek*. (Ş. Karadeniz, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eyüboğlu, S., İprisoğlu, M. Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gibson, Walter. (1995). *Hieronymus Bosch*. Londra: Thames and Hudson.
- Gombrich, E. H. (1969). Bosch's "GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS": A Progress Report. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 162-170. Erişim: 12.07.2024. <https://doi.org/10.2307/750611>
- Gülpinar, Şevin. (2024). Rönesans'ta Sürrealizm: Bosch ve Bruegel Sanatı Üzerine Sosyolojik Bir Bakış. *İmgelem*, 299-335. Erişim: 13.07.2024. Doi: 10.53791/imgelem.1481763
- Irak, Medine. (2019). Hyreniomus Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" resmi: Gerçeküstücülüğü yeniden Okuma. *Sanat Dergisi*, 39-46. Erişim: 13.01.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/694971>

Janson, H. W., Janson, D. J. (1957). *The Picture History of Painting: From Cave Painting to Modern Times*. New York: Harry N. Abrams.

Karol, Nazlı. (2020). Hieronymus Bocsh'un Hayvanları. *Bilim ve Gelecek*, 2-5. Erişim: 12.09.2024. https://www.academia.edu/76940595/Hieronymus_Boschun_Hayvanlar%C4%B1

Kiriş Büyükgüner, Huri. (2021). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Hayvan İmgesi. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Levey, Michael. (1984). *From Giotto to Cézanne: A Concise History of Painting*. Londra: Thames and Hudson.

Linfert, Carl. (1989). *Hieronymus Bosch*. New York: Harry N. Abrams.

Marrow, James H. (1986). Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 150-169. Erişim: 01.07.2014. <https://www.jstor.org/stable/3780635>

Muratlı, Sibel Banu. (1996). Bosch'un Sanatına İkonografik Bir Bakış. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı Resim Eğitimi Sanat Dalı, İstanbul. Erişim: 12.09.2024. <https://katalog.marmara.edu.tr/veriler/yordambt/cokluortam/E/F/D/E/D/T0050877.pdf>

Öndin, Nilüfer. (2017). *Rönesans ve Simya*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öndin, N., Kayaalp, A. (2024). *Kuzey Rönesansı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Pignatti, Terisio. (1974). *Painting: Through the Eighteenth Century*. New York: Newsweek Books.

Sullivan, M. A. (2014). The timely art of Hieronymus Bosch: the left panel of "The Garden of Earthly Delights". *Oud Holland*, 165-194. Erişim: 12.01.2024. https://031080b2v-y-https-www-jstor-org.msgsu.proxy.deepknowledge.io/stable/24766228?searchText=hieronymus+bosch&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dhieronymus%2Bbosch&ab_segments=0%2FSYC-7052%2Ftest&refreqid=fastly-default%3A32ea46d7f16a0ec5f17af42ac4b5862d&seq=13

Tanilli, Server. (2003). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası II. Cilt*. İstanbul: Adam Yayınları.

Varal, S., Uçar A. S. (2023). Geoffrey Chaucer'in The House of Fame ve The Parliament of Birds Eserlerinde Orta Çağ Hayvan Sembolizmi Geleneği. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji Ve Çeviribilim Dergisi*, 18-33. Erişim: 09.07.2024. <https://doi.org/10.55036/ufced.1268101>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 07.01.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/The_Garden_of_earthly_delights.jpg/1100px-The_Garden_of_earthly_delights.jpg

Görsel 2: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 11.01.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_%28shutters%29.jpg

Görsel 3: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_%28detail%29_-_WGA2519.jpg

Görsel 4: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_%28detail%29_-_WGA2520.jpg

Görsel 5: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 12.01.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:Hieronymus_Bosch_021.jpg

Görsel 6: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, <https://cdn.thecollector.com/wp-content/uploads/2021/06/bosch-garden-earthly-delights-center-panel-fruit.jpg>

Görsel 7: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/J._Bosch_The_Garden_of_Earthly_Delights_%28detail_5%29.jpg

Görsel 8: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Hieronymus_Bosch_028.jpg

Görsel 9: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Bosch_the_Prince_of_Hell_with_a_cauldron_on_his_head.JPG

Görsel 10: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Bosche_hasenjaeger.jpg

Görsel 11: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.07.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_%28detail%29_-_WGA2526.jpg/997px-Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Garden_of_Earthly_Delights_%28detail%29_-_WGA2526.jpg

Görsel 12: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 13.09.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/64/Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Prado_in_Google_Earth-x4-y1.jpg/2048px-Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Prado_in_Google_Earth-x4-y1.jpg

Görsel 13: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 14.01.2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8e/Bosch%2C_Hieronymus_-_The_Garden_of_Earthly_Delights%2C_right_panel_-_Detail_skating_monster_%28mid-right%29.jpg/1920px-Bosch%2C_Hieronymus_-_The_Garden_of_Earthly_Delights%2C_right_panel_-_Detail_skating_monster_%28mid-right%29.jpg

Görsel 14: Hieronymus Bosch, 1490-1510, Dünyevi Zevkler Bahçesi / The Garden of Earthly Delights. Erişim: 12.01.2024, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Bosch-garden-delights-right-pen-paper.jpg>

ENDÜSTRİYEL KARO TASARIMINDA YENİ BİR ASİSTAN OLARAK: YAPAY ZEKÂ¹

Deniz TUTGUN

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı
Bilecik / Türkiye
tutgunndenizz11@gmail.com
ORCID ID: 0009-00001-9707-1870

Emre ÖKTEM

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı
Bilecik / Türkiye
emreoktmm@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5742-593X

Arş. Gör. Ozan BEBEK

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı,
Bilecik / Türkiye
ozan.bebek@bilecik.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-3292-4403

Öz: Bu çalışma, yapay zekânın (YZ) seramik karo endüstrisindeki kullanımını analiz ederek, bu teknolojinin sunduğu fırsatlar ve tasarımcılara sağladığı avantajları kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Seranit firmasının Bilecik'teki karo fabrikasında gerçekleştirilen araştırmada, üç farklı konsept tasarım seçilmiş ve bu tasarımlar için paftalar hazırlanarak YZ'nin endüstriyel seramik karo tasarımındaki etkisi ve performansı detaylı bir şekilde gözlemlenmiştir. Bu süreçte, DALL-E ve Bing gibi metinsel tanımlamalardan görüntü oluşturan ileri düzey YZ sistemleri kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri ve geniş kapsamlı literatür taraması ile desteklenen çalışmada, YZ'nin sınırlılıkları ve avantajları dikkatlice değerlendirilmiştir. Araştırma bulguları, YZ'nin endüstriyel seramik karo sektöründe tasarım süreçlerini büyük ölçüde dönüştürebileceğini ve tasarımcı-YZ iş birliğinin önemli katkılar sağlayabileceğini göstermektedir. Çalışmada, YZ'nin seramik karo tasarımında nasıl etkin bir şekilde kullanılabilirliği ve bu teknolojinin tasarım süreçlerine entegrasyonunun getirebileceği yenilikleri göstermektedir. Gelecekte, YZ sistemlerinin tasarım süreçlerini daha da ileriye taşıyabileceği öngörülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Yapay Zekâ, Yapay Zekâ ile Tasarım, Endüstriyel Karo Tasarımı, DALL-E ile Tasarım, Bing.

AS A NEW ASSISTANT IN INDUSTRIAL TILE DESIGN: ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract: This study analyzes the use of artificial intelligence (AI) in the ceramic tile industry and comprehensively examines the opportunities offered by this technology and the advantages it provides to designers. In the research conducted at Seranit's tile factory in Bilecik, three different conceptual designs were selected, layouts were prepared for these designs, and AI's impact and performance in industrial ceramic tile design were observed in detail. Advanced AI systems such as DALL-E and Bing, which generate images from textual descriptions, were used in this process. Supported by qualitative research methods and an extensive literature review, the study carefully evaluated the limitations and advantages of AI. The research findings suggest that AI can greatly transform design processes in the industrial ceramic tile industry and that the collaboration between designers and AI can make significant contributions. The study shows how AI can be used effectively in ceramic tile design and the innovations that the integration of this technology into design processes can bring. It is envisioned that AI systems can further advance design processes in the future.

Keywords: Artificial Intelligence, Design with Artificial Intelligence, Industrial Tile Design, Design with DALL-E, Bin

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği' ne uyulmuştur.

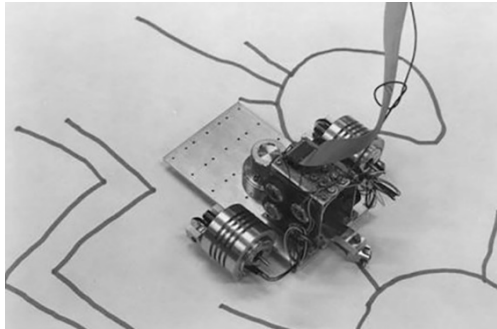
Giriş

Yapay zekâ (YZ) terimi ilk olarak insan zekâsı ile benzer makineler üretmeyi amaçlayan ve bu alanda çalışan araştırmacıların 1956 yılında Datmouth Konferansı'nda bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır (Pirim, 2006, s.83). Konferans sonrasında araştırmacılar YZ gelişimine ve neler yapabileceğine odaklanmışlardır. "Bu etkinliğin devamında YZ çalışmaları hız kazanmış ve sırasıyla Aziz (1961), Benzeşim (1963), Eliza (1965), Bilgin (1970) ve Stajyer (1979) gibi önemli YZ programları geliştirilmiştir" (Coşkun ve Gülleroğlu, 2021, s.949). YZ'nin bu ilerlemeleri ile birlikte 1997'de IBM mühendisleri tarafından satranç oynamak için geliştirilen Deep Blue isimli YZ makinesi, düzenlenen satranç turnuvasında çok ses getirmiş ve dünyaca ünlü satranç şampiyonu Garry Kasparov'u yenmiştir. Bu maç medyada çok fazla duyularak YZ ilerleyişini desteklemiştir.

Bugün gelinen noktada YZ, dil öğrenmesi, algoritmalar, veri işleme gibi alanlarda kullanılan bir teknolojidir. Bu disiplin, bilgisayar sistemlerine insan benzeri zekâ ve öğrenme yetenekleri kazandırmayı hedefler. Bu çalışmada YZ, genel bir terim olarak, dil öğrenmesi, algoritmalar, veri işleme gibi farklı alanların bir araya geldiği bir kavramın, ortak ifadesi olarak ele alınmıştır. 21.yy'ın ilk çeyreğiyle birlikte dünya çapında yoğun bir şekilde tartışılmaya başlayan YZ,

Kabaca; bir bilgisayarın ya da bilgisayar denetimli bir makinenin, genellikle insana özgü nitelikler olduğu varsayılan akıl yürütme, anlam çıkarma, genelleme ve geçmiş deneyimlerden öğrenme gibi yüksek zihinsel süreçlere ilişkin görevleri yerine getirme yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Nabiyef, 2010, s. 25).

İnsan öğrenme biçimi, tecrübe, bilgi edinme ve çevreden gelen uyarıcılarla gelişen doğal bir süreçtir. YZ tıpkı bir insan gibi kendi içerisinde bulunan algoritmalar ile karar alabilmeye, insan zekâsının da ötesinde ilerlemeye, sezgisel hareketleri ile tüm alanlarla birlikte sanata da yön vermeye başlamıştır. 1970 yılında, Ressam Harold Cohen, AARON isimli yapay zekâ destekli kendine göre resim yapabilen bir program geliştirmiş ve insan makine iş birliği ile yapılan çalışmaları başlatmıştır (Paksın, 2020, s. 67) (Görsel 1).



Görsel 1. Harold Cohen, 2007, Harold Cohen'in Boyama Makinelerinden Birinin Yakın Çekimi/ Close-up of one of Harold Cohen's Painting Machines. Bilgisayar Tarihi Müzesi Koleksiyonu. URL1

YZ sistemleri, çeşitli sektörlerde giderek daha yaygın hale gelmekte, artan veri ile deneyim doğrultusunda gelişmektedir. Hızlı öğrenme kapasiteleri sayesinde, sürekli kendini yenilemeye ve her geçen gün daha fazla alanda karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Birçok meslek alanında yol gösterici olmakla birlikte kültürel, sosyal ve teknolojik her alanda gelişime katkı sağlamaktadır. Çeşitli özellikleriyle farklı meslek dalları için önemli bir buluş olan bu zekâ, teknolojinin hızla geliştiği bir çağda sanat ve tasarım dünyasını da etkisi altına almıştır. Sanatçıların

ve tasarımcıların yaratıcılıklarını genişletmeye yardımcı olan YZ; sunduğu hız, alternatif bakış açısı ve çözümlerle yeni kapılar açmaktadır. Analitik yetenekleri sayesinde, tasarımcılara trendlere yönelik bilgiler sunmakta ve gelecekteki projeler için konsept bazlı uygun karo tasarımları oluşturabileceği düşünülmektedir. Mevcut araştırmada, Seranit firmasının lüks, doğa ve geri dönüşüm temalarından yola çıkılarak, kategorize edilmiş trendlerin, YZ desteğiyle yeniden yorumlanması ve daha hızlı sonuçların elde edilmesi hedeflenmiştir. Literatür taraması ve gözlemler kapsamında, bu çalışmada kullanılan DALL-E ve Bing programlarının, tasarım sürecinde tasarımcılara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Derin öğrenme kullanılarak oluşturulan GPT-3 DALL-E, yazı ile ifade edilen birçok cümleyi görselleştirebilen yapay bir sinir ağıdır. DALL-E olarak adlandırılması, Salvador Dali ve Pixar'ın Wall-E karakterinden ilham alınarak oluşturulmasından kaynaklanmaktadır. GPT-3 DALL-E, metin ve görüntülerden oluşan veri seti kullanılarak yazılardan görüntü oluşturmak üzere 12 milyar parametre ile yaratılan yapay bir sinir ağıdır (Şen, 2021, s.258).

Dil modellerini görüntü oluşturma süreçlerinde kullanarak, metin temelli tanımlamaları görsel temsillere dönüştürebilmektedir. Ayrıca, kompozisyon ve düzenleme gibi yaratıcı görevlerde de uygulama alanı bulmaktadır. Bing AI, Microsoft'un Bing arama motoru için geliştirdiği YZ teknolojisini ifade eder. Kullanıcı sorgularını anlayarak kişiselleştirilmiş sonuçlar sunabilmekte, görsel, sesli, akıllı yanıtlar, tahmine dayalı öneriler gibi gelişmiş arama özelliklerini de desteklemektedir (Bulut, 2023, s.106).

Bing Chat GPT, kullanıcıların sorgularını analiz ederek bağlama uygun yanıtlar üretmekte ve sürekli güncellenen bir YZ modeli olarak yeni bilgileri takip etmektedir. Bu özellikleri sayesinde, kullanıcıların bilgi edinme süreçlerini daha etkili hale getirirken, kapsamlı konularda maddeler halinde cevaplar sunarak, hızlı bir anlayış sağlamaktadır. Microsoft'un Chat GPT entegrasyonu ile geliştirilmiş olan Bing Chat GPT, doğal dil anlama ve üretme yetenekleriyle donanımlı bir YZ destekli sohbet uygulamasıdır. Bing arama motoru, YZ tabanı sayesinde alışılmış arama motorlarından belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Bing' in YZ destekli görüntü oluşturma aracı, OpenAI'nin DALL-E modeli ile entegrasyon içinde çalışmakta olup, kullanıcıların metin tabanlı tanımlamalarını görsellere dönüştürmelerini sağlamaktadır. Kullanıcılar, arayüz aracılığıyla chatbot'a istedikleri görselin tasarımını açıklayarak kısa süre içinde bir görsel elde edebilmektedir. Chatbot'lar genellikle müşteri hizmetleri uygulamalarında kullanılmakta ve bu bağlamda kullanıcıların sorularını yanıtlayarak yardım sağlamaktadırlar. Bunun yanı sıra, YZ desteği sayesinde Bing programı, görsel aramalarda değişiklik taleplerinde bulunulduğunda, örneğin "kontrast renkleri kullan", "pastel tonları azalt" veya "figür eklemeleri yap" gibi yönlendirmeler ile görselleri güncelleyebilme yeteneğine sahiptir.

Bu bağlamda Simon Colton ve sanatsal mesleği olan bilgisayar programı üzerine yaptığı işler incelenebilir. Colton, The Painting Fool adlı otomatik ressam projesi üzerinde çalışmaktadır. Proje, YZ tekniklerinin yaratıcı alanlarda uygulanmasını araştırmakta ve The Painting Fool'un duygu durumlarına uygun resim tarzlarını belirleyebilmesini sağlamaktadır. Ayrıca renk paletleri, soyutlama dereceleri ve malzeme seçimleri kullanarak portrelerin duygusal ifadesini yansıtabilmektedir (Paksın, 2020, s. 68, s.69). (Görsel 2).



Görsel 2. Simon Colton, 2010, Simon Colton'un yapmış olduğu otomatik ressam projesi ile ortaya çıkan portre çalışması/
Portrait work created by Simon Colton's automatic painter Project. Artelectronicmedia. URL2

Teknoloji ve sanat, YZ'nın gelişmesiyle birlikte yeni işlevler kazanmaktadır. Google mühendislerinden Alexander Mordvintsev tarafından geliştirilen DeepDream programı bir örnek niteliğindedir. Derin Rüya (Deep Dream), görüntülerde mevcut nesnelere tanımlamak üzere eğitilmiş derin sinir ağları kullanır. Ancak sistem, resimlerdeki öğeleri değil, görüntünün "neye daha çok benzediği" mantığıyla hareket ederek yeni resimler oluşturur (Uzun, Akkuzu, Kayırcı, 2021, s. 755). Bu program, insanların gökyüzüne baktığında bulutları çeşitli nesnelere benzetme eğilimiyle benzer bir mantıkla işlemektedir (Görsel 3).



Görsel 3.DeepDream, 2015, 50 yineleme ile eğitilmiş hali köpekleri algılaması/ DeepDream trained with 50 iterations detects dogs. Wikipedia. URL3

Refik Anadol, Türk medya sanatçısı ve tasarımcısı olup, mimariyi ve medya sanatlarını veri bilimi ve YZ ile bütünleştirici çalışmalar üretmektedir. Dünyadaki YZ sanatının başlaması ve gelişmesine katkı sağlayan sanatçılardan biridir.

Anadol'un çalışmaları, teknoloji ve sanatın yeni etkileşimlerini ortaya koymaktadır. Eserlerinde, yapay zekâ teknolojilerinin sanatsal ifade olanakları keşfedilmektedir. Anadol, izleyicileri soyut ve hayali evrenler içine çekmeyi başarmaktadır. Sanatçı, yapay zekâ teknolojilerini kullanarak görsel ve işitsel performanslar üretmekte, dijital verileri fiziksel ortamla ilişkilendirerek görünmeyeni görünür hale getirmektedir. Bu sayede, sanat ve tasarım alanlarına ilham kaynağı olmakta, yeni bir yaklaşım geliştirmektedir (Çelenk ve Açıcı, 2022, s.79). YZ ve sanatı birleştirerek yarattığı yeni dijital enstalasyon diliyle mimari yapıların iç ve dış yüzeylerine uyguladığı anıtsal büyüklükteki eserlerini izleyicileriyle buluşturmaktadır.

Melting Memories (Eriyen Anılar) çalışmasında, beynin anıları nasıl hatırladığını görsel bağlamda sunmak için, ışık projeksiyonlarını ve yapay zekâ algoritmalarından faydalanarak, artırılmış veri heykellerini birleştirmiştir (Toprak, 2020, s.56). (Görsel 4). Sanatçıların bu özgün eserleri ortaya koymaları ile birlikte sanat alanında yeni bir çağın başladığı görülmektedir.

Yeniliğe açılan bu kapı, farklı birçok YZ programları ile günümüz sanatına ve sanatçısına da yön vermektedir.

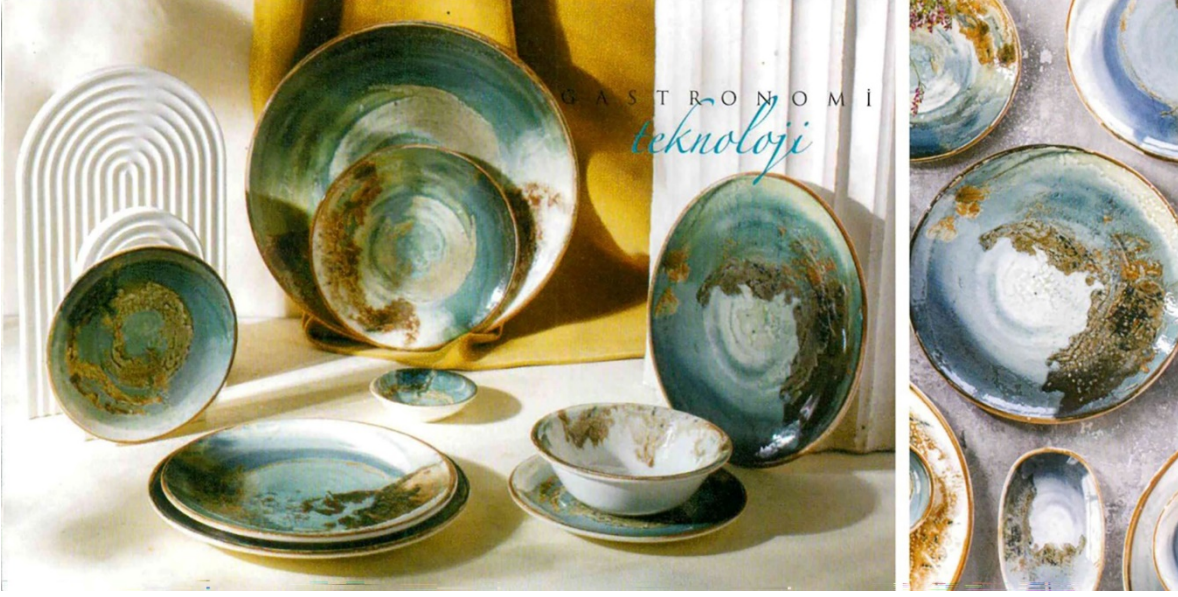


Görsel 4. Refik Anadol, 2018, Eriyen Anılar/Melting Memories. Pilevneli Gallery. URL4

YZ, bugün internette yaptığımız aramalardan banka işlemlerine kadar hayatımızın her alanını kolaylaştırmaktadır. Müzik, edebiyat, resim gibi birçok sanat dalında üretim yapabilmektedir. YZ programları, içerisindeki algoritmalar sayesinde, metin yazabilir, yeniden ses oluşturabilir, videoları kolaylıkla yeniden düzenleyebilir ve metinleri görüntüye çevirebilirler. Aynı zamanda öğrenerek gelişen YZ, moda tasarımı, mobilya tasarımı ve diğer endüstriyel tasarım çalışmalarında da kullanılmaktadır.

Teknolojik gelişmeler, yeni arayışlarda heyecan verici deneyimler sunmaktadır. Bununla birlikte, teknoloji ve tasarımın uyumundan ortaya çıkan ürünler, YZ'nin en büyük gelişmelerinden biri olarak, endüstriyel ürün tasarımı alanında sektöre yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Özgün tasarım anlayışı ile kendinden söz ettiren Bonna Porselen, Futura koleksiyonuyla birlikte YZ teknolojisini porselen ile buluşturmuştur. Bonna Porselen'in yeni koleksiyonu "Futura", sanatın ve sanatçının bilişsel etkilerini paylaşmış, YZ teknolojisini deneyimleyerek yeni bir koleksiyon oluşturmuştur (Gümüş, 2023, s.138,139). (Görsel 5).

Seramik ürünlerin yenilikçi ifade biçimlerinin geliştirilmesine de katkı sağlamaktadır.



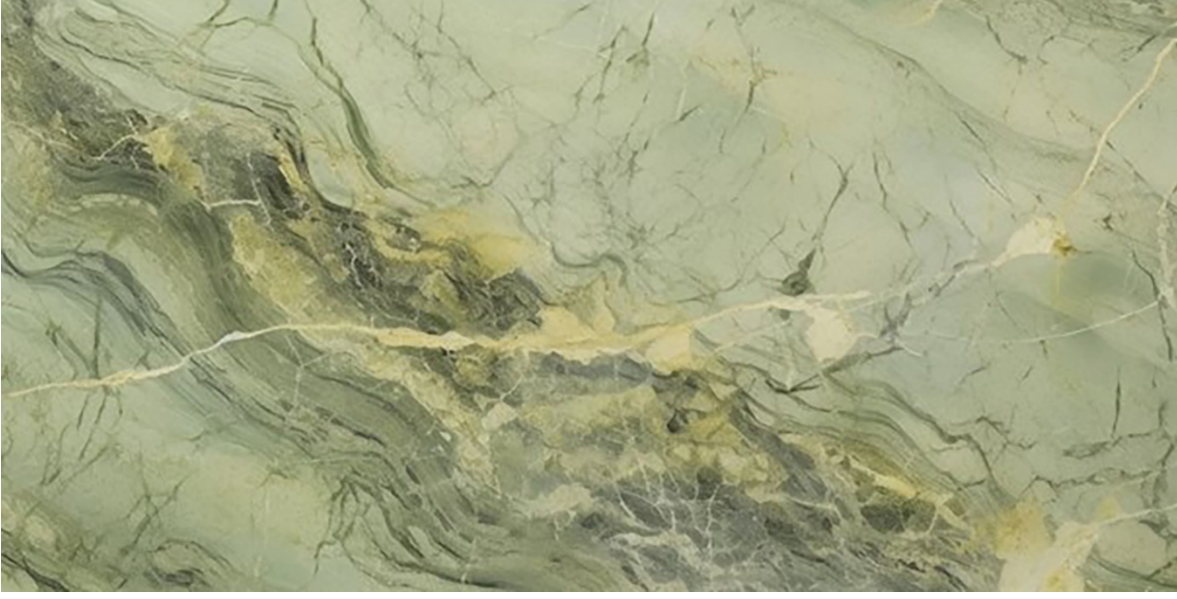
Görsel 5. Bonna Porselen'in yeni koleksiyonu, 2024, "Futura" / Bonna Porcelain's new collection Futura. Kişisel Arşiv.

Tasarım alanında geliştirilen bu yaklaşım ve farklı bakış açısı, seramik dünyasında kaliteli ürünlerin daha hızlı bir şekilde piyasaya sunulmasına öncü olmaktadır. "Futura" koleksiyonu oluşturulurken tasarımcının doğadan ilham alarak yaptığı tasarımlar su, toprak ve ağaç dokuları baz alınarak YZ desteği ile tasarlanmış ve YZ'ya verilen görevler kendi içerisinde harmanlanarak yepyeni bir tasarım oluşturulmuştur (Gümüş, 2023, s.138-139). YZ'nın asistan olarak kullanımı, tasarım aşamasında doğru renk ve doku uyumunun sağlanması ve verilen komutlar doğrultusunda tüketiciye hitap edebilecek şemaların, tasarımcı ile buluşturulmasını mümkün kılarken, asistan olarak da seramik ürünlerinin tasarımından üretimine kadar olan süreçlerini hızlandırdığı öngörülmektedir. YZ teknolojilerinin tasarımcı ile uyum içinde çalışarak tasarımcıların yaratıcı süreçlerini desteklediği ve üretim verimliliğini artırdığı görülmektedir. Sunduğu avantajlar, hem tasarım hem de üretim aşamalarında kayda değer bir dönüşüm yaratmaktadır.

Endüstriyel seramik karo üretiminde YZ'nın kullanıldığı bir diğer firma ise İtalya'da bulunan Marazzi firması ve ACPV Architects stüdyosudur. Bu iki firmanın iş birliği sonucunda YZ'nın karo tasarımlarına ilk katkıları görülmektedir. (Görsel 6).

ACPV Architects'in CEO'su mimar Patricia Viel, "Bu deney, YZ algoritmalarının yeteneklerini insan rehberliği ve girdisiyle birleştirerek yaratıcılığa yeni bir yaklaşım getiriyor" sözleri ile vurgulamaktadır. Marazzi firmasının bu deneyi ile YZ'nın seramik karo tasarımlarında destekleyici olduğu ve tasarım sürecini etkilediği söylenebilir.

Firmanın bu çalışması ile yapılan çalışmalara başka bir perspektiften bakma imkânı sunulmasının yanı sıra, satın alma ve nakliye maliyetlerinde de önemli azalmalar sağladığı ve doğal kaynak kullanımının azaltılmasına da katkıda bulunabileceği öngörülmüştür.



Görsel 6. Marazzi firmasının yapay zekâ destekli karo tasarımı, 2022, Artificial intelligence-powered tile design by Marazzi, Marazzi Group. URL5

Yöntem ve Bulgular

Yapılan çalışmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak seramik karo sektöründe dijital tasarım süreçleri incelenmiştir. Özellikle, metin tabanlı içeriğin görsel içeriğe dönüştürülmesinde YZ sistemlerinin kullanımı, elde edilen görsellerin karo yüzeyine dijital baskısı yoluyla transferi, tasarımcıya etkisi, işin işleyişi bağlamındaki hızı ve yapılan bu transferlerin, sağladığı avantaj ve dezavantajları gözlemlenmiştir. Araştırma kapsamında, Seranit firmasından temin edilen 2023-2024 tarihli karo tasarımlarında kullanılan üç güncel tema olan (lüks, doğa, geri dönüşüm) temaları üzerinde çalışılmıştır. Seranit firmasının tasarımcıları, İtalya'daki IDEA Tasarım firması ile iş birliği içinde, bu temalar üzerine altı ay süren bir tasarım çalışması gerçekleştirmiştir. Araştırmada, DALL-E ve Bing gibi YZ destekli görsel üretim programları kullanılarak tema bazlı görsel arayışları yapılmıştır. Bu programlar aracılığıyla elde edilen görsellerin karo tasarımında kullanılabilirliği ve verimliliği detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, dijital tasarım süreçlerinde YZ teknolojilerinin seramik karo sektörüne sağlayabileceği katkılar analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen uygulamalar ve elde edilen paftalar aracılığıyla, YZ'nin karo tasarımındaki potansiyeli kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Endüstriyel Seramik Karo Tasarımında Uygulama Yöntemleri

Seramik karo endüstrisinde teknolojik gelişmeler, ürün kalitesinin artmasının yanı sıra tasarım çeşitliliğine de katkı sağlamaktadır. Gelişen teknoloji ile elde edilen görüntüler, tasarımcılara özgün ve yaratıcı tasarımlar üretme fırsatı sunmaktadır. Karo tasarımlarında, yurtdışındaki tasarım firmalarıyla iş birliği yapan yerli firmalar, tasarımcıların yetkinliklerini geliştirmiştir. "Sektördeki firmalar, oluşturdukları tasarım kadrolarını yeniliklere adapte edebilmek adına yurt içi ve yurt dışı fuarlara (İspanya CEVISAMA, Amerika COVERINGS, Almanya ISIYAF, MAISON OBJE, İtalya Milano Tasarım Fuarı, Orlando Fuarı vb.), seminerlere, kurslara ve İtalya'daki firmalara eğitimlere göndermektedirler" (Elbistanlı, 2006, s.75). Bu etkinlikler, sektördeki güncel gelişmeleri izlemek, ilham almak ve yeniliklere uyum sağlamak için önemli kaynaklar olmuştur. Böylelikle, tasarımcılar kaliteli ve estetik açıdan dikkat çekici karo tasarımları ortaya koymak için gerekli bilgi ve ilhamı elde etmişlerdir.

Bahsedildiği üzere Seranit firmasının tasarımcıları, İtalya'daki IDEA Tasarım firmasıyla iş birliği içinde lüks, doğa ve geri dönüşüm temaları üzerine altı ay süren bir tasarım çalışması gerçekleştirmiştir. Çalışmalar sonucunda ortaya çıkan tasarımlar yapılan araştırma kapsamında değerlendirilmiş ve satışa uygun olanlar belirlenmiştir. Bu makale de üç ana başlıkta çalışılan temalar, İtalya'da yapılan bir fuar esnasında ve IDEA Tasarım iş birliği ile güncel konular üzerinden seçilip incelenmiştir.

Endüstriyel seramik karo sektöründe tasarımcılar, üretim hızına paralel bir şekilde ilerleyip piyasanın ihtiyacına göre ürünler ortaya çıkarmaktadırlar. Tasarım ve üretim sürecini destekleyecek teknolojik ilerlemeler, tasarımın oluşturulma sürecini de etkilemektedir. Hız konusunda birçok şeyin önüne geçebilen YZ, endüstriyel gelişmeler kapsamında kendine bir yer edinmiş ve en önemlisi de tasarımın ortaya çıkış sürecini hızlandırmıştır. YZ 'nın seramik karo tasarımında görüntü oluşturma yeteneği, tasarımcılara zamandan tasarruf, kişiselleştirilmiş seçenekler, trend tespiti sonrası yeni fikirler, trendlere bağlı olarak doku ve tasarım seçeneği gibi birçok avantaj sunmaktadır. Bu avantajlar, süreci daha verimli hale getirmiş ve tasarımcıların yaratıcılıklarını daha etkili bir şekilde kullanmalarına olanak sağlamıştır. Gelinek nokta da tasarımcı, YZ' nin oluşturduğu görüntüleri kendi tasarım ve estetik anlayışına uygun şekilde harmanlayarak, karo tasarım sürecinde güncel bir bakış açısıyla özgün ürünler ortaya çıkarabilir.

Araştırma kapsamında, DALL-E ve Bing gibi YZ destekli görsel üretim programları kullanılarak, tema bazlı görsel arayışları sırasında, tüm avantajlarına rağmen kullanılan bu programlarda belirli sınırlamalar mevcut olduğu görülmüştür. DALL-E programında, arama motoru bölümünde 50 adet aramaya kadar ücretsiz hak tanınmaktadır. Diğer yapılan aramalar ücretli olup, ücret ödendiği takdirde sınırsız kullanıma sahiptir. Benzer şekilde, Bing arama motorunda da 50 aramaya kadar arama yapılabilir. Bu sınır aşıldıktan sonra, görsel arayışları için ücret ödenmesi gerekmektedir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görsel arayışlarında, bu sınırlamalar dikkate alınmış ve YZ destekli programların karo tasarımı sürecindeki kullanımı, maliyet-etkinlik bağlamında değerlendirilmiştir. Her bir program kullanımında arama için 50 adet ücretsiz arama yapılmış olup, konseptte en uyumlu görülenler seçilerek Photoshop programında revize edilmiş ve paftalarla mekân giydirme işlemi yapılmıştır. Araştırmada gerçekleştirilen görsel arayışları sonucunda, DALL-E ve Bing programları kullanılarak her bir tema için dört adet varyasyona erişilmiştir. Elde edilen her bir görsel, kendi içerisinde farklı varyasyonlar sunarak, daha fazla tasarım seçeneği oluşturulmasına imkân sağlamıştır. Bu durum, gelecekte uygulanacak temalar, seçilen konseptler ve seramik karo sektöründeki değişen trendlerin YZ teknolojileri yardımıyla kolaylıkla ve hızlı bir şekilde çözümlenebileceğini göstermektedir. YZ asistanlığındaki uygulamalar genellikle Microsoft'un Bing YZ programı ve DALL-E programından faydalanılarak oluşturulmuştur. Arama esnasında dikkat edilmesi gereken önemli unsur, istenilen sonuca ulaşabilmek için kelimelerin oldukça detaylı ve anlaşılır olmasıdır.

Çalışma kapsamında endüstriyel seramik karo tasarımlarının oluşturulabilmesi için belirli konu başlıkları seçilmiş ve başlıkları anlatan özellikli kelimeler arama motoruna yazılarak görüntüler oluşturulmuştur. Araştırmanın üzerinde durduğu ana başlıklar lüks, doğa ve geri dönüşüm temalarıdır. Her bir konu için kendi özelliklerini yansıta-cak şekilde metin tanımlamaları yapılarak YZ ile görüntüler oluşturulmuştur. Bu tanımlamalar oldukça ayrıntılı olacak şekilde YZ' ya anlatılmış yapılan aramalar sonucu amaca ulaşılmıştır.

Lüks konseptinde, görüntü oluşturabilmek ve sonuca daha başarılı bir şekilde ulaşabilmek için İngilizce metin tabanlı tanımlamalar yapılarak YZ' nin oluşturduğu dört adet varyasyona ulaşılmıştır (Görsel 7).

YZ' nin Türkçeye tam dil desteği olmadığından, Türkçe metin tanımlarında beklenen sonuçlar alınamamıştır. Bu sebeple arama motorunda kullanılan dil İngilizce olmuştur. Bu dil çalışılan diğer konseptler içinde geçerlidir. YZ ile oluşturulan görüntüler Adobe Photoshop 2023 programı kullanılarak düzenlenmiştir. Düzenlemeler yapılırken görüntü içerisindeki istenmeyen kısımlar silinmiş ve renk ayarı yapılarak 300 DPI çözünürlükte TIFF formatında

dijital baskı makinesinde basıma hazır hale getirilmiştir. Ortaya çıkan ürünler, çalışmanın konusu olan lüks, doğa ve geri dönüşüm başlıklarına uygun şekilde düzenlenmiştir. Parlak ve mat yüzeyler kullanılarak ürün zenginleştirilmiştir. Yapılan çalışmada, YZ desteğiyle hazırlanan ürünlerin yer ve duvar karosu olarak kullanılabilirliği uygun görülmüştür. Her bir tasarımda, renk, desen ve yüzey dokusunun birbirine uyumlu olmasına dikkat edilerek tasarımlar oluşturulmuştur.

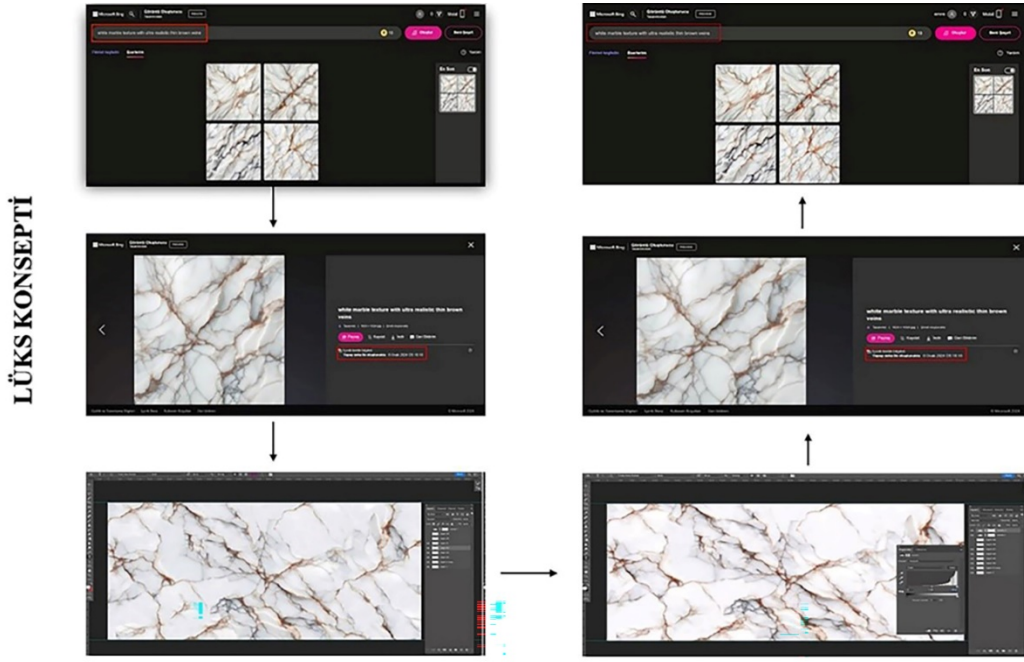
Lüks konseptinden yola çıkarak Microsoft tarafından geliştirilen Bing üzerinden görüntü aramaları yapılmıştır. Konu ile ilgili aramalar yapılırken “ultra gerçekçi ince kahverengi damarlı beyaz mermer dokusu” cümlesi yazılarak betimleyici ve yalın bir ifade kullanılmıştır. Çıkan sonuçlara göre dört adet tasarım içerisinde, yalın anlatımıyla daha geniş bir zümrede beğeni toplayacağı düşünülen birinci karo seçilmiştir. Tasarım oluşturulurken zengin bir görünüme sahip olması için beyaz zemin üzerinde altın renginde ince damarlar Adobe Photoshop programı ile renk ayarlamaları yapılarak yeniden düzenlenmiştir. Lüks olarak adlandırılan tema ve araştırmada incelenen diğer temalar için de geçerli olan çalışma kapsamında, konunun daha anlaşılır hale getirilmesi amacıyla, karo tasarımlarının dijital paftaları hazırlanmıştır. (Görsel 8)

Çalışmalar kapsamında seçilen diğer tema ise doğa olmuştur. Doğa, çoğu zaman karo tasarımlarının çıkış noktası olarak kullanılmış ve tasarımcıya büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda seçilen doku “kayrak taşı dokusu” olmuştur. “Kayrak taşı dokusu” cümlesi arama motoruna yazılarak, dört farklı varyasyona ulaşılmıştır. Çıkan sonuçlara göre dört adet tasarım içerisinde, yalın anlatımıyla daha geniş bir zümrede beğeni toplayacağı düşünülen ikinci karo seçilmiştir. Adobe Photoshop programında yeniden renk ayarlamaları yapılarak, tasarımcı tarafından düzenlenmiş ve nihai ürün haline getirilmiştir. Ürün, doğadan bir parça olan kayrak taşı ve havuz mavisi renkleri ile yeniden yorumlanmış, içerisindeki sarı renk tonları ile de zenginleştirilmiştir. Çıkan sonuç havuz seramiği kullanımına uygun görülmüştür. Ürünün ve tasarımın son halinin daha açıklayıcı olabilmesi amacıyla pafta sunumu hazırlanmıştır. (Görsel 9)

Geri dönüşüm konsepti, tasarım alanında önemli bir trend haline gelmiştir. Çünkü geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik, endüstriyel karo sektöründe önemli bir yere sahiptir. Üretim sürecinde ortaya çıkan seramik ve diğer atıklar, hammadde olarak tekrar kullanılabilir veya seramik karo tasarımlarında ilham kaynağı olabilirler. Seramiğin dokusu, deseni, rengi ve kırıldıktan sonra oluşan düzensiz desenleri kendine özgü estetik bir değere sahiptir. Seçilen tema bu fikirlere dayanarak ve Seranit firmasında belirlenen temalardan bir diğeri olan atık seramik ve beton parçalarının geri dönüşümüdür.

Bu çalışmada arama motorunda kullanılan sözcük “atık seramik ve beton dokusu” olmuştur. Çıkan sonuçlara göre dört adet tasarım içerisinde, yalın anlatımıyla daha geniş bir zümrede beğeni toplayacağı düşünülen ikinci karo seçilmiştir. Adobe Photoshop programında yeniden yorumlanmış ve ortaya çıkan görüntüler sonucunda dış mekânda kullanılacak bir tasarım oluşturularak, daha anlaşılır olması amacıyla paftası hazırlanmıştır. (Görsel 10)

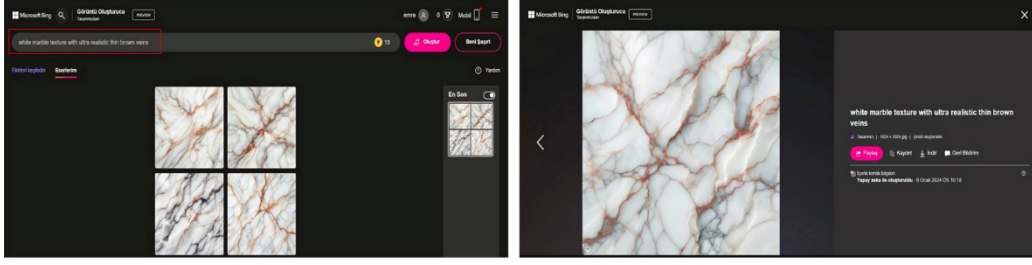
Atık parçaların geri dönüşüm konseptinde renk ve parça dağılımına dikkat edilerek Terrazo deseni oluşturulmuştur.



Görsel 7. Lüks konsepti tasarım süreci,mermer dokusu görüntü oluşturma aşaması/ Luxury concept design process, marble texture image creation phase, 2024. Kişisel Arşiv.

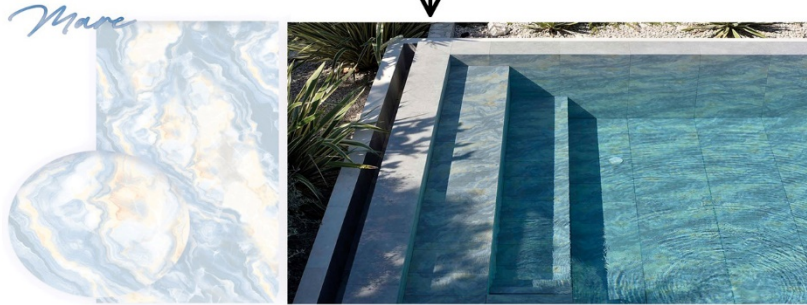
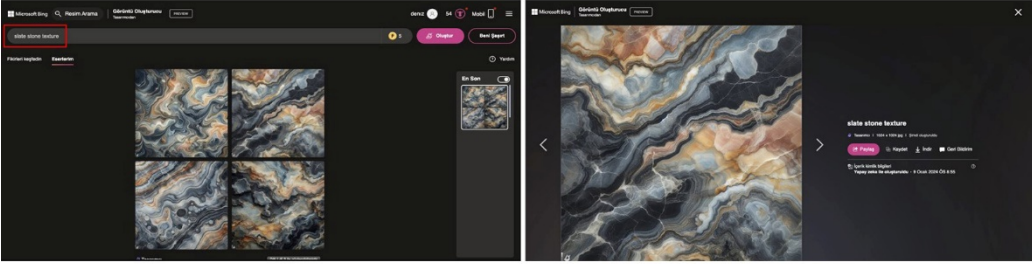
Microsoft Bing arama motorunda "ultra gerçekçi ince kahverengi damarlı beyaz mermer dokusu" ifadesi kullanılarak yapılan görsel aramaları ile başlamıştır. Aramalar sonucunda elde edilen dört farklı mermer dokusu varyasyonu arasından, ince kahverengi damarlara sahip beyaz mermer dokusu seçilmiştir. Seçilen doku, daha geniş bir zümrede beğeni toplayacağı düşünülen birinci tasarım olarak belirlenmiştir. Ardından, mermer dokusu Adobe Photoshop 2023 programında düzenlenmiştir. İlk olarak, görüntünün çözünürlüğü 300 DPI olarak ayarlanmış ve istenmeyen kısımlar silinmiştir. Daha sonra, renk ayarları yapılarak nihai tasarım oluşturulmuştur. Bu süreç sonucunda, lüks konsepti için uygun olan mermer dokusu, dijital baskı makinesinde basıma hazır hale getirilmiştir.

LÜKS KONSEPTİ



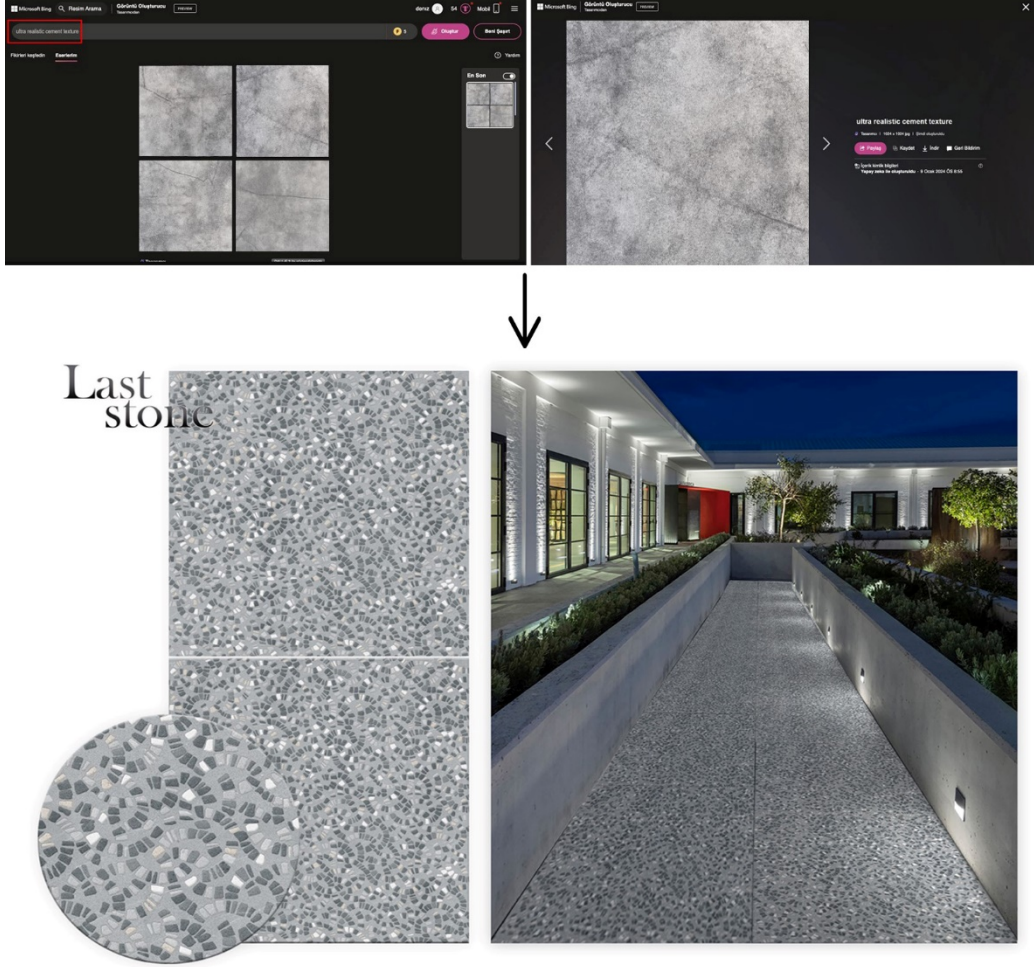
Görsel 8. Lüks konsepti tasarım süreci,mermer dokusu ve hazırlanan paftası/ Luxury concept design process, marble texture and prepared sheet, 2024. Kişisel Arşiv.

DOĞA KONSEPTİ



Görsel 9. Doğa konsepti tasarım süreci, kayrak taşı dokusu ve hazırlanan paftası/ Nature concept design process, slate texture and prepared sheet, 2024. Kişisel Arşiv.

GERİ DÖNÜŞÜM KONSEPTİ



Görsel 10. Geri Dönüşüm konsepti tasarım süreci, beton dokusu ve hazırlanan paftası/ Recycling concept design process, concrete texture and prepared sheet , 2024. Kişisel Arşiv.

Görselde, lüks, doğa ve geri dönüşüm konseptleri için gerçekleştirilen tasarım süreçleri gösterilmektedir. Lüks konsepti için Bing arama motorunda "ultra gerçekçi ince kahverengi damarlı beyaz mermer dokusu" ifadesiyle yapılan arama sonucunda bulunan mermer dokusu, Adobe Photoshop 2023 programında işlenmiş ve 300 DPI çözünürlüğünde nihai tasarıma dönüştürülmüştür (Görsel 8).

Benzer şekilde, doğa konsepti için "kayrak taşı dokusu" ifadesiyle yapılan aramalarda elde edilen kayrak taşı dokusu seçilmiş ve Adobe Photoshop 2023 programında işlenmiş, 300 DPI çözünürlüğünde nihai tasarıma dönüştürülmüştür (Görsel 9). Geri dönüşüm konsepti için "ultra gerçekçi beton dokusu" ifadesiyle yapılan aramalarda seçilen beton dokusu, Adobe Photoshop 2023 programında işlenmiş ve 300 DPI çözünürlüğünde nihai tasarıma dönüştürülmüştür (Görsel 10). Her üç konseptte de görseller, Bing arama motorunda yapılan arama ile başlayıp, Photoshop düzenlemeleri ile tamamlanarak dijital baskı makinesinde basılmaya hazır hale getirilmiştir.

Sonuç

Bu çalışma, YZ desteğiyle oluşturulan tasarımların, seramik karo yüzeylerine aktarılmasının endüstriyel seramik karo sektöründeki tasarım sürecine katkı sağladığını ve istenilen desenlerin kolayca elde edilip, basılmasına da olanak tanıdığını gözlemlemiştir.

Üretilen konseptlerin piyasada görünür olması dikkate alınarak, renk ve desenler özenle seçilip yorumlanmıştır. YZ ile üretilen ürünlerin tasarımcılara sunduğu yeni yaklaşım, özgün ürünlerin ortaya çıkmasında önemli katkılar sunabilir. YZ destekli karo tasarım uygulamalarında ortaya çıkan hatalar, sistemin kendi öğrenme mekanizmalarının işletilmesiyle başarılı bir şekilde revize edilmiştir. Karo tasarım uygulamaları sırasında YZ sistemlerinin geniş veri tabanlarına erişerek tasarımcılara ilham verici fikirler sunduğu, tasarım sürecini hızlandırdığı ve çeşitli yönlerden faydalı çıktılar sağladığı tespit edilmiştir.

Ancak, YZ'nin sınırlılıkları da mevcuttur. Bu nedenle, tasarımcının deneyimi ve mesleki yetkinliği, YZ sistemlerinden doğru ve detaylı veriler elde edilmesinde kritik bir öneme sahiptir. Çalışmalar sırasında, tasarım problemleri YZ sistemleriyle paylaşılmış, YZ ise kısıtlayıcı unsurları göz önünde bulundurarak tasarım alternatifleri sunmuştur. YZ desteğiyle tasarlanan her çalışmanın, tasarımcıya sağladığı destek ve nitelikli ürünlerin hızla oluşturulmasına katkıda bulunabileceği gözlemlenmiştir. DALL-E programında oluşturulan görsellerde istenilen sonuca ulaşılabilmiştir. Araştırma Bing arama motoru üzerinden oluşturulan görseller ve paftaları üzerinden yürütülmüştür.

Tasarımcının müdahalesi ile ortaya çıkan tasarımlarda telif sorunu yaşanmamaktadır, çünkü YZ ile yaratılan görsellerin telif hakkı durumu, tasarımcının esere olan yaratıcı katkısına bağlıdır. Tasarımcılar, YZ tarafından üretilen eserlere yeterli düzeyde yaratıcı müdahalede bulunarak, bu eserlerin telif hakkının korunma altına alınmasını sağlayabilirler. Bu durum, hem hukuki açıdan koruma sağlamakta hem de tasarımcının yaratıcı ifadesinin tanınmasına katkıda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, yapılan bu çalışma YZ teknolojisinin endüstriyel karo tasarımı sürecinde tasarımcılara ve sektöre sağladığı olanakları ve sınırlılıkları ele almaktadır. Gelişen YZ sistemleri, kullanıcı ve üretici arasındaki tasarımcı etmenini ortadan kaldırma konusunda şu an için mümkün görünmemektedir. Deneyimli tasarımcıların yaratıcılığı ve uzmanlığı hala bu alanda vazgeçilmez bir öneme sahiptir. YZ teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşması ile birlikte, insanların tasarım süreçlerine entegrasyonu ve karşılıklı etkileşimi, günümüz tasarım alanındaki önemli bir gerçeklik haline gelmiştir. YZ tasarımcılara yardımcı olarak sürecin hızlanması, verimliliğin artırılması ve yenilikçi fikirlerin geliştirilmesine katkı sağlarken; insan deneyimi ve yaratıcılığı, tasarım çıktılarının orijinalliği ve kullanıcı odaklılığı açısından vazgeçilmez bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, tasarım disiplininde YZ ve insan zekâsının uyumlu ve tamamlayıcı iş birliği, günümüz ve gelecekteki tasarım pratikleri için önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Bulut, Selma. (2023). Üretken Yapay Zeka: ChatGPT, Bing ve Bard Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *International Journal of Advanced Natural Sciences and Engineering Researches*, 7, S.104-109.
- Coşkun, F., Gülleroğlu, H. D. (2021). Yapay zekânın tarih içindeki gelişimi ve eğitimde kullanılması. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 54/3, S. 947-966.
- Çelenk, A., Açıcı Kurak, F. (2022). Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları. *Akademik Sanat*, S.17/73-86.
- Elbistanlı, Benek Çiçek. (2006). *Ülkemiz Karo Desen Tasarımının Son 20 Yılı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Gümüş, Aliye. (2023, Mayıs-Haziran). Bonna Yapay zekâyı sofralara taşıdı. *Gastronomi Dergisi*, Sayı 158, S.138-139.
- Nabiyef, Vasif Vagifoğlu. (2010). *Yapay Zekâ: İnsan-Bilgisayar Etkileşimi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Paksın, Beyza. (2020). *Görsel Sanatlarda Yapay Zekâ ve Yaratıcılık İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Pirim, Harun. (2006). Yapay Zekâ. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 1(1), S. 81-93.
- Şen, Ezgi. (2021). GPT3: DALL-E ve JL2P Ekseninde Veri Görselleştirme ve Hareketlendirme Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, (5), S. 253-280.
- Toprak, Aslı. (2020). Yapay zekâ Algoritmalarının dijital Enstalasyona Dönüşmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (14), S. 47-59.
- Uzun, Y., Akkuzu, B., Kayırcı, M. (2021). Yapay Zekâ'nın Kültür ve Sanatla Olan İlişkisi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (28), S. 753-757.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Harold Cohen, 2007, Harold Cohen'in Boyama Makinelerinden Birinin Yakın Çekimi/ Close-up of one of Harold Cohen's Painting Machines. Bilgisayar Tarihi Müzesi Koleksiyonu. Erişim: 17.12.2023, https://th.bing.com/th/id/R.ea95c7dd7fb5e8d680d30d20f615e143?rik=tDvwZ-TuxkH1RnA&riu=http%3a%2f%2fimages.computerhistory.org%2fblog-media%2fharold_cohen_aaron_Cohen-Turtleca1979-copy.jpg&ehk=iVXCQME58Dw5v3jFP2cetnWwDM8t51AID-fxDqu3SSsE%3d&risl=&pid=ImgRaw&r=0

Görsel 2: Simon Colton, 2010, Simon Colton'un yapmış olduğu otomatik ressam projesi ile ortaya çıkan portre çalışması/ Portrait work created by Simon Colton's automatic painter Project. Arteletronicmedia. Erişim: 17.12.2023,

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEhrD0YkCh2fki_hP56eWLJtzYI6qY8fOItHTH9f1Lwqve4yrpiUc7H9iBZhrNr_M9wYDVWH2Lzk_LkNW4RAHgZPE3Bo2smsFM06YjqUeMG2NanpFR50ccK8BCxkgPVmqRcvKlJm83FIKu4A/s1600/retrato+1.jpg,%20URL%20,%20.%20.%20

Görsel 3: DeepDream, 2015, 50 yinleme ile eğitilmiş hali köpekleri algılaması/ DeepDream trained with 50 iterations detects dogs. Wikipedia. Erişim: 17.12.2023, <https://tr.wikipedia.org/wiki/DeepDream#/media/Dosya:Aurelia-aurita-3-0049.jpg>

Görsel 4: Refik Anadol, 2018, Eriyen Anılar/Melting Memories. Pilevneli Gallery. Erişim: 17.12.2023, <https://mozartcultures.com/wp-content/uploads/2020/11/x1080.jpg>

Görsel 5: Marazzi firmasının yapay zekâ destekli karo tasarımı, 2022, Artificial intelligence-powered tile design by Marazzi, Marazzi Group. Erişim: 18.12.2023, <https://www.marazzigroup.com/blog/reply-the-acpv-architects-antonio-citterio-patricia-viel-studio-and-marazzi-redefine-ceramic-tile-design-with-artificial-intelligence/>

RESİMDEN FOTOĞRAFA DÖNÜŞEN ESTETİK: GÜZEL, CİNSİYET, ÖLÜM¹

Öğr. Gör. Ersin BERK

Grafik Tasarım Programı – Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Ferizli Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü
Sakarya / Türkiye
ersinberk@subu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-2249-7532

Öz: Resim, yüzyıllar boyunca gerçeklik ve güzelliğin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 19. yüzyıl sonlarına doğru modern fotoğraf makinesinin yaygınlaşması, bu temsiliyetleri resimden fotoğrafa doğru kaydırmıştır. Çalışma, fotoğrafın icadının resmi özgürleştirdiği gibi, resmin de fotoğrafı *mimesisten* kurtardığı savıyla hareket eder. Çalışmada, Edward Weston’un “Pepper” (1929) fotoğrafı ile René Magritte’in “Lovers” (1928) adlı tablosu, 20. yüzyılın başında değişmeye başlayan estetik normlar ışığında ele alınmıştır. Joel Peter Witkin’in eserleri, ölümün estetik ve güzellikle olan bağı kapsamında değerlendirilerek, Robert Wiles’in “Evelyn McHale” (1947) ve Sir John Everett Millais’in “Ophelia” (1851) yapıtlarıyla birlikte yorumlanmıştır. Otto Dix’in “Portrait of the Journalist Sylvia von Harden” (1926) tablosu ile Brassai’nin “A Couple at Le Monocle” (1932) fotoğrafları karşılaştırılarak sarsılan cinsiyet rollerine vurgu yapılmış ve birbirinden habersizce benzer çalışmalara imza atan sanatçıların eserleri arasında dolaylı bağlar kurulmuştur. Doküman analizi yöntemi kullanılan çalışmada, 20. yüzyılın ilk yarısında dönüşmeye başlayan estetik, güzel, ölüm ve cinsiyet kavramlarının serüveni imgeler aracılığıyla sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Resim, Güzellik, Estetik, Cinsiyet, İdeal, Çirkin, Ölüm.

AESTHETICS TRANSFORMED FROM PAINTING TO PHOTOGRAPHY: BEAUTY, GENDER, DEATH

Abstract: Painting has been one of the significant representatives of reality and beauty for centuries. The proliferation of modern cameras toward the end of the 19th century moved these representations from painting to photography. This study is grounded on the argument that just as the invention of photography has liberated painting, painting has saved photography from mimesis. In the study, the photograph “Pepper” (1929) by Edward Weston and the painting “Lovers” (1928) by Rene Magritte were discussed in the light of the aesthetic norms that began to change in the early 20th century. Joel Peter Witkin’s works were evaluated within the scope of the bond of death with aesthetics and beauty and interpreted with “Evelyn Mchale” (1947) by Robert Wiles and “Ophelia” (1851) by Sir John Everett Millais. The painting “Portrait of the Journalist Sylvia von Harden” (1926) by Otto Dix and the photograph “A Couple at Le Monocle” (1932) by Brassai were compared and the shaken-up gender roles were stressed. Indirect connections were established between the works of the artists who lived unknowingly each other and built similar works. The adventure of aesthetics, beauty, death, and gender concepts that began to transform during the first half of the 20th century were presented through images using the document analysis method.

Keywords: Photography, Painting, Beauty, Aesthetics, Gender, Ideal, Ugly, Death.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

1. Giriş

İnsanlık yüzyıllar boyunca kendini ifade etme ve geleceğe aktarmanın yollarını aramıştır. Bu içgüdüyü yansıtmak adına çok çeşitli yöntemlere başvuran, farklı coğrafyalardan birçok insan sanat kavramının doğmasında da rol oynamıştır. Mağara duvarlarında çizgiyle başlayan serüven, ilerleyen yüzyıllarda çömlek, heykel ve tuval resimleriyle devam etmiştir. Sanayi Devrimi'nin olanaklarıyla yaygınlaşan modern fotoğraf makinesi ve baskı teknikleri ise görüntüleri de bir ifade aracına dönüştürerek önemli toplumsal ve kültürel değişimlerin önünü açmıştır. Vilém Flusser'ın "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru" adlı metninde de altını çizdiği gibi, "teknik görüntülerin icadı" dünyadaki en önemli kültürel kırılmalardan birini başlatmıştır (2006, s. 7). Kuşkusuz, teknik görüntüler modern fotoğraf makinesinin bir sonucudur ve bu icat, sanatla ilgilenen birçok kişinin sanata eskisinden çok daha farklı bir perspektiften yaklaşmasına olanak sağlamıştır. A. Danto'nun da öne sürdüğü üzere, fotografik görüntülerin sürekli üretimi "bilindik anlamıyla sanatın sonu" nun gelmesinin fitilini ateşleyen ilk kıvılcımlardan biridir (Danto, 2014, s. 19). Bu durumun en temel gerekçesi, fotoğraf makinesinin bir nesneyi ya da bir figürü o imgeye benzer biçimde hapsedebilme gücünden kaynaklanmaktadır. Yüzyıllar boyunca resim ve heykel sanatına yüklenen mimetik görevi, önce dakikalar, daha sonra saniyeler içinde üretebilme gücü, modern fotoğraf makinesini gerçekliğin yeni temsilcisi haline getirmiştir. Bir nesneyi, insanı ya da manzarayı neredeyse kusursuzca baskıya aktarabilen bu sihirli kutuyu William Henry Fox Talbot'un "Doğanın Kalem"i olarak ifade etmesi hiç de şaşırtıcı değildir (Talbot, 1844, s. 2). Tam da bu noktada hatırlanması gereken oldukça önemli bir husus daha bulunmaktadır: Resim disiplini, günümüzde her ne kadar doğrudan sanatla ve bireyselleşmeyle ilişkilendirilse de, resim sanatı da yüzyıllar boyunca doğanın kalem-i işlevini gören bir kategori olmuştur. Sanatçı kavramının hem kategorik hem de teorik anlamda ortaya çıkmaya başladığı Rönesans döneminde, Botticelli dahil birçok ressamın ünlü portrelerini ve fresklerini sipariş üzerine yaptığı bilinmektedir (Gombrich, 2013, s. 264). Hatta bazen bu çalışmaları oluşturan renklerin bile ürünü sipariş eden kişi tarafından belirlendiği bilinen gerçekler arasındadır. Ressamların para kazanabilmelerinin veya ün sahibi olmalarının ön koşulu, biraz da figürleri, nesnelere veya manzarayı gerçeğine benzetmelerine bağlıdır. Yaygınlaşan modern fotoğraf makinesinin hünerleri, bu görevin resimden fotoğrafa kaymasını sağlamıştır. Özetle, fotoğrafa belge niteliği atfedilmesi, fotoğrafın sadece gerçekliğe olan yakınlığından değil, biraz da çağının gereksinimlerini ve ruhunu karşılama potansiyelinden kaynaklanmıştır. Bu gerekçenin temelleri, Batı'nın toplumsal olarak bireyselleşmeye hazır olmasında aranabilir. Fotoğraf makinesinin portrecilik aracılığıyla yaygınlaşması, bu gerekçeyi yansıtan ana unsurlardan biridir. Ayrıca, yağlı boya portrelerini yaptırmaya maddi gücü yetmeyen burjuvazinin ve ortalama tüketicinin portrelerini, fotoğraf makinesinin icadından önce çeşitli ucuz tekniklerle yaptırmaya çalışmaları da oldukça önemli bir ayrıntıdır. Gisele Freund'un "Fotoğraf ve Toplum" adlı metninde aktardıklarına göre, Batı'da suret resmettirmek 1750-1830 yılları arasında zaten yaygın bir gelenektir. Freund'a göre, önce minyatür, sonra silüet ve ardından fizyotras yöntemiyle yaygınlaşan bu mimetik faaliyetler, ideolojik olarak da fotoğrafın öncüsü olarak yorumlanabilir (Freund, 2008, s. 19). Bu gelişmeler, aynı zamanda fotoğrafın teknolojik olarak icat edilmeden önce kültürel olarak filizlendiğini ve sanatçıların mimetik imgeyle hesaplaşmak için gereken zemini zaten elde etmeye başladığı savını güçlendirmektedir.

Batı sanat dünyasının mimesisle hesaplaşmaya başlaması, modern öznenin şekillenmesine katkı sunan Rönesans'ın öne çıkan özellikleri olan "gerçekçilik, güzellik, çirkin ve ideal" gibi kavramların da tartışmaya açılmasına yol açmıştır. Sanatta yüzyıllar süren baskın görüş, hiç kimsenin çirkin bir resme ya da heykele bakmayacağı, onu satın almayacağı ya da ondan etkilenmeyeceği yönündedir. Benzer düşünceler fotoğraf için de dile getirilmiştir. Ne var ki, bu kıstasların fotoğraftaki geçerliliği resimdeki kadar uzun sürmemiştir. İlk fotoğraf örneklerinde öne çıkan bu kriterler, kısa süre içinde fotoğrafçılar tarafından esnetilmiş, dönüştürülmüş veya tamamen reddedilmiştir. Fotoğrafçıların fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabullendirmeleri ve baskın ölçütlere rağmen eleştirel bir

üslup yaratabilmeleri elbette kolay olmamıştır. Ne var ki, fotoğrafın icat edildikten yalnızca on bir yıl sonra Fransız akademisi tarafından sanat kategorisine alındığı da unutulmamalıdır (Shiner, 2013, s. 314). Bu kısa zaman aralığı, fotoğrafın, resmin sanat olarak değerlendirilmesi kadar zahmetli bir tarihsellikten geçmediğinin kanıtı gibidir. Ancak, bir tarafta estetiğin bir kategori haline gelmeye başlaması, diğer tarafta dönüşen özne ve ters yüz olmaya başlayan toplumsal normlar, fotoğrafın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. 20. yüzyılın başında neredeyse tüm sanatçıları etkileyen ekspresyonizm, fovizm ve gerçeküstücülük gibi sanatsal akımlar da fotoğraftaki yaratıcılığı tetikleyen diğer unsurlardır. Birçok ressamın modern fotoğraf makinesi yaygınlaşmaya başladıktan sonra fotoğrafçılığı tercih etmesi veya desen yapmak için fotoğraftan faydalanması, iki disiplin arasındaki hem fiziki hem zihinsel etkileşimi de artırmıştır (Hacking, 2015, s. 82). Bu etmenler, yalnızca fotoğrafın resim sanatını değil, resim sanatının da fotoğrafı özgürleştirip özgürleştirmediğine dair bir sorunun araştırılma gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Resim ve fotoğrafın bazen bütünlüklü bazen de çatışan ilişkisinin yarattığı zenginlik üzerine bina edilen çalışmada, 20. yüzyıl başında üretilen resim ve fotoğraf örnekleri, çağın ruhunu temsil eden estetik algı bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın vurgu yapmak istediği noktalardan biri, resim sanatını kökünden değiştiren fotoğrafın, kendisine atfedilen gerçeklik kavramından sıyrılırken dönüştürdüğü resim sanatından ve çağın ruhundan nasıl beslendiğidir. Doküman analizi kullanılan ve betimsel analizden yararlanan çalışmada, 20. yüzyılın ilk yarısında birbirlerinden habersiz, farklı coğrafyalarda yaşamış olan bazı ressam ve fotoğrafçıların ürettiği yapıtlar arasında dolaylı bağlar kurulmuştur. Çalışmanın örnekleme, ağırlıklı olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde güzelin, idealin ve normların dışına taşma cesareti gösteren resim ve fotoğraflardan seçilmiştir. Ölümü merkezine alan bazı güncel sayılabilecek fotoğraf örnekleri, romantik dönemde üretilen ünlü tablolarla ilişkilendirilmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşmeye başlamasını resimlerine ve fotoğraflarına yansıtan sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. Estetiğin tarih içinde geçirdiği dönüşüme de değinilen çalışmada, estetiğin güzel ve çirkinden kopuşunun altı çizilerek, yirminci yüzyılın başında üretilen kavramların serüveni imgeler aracılığıyla sunulmuştur.

2. Güzel ve Çirkinin Sınırında: Estetik

Sanatsal üretimler, coğrafyalara, ırklara, cinsiyetlere, yöntemlere ya da medyumlara göre büyük değişiklikler gösterse de insanlığın bazı temel itkileri yüzyıllarca büyük bir değişime uğramamıştır. Kuşkusuz bu temel itkilere biri güzelliğe olan eğilimdir. Güzel, kimi zaman “estetik” kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır; ancak estetik kelimesi literatüre 18. yüzyılda Baumgarten (Keskin, 2018, s. 16) tarafından girmiştir. Cevizci’ye göre, estetik kavramı Baumgarten’da “sanat ve güzellik felsefesi”ne karşılık gelmektedir. Cevizci, Baumgarten’ın, estetik kavramını çağdaşlarından farklı olarak duyumsanabilir bir düzeyde kavramsallaştığını belirtmektedir (1999, s. 107). Ne var ki, ‘bir hissetme biçimi’ olarak ifade edilen kavramın 18. yüzyıldan başlayamayacağı gerçeği, bu kavrayış biçiminin çok daha eskilere götürülebileceğine işaret etmektedir. Nejat Bozkurt’un “Sanat ve Estetik Kuramları” adlı kitabının çerçevesi de bu savı destekler niteliktedir. Bozkurt, Platon’dan başlattığı sanat ve estetik kuramlarını birçok düşünürün fikirlerine göre yorumlamış ve çağdaş tartışmalara kadar getirmeye çalışmıştır (Bozkurt, 1995, s. 81-309). Bozkurt’un, henüz estetik hatta sanat kavramının da icat edilmediği dönemlerde yaşayan düşünürlerin fikirlerine yer vermesi, estetiğin belki etimolojik olarak değil, ancak varlığı itibarıyla çok daha köklü bir geçmişi olduğunu göstermektedir. Umberto Eco’nun “Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik” adlı kitabı sadece başlığıyla bile benzer bir görüşü savunuyor gibi görünmektedir (Eco, 2015, s. 8). Estetik kavramının geçmişi vurgu yapılan metinde, güzellik de önemli bir kavram olarak yer almaktadır. Estetiğin güzelle olan yakından teması, kavramın yıllar içinde değişen formlarını ve algısını gözlemlemek açısından da önemlidir. Estetiğin

yaygın olarak güzellikle eşdeğer görülmesinde, estetiği metinlerine taşımış yazarların da etkisi büyüktür. Estetik, birçok yazara göre (Timuçin, 2013 s. 13; Chul Han, 2018 s. 8; Hegel, 1982, s. 67) güzelliğe içkindir. Ne var ki, güzellik algılarının tarihsel süreçte baskın otoritelere göre değişkenlik gösterebilmesi, estetiğin farklı biçimlerde yorumlanmasını da incelemektedir. Bu yaklaşımların değişkenlik göstermesi, tıpkı güzellik gibi çirkinlik kavramının da oldukça tartışmalı biçimde şekillenmesine neden olmaktadır. Felsefenin, dolayısıyla sanatın temel problemlerinden olan güzel ve çirkin tartışmaları uzun yıllardır sürerken, bu kavramların zeminlerinin ne kadar kaygan olduğu ise Umberto Eco'nun "Güzelliğin Tarihi" (2009a) ve "Çirkinliğin Tarihi" (2009b) adlı yapıtlarına bakıldığında çok daha iyi anlaşılabilir. Eco'nun "Çirkinliğin Tarihi" adlı yapıtının önsözünde dikkat çektiği çok önemli bir nokta, aslında estetiğin tanımını da yapar gibidir. Kitabının isminin "Çirkinliğin Tarihi" olmasına rağmen, bazı resimlerin okuyucuya son derece güzel gelebileceğine dikkat çeken Eco, bu durumun tarihi şekillendiren baskın beğeni otoritelerinin güzele olan yaklaşımlarından kaynaklandığını belirtmektedir (2009b, s. 10-20). Eco'nun "Güzelliğin Tarihi" adlı kitabında (s. 131), "Çirkinliğin Güzel Gösterisi" adlı bölüme önemli bir yer ayırması, yine bu kavramların ne kadar iç içe olduğunu anlamak adına çok önemli bir ipucudur. Tüm bu bilgiler ışığında, bazı güzel, estetik veya çirkin olarak yorumlanmaya oldukça müsait resimlere ve fotoğrafları analiz etmek, estetiğin ve güzelin dönüşen serüvenini daha iyi anlamayı mümkün kılacaktır. Çalışmanın örnekleminin 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle başlatılması bakımından Edward Weston'un "Pepper" (1929) (Görsel 1) adlı fotoğrafı bu duruma verilebilecek iyi örneklerden biridir.



Görsel 1. Edward Weston, 1929, Biber / Pepper. Artsandculture. URL1

"Pepper" fotoğrafı (Görsel 1), 1929 yılında üretilmiştir. Weston, bu fotoğrafı "Biber" olarak isimlendirmiştir. Ne var ki fotoğrafta kullandığı ışık ve açı "biber"i hem biçimsel hem de içeriksel olarak biber formunun dışına taşımakta ve farklı bağlamların önünü açmaktadır. Terry Barrett, "Fotoğrafı Eleştirmek" adlı kitabında, Weston'un "Pepper" (Görsel 1) adlı eserine bakıldığında, duyarlı ve eğitilmiş bir gözün fotoğrafı heykelleştiren ışığını hemen fark edeceğinden bahseder. Barrett, fotoğraftakinin yenilebilir bir sebzededen ziyade estetik bir objeye dönüştüğüne ve artık bu fotoğrafın kategorik açıdan estetiğin meselesi haline geldiğini savunur. Ancak Barrett, bu çıkarımları yapabilmek için çağdaş Batı sanatına, soyutlamaya ve "sanat için sanat" yaklaşımına aşina olmasının gerektiğine de vurgu yapmayı ihmal etmemiştir (Barrett, 2012, s. 132).

Estetik, temel anlamda insan doğasını besleyen güzel, çirkin ve ideal kavramlarından ayrıştıkça, beğenin evrensel niteliğinden de uzaklaşarak kültürel ve toplumsal durumlara evrilmektedir. Örneğin, Weston'un "Pepper" eserine (Görsel 1) biçimsel olarak yaklaşan bir gözlemci, onu heykelsimsi bir obje veya bir biber görüntüsü olarak yorumlayabilir. Ne var ki, yapılacak metinler arası ve içeriksel bir analiz ise Weston'un "Pepper"ının kolaylıkla

Gustav Klimt'in "Kiss" (1908) (Görsel 2) veya Rene Magritte'in "The Lovers" (1926) (Görsel 3) adlı tablosuyla ilişkilendirilmesinin de önünü açmaktadır.



Görsel 2. Gustav Klimt, 1908, Öpücük /Der Kuss (Kiss). Wikipedia. URL2



Görsel 3. Rene Magritte, 1928, Aşklar / Les Amants (The Lovers). Moma. URL3

Bu dolaysız ilişkilendirme, aynı zamanda estetik kavramının kültürel boyutlarını da açığa çıkarmaktadır. Peter Burke, "Tarihin Görgü Tanıkları" adlı metninde, belki de bu bağlamı en iyi ifade eden alıntılardan birine yer vermektedir: "Avustralyalı bir yerli, Son Akşam Yemeği tablosunun temasını anlamayacak; bu, onda sadece heyecan dolu bir yemek daveti düşüncesi uyandıracaktır" (Burke, 2009, s. 37). Erwin Panofsky'ye ait olan bu yorum, sadece beğenin değil, yargının ve estetiğin de kültürel kodlara göre değişkenlik gösterdiğini gözler önüne sermektedir. Aynı eğilimin sadece resim için değil fotoğraf için de geçerli olduğu iddia edilebilir. Fotoğrafın Fransa ve İngiltere'de yaygınlaştığı düşünüldüğünde hem fotoğraf üreticisinin hem de tüketicisinin bakışının Batı estetiği çerçevesinde şekillendiği söylenebilir ancak Batı'daki estetik eğilimler kendi içinde de oldukça farklılık göstermektedir. Weston'un "Pepper" (Görsel 1) eserine, postmodern çağın estetik standartlarından bakıldığında, fotoğrafın idealden ve belgesel tınılardan uzak olduğu yorumunu yapmak kolaydır. Ancak, Edward Weston'un katı bir modernist olduğu da unutulmamalıdır. Weston, resim ve fotoğrafı ilişkilendirmenin tamamen karşısında yer almasının yanı sıra, Barrett'e göre (2012, s. 227), fotoğraf baskısı üzerine elle müdahaleler yapmaya kalkan fotoğrafçıların eserlerini "sözde resimler" yakıştırmalarıyla küçümseyecek kadar sert bir modernisttir. Ne var ki, estetiğin dönüşümüyle artan yorum ve bağlam gücü, eser üretmenin yanı sıra onların arasında farklı bağlamlar kurmanın da önünü açmaktadır

Ayrıca, E. Weston'un Amerikalı, G. Klimt'in Avusturyalı ve R. Magritte'in Belçikalı olmasına rağmen, yapıtlarının hemen hemen aynı tarihlerde üretilmesi, sanatçılar arasındaki dolaysız ancak şaşırtıcı ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. Bu ilginç bağlantılar, aynı zamanda fotoğrafın sembolizmle, gerçeküstü sanatla ve çağın ruhunun sonucu olan estetik ölçütlerle paralel olarak dönüşmeye başladığının somut göstergeleri olarak yorumlanabilir. Weston'un "Pepper"ının formu, her ne kadar ideal bir biberden uzak olsa da, soyut bir ideale gönderme yapması bakımından "güzel" olarak nitelendirilebilir. Oysa, Joel Peter Witkin gibi bazı sanatçıların eserlerine bakıldığında, estetiği güzelden ve idealden kurtarma çabaları doğrudan fark edilmektedir. Güzel ve çirkin gibi kavramların pamuk ipliğine bağlı temelleri, estetiğin dönüşen serüveni içinde çok farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir.

3. Dönüşen Güzel: Ölümün Kıyısında

Ahmet Haşim, "Frankfurt Seyahatnamesi" adlı kitabında, güzelin doğasına ve estetikle olan ilişkisine dair çok önemli çıkarımlarda bulunur. "Estetik işiyle az çok uğraşanlar bilir ki," der Haşim ve ekler: "Olmuş vakaların doğru anlatılışı gayet kötü eserler meydana getirir. Yalanın ilahi nefesi üzerinden geçmedikçe ne ses, ne renk, ne taş, ne tunç sanat eseri haline gelemez. 'Güzel', 'yalan'ın çocuğudur" (2013, s. 41). Ahmet Haşim'in ifadelerinde, doğrudan olanın güzele karşıt olduğu anlaşılmaktadır. Haşim, aynı zamanda güzelin kökenini gerçeğin dolaysız ifade edilmesinden de ayırıştırarak estetik ile temsil arasına bir mesafe koyar. J.P. Witkin'in "Face of Woman" (Görsel 4) yapıtına bakıldığında, Haşim'in estetik görüşüne yakın bazı motiflere rastlanmaktadır. Witkin'in kendine özgü biçimsel üslubu, güzelin değişik formlara dönüşmesini mümkün kılarak estetiğe farklı bir boyut kazandırmaktadır.



Görsel 4. Joel-Peter Witkin, 2004, / Face of a Woman. Artsy. URL4

Witkin'in "Face of Woman" (Görsel 4) eserine ilk bakıldığında, yüzyıllardır resim geleneğinden aşına olunan bir natürmort sahnesi görülmektedir. Natürmort kelimesinin kökeni "nature" ve "morte", yani "ölü" ve "doğa" anlamlarına gelir. Protestanlığın yaygınlaşmasıyla, dini hikayelerden ve ikonacılıktan kopan Batı resim geleneği, çeşitli meyveler, çiçekler ve nesnelere betimlemeye yönelmiştir (2014, Hodge, s. 48). Kavramın içinde "ölü, ölmüş olan" kelimesi bulunmasına rağmen, bu kelime bilindik anlamıyla ölüye değil, doğadan bir kopuşa gönder yapmaktadır. Oysa Witkin'in natürmortunda göze çarpan ilk nokta, ölmüş bir kadının yüzüdür. Fotoğrafın ironisi ise ölümün rahatsız edici biçimde "güzel" görünmesinde gizlidir.



Görsel 5. William Henry Lake Price. 1855, Eylül Ayının İlk Günü / The First of September. Collections. URL5

Fotoğraf sanatında ölüm imgesinin işlenmesi, bu sanat dalının erken dönemlerine kadar izlenebilir. Örneğin, Nitekim, William Henry Lake Price'ın 1855 yılında ölü kuşlar kullanarak oluşturduğu natürmort çalışması (Görsel 5), bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ancak, Witkin'in natürmortlarında insan figürlerine doğrudan yer vermesi, sanatçının eserlerinin etkileyiciliğini önemli ölçüde artırmakta ve ölüm temasını daha çarpıcı hale getirmektedir.

Witkin'in "Face of Woman" eserinde (Görsel 4) kadın figür ölmüş olmasına rağmen yüzünde acı çektiğine dair bir emare görünmemektedir. Solgun görünmeyen figürü cansızlaştıran temel unsurlardan biri de henüz koparıldığı hissedilen beyaz çiçeklerdir. Çiçeklerdeki parlaklık, figürün gözlerinin kapalı olmasındaki gerilimi azaltarak şempanzenin boş bakışlarını anlamlı kılmaktadır. Fotoğrafın bütününde şiddete, ölüme ve çirkinliğe dair neredeyse hiçbir unsura rastlanmaması, Witkin'in gerçekliği bükerek anlamlandırdığı izlenimini verir. Witkin'in "güzel"i Haşim'in söylediği anlamda "yalanın çocuğu"nu andırmakta, çirkinliğin ve ölümün sınırlarını zorlayarak estetiğin kapısını aralamaktadır.

Estetiği "güzelin geniş imparatorluğuna sahip" bir kavram olarak niteleyen Hegel, "Estetik" adıyla derlenen metninde sanattaki güzelin doğadaki güzelden çok daha üst düzeyde yer aldığını belirtmektedir. Hegel'e göre "sanat güzelliği 'Tin'den doğmuş ve sanki iki kez yeniden doğmuş bir güzelliştir.

Başka bir deyişle, sanatsal güzellik 'Tin'den doğmuştur ve 'Tin'den iki kez doğmuş bir güzelliktir. Nasıl Tin ve onun yaratmaları, doğa ve onun görünüşlerinden çok daha yüksek düzeyde bulunuyorsa, sanatsal güzelin kendisi de doğal güzellikten çok daha yukarıda yer alır (Hegel, 1982, s. 67).

Witkin, "Face of Woman" yapıtında (Görsel 4) ölümle ilişkilendirilen çirkin, iğrenç gibi kavramları ters yüz ederek Hegelci anlamda sanattaki güzelliği üçüncü kez doğurmayı başarmış gibi görünmektedir. Witkin'in fotoğrafı bir kurgudur. Ne var ki, ölümün soğukluğunu belgesel bir an fotoğrafıyla aşmaya çalışan fotoğraf örnekleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri de Robert Wiles'in çekmiş olduğu "Evelyn Mchale" adlı (Görsel 6) fotoğraftır. Fotoğraf, belgesel bir imgeden ziyade bir sanat galerisine ustaca yerleştirilmiş güncel bir sanat eserini çağrıştırmaktadır. Oysa figüre dikkatle bakıldığında, bir tür yalnızlık hissetmemek "kapitalist üretim tarzı ve modernitenin bir sonucu olan ve insanı hem kendisine hem de çevresine duyarsızlaştıran bir yabancılaşma"yı (Berk, 2024, s. 91) görmek de mümkündür. "Evelyn Mchale"'in bu kadar "güzel" ve "pürüzsüz" olması, bir insanı değil, bir nesneyi çağrıştırmaktadır. Wiles'in "Evelyn" fotoğrafının (Görsel 6) bağlamsal olarak Sir John Everett Millais'in 1851 yılında yaptığı "Ophelia" tablosuyla (Görsel 7) bazı benzerlikler taşıdığı iddia edilebilir. Millais, bu tabloyu Shakespeare'in "Hamlet"inden referansla üretmiştir. Tabloda, babasının Hamlet tarafından öldürüldüğünü öğrenen Ophelia'nın çiçek toplamak için yürüyüş yaptığı sırada nehre düşmesi ve sırt üstü yatarak şarkılar söylediği sırada boğulması betimlenmektedir. "Ophelia" tablosu, "Sanayi Devrimi'nin getirdiği olumsuz etkilere tepki olarak şekillenmeye başlayan ve estetik açıdan da klasik üsluplara karşı bir isyanı içinde barındıran" (Berk, 2018) romantik dönemin bir yansımasıdır. Oysa figürün gözlerinin açık olması ve tabloda birçok renkli çiçeğin doğayla birlikte betimlenmesi, ölümün donukluğunu gizlememektedir.



Görsel 6. Robert Wiles. 1947, Evelyn Mchale. Time. URL6

Ne var ki, mekanik bir aracın tavanıyla bütünleşmiş bedeniyle kaydedilen Mchale'nin görüntüsünde aynı soğuktan eser yoktur. Wiles'in fotoğrafı (Görsel 6) bir intihar belgesidir ve bazı kaynaklarda "tüm zamanların en güzel intiharı" (Time, 2014) olarak geçmektedir. Eserin göstergelerine bakıldığında, Mchale'nin ölümü acıdan ve üzüntüden ziyade garip bir huzuru yansıtmaktadır. Ophelia suyun içinde buruşan parmak uçlarını boşluğa doğru bırakmışken, Mchale gösterişli eldivenleriyle inci kolyesini tutmaktadır. Ophelia'nın gözleri ifadesizce sabitlenen

ve açık kalmış ağızıyla kaygılı ve huzursuz bir anın dondurulmasını çağırıştırırken; gözleri kapalı, başı dik ve dudakları canlıymışçasına parlak Mchale, ölümün değil adeta yaşamın bir sembolü gibidir. Robert Wiles, kadrajını doğru bir açı ve güzel normlarına uyan bir figürle birleştirerek ölümün de estetize edilebileceğini, güzelleştirilebileceğini kanıtlayan bir esere imza atmıştır. Aynı gün intihar anını yansıtan hiçbir fotoğrafta aynı etkiye rastlanmaması bu savı destekler niteliktedir.



Görsel 7. John Everett Millais. 1851, Ofelya / Ophelia. Vikipedi. URL7

Ölümünün estetize edildiği bir başka sanatsal fotoğraf da Witkin'in "Kiss" (1983) (Görsel 8) adlı eseridir. 1983 yılında üretilen fotoğraf, sadece ölümün değil, toplumsal cinsiyet baskılarını da eleştiren sert bir eserdir. Yine natürmort olarak üretilen fotoğrafta, öpüşen her iki ölü figürün de erkek olması, çoktan dönüşmeye başlayan cinsiyet normlarının bir dışavurumudur. Fotoğraf 20. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiştir. Ne var ki, bu dönüşümü 19. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok milletten ressam ve fotoğrafçının kadrajlarına ve tuvallerine taşıması çok daha cesur bir girişim olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyılın başında cinsiyet rollerini konu eden ressam ve fotoğrafçıların eserlerine bakıldığında, bu sanatçıların yaratıcılıklarını hem resim-fotoğraf birlikteliğine hem sarsılmaya başlayan toplumsal dinamiklere hem de dönüşmeye başlayan estetik ölçütlere borçlu olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 8. Joel-Peter Witkin, 1983, Öpücük / Le Baiser (Kiss). Artsy. URL8

4. Kayganlaşmaya Başlayan Zemin: Cinsiyet



Görsel 9. Brassai (Gyula Halász). 1933. Paris Le Monocle'de Bir Çift /A Couple at Le Monocle, Paris. Moma. URL9

Brassai'nin 1932'de Paris'te çekmiş olduğu "Paris Le Monocle'de Bir Çift" fotoğrafında (Görsel 9) iki adet figür görülmektedir. Figürlerden biri dekoltesi, ince kaşlı ve zayıftır. Diğer figür ise onu tek eliyle belinden, diğer eliyle de dirseğinden tutan yapılı ve takım elbiseli başka bir figürdür. Eril oturuşu, kadını kavrayış biçimi ve takım elbisesiyle ciddiyeti ve erki sembolize eden kişi, kadının sevgilisi izlenimi vermektedir. Fotoğrafın ismine bakıldığında, figürün gerçekten de kadının sevgilisi olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki, fotoğrafın orijinal bağlamından öğrenilen bir bilgi bazı standartların ve normların sarsılmasına sebebiyet vermektedir. Bu bilgi, Brassai'nin çift fotoğrafını Paris'teki bir lezbiyen barda çektiğidir. Yani görüntüdeki çiftin her ikisi de kadındır; ancak yapılı olan figür "erkek" gibi görünmeyi tercih etmiştir. Fotoğrafın çekildiği tarihlerde çok da yaygın olmayan bu tür mekanlar aslında değişen toplumsal normların bir işaretidir. Fotoğrafın üretildiği yıllar, aynı zamanda kadınların cinsel tercihlerinden bağımsız olarak cinsiyet rollerini esnetmeye hatta reddetmeye başladığı tarihsel, kültürel ve sanatsal bir sürecin de başlangıcı olarak yorumlanabilir. Brassai'nin çift fotoğrafını üretmesinden yaklaşık altı yıl önce Otto Dix'in Almanya'da ürettiği "Bir Gazetecinin Portresi: Sylvia von Harden" adlı yağlı boya portresi (Görsel 10) toplumsal cinsiyet rollerinin ve çağın ruhunun başka coğrafyalarda da dönüşmeye başlamasının adeta somutlaş(tırılmış) halidir.



Görsel 10. Otto Dix. 1926. Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi / Portrait of the Journalist Sylvia von Harden. Wikipedia. URL10

Otto Dix'in "Sylvia Von Harden" adlı tablosu (Görsel 10), güçlü bir portrenin yanı sıra yansıttığı bazı göstergeler itibariyle toplumsal normların sarsılmaya başladığına dair ikonik sembollerden biridir. Tabloda kadınsal göstergeler neredeyse tamamen silikleştirilmiştir. Yüzyıllar boyunca kadın imgesinin resimdeki yeri ve biçimi düşünüldüğünde, bu tabloda yapılmak istenen şey oldukça yeni ve cesurca bir girişim olarak değerlendirilebilir. Resmi çok güçlü kılan detaylardan biri ise resmin gerçek bir figürden esinlenerek üretilmesidir. Kafede tek başına oturan veya sigara içen kadınların hoş karşılanmadığı bir süreçte Sylvia, bunları yapmasının yanı sıra içkisini de yudumlamaktadır. Ellerinin zariften ziyade kemikli ve büyük biçimde çizilmesi, kadının gücünü yansıtır gibidir. Ortamdaki en süslü şey masa ve sandalyedeki motiflerdir. Figürün kadınların pek de tercih etmediği kısa saçları, dominant imajı veren koyu renkli ruj ve o dönemde yaygın olarak sadece erkeklerin kullandığı tek camlı gözlüğü, toplumsal cinsiyet rollerine adeta bir meydan okumadır. Adı yeni nesnelcikle anılan Dix'in bu portreyi seçme ve ifade etme biçimi, toplumda dönüşmeye başlayan kadın imgesinin güçlü bir yansımasıdır.

Dix'in "Sylvia"sı aynı zamanda Diane Arbus'un "Bigudili Genç Adam"ını (Görsel 11) hatırlatmaktadır. Diane Arbus'un New York'ta çektiği fotoğraftaki figür, çizilmiş kaşları ve donuk bakışlarıyla Sylvia'yı hatırlatır. "Sylvia" ve "Genç Adam"ın elleri arasında boyutsal olarak çok önemli benzerlikler bulunsa da aslında aralarında önemli farklar da bulunmaktadır. "Genç Adam"ın tırnakları uzun ve ojeli olmasının yanı sıra, sigarayı tutuş biçiminde feminen bir jest hissedilmektedir. Sylvia'nın kısa ve küt saçları "Genç Adam"da uzun, karışık ve kıvrımlı saçlara bırakmıştır. Sylvia, kadına dayatılan sembollerin ve normların dışına çıkarken, "Bigudili Genç Adam" ise cinsiyetlere yüklenen anlamları reddetmiştir. "Sylvia" resmi ve "Genç Adam" fotoğrafı arasındaki en önemli bağ, cinsiyet rollerinin dönüşmeye başladığı toplumsal normların estetiğe olan yansımasıdır. Bu estetik, aynı zamanda güzel, çirkin ve ideal

gibi kavramlarının ters yüz olmaya başladığı hem tarihsel hem de kültürel bir serüvenin de başlangıcı olarak yorumlanabilir.



Görsel 11. Diane Arbus. 1966. New York Batı 20. Caddenin evinde bigudi takmış genç bir adam. / A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. Moca. URL11

5. Sonuç

Estetik, sanat ve sanatçı gibi kavramlar modern dönemin ürünü olarak ortaya çıkmış olsa da, bu kavramlar literatüre girmeden önce de insanlar, farklı coğrafyalarda ve çeşitli kategorilerde sanatsal üretimlerde bulunmuşlardır. Bu üretimlerin isimlendirilmesi ne olursa olsun, takas edilen, alınıp satılan ya da ticareti yapılan tüm eserler, her daim farklı ülkelerin, etnik grupların veya toplumların güzellik, oran-orantı ve ideal anlayışlarına göre biçimlenmiştir. Modern fotoğraf makinesinin icadı, bu yerleşik standartların derinden sarsılmasında önemli bir rol oynamış ve resim sanatında köklü bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte ressamlar, resim sanatını klasik formundan uzaklaştırıp estetik kavramıyla daha yakından ilişkilendirme çabasına girmişlerdir. 20. yüzyılın başlarında, resimlerde hem konu hem de üslup açısından gerçeklik kavramından uzaklaşma, hatta güzellikten soyutlanma eğilimleri de artmıştır. Resmin bu özgürleşme sürecine aracılık eden fotoğraf sanatı, kısa sürede resimde yaşanan bu dönüşümden doğrudan etkilenmiş ve salt bir taklit aracı olma işlevinden sıyrılarak kendine özgü bir ifade biçimi kazanmıştır. Bu bağlamda, ressamların resim sanatını mimetik kaygılardan arındırma sürecini modern fotoğraf makinesine borçlu oldukları kadar, fotoğrafçıların da fotoğrafı salt gerçeklik, güzellik ve ideal kavramlarından uzaklaştırma süreçlerinde yaratıcı ressamların ve değişen resim pratiklerinin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. 20. yüzyılın başında Batı'da birbirinden bağımsız olarak üretilmiş sanat eserleri, mimesisle girişilen hesaplaşma ve estetiğin; güzellik ve idealden kopuşunu anlatan çarpıcı örnekler olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu eserler, sanatı yüzyıllar boyunca etkisi altında tutan normlara getirilen sert eleştiriler olarak değerlendirilebileceği gibi, fotoğraf ile resim arasındaki dolaylı fakat bütünlüklü ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. İmgeler üzerinden yapılan bu analizler, tıpkı güzellik kavramında olduğu gibi, estetik anlayışının da tarih boyunca önemli dönüşümler geçirdiğine işaret etmektedir. Yüzyıllar boyunca estetiğe yön veren kişilerin seçkinlerden oluştuğu ve sanatçıları da bu seçkinlerin yönlendirdiği göz önüne alındığında, estetik standartların çoğunlukla azınlıkların görüşlerine dayalı olarak şekillendiği oldukça nettir. Fakat, 20. yüzyılın ilk yarısında modernitenin de yardımıyla sarsılan normlar, kolaylıkla dışarı vurulan cinsel yönelimler ve bunları eserlerine yansıtan sanatçılar, estetiğin yalnızca seçkinler tarafından belirlenemeyecek kadar girift bir kavram olduğunu kanıtlamışlardır. 20. Yüzyıl başında estetik, güzel ve çirkin gibi karşıtlıklardan kurtularak hem fotoğraf hem de resim sanatında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. René Magritte, Otto Dix ve Gustav Klimt gibi ressamların eserlerinde estetiği bazen güzeli betimleyerek, bazen figürleri soyut biçimde kurgulayarak ve bazen de toplumsal cinsiyet rollerini reddederek araması, bu zeminin somutlaşmış göstergeleridir. Bu ressamların bazı yapıtlarından hiç haberi olmaksızın aynı yıllarda fotoğraf üretimi yapan Edward Weston, Brassai ve Diane Arbus gibi fotoğrafçıların güzellik, cinsiyet ve normlar bağlamında benzer kaygıları taşıması ise estetiğin dönüşen yaratıcı ruhunu kanıtlar niteliktedir. Karşılaştırılan resim ve fotoğraflar, biçimsel ve kavramsal farklılıklarına rağmen, idealin ve güzelin sınırlarını zorlamaları bakımından birbirleriyle örtüşmektedir. Toplumsallığı da içinde barındıran bu çalışmalar üzerinden incelenen güzelin, ölümün, cinsiyetin ve idealin dönüşüm serüveni, aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal cinsiyet karşıtlarının örgütlenmesi, feminist hareketlerin güçlenmesi ve queer teorisinin kavramsallaşması fitilini ateşleyen kıvılcıklar olarak da değerlendirilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısının estetiği, yalnızca buharlaşan ideal ve güzelin değil, aynı zamanda dönüşen öznenin de serüvenine işaret ediyor gibi görünmektedir.

Kaynakça

- Barrett, Terry. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek*. (Y. Harcanoğlu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berk, Ersin. (2018). Kitsch: Romantizmin Gölgesinde. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 347-357.
- Berk, Ersin. (2024). Sosyal Medya ve Yabancılaşma Hallerine Eric Pickersgill ve Martin Parr Fotoğraflarıyla Bakmak. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 86-103.
- Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Burke, Peter. (2009). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cevizci, Ahmet. (1999) *Felsefe Sözlüğü* İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chul han, Byung. (2018). *Güzeli Kurtarmak*. (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Eco, Umberto. (2009b). *Çirkinliği Tarihi*. (A.U. Ergün, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, Umberto. (2009a). *Güzelliğin Tarihi*. (A.C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, Umberto. (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Flusser, Vilém (2006). *Towards A Philosophy of Photography*. Reaktion Books. 33 Great Sutton Street, London.
- Freund, Gisele. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, Ernst (2013). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. (A. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Haşim, Ahmet. (2013). *Frankfurt Seyahatnamesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich. (1982). *Estetik* (Seçilmiş Metinler). (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Hodge, Susie. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözgülü, Çev.) İstanbul: Domingo Yayınları.
- Keskin, Gamze. (2018). "Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık." *Felsefe Arkivi* 49 (2018): 13-22.
- Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Talbot, William. Henry. Fox. (1844). *Pencil of Nature*. Baskı Tarihi: Ağustos 2010.
- Timuçin, Afşar. (2013). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Edward Weston, 1929, Biber / Pepper. Erişim: 02.07.2024. <https://artsandculture.google.com/asset/pepper-edward-weston/SAHyuGSGXu40Dg>

Görsel 2: Gustav Klimt, 1908, Öpücük / Kiss. Wikipediya. Erişim: 02.07.2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt))

Görsel 3: Rene Magritte, 1928, Aşıklar / The Lovers. Wiki-pedia. Erişim: 02.07.2024.
<https://www.moma.org/collection/works/79933>

Görsel 4: Joel-Peter Witkin, 2004, / Face of a Woman. Artsy. Erişim: 02.07.2024.
<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-face-of-a-woman-marseilles>

Görsel 5: William Henry Lake Price. 1855, Eylül Ayının İlk Günü / The First of September. Collections. Erişim: 02.07.2024. <https://collections.vam.ac.uk/item/O92615/the-first-of-september-photograph-price-william-henry>

Görsel 6: Robert Wiles. 1947, Evelyn Mchale. Time. Erişim: 02.07.2024. <https://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo>

Görsel 7: John Everett Millais. 1851, Ofelya / Ophelia. Wikipedi. Erişim: 02.07.2024. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28tablo%29#/media/Dosya:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 8: Joel-Peter Witkin, 1983, Öpücük / Le Baiser (Kiss). Artsy. Erişim: 02.07.2024.
<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-le-baiser-the-kiss-new-mexico>

Görsel 9: Brassai (Gyula Halász). 1933. Paris Le Monocle'de Bir Çift /A Couple at Le Monocle, Paris. Moma. Erişim: 02.07.2024. <https://www.moma.org/collection/works/58841>

Görsel 10: Otto Dix. 1926. Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi / Portrait of the Journalist Sylvia von Harden. Wikipedia. Erişim: 02.07.2024. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto_Dix_Sy_von_Harden.jpg

Görsel 11: Diane Arbus. 1966. New York Batı 20. Cadde'deki evinde bigudi takmış genç bir adam. / A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. Moca. Erişim: 02.07.2024. <https://www.moca.org/collection/work/a-young-man-in-curlers-at-home-on-west-20th-street-nyc>

LOUIS ALTHUSSER'İN DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI BAĞLAMINDA TRT'NİN MÜZİK POLİTİKALARI¹

Öğr. Gör. Dr. Merve Nur KAPTAN

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü

Tekirdağ / Türkiye

mnkaptan@nku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7887-5921

Öz: İdeoloji bilimsel bir araştırma, sistematik fikir ve belirli bir hükümet, parti ya da grubun davranışlarına yön veren düşünceler bütünüdür. Louis Althusser ise ideolojiyi zihnin işleyişinin ürünü tasarımlar olarak tanımlamaktadır. Ona göre toplumların varlıklarını devam ettirebilmeleri için ideolojilere ihtiyaç vardır. İdeolojilerin hayata geçirilebilmesi ise bazı aygıtlar aracılığıyla yapılmaktadır. Bu aygıtlar devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtlarıdır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kültürel bir ideolojik aygıtı olarak TRT de devletin egemen sınıfının ideolojilerini ileten bir kurum niteliğindedir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de TRT, egemen erkin kontrolündedir, bu ekseninde personel ve yayın politikasını belirlemektedir. İzlenen politikalara yön veren unsurlar arasında müzik de yer alır. Bu çerçevede TRT'nin müzik yayınları siyasi erkin düşünceleri doğrultusunda şekillenir. Dolayısıyla TRT, devletin ideolojik aygıtları arasında yer alan ve müzik yayıncılığında araçsallaştırılan bir aygıt olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda çalışma TRT'nin müzik yayınlarında uygulanan politikalara odaklanmaktadır. Bu bağlamda araştırmada betimsel bir modelle elde edilen veriler analiz edilerek yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Müzik, TRT, Louis Althusser, İdeoloji, Devlet.

TRT'S MUSIC POLICIES IN THE CONTEXT OF LOUIS ALTHUSSER'S IDEOLOGICAL APPARATUSES OF THE STATE

Abstract: Ideology is a scientific research, systematic idea, and a set of thoughts that guide the behavior of a certain government, party, or group. On the other hand, Louis Althusser defines ideology as designs that are the product of the functioning of the mind. According to him, societies need ideologies to continue their existence. The realization of ideologies is done through some apparatus. These apparatus are the state's oppressive apparatus and the state's ideological apparatus. As a cultural ideological apparatus of the Republic of Türkiye, TRT is also an institution that transmits the ideologies of the ruling class of the state. Today, as in the past, TRT is under the control of sovereign power and determines its personnel and broadcasting policy on this axis. Music is also among the elements that guide the policies followed. In this context, TRT's music broadcasts are shaped in line with the thoughts of the political power. Therefore, TRT appears as an apparatus that is among the ideological apparatus of the state and is instrumentalized in music broadcasting. In this direction, the study focuses on the policies implemented in TRT's music broadcasts. In this connection, the data obtained with a descriptive model were analyzed and interpreted in the research.

Keywords: Music, TRT, Louis Althusser, Ideology, State.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Türkiye Cumhuriyeti yeni bir devlet olarak takdim edilmektedir; fakat devletçi anlayış açısından Osmanlı Devleti'nden pek farkı yoktur. Gerek Osmanlı döneminde ve gerekse Cumhuriyet döneminde devletçi yapıda amil olan devlet ve nizâm-ı âlem faktörleri önemini ve etkisini muhafaza etmektedir. Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki temel fark ise saltanatın kaldırılmasıyla meydana gelen boşluk ve bu boşluğun Cumhuriyet döneminde bürokratik güçlerle doldurulmasıdır (Durgun, 2015, s. 45).

Cumhuriyetle beraber devlet, toplumdaki bağımsız ve toplumun üzerinde bir özne, başka bir ifadeyle toplumun üzerinde bir katman olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönde devlet, siyasi iktidarı tekelleştiren ve meşru kültürel kimliği ideolojik olarak tepeden saptayan bir yapı olarak konumlandırılmaktadır. Böylece otoriter yapısı ile devlet, toplumun her alanına müdahale eden siyasal bir tutum sergilemektedir (Durgun, 2015, s. 47, 49).

Devletin şiar edindiği müdahaleci tutumun kitle iletişim araçları üzerindeki etkisi ise bilinen bir durumdur. Bu manada kitle iletişim araçlarına, toplum üzerindeki etkisi ve yaygın oluşu özellikleri nedeniyle egemen ideolojilerin devamlılığında ve bu ideolojilerin benimsetilmesinde önemli bir misyon yüklenmektedir (Devran, 2011, s. 9). Bu durum TRT -Türkiye Radyo Televizyon Kurumu- için de geçerlidir. TRT, kurulduğu dönemden günümüze kadar olan süreçte egemen ideolojilerin sürekliliğinin sağlanması noktasında önemli bir rol üstlenmekte ve bu ideolojiler ekseninde personel ve yayın politikasını şekillendirmektedir.

Egemen ideolojinin sürekliliğini sağlama konusunda bir misyon yüklenen TRT, müzik yayıncılığında da önemli bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Özbek'e göre TRT'nin müzik yayıncılığındaki tutumu ise "*Batıcı/muhafazakâr, resmî ve tutucu görüşler*" tarafından şekillenmektedir (1994, s. 141). Zaten TRT müzik yayınlarını belirleyen müziksel kaliteden ziyade egemen ideolojinin görüşleridir. 1990'lı yıllarda yayın tekeli kalktığında bile piyasanın talepleri ve ticari kaygılar ön planda olmasına rağmen, bu tutum devam etmiştir (Durgun, 2015, s. 171). Günümüzde ise TRT, siyasi erk ve piyasa talepleri doğrultusunda yayınlarını sürdürmektedir.

Bu çalışmanın problem cümlesi "Devletin ideolojik bir aygıtı olarak TRT'nin müzik yayınları ve müzik yayınlarında izlenen politikalar nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu minvalde çalışmanın omurgasını TRT'nin müzik yayınları ve müzik yayınlarında uygulanan politikalar oluşturmaktadır. İlgili literatür incelendiğinde böyle bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın alana ve buna benzer çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmadaki betimsel veriler ise 1964 -TRT'nin kurulduğu yıl-'ten günümüze kadar olan yılları kapsamaktadır. Bu çerçevede literatür taramasıyla elde edilen veriler betimsel bir modelle analiz edilerek yorumlanmıştır. Bu doğrultuda aşağıda öncelikle ideoloji kavramına, ardından Louis Althusser'e göre ideoloji ve devletin ideolojik aygıtlarına ve Louis Althusser'in devletin ideolojik aygıtları bağlamında TRT'nin müzik politikalarına değinilecektir.

2. İdeoloji Kavramı

İdeoloji etimolojik olarak fikir anlamındaki "ide" ve herhangi bir nesneyle alakalı araştırma ya da bilim anlamına gelen "loji" köklerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Semantik olarak ise insan fikirlerine ilişkin bilimsel bir araştırma, sistematik fikirler bütünü, bir sınıfın çıkarlarına hizmet eden süreç, bir hükümet, parti ya da grubun davranışlarına yön veren düşünceler, insanları yapılar yoluyla etkileyen bir imge gibi anlamlar taşımaktadır (Hebdige, 1988, s. 18; Atılğan, 2001, s. 13; Cemiloğlu, 2024, s. 52, Türk Dil Kurumu [TDK]).

Literatüre bakıldığında ideoloji kavramına dair pek çok tanımlamaya rastlamak mümkündür. İdeoloji, belirli bir olay eksenli, kişilerin düşünce ve davranışlarına tesir eden ve muhtelif kaynaktan beslenen bir inanç sistemidir. İdeoloji aynı zamanda toplumda yaygın, yönlendirilmiş; fakat sınırlı ve belirsiz fikir kümesi olarak da tanımlanmaktadır. Bu çerçevede ideoloji, ilgili toplumun bilinçlenmesinde ve siyasal çatışmanın yönlendirilmesinde de

önemli bir rol üstlenmektedir. Her ideolojik çatışma, belirli bir toplum kesiminin çıkarları doğrultusundaki bir çatışmadan kaynaklanmaktadır. Bu minvalde her toplumsal sınıfın kendi ideolojisini politik savaş ekseninde yarattığı görülmektedir. Dolayısıyla her iktidar, anlaşmazlıkları ortadan kaldırmak için kendi ideolojisini geliştirmektedir. Böylece bir ideoloji tarafından ele geçirilen devlet aracı, iktidar için önemli hale gelmektedir (Mardin, 1986, s. 15; Öztekin ve Öztekin, 2020, s. 2922).

İdeoloji nosyonunun ortaya çıkışı ise 16. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen değişimlere kadar götürülmektedir (Yalçınkaya, 2016, s. 21). Bu kavramı ilk kullanan kişi Fransız düşünür Antonie Destutt de Tracy'dir. Tracy'nin "fikir bilimi" (idea-oloji) düşüncesini ortaya koyduğu, araştırma faaliyetlerinin fikirlerden üretildiğinden hareketle ideolojiyi bütün bilimlerin odak noktasına yerleştirdiği belirtilmektedir (Eagleton, 2015, s. 98; Özer, 2017, s. 569). Fakat ideoloji denildiği zaman ekseriyetle Karl Maks'ın ortaya koyduğu egemen erkin dünyayı ne şekilde değiştirebileceği hakkındaki görüş akla gelmektedir. Bu görüşe göre ideoloji, egemen sınıfın ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Bu çerçevede Maks, yaşadığı dönemi ve olayları, ideolojinin hükmetme ilişkileri ekseninde ele almaktadır. Maks'ın Avrupa'da ortaya çıkan devrimler sonrasında şekillenen görüşleri, dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik ilişkileri üzerine temellendirilmiştir. Sonraki süreçte de ideolojinin yaygınlık kazandığı bilinmektedir. Bunun nedeni olarak ise bu yüzyılda meydana gelen toplumsal ilişkiler gösterilmektedir (Yetkiner, 2021, s. 300; Börklüoğlu, 2017, s. 6).

Marksist ideoloji teorisini ileri bir aşamaya taşıyan temsilcilerden biri Antonio Gramsci'dir. Gramsci'nin hegemonya çalışmalarının ideoloji düşüncesiyle birleştiği ve burjuva fikirlerinin karşısında ideolojik hegemonya üzerine şekillendiği ifade edilmektedir (Özer, 2017, s. 570). Maks ve Gramsci arasındaki temel fark ise Maks'ın üst yapının bir aracı olan ideolojinin baskı ve şiddet yolu ile gerçekleştiğini düşünmesi, Gramsci'nin bu sürecin genel olarak rızaya dayalı yapıldığını ileri sürmesidir (Cemiloğlu, 2024, s. 53).

Althusser'in ideoloji hakkındaki genel görüşü ise Gramsci'nin ideoloji ile ilgili fikirlerini sistemleştiremediği yönündedir (Şimşek, 2009, s. 124). Bu çerçevede Althusser, Marksizmi çağdaş veriler ışığında, akıl yürütme, analiz ve değerlendirme süreçleri yardımıyla yorumlayan, bazı bölümleri materyalizmin ekseninde yeniden inşa eden bir düşünür olarak karşımıza çıkmaktadır. Althusser'in ideolojiye yüklediği görev Maks'tan farklıdır. Althusser, tikel olarak ideolojilere-dini, ahlaki vb. ya da sınıfsal vasıflarıyla- değil, genel olarak ideolojiye ilişkin kuramın meydana getirilmesine önem vererek ideolojinin inşasında eleştirel akla yatkın; fakat bunun yanı sıra yenilikçi bir açıklama yapmaktadır. Onun sistematüğinde ise toplumsal formasyonun oluşum süreci, bu formasyonun araştırılmasında ele alınan yaklaşımlar, formasyonu oluşturan etmenler ve olayların kategorize edilmesi, irdelenmesi noktasında farklılıklar göze çarpmaktadır (Kazancı, 2002, s. 59; Şimşek, 2009, s. 136).

3. Louis Althusser'e Göre İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Althusser'e göre ideolojiler, toplumsal hayatta yer alan pratikler bütünüdür. Bu anlamda toplumsal hayatın parçası olarak karşımıza çıkan ideolojilere, toplumların varlıklarını idame ettirebilmeleri noktasında önemli bir misyon yüklenmektedir. Bu misyon ekseninde bireylerden beklenen ise topluma egemen olan ideoloji ya da ideolojilere karşı bağlılık göstermeleridir (2004, s. 104).

Althusser ideoloji ekseninde şekillendirdiği sistematüğünde üç ayrı yapıdan söz eder. Her yapının farklı bir işlevi ve farklı bir gayesi vardır; fakat bu yapıların birbirleriyle ve özellikle ideolojiyle olan bağları önemlidir. Bu yapılar ekonomik yapı, siyasal pratik ve ideolojik düzeydir. Toplumsal formasyon, bu üç yapının meydana getirdiği pratik bütünlük içinde gerçekleşmektedir (Kazancı, 2002, s. 68, 69; Yalçın, 2019, s. 73).

Ekonomik yapı ekonomik faaliyetlerle, siyasal pratik ekonomik faaliyetin sonucunda meydana gelen ürünün nasıl paylaşılacağına ilişkin ilkelerini belirleyen uygulamalarla -toplumsal ilişkilerle- ve ideolojik düzey ise sistemin sürekliliğini sağlayan faaliyetlerle ilgilidir (Kazancı, 2002, s. 68, 69). İdeolojik düzey, aynı zamanda insanların hayatlarıyla kurduğu ilişki sonrası tasarımlar ve bireyin zihninde gelişen süreç olarak da tanımlanmaktadır. Bu minvalde ideolojik düzey, toplumsal oluşumun şekillendiği katman ya da toplumsal formasyonun bir düzeyi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapı aynı zamanda Althusser'in sistematikliğinde temel düzey olmasından dolayıyla da ekonomik yapının belirleyiciliğinde öneme sahip olan maddi bir düzeydir. Bu yapının maddiliği ise görünümünden -kürüm, ritüel, davranış vs.- dolaydır (Güngör, 2001, s. 221, 230).

Althusser'e göre ideolojik düzey, toplumsal formasyonun devamlılığı için gereklidir ve bu oluşum "yeniden üretim" vasıtasıyla meydana gelmektedir. Toplumsal formasyonun devamlılığı için ideoloji, kendini yeniden üretmelidir. Bu durum, her toplumsal oluşum için geçerlidir. Dolayısıyla her toplumsal oluşum var olmak için üretmek ve aynı zamanda üretim koşullarını yeniden üretmek zorundadır (2010, s. 153).

Yeniden üretim kavramını Maks'tan alan Althusser, üretimin maddi şartlarının, başka bir ifadeyle üretim araçlarının yeniden üretimi sağlanmadan üretimin mümkün olmayacağını ifade eder. Fakat üretimin maddi şartlarının sağlanması tek başına yeterli değildir. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, sadece emek gücüyle alakalı değildir. Yeniden üretim aynı zamanda egemen ideolojiye mecbur bırakılmanın ya da bu ideolojinin uygulamalarının yeniden üretimidir (2010, s. 154, 159). Başka bir deyişle yeniden üretilen şey ideolojidir ve ideolojinin yeniden üretimi ile toplumsal oluşum var olmaya devam eder. Halihazırda üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ise devletin ideolojik aygıtları vasıtasıyla meydana gelmektedir (Abdulhakimoğulları, 2019, s. 30).

Althusser, yeniden üretim konusundan sonra yeniden üretim için lüzumlu olan ideolojinin işleyişiyle ilgili bazı tezler de öne sürer. Bu tezlerden biri ideolojinin tarihinin olmadığıdır. Yani ideolojiler öncesiz ve sonrasız, tarih boyunca değişmez bir şekilde her yerde hazırır. Diğer tez, ideolojinin kişilerin gerçek varoluş şartlarıyla kurdukları imgesel ilişkinin tasarlanması olduğu ve hayali ilişkiyi gösterdiği yönündedir. Başka bir deyişle ideoloji, bireylerin mecbur kalarak yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları hayali ilişkilere (2010, s. 92, 196). Bu manada devletin ideolojik aygıtlarının kökeninde olan ideoloji, gerçek dünyanın hayali tasarımının topluma dayatılmasını betimlemektedir (Coşgun, 2021, s. 75). Son tez ise ideolojinin bireylere özne diye seslenmesiyle ilgilidir. Bu tezde ideoloji, öznenin kendisini özne olarak tanımasına olanak sağlar. Bu doğrultuda ideoloji, özneyi meydana getiren bir mana alanına tekabül etmektedir (Yalçın, 2019, s. 75). Fakat ideoloji, sadece somut özneler için vardır (Althusser, 2010, s. 92).

Althusser, ideoloji kavramını Marksist devlet kuramını geliştirerek ele alır ve ideolojiyi zihnin işleyişinin ürünü tasarımlar olarak tanımlar. Ayrıca bu işleyişin bazı aygıtlarla gerçekleştiğini ifade eder (Güngör, 2001, s. 222, 228). Bunlar devletin baskı aygıtları (DBA) ve devletin ideolojik aygıtları (DİA) olarak karşımıza çıkar. Devletin baskı aygıtları hükümet, irade, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. aygıtlardır. Devletin ideolojik aygıtlarının ise ampirik bir listesi vardır. Bunlar dinsel DİA, öğrenimsel DİA, aile DİA'sı, hukuki DİA, siyasal DİA, sendikal DİA, haberleşme DİA'sı, kültürel DİA şeklinde sıralanmaktadır. Baskı aygıtları ile ideolojik aygıtlar aynı şeyler değildir. Birbirlerinden bazı noktalarda ayrılırlar. Tek bir baskı aygıtı olmasına karşın ideolojik aygıtlar birden fazladır. Baskı aygıtlarının tümü kamu alanındayken ideolojik aygıtların çoğu özel alanda bulunur. Bu iki aygıt arasındaki en temel fark ise işleyiş şekli/kullandıkları yöntemlerdir. Başka bir deyişle baskı aygıtları öncelikle baskıya yoğunluk vererek, ikincil olarak da ideoloji kullanarak işler. İdeolojik aygıtlar ise ideoloji kullanarak, ikincil olarak da baskı kullanarak işler (Althusser, 2010, s. 168, 170).

Devletin ideolojik aygıtları toplum kültürü ile daha fazla uyum içindeyken devletin baskı aygıtları, bireyleri pasif olarak görmekte ve yaşamsal pratikte onları baskı altına almaktadır. Örneğin kiliselerin kitlelere neye inanmaları gerektiğini vaaz ederken kullanmış oldukları yöntemler, baskı aygıtlarının kullandıkları yöntemlerden farklıdır.

Bu doğrultuda ideolojik aygıtların rıza ya da ikna yöntemleriyle bireyler üzerinde kendi varlıklarını hissettirdiklerini, baskı aygıtlarının ise baskı yaparak, zor kullanarak ya da korkutarak egemenliklerini sağladıklarını ifade etmek yerinde olacaktır (Kotan, 2020, s. 86). Bu manada Althusser'in ideolojiyle ilgili kavramsallaştırmalarından birinin -baskı aygıtlarına ve ideolojik aygıtlara sahip olan- devletle ilgili olduğu görülmektedir (Yetkiner, 2021, s. 303). Çünkü devlet, erki elinde bulundurmaktadır ve bu erk sayesinde gerektiği yer ve durumlarda hem baskı aygıtlarını hem de ideolojik aygıtları kullanabilmektedir (Güngör, 2001, s. 229).

DİA'lar birbirinden farklı olsa da aynı hedefe, başka bir deyişle üretim ilişkilerinin yeniden üretimine yönelirler. Dolayısıyla tüm DİA'ların müşterek hedefi, egemen ideolojinin muhtelif araçlar vasıtasıyla topluma benimsetilmesini sağlamaktadır. Bu süreçte egemen ideolojiye karşı her türlü direniş ve çatışma, bu aygıtlar vasıtasıyla ortadan kaldırılmaktadır. Ayrıca her bir DİA, mezkûr hedefe kendi metoduyla ulaşmaktadır. Fakat ideolojiler arasındaki uyumu sağlayan egemen olan sınıfın ideolojisi, yani egemen ideolojidir (Şimşek, 2009, s. 130; Cemiloğlu, 2024, s. 55).

Aktarımlardan anlaşılacağı üzere ideolojiler belirli bir sınıf, zümre veya kitle tarafından benimsenmektedir. İdeolojinin egemen hale gelmesi ise baskı veya gönüllülük ilkesi ile gerçekleşmektedir. Bu durum, Türkiye özelinde incelendiğinde de -çağdaşlık, modernite, batılılaşma ve ulus-devlet ideolojisi ekseninde- farklı dönemlerde, farklı yaptırım ve uygulamalarla ya da araçlarla yerine getirilmeye çalışıldığı görülmektedir (Cemiloğlu, 2024, s. 53).

Genel itibarıyla her egemen erk, kendisine ait ideolojinin bireysel ve toplumsal alanda kabul görmesi, var olan ideolojinin devamının sağlanması için çeşitli araçlardan faydalanmaktadır. Dolayısıyla bu araçlar vasıtasıyla üretim ilişkilerinin yeniden ve sürekli olarak üretilmesi mümkün hale gelmekte ve toplumsal formasyonun oluşumu sağlanmaktadır. Çalışmanın merkezinde yer alan TRT de toplumsal formasyonun oluşumunda önemli bir rol üstlenmektedir. TRT bu görevi ise doğrudan bir müdahaleyle değil hegemonya aracılığıyla yerine getirmektedir (Yalçın, 2019, s. 78, 85).

4. Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında TRT'nin Müzik Politikaları

Marksist devlet kuramını geliştirip ideoloji kavramını ortaya koyan Althusser, ideolojinin işleyişinin bazı aygıtlar aracılığıyla gerçekleştiğini ifade eder. Daha önceki bölümler de bahsedildiği üzere bu aygıtlar, devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtlarıdır. Cumhuriyet resmî ideolojisi ekseninde ele alındığında ise konunun odak noktasında yer alan TRT, Althusser'in ifade etmiş olduğu devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede devletin kültürel bir ideolojik aygıtı olan TRT, topluma egemen sınıfın ideolojilerini ileten bir kurum olarak dikkat çeker. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de politik erklerin kontrolünde olan TRT, devletin sahip olduğu ideolojik formasyonu halka kabul ettirmek amacıyla kendi ideolojisinin temsil edildiği hegemonik bir yapı inşa edip çeşitli yayınlar aracılığıyla mevcudiyetini sürdürür. Bu manada TRT, egemen ideolojinin yeniden üretilmesine, toplumsal düşünce ve davranış biçimlerinin belirlenmesine katkı sağlar (Yalçın, 2019, s. 79, 84; Sancak, 2023, s. 268).

Kurulduğu dönemden itibaren devlet tekelinde olan ve "devletin medyadaki görünümü" olarak ifade edilen TRT (Ayangil; 2014, s. 1491), egemen ideolojilerin bir aracı olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede Canoruç (2009, s. 294), yayın tekelinin devam ettiği süre zarfında TRT'nin egemen erk elinde olduğunu ve bir propaganda aracı olarak kullandığını ifade eder. Bu minvalde kaynaklar incelendiğinde bir propaganda aracı ya da ideolojik aygıt olarak TRT bünyesinde gerçekleşen yayınların-müzik yayınları da dahil- bu çerçevede gerçekleştiği görülür. Bu durum Yurttan Sesler'de, TRT'deki müzik topluluklarında ve Radyo III'teki müzik programlarında kendini göstermektedir. Çünkü TRT, bir devlet kurumudur ve resmî ideolojinin hedefleri doğrultusunda hareket etmektedir (Karşıcı, 2010, s. 176).

1970'li yılların başında TRT tarafından Müzik Denetleme Kurulunun kurulduğu bilinir. Artık yayınlanacak eserlerin bu kuruldan onay alması gerekecektir. Ayrıca Stokes (2016, s. 91), arşive alınacak eserlerin seçiminin de ekseriyetle bu kurul tarafından yapıldığını ve bu seçimlerin kurulun kadrosunun kişisel görüş ve beğenilerine dayandığını ifade eder. Dolayısıyla kurulun belirlediği kıstaslara uymayan hiçbir müzik eseri yayınlanmayacak ve arşive alınmayacaktır. Bahsi geçen durum, münhasıran popüler müzikler için Demokles'ın Kılıcına benzetilmektedir. Kurulun belirlediği kıstaslardan bazıları ise icradaki aksaklıklar, entonasyon ve ritim hataları, detone ya da sürtone olma durumları, çalgı icra topluluklarının tonlamadaki problemleri, sözlerde müstehcen ya da uygunsuz kelimelerin yer alması, prozodi hataları, söz ve müziğin uyumsuz olması, Türkçe telaffuz sorunları, bestelerin yanlış çökseslendirilmesi, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği eserlerinin çökseslendirilmesinde yaşanan problemlerdir (Karşıcı, 2010, s. 172, 173). Artık bu kıstaslar doğrultusunda programlar yayınlanacak, programlarda yer alacak korolar, orkestralar ve solistler bu çerçevede icralarını yapacaklardır (Stokes, 2016, s. 70).

Bu kıstaslar ekseninde TRT tarafından pek çok türde denetimlerin yapıldığı müşahade edilmektedir. Bu duruma Türk halk müziğinin çalınıp söylenmesine belli bir standart getirilmesi, derlenen ezgilerin gelişigüzel okunmasına izin verilmemesi, türkülere konservatif bir okuyuş ve çalış zorunluluğu getirilmesi, özellikle sözlü icrada dil, konson ve fonetik özelliklerde aşırıya kaçılmasına müsaade edilmemesi örnek gösterilebilir (Ökten, 1996, s. 179). Ayrıca TSM türünde de aynı durum söz konusudur. Özbek (1994, s. 259)'e göre TSM eserleri, belirlenen ölçütler ekseninde dondurulmuş kurallar haline gelmiştir. Bahsi geçen durumlar, TRT'nin ne derece etkin bir ideolojik aygıt olduğunu imlemektedir.

Bu yıllarda Müzik Denetleme Kurulu'nun belirlediği ölçütler doğrultusunda türkü sözlerindeki değişim ve sözlerin muhafazakârlaştırılması da dikkat çekici bir durum olarak ifade edilebilir. Bu duruma 1970 yılında yayınlanan "Türk Folklor ve Danslarından Seçmeler" albümünde Hasan Mutlucan tarafından icra edilen "Besmele ile Biz Yangına Gideriz" adlı türkü örnek teşkil eder. Bu eser repertuvarda "Yangın olur, biz yangına gideriz" sözleriyle başlamaktadır; fakat bu sözler değiştirilmiştir (Dinç, 2020, s. 490). Türkü sözlerinin değiştirilmesi ve hatta muhafazakârlaştırılması durumu, dönemin egemen ideolojisiyle açıklanabilir. Bu dönemde topluma egemen olan ideolojinin benimsetilmesi noktasında ise TRT, önemli bir ideolojik aygıt olarak kabul edilebilir.

Türkü sözlerinin değiştirilmesinin yanı sıra türkülerin sözlerine güncel ideolojik jargonun eklenmesi de önemli bir durumdur. Bu durumun 1970'li yıllardan itibaren bazı icracılar vasıtasıyla yaygınlaştığı görülmektedir. Selda Bağcan'ın 1976 yılında yayınlamış olduğu "Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi" adlı çalışmasında "Eco'ya Dönder Beni" adıyla icra ettiği türkü ve "Bu Gece Uyumamışam" türküsünün dönemin siyasi erki Bülent Ecevit'in propagandası için değiştirilmesi buna örnektir. Bu türküye bağlantı kısımları eklenmiş ve dönemin ideolojileri ekseninde sözler dahil edilmiştir (Dinç, 2020, s. 490). Bu çerçevede türkülerin sözlerine ideolojik jargonların eklenmesi, dönemin siyasi konjonktürünün bir tezahürü olarak düşünülebilir.

Bu dönemde türkü sözlerinin değiştirilmesi ya da sözlere ideolojik jargonun eklenmesinin yanı sıra bazı marş ve şarkıların sözlerinin değiştirildiği ve sözlerde ideolojik kavramların yer aldığı da görülmektedir. Bu duruma Ruhi Su tarafından 1960 ihtilali sürecinde değiştirilen Plevne Marşı örnek gösterilebilir. Bu marşın sözleri, egemen erk ekseninde değiştirilerek dönemin sol gösterilerinde icra edilmiştir (Dinç, 2020, s. 493, 494). Bahsedilen marşın sözlerinin egemen ideoloji ekseninde değiştirilmesi ise dönemin siyasi görüşünü yansıtmaya açısından önemlidir. Önceki dönemlerde olduğu gibi eserlerin sözleri egemen ideolojiler doğrultusunda değiştirilmekte ve eserlere bu ideolojiyi iletme ya da benimsetme misyonu yüklenmektedir. Bu misyon da TRT aracılığıyla yerine getirilmektedir.

Bu dönemde siyasi içerikli sözler haricinde bazı müzik türlerine karşı negatif bir tutum söz konusudur. Bu müzik türlerinden biri Anadolu Poptur. Çünkü Anadolu Popun Türk müziğini yozlaştıracağına ve otantik dokusuna zarar verdiğine inanılmaktadır (Doğan ve Çakır, 2021, s. 151). Aslında bu dönemde genel olarak Anadolu Pop da dahil

halk müziği çalgılarının kullanıldığı müzik eserlerinin yayınına izin verilmemektedir. Bu durumun nedenleri arasında eserlerin halk müziğini dejenere etmesi, folklorik değerlere zarar vermesi, ele alınan türkülerin otantik değerini kaybetmesi gibi nedenler yer almaktadır (Karşıcı, 2010, s. 173). Anadolu Popa dair sergilenen negatif tutum ise TRT'nin popüler olan her nevi müzik türüne karşı olmasıyla açıklanabilir.

Anadolu Popun aksine adaptasyon uygulamasıyla benzerlik gösteren Aranjman, diğer adıyla Türk hafif müziğinde ise durum farklıdır. Bu müzik, apolitik bir müziktir. Batılı ve çoksesli bir yapıya sahip olmasından ötürü de TRT denetimlerini aşabilmektedir (Durgun, 2015, s. 96). Bu bağlamda TRT müzik yayınlarında sentezci bir müzik anlayışının benimsendiğinden söz edilebilir. Dolayısıyla -Aranjman özelinde-TRT'nin Türk müziğinin Batı unsurlarıyla modernize edilmesine karşı olmadığını ve bu anlayışın erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla benzerlik gösterdiğini ifade etmek mümkündür.

Literatür incelendiğinde 12 Mart 1972 sonrası dönemin kültür politikalarının belirginleştiği alanlardan birinin de müzik yayınları olduğu müşahade edilmektedir. Bu doğrultuda müzik yayınlarında kısa zaman içinde kurulacak repertuvar kurulları aracılığıyla tüm repertuvarların gözden geçirileceği ve sakıncalı görülen eserlerin ayıklanacağı yönünde bilgiler verilmektedir (Öngören, 1975, s. 35). Bu dönem ve sonrasında pek çok halk müziği eserinin sakıncalı bulunarak yayınlanmasının yasaklanması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerin yasaklanmasının nedenleri ise eserlerin sözlerinde dinsel ve etnik içeriklerin yanı sıra direniş, mücadele çağrışımı yapan kelimelerin yer almasıdır (İlaslan, 2014, s. 367, 368). Bu çerçevede egemen ideoloji ekseninde TRT müzik yayınlarının şekillendiğinden söz edebiliriz. Halk müziği eserlerinin içeriklerinin dinsel, etnik, direniş, mücadele çağrışımı yapan sözlerden arındırılması ise bu durumu doğrular niteliktedir.

1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen eserlere bakıldığında sayısının 2394 olduğu görülmektedir. Yayınlanabilir eser sayısı 950, yayınlanamaz eser sayısı ise 1444'tür (Kutluk, 1997, s. 73). Denetimden geçemeyen eserlerden biri de Erol Büyükburç'un "Avare Aşık" adlı şarkısıdır. Bu eser 16.9.1970, 29.9.1970, 27.10.1970 ve 5.1.1971 tarihlerinde dört kez denetimden geçmiş ve olumsuz rapor almıştır (Karşıcı, 2010, s. 173). Bu eser TRT'nin belirlemiş olduğu kıstaslara uymamasından, dönemin ideolojisine ve müzik politikasına uzak olmasından dolayı denetimden geçememiş olabilir.

Genel itibarıyla 1970'li yıllarda müzik yayınlarında Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve hafif Batı müziğinin yer aldığı ifade edilmektedir. Bu duruma 6 Ekim 1975 tarihinde yayınlanan bir programda Türk sanat müziği, Türk halk müziği, hafif Batı müziği ve klasik Batı müziği türlerine yer verilmesi örnek gösterilebilir. TRT'de yayınlanan müzik türlerinin çeşitliliği ise dönemin çoksesli ve kozmopolit yapısına dair ipuçları sunması açısından önemlidir. 1976 yılına bakıldığında da hafta sonu müzik yayınlarında hafif Batı müziği, Türk halk müziği, Türk sanat müziği, hafif Türk müziği, çocuk müziği gibi çeşitli müzik türlerinin yer aldığı belirtilmektedir. Bu müzik yayınlarının misyonu ise halkın apolitize edilmesini sağlamaktadır. Apolitize ile kastedilen, devletin toplumu Batı müziğine alıştırtma çabasıdır (İzmir, 2023, s. 1460, 1461). Bu minvalde TRT'ye belirtilen amaç ekseninde bir misyon yüklendiğini ve bu çerçevede müzik politikalarının şekillendiğini söylemek mümkündür.

Aynı yıl Türk sanat müziği 33,47 oranla, 1977 yılında ise çoksesli müzik 39,60 oranla karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda her iki türe ait oranların toplam müzik yayınlarının üçte birini ya da daha fazlasını kapsadığı görülmektedir. Dolayısıyla önceki dönemde olduğu gibi TRT müzik yayınlarında Batıcı ve sentezci bir müzik anlayışı dikkat çekmektedir (Akkaş, 2015, s. 258).

Batıcı ve sentezci bakış açısının yansıtıldığı müzik programlarından biri 1970'li yıllarda Hikmet Şimşek'in sunuculuğunu yaptığı müzik programıdır. Bu program ile Batı müziği eserleri topluma tanıtılmaya çalışılmıştır; fakat bu program, belirli bir seyirci kitlesi tarafından ilgi görmüştür (İzmir, 2023, s. 1460). Bahsi geçen yayın oranları ve programlardan erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının hala devam ettiği ve ayrıca dönemin egemen ideolojisinin TRT kanalıyla ve müzik yayınlarıyla topluma kabul ettirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Genel manada 1970'li yıllarda TRT'nin bazı yayınlarında sansür uygulaması, yasaklaması ve egemen ideolojilerin TRT'yi etkisi altına alma çabaları, ideolojik bir aygıt olarak TRT'nin ne denli önemi haiz olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Fakat bu durumlara rağmen Arabesk müziğin ilerleyişinin durdurulmadığı ve bu müziğin kitleleri harekete geçiren bir rol üstlendiği müşahade edilmektedir (İzmir, 2023, s. 1460).

Arabesk müziğin yanı sıra 12 Eylül 1980 askeri darbesinde Pop müziğe getirilen yayın yasağı da dikkat çekicidir. Bu yasakla birlikte TRT'deki Pop müzik yapımcıları klasik müzik programları yapmak durumunda kalır. Bundaki amaç ise müziğe elit bir yaklaşım getirmektedir. Darbenin sorumlusu olarak da gençlik görülür ve bir şekilde onların dinledikleri müzikler yasaklanır (Karışçı, 2010, s. 177). Bu çerçevede TRT'nin belli bir dönem, özellikle 1990'lı yıllara kadar olan süreçte popüler olanı görmezden gelme eğiliminin olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Fakat bu durum, yayın tekelinin kalkmasıyla farklı bir boyut kazanacaktır.

1980'li yıllarda yasaklanan eser ya da sanatçılara dair pek çok örneğe de rastlanmak mümkündür. 12 Eylül darbe hükümetinin getirdiği sansürden dolayı Yeni Türkü'nün kendilerini geniş seyirci kitesine ulaştıramamaları bu örneklerden biridir. Diğer bir örnek ise eserleri denetimden geçen, olumsuz ve sert cevaplar alan ünlü şarkıcı, besteci ve oyuncu Bora Ayanoğlu'dur (Kuyucu, 2014, s. 80, 136). Bu örnekler, -önceki dönemlerde olduğu gibi- TRT'nin müzik politikalarının egemen erk ekseninde şekillendiğini göstermektedir.

Bu meyanda 1980'li yıllarda TRT'nin müzik politikasını anlayabilmek adına 10-11 Ekim 1980 tarihinde gerçekleştirilen 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı tutanaklarında belirtilen toplantının amacını da nakletmek gerekir. Bu toplantının amacı, Türk sanat müziğinin hafif türünde yapılacak çalışmalara kılavuzluk etmek olarak belirtilir. Toplantının açılış konuşmasında ise müziğin TRT'nin önem verdiği yayın türü olduğuna ve TRT'nin müziğe yön verme, önderlik etme misyonu üstlendiğine dikkat çekilir (Karşıcı, 2010, s. 172). Bu aktarımlar, dönemin müzik politikasında ve müzik yayıncılığında TRT'nin etkin rolü olduğunu imlemektedir.

TRT'nin müzik yayınlarına bakıldığında ise Türk sanat müziği, Türk halk müziği, hafif müzik ve klasik çoksesli müzik türlerine yer verildiği görülmektedir. 1985 yılına kadar TRT'nin müzik yayınlarını ayrıntılı bir şekilde analiz eden Pak (1985, s. 153), yayınların oranlarının yıllara göre değiştiğinden bahsetmektedir. Ayrıca mezkûr yıllarda bu yayınların içerisinde TSM ve THM yayın oranlarının yüksek olduğunu, hatta TSM yayın oranının THM'ye göre daha fazla olduğunu ve klasik çoksesli müziğin ikinci planda kaldığını ifade etmektedir. TSM yayın oranlarının fazla olması durumu, müzik ünitelerinin başında olan üst düzey yöneticilerin TSM'ye olan yakınlıklarıyla ilişkili olabilir (Ökten, 1996, s. 126). Batı müziği yayın oranlarının az olması ise dönemin konjonktürünün yanı sıra dinleyici kitesinin bu müziği dinlemeyi tercih etmemesiyle açıklanabilir.

Bunlar dışında Batı Pop müziğinin klasik Türk müziğiyle birleşiminden meydana gelen ve hafif Türk sanat müziği olarak isimlendirilen müziğe karşı da pozitif bir tutumdan söz edilmektedir. Buna Yıldırım Gürses'in eserleri, Sezen Aksu'ya ait "Sen Ağlama" ve "Firuze" adlı eserler örnek gösterilebilir. Bu eserler Türk müziği makamlarıyla Batı müziği formlarının birleşiminden meydana gelmektedir (Durgun, 2015, s. 165). Başka bir ifadeyle bu tür, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının mihenk taşıını oluşturan Doğu-Batı sentez fikrinin vuku bulmuş hali olarak ifade edilebilir. Bu durum, TRT'nin müzik politikalarının ne yönde olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise yayıncılıkta bir dönüm noktasının yaşandığı görülür. Çünkü bu yıllar TRT yayın tekelinin kalktığı, özel televizyon ve radyo kanallarının ortaya çıktığı yıllardır. Bu dönemin önemli gelişmeleri arasında popüler müzik konusu da yer almaktadır. Bu çerçevede önceki dönemlerde TRT müzik yayıncılığında arka planda kalan ve "Türkçe sözlü hafif müzik" olarak adlandırılan popüler müziğin 1990'lı yıllarla beraber Pop müzik olarak adlandırılmaya başladığı ifade edilmektedir (Kuyucu, 2014, s. 48).

Pop müziğin dışında bahsi geçen yıllara kadar Arabesk müziğe karşı da olumsuz bir tavır dikkat çeker. Çünkü Arabesk müzik, TRT'nin koymuş olduğu kurallara bağımlı değildir (Özbek, 1994, s. 260). Dolayısıyla bu müziğin

uzun bir dönem -1990'lı yıllara dek- TRT radyo ve televizyonlarında yasaklanması, sansür edilmesi ve böylece TRT aracılığıyla halka ulaşımının engellenmesi kaçınılmaz olmuştur. Özellikle 1980'lerde Arabesk müziğe olan politik müdahaleler hem bu müziğin dönüşmesine hem de sınırlandırılmasına sebep olmuştur (Uymaz, 2024, s. 234, 241; Kuyucu, 2014, s. 42).

Arabesk müziğe karşı sergilenen negatif tutuma rağmen, bu müzikte birdenbire meşrulaşma söz konusudur. Bu doğrultuda 1980'li yıllarda dönemin Başbakanı Turgut Özal'ın Arabesk müziğe olan ilgisi, Arabesk şarkıların seçim propagandasında kullanılması, Arabesk müziğin TRT'de yayınlanabileceğinin ve bu yayınlarda hiçbir sakınca olmadığını mecliste gündeme getirilmesinin ardından Arabesk müziğin meşrulaştığından bahsedilmektedir (Dürük, 2011, s. 39; Durgun, 2015, s. 99). Bu duruma 1980 yılında Orhan Gencebay'ın TRT yılbaşı programına "Yarabbim" isimli eserle katılması örnek teşkil etmektedir (Stokes, 2016, s. 162).

Bahsi geçen dönemde -Özal döneminde- Stokes (2016, s. 161), TRT programlarında İslami değerlere dönüşü sembolize eden değişikliklerin de desteklendiğini ve bu yüzden halk müziği bölümündeki müzisyenlerin bu durumdan şikayetçi olduğunu ifade eder. Önceki dönemlerde olduğu gibi yaşanan değişiklikler, dönemin konjonktürünün bir izdüşümü olarak karşımıza çıkar ve bu durum, müzik yayınlarında kendini gösterir.

1990'lı yıllarda müzik yayınları, ulusal kimlik ve ulusal müzik konuları hala gündemdedir. Bu konular 15 Aralık 1990 yılında TRT tarafından düzenlenen Hafif Müzik 3. Özel Danışma Kurulu Toplantısı'nda görüşülen konular arasındadır. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının ekseninde yer alan mezkûr konular tartışılmakta ve müzik türleri arasındaki uzlaşma arayışları devam etmektedir (Karşıcı, 2010, s. 172). Bu yıllarda bazı sanatçıların eserlerinin yasaklanması durumu da söz konusudur. Eserleri yasaklanan isimler arasında akla gelen ilk isim ise Edip Akbayram'dır. Akbayram, eserlerinin TRT'de yasaklı olduğunu, şarkılarının çalınmadığını, bu yasaklardan dolayı da prodüktörlerin kendisiyle çalışmak istemediklerini belirtmektedir. Akbayram'ın dışında dönemin popüler isimleri arasında yer alan Soner Arıca'nın da bir albümünden sadece bir eserinin denetimden geçtiği bilinmektedir (Kuyucu, 2014, s. 160). Bahsedilen isimlerin eserlerinin yasaklanması ya da eserlerin denetimden geçememesi, eser içeriklerinin devletin ideolojisi ve TRT'nin müzik politikalarıyla uyumlu olmamasının göstergesi olarak düşünülebilir.

2000'li yıllara gelindiğinde 1970'li yıllarda hâkim olan muhafazakârlaşma eğilimi, TRT yayınlarındaki bazı icralarda tekrar gündeme gelir. Bu durum, muhtelif karşıt fikre sahip basın yayın organında TRT'nin siyasileşmesi veya muhafazakarlaşması eksenindeki eleştirilere maruz kalır. TRT Müzik kanalında 2017 yılında yayınlanan "Yare Söyle" adlı programda "Hele Dadaş Hoş Musan?" adlı Erzurum türküsünün sözlerinin muhafazakârlaştırılması bu duruma örnek teşkil eder. Farklı bir örnek ise Uğur Işlak'ın TRT Müzik kanalında 28 Ocak 2020 tarihinde yayınlanan programında "İşte Gidiyorum Çeşmi Siyahım" adlı eserin sözlerinin değiştirilerek okunmasıdır (Dinç, 2020, s. 490). Mezkûr eserlerin sözlerinin değiştirilmesi, egemen erkin muhafazakâr eğilimi ile açıklanabilir. Dolayısıyla bu eğilim ekseninde TRT'nin müzik politikalarının şekillendiğinden bahsedilebilir.

Eserlerin sözlerinin değiştirilmesi dışında egemen ideoloji ekseninde eserlere sözlerin eklendiği de görülmektedir. 2018 yılında TRT Müzik kanalında yayınlanan "Harmanyeri" adlı programda Kerkük türküsü olan "Beyaz Gül Kırmızı Gül" adlı eserin sözlerinin değiştirilerek okunması ve sözlerde Millet bahçelerinden bahsedilmesi bu duruma örnektir. Bu sözler hükümet nezdinde kültür politikalarında öneme sahip olan Millet Bahçelerini meydana getirme fikrini hatırlatmaktadır (Dinç, 2020, s. 493). Bu örnek ve önceki dönemlerdeki örneklere ya da verilere bakıldığında TRT'nin müzik politikalarının egemen ideolojiler doğrultusunda şekillendiğini söylemek mümkündür. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere TRT, bir devlet kurumudur ve bu doğrultuda politikalarını sürdürmek durumundadır.

Günümüzde ise Türk sanat müziği, Türk halk müziği, Pop müzik gibi muhtelif müzik türünde yayınların yapıldığı TRT Müzik kanalında farklı hedef kitlelerine yönelik müzik yayınlarının yapıldığı bilinmektedir. Bu yayınlar, canlı

ve bant yayınlar olarak iki şekilde gerçekleşmektedir (Türten, 2018, s. 145). Bu doğrultuda günümüzde TRT yayın spektrumunun genişletildiğini ve yayınların farklı kitlelere hitap eder hale geldiğini ifade etmek yerinde olacaktır.

5. Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kültürel ideolojik aygıtları arasında yer alan TRT, kurulduğu dönemden günümüze kadar olan süreçte egemen sınıfın ideolojilerini ileten bir kurum olarak karşımıza çıkmakta ve müzik yayınlarını egemen ideolojilerin düşünceleri doğrultusunda şekillendirmektedir. Bazı dönemlerde özellikle 1990'lı yıllarda yayın tekelinin kalktığına bile-piyasa talepleri/ticari ya da reyting kaygısı ön planda olsa dahi- bu durumun devam ettiği görülmektedir.

Egemen ideolojiler ekseninde TRT'de bazı uygulamaların, denetimlerin yapıldığı, yayınlara sansür ve yasakların getirildiği bilinmektedir. Bu çerçevede Türk halk müziği ve Türk sanat müziği icrasının istenilen şekilde yapılmasının istendiği, sözlerin içeriklerinin değiştirildiği, muhafazakârlaştırıldığı ve sözlere güncel ideolojik söz dağarcığının eklendiği ve bahsi geçen türler de dahil olmak üzere repertuvarların denetimden geçtiği ve bazı eserlerin yasaklandığı müşahade edilmektedir. Bu durumlar dönemin ideolojisinin TRT üzerinde ne denli etkili olduğunu göstermektedir.

Bunun yanı sıra 1990'lı yıllara kadar olan süreçte TRT Anadolu Pop, Arabesk ve Pop gibi bazı popüler müzik türlerine karşı izlemiş olduğu -negatif- politikayla da dikkat çekmektedir. Hatta bu müzik türleri, bazı dönemlerde yayın yasağına bile maruz kalmışlardır. Çünkü bu türlerin Türk müziğini dejenere ettiği düşünülmektedir. Aslında durum, düşünüldüğü gibi değildir. Gerek Anadolu Pop, gerek Arabesk ve gerekse Pop müzik TRT'ye bağımlı değildir ve TRT'nin belirlemiş olduğu ölçütler ekseninde hareket etmemektedir. Dolayısıyla TRT tarafından denetim ve yasaklamalara maruz kalmaktadır.

Bahsi geçen müzik türlerinin aksine bazı müzik türleri ise TRT denetimlerini aşabilmektedir. Aranjman müzik ve hafif Türk sanat müziği olarak ifade edilen müzik türleri bunlardan bazılarıdır. Bu müzik türlerinin denetimleri aşabilmelerinin nedenleri ise apolitik ve sentez bir müzik anlayışına sahip olmalarıdır. Bu doğrultuda TRT müzik politikalarında Batıcı ve sentezci bir müzik anlayışının benimsediğinden söz etmek mümkündür. Ayrıca bu türler, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının temelini oluşturan Doğu-Batı sentez fikrinin vuku bulmuş hali olarak da karşımıza çıkmaktadır. Böylece bu türler ile TRT aracılığıyla topluma Batı müziği tanıtmaya ve benimsetilmeye çalışılmaktadır. Bu durumun arka planında ise siyasi erkin ideolojileri yer almaktadır.

Sonuç olarak TRT, kurulduğu dönemden günümüze kadar olan süreçte egemen ideolojilerin kontrolünde olmasıyla dikkat çekmektedir. Bu çerçevede devletin ideolojik aygıtları arasında kabul edilen TRT, devletin resmî ideolojisini müzik yayınları aracılığıyla gerçekleştirmek üzere bir katalizör görevi görmektedir. Başka bir ifadeyle egemen ideolojinin aktarımında ve benimsetilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Kaynakça

Abdulahkimoğulları, Engin Durukan. (2019). Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Fotoğrafın Kullanımı. *Journal of Political Administrative and Local Studies*, 2/1, s. 27-42.

Akkaş, Salih. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.

Althusser, Louis. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (A. Tümertekin ve Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Althusser, Louis. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Atılğan, Gökhan. (2001). Maks'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanağı. *Praksis Dergisi*, 4, s. 11-34.

Ayangil, Ruhi. (2014). Medya ve Müzik. *Yeni Türkiye*, 10/57, s. 1490-1492.

Börklüoğlu, Levent. (2017). Althusser'in İdeoloji Kuramı Bağlamında Türkiye'nin Çok Partili Hayata Geçişinde Ordunun Konumu. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Canoruç, Mustafa Şenay. (2009). Anayasal Kurum Olan Trt'nin Özerkliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/27, s. 293-322.

Cemiloğlu, Tarık. (2024). Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Şark Islahat Planı. *Ekonomi Yönetim Politika*, 2/1, s. 52-65.

Coşgun, Melih. (2021). Post-Truth: Hegemonya'nın Yeni İdeolojik Aygıtı. *Akademik Hassasiyetler*, 8/15, s. 67-82.

Devran, Yusuf. (2011). *Siyasal İktidar-TRT İlişkisinin Dünü*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.

Diñç, Mustafa. (2020). Türkülerin Başına Gelenler: Politik-İdeolojik Sebeplerle Değiştirilen Türküler Üzerine. *Folklor/Edebiyat*, 26/3, s. 483-508.

Doğan, U., Çakır, M. S. (2021). Türkiye'deki Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı. *Akademik Sanat*, 14, s. 141-161.

Durgun, Şenol. (2015). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: A Kitap.

Dürük, E. Filiz. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3/1, s. 33-42.

Eagleton, Terry. (2015). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güngör, Süleyman. (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6/2, s. 221-231.

Hebdige, Dick. (1988). *Gençlik ve Altkültürleri*. (E. Tarım, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

İlaslan, Süleyman. (2014). Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Kuruluşu: Trt ve Kamu Hizmeti Etrafındaki Mücadeleler 1960-1980. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

İzmir, Bahar. (2023). Dışarıdan Eve Taşınan Eğlence Kültürü: 1970'lerde Türkiye'de Televizyonun Sosyo-Kültürel Yaşamdaki Yeri. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı 1, s. 1451-1474.

Karşıcı, Gülay. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki Trt Sansürü. *Folklor/Edebiyat*, 16/61, s. 169-178.

Kazancı, Metin. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57/1, s. 55-87.

Kotan, Semra. (2020). Korku Filmlerinde "Ben" ve "Ben'in İçindeki Öteki'nin" Varlık Çatışmasının İçerdiği İdeoloji. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Kutluk, Fırat. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Ceylan Matbaacılık.

- Kuyucu, Mihalıs. (2014). *Müzik Dünyasını Anlamak: Müzik Endüstrisinin Sorunları*. İstanbul: Zinde Yayıncılık.
- Mardin, Şerif. (1986). *Din ve İdeoloji*. Ankara: SBF Yayınları.
- Ökten, Can Etili. (1996). Cumhuriyet Döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk Halk Müziği İlişkileri. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öngören, Mahmut Tali. (1975). TRT Televizyonunda Yasaklar. *Elektrik Mühendisliği*, 19.
- Özbek, Meral. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, Aytunç. (2017). Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Işığında Cumhuriyet Dönemi Devlet ve Sahne Sanatları Eleştirisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/52, s. 569-576.
- Öztekin, A., Öztekin, H. (2020). İktidarın Meşruiyeti ve Rıza Üretimi: Masallardan ve Mitlerden Kitle İletişimine Toplumsal Bilincin İnşası. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16/30, s. 2911-2940.
- Pak, Ali Seçim. (1985). Atatürk'çü Çağdaşlaşma Açısından Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun Televizyon Müzik Yayın Politikası. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sancak, İlker Timur Burak. (2023). Medyanın Dördüncü Kuvvet Rolü ile Devletin İdeolojik Aygıtları Arasındaki Geleneksel Tartışmaya Kuramsal Bir Bakış. *Akademik Matbuat*, 7/2, s. 264-274.
- Stokes, Martin. (2016). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, Serkan. (2009). Althusser Düşüncesi Işığında İdeoloji ve Sanat İlişkisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Türk Dil Kurumu. Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2024, <https://sozluk.gov.tr>
- Türten, Burak. (2018). Devletin Kültürel İdeolojik Aygıtı Olarak Trt ve Trt Belgesel Ödülleri'ne Althusser'ci Açından Bir Yaklaşım. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Uymaz, Ertem. (2024). Arabesk Melodileri: Türkiye Müzik Sahnesinde Bir Evrimin İzleri. *Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 4/1, s. 231-252.
- Yalçın, Salih. (2019). Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Din İlişkisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- Yalçinkaya, Döndü. (2016). Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Adlı Eseri Bağlamında, Günümüzde Sosyal Medya ve İktidar İlişkilerinin Sosyolojik Analizi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Yetkiner, Beyler. (2021). Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Masallara Yönelik Bir Araştırma. *İnif E-Dergi*, 6/1, s. 298-311.

SEMBOLİK MOTİFLERİN ANADOLU SERAMİKLERİ ÜZERİNDEKİ ÖRNEKLERİ: SİRAL/SARMAL MOTİFİ¹

Dr. Öğr. Üyesi Hüllya AK

Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

Adıyaman / Türkiye

hak@adiyaman.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-4778-3095

Öz: Anadolu'nun kültürel mirası olan seramikler üzerindeki dekorlar, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar farklı motif çeşitliliğini barındırarak sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. Neolitik Çağda seramikler üzerine kazıma ve astarla yapılan bezemeler, başta basit çizgiler şeklinde işlenmiş, giderek gelişmiş, bitkisel, geometrik, yazı ve yazı taklidi, figüratif, sembolik motif vb. dekorlarla zengin bir kaynak oluşturmuştur. Seramikler üzerinde yaygın olarak kullanılan geometrik şekiller ve motifler; düz-dalgali çizgiler, yarım daireler, üçgenler, kareler, daire, dama, soyut ve sembolik motifler Anadolu'nun kültürünü, tarihsel kökenlerini ve çevresindeki medeniyetlerle olan etkileşimleri hakkında bilgiler vermektedir. Araştırmada, en eski geometrik şekillerden biri olan spiral/sarmal motifinin kökenine dair literatür taraması yapılmış, motifin sembolik anlamlarını incelemiş ve Anadolu seramiklerinde bu motifin kullanımına yönelik örnekler analiz edilmiştir. Ayrıca, seramik eserler üzerindeki spiral motiflerinin dekoratif özellikleri görsel ve sembolik açıdan ele alınmış ve bir uygulama olarak sıratlı dekorlu seramik çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma, teorik bir inceleme ve pratik bir uygulamayı içermektedir.

Anahtar Sözcükler: Anadolu, Spiral, Seramik, Sembol, Motif.

EXAMPLES OF SYMBOLIC MOTIFS ON ANATOLIAN CERAMICS: SPIRAL MOTIF

Abstract: Ceramic decorations, which are Anatolia's cultural heritage, have been constantly changing and evolving, incorporating a wide range of different motifs from prehistoric times to the present day. Decorations made on ceramics by scraping and slipping in the Neolithic Age were initially made in the form of simple lines, and gradually developed into a rich source involving plant motifs, geometric motifs, writings and writing imitations, figurative motifs and symbolic motifs. The geometric shapes and motifs commonly found on ceramics, such as straight and wavy lines, semicircles, triangles, squares, circle networks, checkers, abstract and symbolic motifs, reveal information about Anatolia's culture, historical origins, and interaction with neighboring civilizations. In the research, a literature review was conducted on the origin of the spiral/spiral motif, one of the oldest geometric shapes, the symbolic meanings of the motif were examined, and examples of the use of this motif in Anatolian ceramics were analyzed. In addition, the decorative features of spiral motifs on ceramic works were discussed visually and symbolically, and an underglaze-decorated ceramic study was carried out as an application. This study includes a theoretical examination and a practical application.

Keywords: Anatolia, Spiral, Ceramic, Symbol, Motif.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

İnsanoğlu ilk çağlardan beri, kullandığı eşyalarını, çevresini güzelleştirme ve süsleme gereği duymuş, evini kil ile sıvayarak daha düzgün ve güzel görünmesini sağlamış, şekillendirdiği çömleği de güzelleştirmek için üzerine dekorlar yapmıştır. Seramikler üzerine yapılan dekorlar, Anadolu'da ilk olarak Neolitik dönemde astar dekorlarıyla başlamış, daha sonra kazıma ve rölyef gibi tekniklerle devam etmiştir. Seramik dekorları; şekillendirilme aşamasında ya da şekillendirilmiş seramikler üzerine, ürünü estetik hale getirmek, belirli bir anlam yüklemek ya da değeri arttırmak gibi amaçlarla yapılan süslemelerdir. Seramikler üzerine yapılan dekorlar ilk dönemlerde farklı uygarlıkların kendilerine has yaptıkları basit çizgisel ve kazıma dekorlarıyla başlamış, zamanla gelişerek farklı dekor teknikleri ortaya çıkmıştır.

Mağara duvarlarına ve taşlara kazınarak başlayan geometrik şekil ve semboller, zamanla resim, heykel, mimari ve seramik dekorlarında vb. alanlarda kullanılmıştır. Bütün sanat alanlarında semboller; bir nesnenin simgesi ya da insanın duygu ve düşüncelerini, inanışlarını temsil eden iletişim araçlarıdır. Anlatılmak istenen düşünceyi sadeleştirerek ya da gizleyerek yansıtmak için yapılan işaretlerdir de denilebilir. Sembolik motifler kullanılarak yapılan seramiklerin dekorları, zamanla gelişerek, kabın işlevine bağlı olarak üzerine süslemeler yapılmış, kültürden kültüre aktarılarak günümüze kadar bir değışim ve gelişim içerisinde olmuştur. Seramikler üzerine yapılan dekorlar; figüratif, geometrik ve sembolik bezemeler hem medeniyetlerin yaşam tarzları ve kültürlerini tanımlamada, hem de kronolojilerini oluşturmak ve karşılaştırmak için önemli rol oynamaktadır.

Anadolu'da seramikler üzerinde nokta, çizgi, üçgen, yıldız ve daire gibi şekillerle oluşturulan geometrik motifler, bazen yüzeye tek başına bazen de belirli kompozisyonlar halinde işlenmiştir. Bu geometrik motifler, doğadan ilham alınarak soyutlandığı gibi toplumların, dinlerin, duyguların ve düşüncelerin sembolü olarak da kullanılmıştır. İlk çağlardan beri seramikler üzerinde yaygın olarak kullanılan geometrik şekiller başta basit çizgilerle, zamanla art arda, iç içe, farklı yönlerde ya da bir araya getirilerek daha karmaşık ve sembolik motifler oluşturmuştur. Çizgisel, resim, sembol ve yazı gibi öğelerle oluşturulan bu dekorlar, sanatçı ve zanaatkarın ifadesini, yaşam tarzlarını ve kültürel farklılıklarını yansıtmaktadır.

Anadolu'da Neolitik dönemden itibaren seramikler üzerinde kullanılan spiral/sarmal motif de bu sembolik öğelerden biridir. Mısır, Yunan, Çin ve Roma gibi medeniyetlerde de resim, mimari, seramik, heykel ve tekstil alanlarında bu motifin dekoratif bir unsur olarak yer aldığı görülmektedir. Spiral form, doğada samanyolunda, salyangoz kabuğunda, koç boynuzunda, yılanın kıvrımlarında, eğrelti otunda, kasırga ve su yüzeyindeki dalgalarda gözlemlenebilir. Bu motif, doğal nesnelerin bir simgesi olabileceği gibi yaşam döngüsünü, evreni, dişiliği sembolize etmiş; altın oranla ilişkilendirilmiş, matematiksel olarak açıklanmış ve ilkel çağlardan günümüze kadar kullanılmaya devam etmiştir. Spiral motifinin seramik dekorlarında kullanımı, bazen tek başına ana dekor olarak bazen de boşluk doldurma amacıyla yer almıştır. Anadolu'da bu motifin ilk örneklerinde dekor, kazıma ve astar teknikleriyle yapılmış; ilerleyen dönemlerde sır altı, sır üstü ve rölyef gibi farklı dekor teknikleriyle de uygulanmıştır.

Bu çalışmada, spiral motifinin doğadaki örnekleri, sembolik anlamları ve Anadolu coğrafyasında seramikler üzerindeki uygulanış biçimleri araştırılmış, farklı dönemlerde kullanımı ve güncel örneklerine yer verilmiştir. Spiral motifinden hareketle, çini bünyeli bir tabak üzerinde sıraltı dekor tekniği ile bir uygulama gerçekleştirilmiştir.

Uygulama aşamasında, zeminin tasarımı merkezden başlayarak dışa doğru genişleyen çizgisel bir yapı oluşturacak şekilde planlanmıştır. Bu çizgiler, turnet kullanılarak kurşun kalemle özenle çizilmiş; spiralin doğasındaki zarif geçişler, Haliç İşi bitkisel motifler ile desteklenerek estetik bir bütünlük kazandırılmıştır.

Uygulamada zemin motifi tamamlandıktan sonra, tasarımın merkezine sonsuz hayat ve estetiğin sembolü olan tavus kuşu motifi işlenmiştir, sıraltı tahrir kullanılarak eserin dış hatları dikkatlice fırça ile çizilmiş; ardından içleri sıraltı boylarla renklendirilmiştir. Renklendirme sonrasında şeffaf sırla kaplanarak 930°C'de sırlı pişirimi gerçekleştirilmiştir. Bu süreç, farklı tekniklerin ustaca bir araya getirilmesi sonucu sanatsal bir eser meydana getirmiş, aynı zamanda Anadolu seramik sanatının geleneksel ve modern unsurlarını harmanlayarak bu alandaki zenginlikleri gözler önüne sermektedir.

2. Semboller ve Spiral Form

Semboller evreni, duygu ve düşünceleri ve kavramları ifade etmek için kullanılan şekiller, resimler, sayılar vb. ile gösterilen işaretlerdir. Türk Dil Kurumu'nda sembolün anlamı "simge" olarak geçmektedir (TDK, t.y.). Ayrıca, "bir şeyi tanıtan temsil eden biçim, alamet" anlamındadır. Sembol, bir şeyi gösteren bir anlamı ya da bir düşüncüyü gösteren izdir. Ayrıca görünmeyen bir gerçeği canlandıran ve görünür kılan imgelerdir. Buna güvercinin barışı simgelemesi gibi bir örnek verilebilir (Akarsu, 1998, s.160; Turani, 2019, s. 124). Semboller, nesne, insan, duygu ve düşünceleri temsil eden ya da bunların yerine kullanılan iletişim öğeleridir. Edebiyat, resim, dinsel metinler ve mitoloji sembol örnekleriyle doludur. Semboller, yansıtmak, yakıştırmak, sadeleştirerek bir araya toplamak olarak da tarif edilebilirler. Sembollerin aslının, sadeleştirilerek sembolize edilmesinde iletilmek istenen mesaj daha önemlidir. Sembollerin kullanılmasındaki amaç, karmaşa olmadan genel ve yalın anlatımla anlatılmak istenmesindedir (Ersoy, 2007, s. 13-16).

Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure, semboller ve imgeler üzerine etkili tanımlamalar yaparak, sembollerin ve imgelerin nasıl yorumlandığı konusunda önemli katkılar sunmuşlardır. Ancak bu iki teorisyen farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Peirce'e göre, sembol bir işarettir ve bu işaret, onu yorumlayacak biri olmadığı sürece işaret olma niteliğini kaybeder. Semboller, geleneksel olup temsil ettikleri olgu ile doğrudan bir benzerlik taşımazlar. Bu geleneksellik, kültürel anlayışa dayalı bir yorumu gerektirir; kelimeler, bayraklar ve matematiksel işaretler gibi. Peirce, sembolün genellikle genel fikirlerin çağrışımı yoluyla bir yasa aracılığıyla belirttiği nesneye gönderme yaptığını, sembolün o nesneye gönderme yapıyor gibi yorumlandığını savunur. Saussure, sembollerin dilsel işaretlerden farklı olarak kavramla daha doğrudan bir ilişkiye sahip olduğunu vurgulamıştır (Peirce, 1991, s. 241- 249; Saussure, 2011, s. 68, 73, 112). Peirce, farklı gösterge türlerinin rollerine dikkat çekerken, Saussure daha çok dilsel bağlamlarda göstergelerin keyfi doğasına odaklanmıştır. Saussure'ün gösterge teorisi, gösteren ile gösterilen arasında doğal bir bağlantı yoktur ve toplumsal anlaşmalarla şekillenir. Peirce sembollerini kültürel kodlar üzerinden tanımlar, Saussure ise işaretlerin keyfi doğasına vurgu yapmaktadır.

Barthes'e göre ise semboller, bir model gibi öngörmemizi sağlar. Toplumun kendi yarattığı birtakım kalıpları doğal anlamlar gibi nasıl gördüğünü ve kullandığını anlamamıza yardımcı olur. Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler ise içerik düzlemini oluşturur. Nesnelere, görüntülere, davranışlara vb., anlam aktardıkları ölçüde bir şey ifade ederler; ancak bunlar aracılığıyla dile getirilebilirler (Barthes, 1979, s. 32; Barthes, 1968, s. 36-57). Barthes ise göstergeler ve semboller üzerinden toplumsal anlamların nasıl kurulduğuna dair daha derin bir eleştirel yaklaşım geliştirmiştir. Sembollerin, toplumsal kalıpları ve kültürel kodları nasıl temsil ettiğini ve bu kodların nasıl doğal anlamlar gibi algılandığını analiz etmekte, sembollerin ideolojik ve kültürel bağlamlardaki rolünü ile detaylı olarak incelemektedir.

Bazen doğadan ilham alınarak sadeleştirilen semboller, toplumlara ve toplumsal değişikliklere göre şekillenerek yeniden uyarlanarak gelişmiştir. Sürekli bir sadeleştirme çabası içerisinde sembolleşen, duygu, düşünce ve nesnelere, her zaman yeniyi ya da simgeleyeceği durumu daha net anlatmak çabası içerisinde olmuştur. İnsanlar doğadaki nesnelere soyutlamanın yanında, dışavurumlarını sembollerle ifade etmiştir. Başka bir deyişle dışavurumun kendisi de aslında sembolizmdir denebilmektedir (Whitehead, 2009, s. 98, 99). Bu şekilde dışavurumlar, duygu, düşünce ve iç dünyasını açığa ya da ön plana çıkarma ihtiyacı sonucunda doğan semboller sanatsal üretimler olarak ortaya çıkmaktadır. Bir başka tanımla; bir takım amaç, düşünce ve mesajları aktarmak amacıyla kullanılan sembollerin yazı, ritüel, anları ve resim yoluyla kullanımı, sembolizmdir (Cevizci, 2014, s. 390). Bu kullanımlar duygu düşünce, inanış gibi zihinsel olgularla yapıldığında sembolik olarak işlendiğini söylemek mümkündür.

Aslında semboller ilk bakışta görülebilenin daha fazlasını içermekte ve bir birikimin sonuçları olarak doğmaktadır. Çok yetenekli ya da dahi bir insan bile, eline kalem aldığında “şimdi bir sembol icat edeceğim” diyemez. Çünkü, hiç kimse bilerek bir düşünceyi ya da fikri alıp onu sembolik bir forma dönüştüremez. Bu fikri bir hikâyeye bağlasa bile kalıcılığı olmaz ve bilinmeyen gösteren bir sembol olamaz. Nesnelere ve formlara sembolere dönüştürülerek, onlar hem dinde hem de görsel sanatlarda tasvir edilmektedir. Semboller gerçek ve gerçektışı, doğal olanın üzerinde bir tepkidir denilebilir. Bu yaklaşımla, özdeşleştirmeler hem soyut hem de somut olabilmektedir (Leppert, 2017, 86-105; Jung, 2020, s. 51- 228).

Ersoy’a göre (2007), ilkel toplumlarda din ve büyücülük, sembollerin ağırlıklı olduğu törenlerde kullanılmıştır. Bu sembollerin zamanla kaybolmaları da onların anlatımını zorlaştırmaktadır. Ancak psikologlar bilinç altında bu sembollerin kaybolmayarak hala bizleri etkilediğini savunmakta ve bu nedenle modern sanatçılar dışavurumlarını kimsenin anlayamadığı sembollerle yansıtmaktadırlar. Ersoy sembolizmi de şu şekilde açıklamaktadır;

Sembolizm (simgebilim), olayların, objelerin (nesnelere) ve kullanılagelen deyim ve sözcüklerin, daha çok dinsel, felsefi ve estetik açıdan yorumunu yapan bir sistemdir. Sembolizmin amacı, bu saydıklarımızı ebedi ve soyut yaklaşımından çok, duygu ve düşüncenin sembolik(simgesel) ve soyut ürünü gibi tanıtmak ve yansıtmaktır. Diğer bir deyişle, dış görünüşlerinin bir hayli ötesinde, kişinin hayal gücü ve kültür yeteneği ile bakış açısının yönü ve boyutları oranında, onların içinde gizli, örtülü kalmış başka anlamları arayıp bulması ve bunları dile getirmesidir. Bu iş soğanı bulmak için kabuğunu soymaya benzer bir çalışma olduğu gibi, eskimiş, terk edilmiş mitolojilerden yararlanarak, yorumlar yapmak ve şayet diyebilirsek, modern bir mitoloji yaratmak yöntemi ve uğraşdır. Bit tür teolojik, estetik ve filozofik bir ekol’dür (Ersoy, 2007, s. 11).

Burada anlatılmak istenen sembolizmin, olayların ve nesnelere görünüşlerinin ötesine geçerek, bunların altında gizli ya da derin anlamları ortaya çıkarmaya çalışan bir düşünce sistemi olduğunu, duyguların ve düşüncelerin soyut ve sembolik bir dil aracılığıyla ifade edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca, eski mitolojilerden yararlanarak modern bir mitoloji yaratma çabası içinde olduğundan bahsetmiş, sembolizmin teolojik, estetik ve felsefi bir yaklaşım olduğunu söylemektedir. Özellikle sanat alanlarında sembolizmin bu işlevi, eserlere çok katmanlı bir anlam zenginliği katmaktadır. Semboller, bireyin kültürel birikimi ve hayal gücüyle birleşerek anlam kazanmakta, bu da sembolizmi zamansız ve evrensel bir düşünce sistemi haline getirmektedir.

Doğadaki varlıkları ya da nesnelere soyutlama ve onları simgesel hale dönüştürmenin amacı, aslında bu nesnelere ya da varlıkları sadeleştirerek, doğaya uyarlama ve doğadaki yeni bir unsur olarak sergilemektir. Gerçek dünyadaki unsurlar, kendi özel karakter ve nitelikleri olan, aslına uygun olarak sadeleşen ve kendi aslı gibi düşünerek kavramsallaştırmadır. Görsel sanatlarda nesnelere haricinde, evrensel olarak kutsal olan ya da insan için bazen gizemli olan duygu ve düşünceler sembollerle belirtilmiştir. Örneğin daire sembolü, ilkel güneş tapınımlarında, Tibet rahiplerinin çizdiği mandalalarda, ilk astronomların küresel ifadelerinde, her zaman hayatın tek ve onun bütünlüğüne işaret etmiştir. Daire Zen tarikatında aydınlanma ve insanın mükemmelliğini temsil etmektedir. Bu

semboller pek çok dönüşümden sürecinden geçerek çağdaş toplumların kabul ettiği imgeler olmuşlardır (Jung, 2020, s. 89, 236-246; Whitehead, 2009, s. 28, 52-56).

Geometrik şekillerle (nokta, çizgi, kare, daire, haç vb.) ifade edilen semboller dünyadaki bütün kültürlerin evrelerinde, bazen karmaşık bazen de sade anlatımlarla yer almıştır. Bu şekiller bazen tek başına bazen de artarda, üst üste, birbirinden uzak ya da birbirine yakın yerleştirilerek, aynı ya da farklı yönlerde doğru motifler oluşturulmuş ve kompozisyon halinde dekorlarda uygulanmıştır. Geometrik motiflerden olan spiral motifi; bir merkezden çıkarak dairesel bir hareketin sonsuza kadar devam ettiği ya da sonsuza kadar devam edeceği hissini veren bir şekildir. Bu motif, kimi zaman ayın kozmik simgesi ve kadın cinsel organını simgesi ile de bağlantılı olarak düşünülmüştür. Ayrıca iyonik sütun başlıklarının her iki tarafında bulunan kıvrımlarda (volüt), salyangoz, koç boynuzu ya da ceninin rahim içindeki şekliyle özdeşleştirip, üretim ve bereket simgesi olduğu varsayılmaktadır. Çok daha yaygın bir yaklaşımla spiral sembolünün doğumun ve ölümden sonraki yaşamda ruhun çizdiği yol olduğu da fikirler arasındadır (Ersoy, 2007, s. 154-179).

Mimaride “Sabit bir nokta etrafında dönen ve kendi kendine geri gitmeyen bir eğri” olarak tanımlanan spiral motifinin volütlerin temelini oluşturan bükülmüş kıvrımlar oldukları belirtilmektedir (Wilson, 1999, s. 12). Birçok kültürde kullanılmış olan motif Roma’da su ile ilişkilendirilmiş, Çin, Yunan sanatında, Miken seramiklerinde de sıklıkla kullanıldıkları görülebilmektedir.



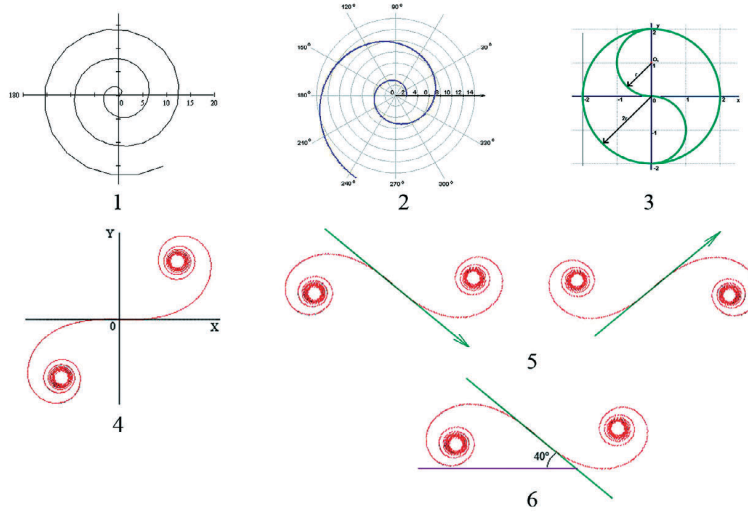
Görsel 1. (Solda) Spiral Fern. 2013. İstock. Erişim Tarihi: 05.01.2024. URL1 (Ortada) Salyangoz Kabuğu. (t.y.). İstock. Erişim Tarihi: 05.01.2024. URL2 (Sağda) Samanyolu 'komşu galaksi Andromeda'ya doğru genişliyor. 2018. BBC NEWS. Erişim Tarihi: 20.01.2024. URL3

Spiral; Türk Dil Kurumu’na göre spirali anlamı “sarmal biçiminde olan”dır (TDK, t.y.). Spiral, atmosferik olayların ve özellikle kasırganın amblemidir. Antik kültürlerde nefesi ve ruhu simgeleyen spiral/sarmal form, ilkel şifa ve büyü danslarıyla da ilişkilendirilmektedir (Cirlot, 1971, s. 305).

Başka bir bağlamda spiral/sarmal motifi, doğal formları temsil eden bağlayıcı ve tamamlayıcı olarak da dekorasyonda kullanılmıştır. Kültürler arası sembolizmde temsili spiraller, anlamları ve farklı doğal formlardan gelen etkilerinin arasında benzerlikler olup olmadığını belirlemek ve değerlendirmek için temel olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında bir grup temsili spiral ile yüksek oranda bağ kurulmuştur. Buna göre dekoratif spirallerin temsil edilmesinde ortak nokta, doğal spiral formların özelliklerinde olması ve gittikçe artan bir genişleme şeklindedir. Yılan temsillerinden ikisi, ana kümeden ayrılmış olsa da spiralleri kültürler arasında özel temsillerine göre ayırmak mümkün olmamıştır. Ancak simgesel olarak birçok kültürde yakın anlam taşıdığı düşünülmekte, bu yüzden bu motif evrensel bir motif olarak tanımlanabilmektedir (Humphrey, 2013, s. 216). Buna göre semboller evrene iletilmesi gereken mesajları içerir ve bu mesajların en küçük medeniyetten en büyük medeniyete kadar aktarılması gerektiğini ifade eder. Dinsel öğretilerdeki semboller, tekrar doğuşu anlatır. Bu bilgiler dinsel öğretilerde

kullanılarak kaydedilir (Zen, 2013, s. 29-135). Bilgiyi kaydeder ve zamanla değişerek, gelişerek ve çeşitlenerek geleceğe iletir.

Spiral formları tekli, ikili ya da "S" spirali diye adlandırılan, üçlü spiral ya da çoklu spiral formları olarak çeşitlendirilmektedir (Özbay Demir, 2020, s. 50-60). Spiralin temel özelliği, bir düzlemdeki belirli bir noktanın veya eksenin etrafında kıvrılan çizgileri ve bu hareketin yönüdür. Düzlemdeki spiral şeklin dört matematiksel türü bulunmaktadır. Bunlar; Arşimed spirali (Görsel 2-1), logaritmik spiral (Görsel 2-2), klotoid spiral (Görsel 2-4), ve yarım daire yayların (Çin yin-yang sembolü gibi) (Görsel 2-3) birleşmesiyle oluşan spirallerdir. Her tip, belirli geometrik kurallara bağlıdır ve kendine özgü bir görünüme sahiptir (Morrison, 2005, s. 315; Zhushchikhovskaya ve Danilova, 2008, s. 216).



Görsel 2. Zhushchikhovskaya, I., Danilova, O. (2008). Spiral Patterns on the Neolithic Pottery of East Asia and the Far East. *Documenta Praehistorica*, 35, s. 217.

Spirallerin formu, dünyanın dönüşü kavramından doğarak evrenin şematik görüntüsünü doğurarak, ayın yörüngesi ve büyümeyi simgeleyen klasik bir formdur. Kıvrılmış yılanla ilişkilendirilen spiral formu, spiralin içinde kıvrılmış yılanın bilgeliği ve sonsuzluğu simgelediği düşünceler arasındadır. Spiral sembolizminin oldukça karmaşık ve kökeninin de şüpheli olduğu teoriler arasındadır. Spiral aynı zamanda örümcek ağı örneğinde olduğu gibi potansiyel bir merkezi de temsil edebilir. Her şekilde spiral motifi, neyi temsil ederse etsin, dünyadaki süsleme sanatı sembolizminin temel motiflerinden biridir (Cirlot, 1971, s. 305).



Görsel 3. Sibel Çağlar, 2022, Doğanın Mühendisleri Örümceklerdir; Peki Örümcek Ağının Matematiği Nedir. Matematiksel. Erişim Tarihi: 03.01.2024. URL4

3. Anadolu’da Spiral Motifinin Seramikler Üzerinde Kullanımı

Anadolu medeniyetlerinde kare, üçgen, daire ve spiral gibi temel geometrik şekiller kullanılarak motifler oluşturulmuş; bu motiflere bilinçli ya da bilinçsiz olarak çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Bereket, bölünme ve üremeyi simgeleyen semboller, genellikle yonca, nar veya çiçek figürleriyle betimlenmiş ve kompozisyonların vazgeçilmez parçalarını oluşturmuştur. Spiral/sarmal motif de kimi zaman yalnızca dekoratif bir unsur olarak, kimi zaman ise yapısının doğasından dolayı sembolik anlamlarla donatılmıştır; farklı türleri ise farklı anlamlar kazanmıştır. Bu motif, bazen sadece bir geometrik şekil, bazen dünyanın, doğurganlığın, geçen zamanın veya sonsuzluğun sembolü olarak kullanılmış ve şekline, türüne göre farklı kültürlerle ilişkilendirilmiştir (Gümüştekin, 2011, s. 113; Humphrey, 2013, s. 24). İnsanlık tarihi kadar eski olan spiral formu, birçok uygarlık tarafından sıklıkla kullanılan bir şekil ve sembol haline gelmiştir. Mezopotamya, Çin, İran, Roma, Bizans ve Mısır gibi medeniyetler bu spirali farklı sanat eserlerinde kullanmış ve evrensel bir motif olarak benimsemiştir. Anadolu’da da seramik, resim, mimari, taş işleme, ahşap ve dokuma gibi alanlarda sıkça yer aldığı görülmektedir.

Anadolu’da insanlar çömlek yapmaya başlamadan önce toprağı barınak yapımında kullanmış, renkli toprakları mağara duvarlarına yaptıkları resimlerde boya olarak değerlendirmiş ve dini kültlerle ilgili ilkel terakota heykeller üretmişlerdir. Zamanla toprak, yeme, içme ve depolama kapları olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu kapların üzerini süsleme gereği duyan insanlar, çeşitli dekor teknikleri geliştirmiştir. İlk kullanılan dekor yöntemlerinin astar, damga ve kazıma tekniklerinden oluştuğu görülmektedir (Işıktan, 2007, s. 33). Anadolu tarihine bakıldığında, pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olması nedeniyle seramik alanında da zengin bir kültürel birikim oluşmuştur. Neolitik döneme ait seramik buluntular üzerinde astar ve kazıma ile yapılmış dekor örneklerine rastlanmaktadır. Özellikle seramik eserlerdeki süslemeler, Anadolu’da yaşamış toplumların kültürel unsurlarını ve kültürler arası etkileşimlerini yansıtmaktadır. Neolitik dönemden itibaren Anadolu’da seramikler üzerine yapılan spiral dekorları; astar dekoru, sır altı, sır üstü, kazıma ve rölyef teknikleriyle uygulanmıştır. Bu dekorlar bazen bir vazunun üzerinde ana motif olarak kullanılmış, bazen bordür olarak arka arkaya sıralanmış veya Haliç İşi gibi desenlerin zeminini oluşturmuştur. Bu süslemeler bazen soyut ya da figüratif bir kompozisyon, bazen de dekorun belirli bölümlerine sembolik bir anlam yüklemek amacıyla eklenmiştir.

Eski çağlarda geometrik ya da sembolik spiral formu sıklıkla kayalar üzerine oyulmuş olarak karşımıza çıkmaktadır. En eski örneklerden Neolitik döneme ait damga mühür olarak kilden yapıp pişirilmiş örnek, spiral ve kıvrımlı

tasarımını taşıyan mühür (Görsel 4), kumaş üzerine desen basmak için veya insan derisini boyamak içinde kullanılmış olabilmektedir (Mellaart, 1967, s. 219; Morrison, 2005, s. 308).



Görsel 4. Mellaart, James. (1967). Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia, Kil Mühür (Damga), Neolitik Dönem. New York: McGraw-Hill Book Company. s. 220.

Anadolu tarihine bakıldığında, seramikler üzerindeki en eski dekor örneklerinin astar, çizim, kazıma ve kabartma teknikleriyle yapıldığı, sonraki dönemlerde ise boyama ve sır tekniklerinin de kullanıldığı görülmektedir. Aynı sembolden yapılmış dekorlar dahi, Çatalhöyük ve Hacılar'daki seramik buluntularında veya Yunan ve Çin vazolarındaki spiral motifli dekorlarda olduğu gibi, farklı kompozisyonlarda ve anlamlarda uygulanmış olabilir. Anadolu'da geometrik motiflerin yoğun olarak kullanıldığı Frig kültüründe de karmaşık bezemeler arasında spiral/sarmal motiflere yer verilmiştir. Bu durum, dekorların evrensel bir form kazansa da her coğrafya ve kültüre göre anlamlarının farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 5. Mellaart, James. (1961). Hacılar: A Neolithic Village Site, Scientific American 205(2). s. 95.

Tarih öncesi dönemlerden beri yaygın olarak kullanılan dairesel motifler ve spiraller ana tanrıçanın rahmi, güneş ve ay döngüleri ve evrenin sembolleri olabilecekleri düşünülmektedir. İnanç sistemlerine bağlı yaşam, ölüm, yeniden doğuşun karmaşık döngüsü olarak da kullanılmış olabilirler. Frig seramiklerinde, astarlı geometrik de-

senli seramiklerinde klasik spiral formuna göre “S” spiralleri daha yoğun olarak görülmektedir. Anadolu’da (Görsel 6) görülen “S” sarmalı deseninin klasik Frig sarmalı olduğu belirtilmiştir (Yakar, 2016, s. 173-175; Pamuk, 2021, s. 102; Kızıl, 2021, s. 79).



Görsel 6. (Solda) Pamuk, Serkan. (2021). Yeni Kronoloji ve Yeni Bulgular Işığında Phryg Seramiği ve Yayılım Alanı, Gordion “S” Sarmalları. Antalya: Akdeniz Üniversitesi. s. 403.

(Sağda) Kızıl, Sezar. (2021). Frig Geometrik Bezemeli Seramik Kültürünün Kökeni Üzerine Düşünceler. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi. s. 106-153.

Milet İşi seramiklerde de sıklıkla kullanılan spiral motifi, bir nokta etrafında dönerek uzaklaşan eğrilerdir. Milet İşi seramiklerde helezon ve spirallerin doğadan esinlenerek yapıldığı düşünülmekte, seramiklerin kenar, dip ve gövdelerinde dekor olarak kullanıldığı görülmektedir. Kenar kısımlarda tek sıra halinde dar bir şekilde uygulanmış, bir noktadan başlayarak giderek uzaklaşarak düzenli halkalar şeklinde devam eden eğri hat olarak tanımlanmaktadır. Seramiklerin gövde kısımlarında ise spiral motifi bitkisel ve geometrik motiflerle bir arada kullanılmıştır (Demirci, 2006, s. 76-83).



Görsel 7. (Solda) Böhlendorf Arslan, B. (2008), Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet, ISTMITT 58, s. 405.

(Sağda) Yarol Yasemin. (2016). Karaz’ın Karası: Bir Seramikçi Gözünden Erzurum Karaz Kültürü Seramikleri, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları. s. 47-64.

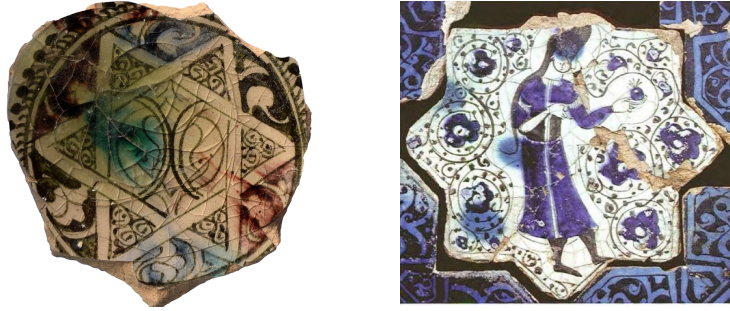
Erzurum Bölgesinde yapılan kazılarda ele geçen Karaz Kültürüne ait seramik buluntuların karakteristik özelliği geometrik bezemeli kabartma tekniklidir. Bu geometrik şekillerden en çok spiral/sarmal motifi kabartma tekniği ile yapılmış, yaygın olarak kullanılmış olduğu görülmektedir.

Ayasuluk kazısında ele geçen Helenistik Dönem seramikleri üzerinde spiral motifi ve koşan spiral deseni bulunan kaplara rastlanmıştır (Konakçı, 2016, s. 143, 144).



Görsel 8. Konakçı, Erim. (2016). Geç Tunç Çağ'ında Ayasuluk Tepesi, Spiral Motifli Miken Kapları, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 143.

Bir başka spiral/sarmal dekorunu Mühr-ü Süleyman motifinin dekorlandığı seramik üründe, yıldızın her bir köşesinde oluşan köşebentlerin spiral/sarmal motiflerle dolgu yapıldığı görülmektedir (Görsel 9 solda) (Baş, Dursun, 2019, s. 65). Görsel 9'da (sağda) Kubad Abad Sarayı seramiklerine ait yıldızda, figürün etrafına yapılan bitkisel bezemenin zemin hareketini oluşturan spiraller olduğu görülmektedir.



Görsel 9. (Solda) Baş, A., Dursun, Ş. (2019). Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları, Akdeniz Sanat,13, s. 65.

(Sağda) Arık, Rüçhan. (2007). Selçuklu Saraylarında Çini. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı. s. 94.

Adıyaman Müzesi'nde bulunan Samsat kazılarında ele geçen buluntular arasında envanterlik bir kâsenin, arka kısmında ağız kenarında bulunan geniş bordür içerisine yassı spiral şekiller işlenmiştir. Bu lüster dekor tekniği kâsenin, dış kısmına yapılan spiral motifinin benzer örnekleri Suriye lüster dekorlu kaplarda da görülmektedir (Ak, 2023, s. 419).



Görsel 10. Ak, Hülya. (2023). Adıyaman Müzesi'ndeki 12. ve 13. yy. Samsat Seramiklerinin Motif Restitüsyonu ve Örnek Uygulamalar. Lüster Dekorlu Kap- Arka Yüz. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. s. 41.

Spiral/sarmal motifi, Hasankeyf kazılarında ele geçen buluntulardaki sıralı dekorlu seramikler üzerinde görülen geometrik motiflerden biridir. Bunların dışında yıldız, zikzak, üçgen, diyagonal çizgiler, çarkifelek, zincir, nokta vb. biçimlerde geometrik motifler bulunmaktadır (Çeken, 2007, s. 257).



Görsel 11. (Solda) Çeken, Muharrem. (2007). Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları Atölyeleri ve Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 252.

(Sağda) Gök Gürhan, Sevinç. (2007). Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. s. 156-169. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 166.

Anadolu Selçuklu Dönemi'nin önemli merkezlerinden biri olan Akşehir'de yapılan kazı buluntularından ele geçen seramiklerde, geometrik bezemeler, zikzak, daire, yıldız ve spiral motifleriyle karşılaşmaktadır. Spiral, helezon ya da sarmal kelimeleri aynı anlamları taşıyıp birbirleri yerine kullanılabilir. Spiral/sarmal şekli, helezonlar için kullanılarak, oran ve orantı üzerine kurulu sistemlerdir. Ayrıca, belirli kurallarla yapılan kompozisyonlar için de kullanılmaktadır. Seramik, ahşap, taş, kâğıt ve maden gibi farklı yüzeylere uygulanan bezemelerde kullanılmış, geleneksel sanatlardaki tasarımlarda matematiksel bir düzen ve uyum oluşmasını sağlamıştır. Spirallerin zemin ya da kompozisyon oluşturduğu motifler için spirallerin boyutları, yönleri ve aralarındaki mesafe, spiraller üzerindeki motiflerin yerleşimi ve oranları önemlidir. Zemini oluşturan spiraller üzerine hatayî, penç, halıç işi deseni (Görsel 12 solda) ve yapraklarla oluşturulan tasarımlar da yapılmaktadır (Özsoy, 2020, s. 462-465).



Görsel 12. (Solda)Haliç İşi. 2024. İdesanat. Erişim Tarihi: 05.02.2024, URL5 – (Sağda) Doğanhisar'ın Geleneksel El Sanatları. (t.y.). Doğanhisar. Erişim Tarihi: 12.07.2024. URL6

Astarla yapılan başka bir spiral dekoru Doğanhisar çömlekçiliğinde (Görsel 12 sağda) görülmektedir. Doğanhisar'da testiler çömlekçi tornasında şekillendirilen formun özelliğine göre üzerine astarlarla dekor da yapılmaktadır. Bu dekorlar ak siva adı verilen beyaz astarlarla yapılmaktadır. At veya eşek kılından yapılan fırçalarla yapılan dekorlama işlemi bütün ilçede aynı bezeme özelliğini göstermektedir. Spiral şekiller arasında dikey çizgiler, beyaz astarlı dekor üzerine kazıma, zikzaklar ve tarak denilen dekorlar yöreye özgün bezemeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Çobanlı ve Oransay, 2007, s. 466,467).

Tarihin ilk evrelerinden beri kullanılan spiral/sarmal formlar, Anadolu'da çağdaş seramik sanatında da artistik eserler üzerinde kullanılmaya devam etmektedir. Seramik sanatçısı Hamiye Çolakoğlu'nun seramik vazolarında,

spiral formun kalın bir bant içinde art arda sıralanarak kullanıldığı görülmektedir (Görsel 13 solda). Çağdaş Türk seramik sanatçılarından Cemalettin Sevim ise "Dönence" serisindeki seramik eserlerinde spiral formu tek başına üç boyutlu bir seramik form olarak uygulamıştır (görsel 13 sağda).



Görsel 13. (Solda)Hamiye Çolakoğlu, 1965, Seramik Vazo. Pinterest. Erişim Tarihi: 08.02.2024. URL7

(Sağda) Cemalettin Sevim, 2014, Dönence- Sevim, S., Yeşilmen, N. (2019). Geleneksel Çömlekçilikten Çağdaş Seramik Sanatına Cemalettin Sevim Örneği. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, 1, s. 75.

Günümüz çağdaş Türk seramik sanatçılarından Atilla Cengiz Kılıç, gelenekten esinlenerek oluşturduğu çağdaş yorumlarında spiral motifini dekor olarak sıklıkla kullanan sanatçılarımızdandır (Görsel 14 solda). Bir diğer seramik sanatçımız Şirin Koçak ise şekillendirdiği seramik çanakların iç kısımlarında spiral dekorunu kullanmaktadır (Görsel 14 sağda).



Görsel 14. (Solda) Atilla Cengiz Kılıç, (t.y.), Seramik Pano, İzmir. Artshop. Erişim Tarihi: 01.02.2024. URL8

(Sağda) Şirin Koçak, (t.y.), Seramik Çanaklar, Uşak. Sanat Gezgini. Erişim Tarihi: 05.02.2024. URL9

Bu sanatçılar dışında, spiral motifini hem dekor hem de şekillendirme olarak kullanan ve kullanmaya devam edecek birçok sanatçı vardır. Geçmişin izleri, kayalara ve mağara çizimlerinden başlayarak evrenin sırrını günü-

müze taşımış; geleceğe aktarımı ise değişerek ve gelişerek devam edecektir. Sanat, duygu ve düşüncelerin aktarım yöntemi olarak, sanatçının fikrini ya da esinlendiği nesne ve duyguyu yansıtır. Bu yansıtma biçimi, milyonlarca insanın farklılığı gibi, kültürden kültüre ve sanatçıdan sanatçıya değişiklik göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan spiral motifi ve sembolizminden esinlenerek yapılan çini tabak dekorunun, merkezinden başlayarak dışına kadar çizgisel bir zemin tasarlanarak oluşturulmuştur. Bu çizgisel zemin üzerine “Haliç İşi” bitkisel motifle desteklenerek çizilmiş, sıraltı siyah tahrir kullanılarak fırça ile yapılmıştır. Tabağın merkezine de sonsuz hayat ve güzelliği simgeleyen tavus kuşu motifi çizilmiş, dış konturları siyah tahrir, iç kısımları da sıraltı boyalar kullanılarak fırça ile uygulanmıştır. Bu uygulama, sıraltı dekor tekniği kullanılarak yapılmış, üzerine şeffaf sır uygulanarak 930°C de sırlı pişirimi gerçekleştirilmiştir. Spiral motifinin derin anlamları, yaşamdaki döngüsellığı, sonsuzluk ve yenilenme gibi soyut kavramlarla olan ilişkisi ve bunun sonucunda yapılan bu tasarım, spiral şeklinin hem estetik hem de sembolik yönlerinin seramik sanatında nasıl somut bir formda hayat bulabileceğini göstermektedir. Nihayetinde, spiral motifinin sadece dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda derin bir anlam taşıyan bir sembol olarak seramik sanatı içerisinde kullanımı farklı bir bakış açısıyla gerçekleştirilmiştir. Bu biçimlenme, sanatın sembolizmle birleşerek, anlam ve estetiğin birlikte harmanlandığı modern bir yaklaşımla oluşturulmuştur.



Görsel 15. Sıraltı Teknikli Tabak, 930°C, 43 cm, 2023 (Kişisel Arşiv).

4. Sonuç

Anadolu’da Neolitik dönemden beri seramikler üzerine geometrik dekor ve çizgisel süslemeler yapılmaktadır. Bu dekorlar basitçe kazanmış ya da astarla süslenmiş dekorlar iken, zamanla gelişerek en üst düzeylere kadar ulaşmıştır. Bu dekorların bazıları bilinçsizce sadece çizgisel olarak işlenmiş, bazıları da doğayı ya da nesnelere simgeleyen motifler olarak yapılmış olabilmektedir. Tarihsel süreçteki gelişimiyle çizgilerin birleşerek ya da şekillere çevrilerek geometrik motifleri oluşturduğu görülmektedir. Bu motiflerin kullanılmasının amacı, sembolizm içerebileceği gibi, yalnızca dekoratif bir amaç da güdebilmektedir.

Yapılan araştırmalar neticesinde spiral motifinin Anadolu dışında da dünyada birçok medeniyet tarafından sıklıkla kullanılan bir motif olduğu saptanmıştır. Mısır, Çin, Yunan, Roma, Mezopotamya’da resim, ahşap, mimari,

seramik, tekstil, heykel gibi alanlarda da sıklıkla kullanım örneklerine rastlanmakta, ilk çağlardan başlayarak günümüze kadar gelmekte ve kullanılmaya devam etmektedir. Doğadan ilham alınarak yapılmasının dışında, sembolik anlamda da evreni, yaşam döngüsünü, suyu, dişiliği vb. sembolize eden evrensel bir motiftir. Anadolu'da Neolitik dönemden bu yana devam eden seramik eserler üzerindeki geometrik kültür öğelerini incelemek, bu kültürleri anlama ve onların anlamlandırılmasında geometrik şekillerin seramikler üzerindeki kompozisyonu yol gösterici olmaktadır.

Sonuç olarak, geometrik motiflerden spiral/sarmal motifinin sembolik anlamda değerlendirilmesi ve Anadolu'da seramikler üzerine yapılan dekor örneklerine yer verilmesiyle, insanın duyu ve düşüncelerinin, birikimlerinin semboller ile aktarılması her zaman irdelenecek bir konu olduğu kanaatine varılmıştır. Anadolu kültürünün sosyal, kültürel, dini, ekonomik yapısının göstergesi olan semboller, en eski çağlardan beri varlığını sürdürmektedir ve sürdürmeye devam edecektir. Bu çalışmada, Anadolu'nun seramik mirasında önemli bir yer tutan spiral/sarmal motifinin incelenmesi amacıyla uygulanan metodolojide; ilk olarak, spiral motifinin tarihi kökenleri ve sembolik anlamları literatür taraması ile derinlemesine araştırılmıştır. Bu aşamada, farklı tarihsel dönemlere ait seramik örnekleri incelenerek spiral motifinin çeşitli kültürel ve sanatsal bağlamlardaki yerinin anlaşılması hedeflenmiştir. Ardından, belirlenen motifler çerçevesinde, bu motiflerin Anadolu coğrafyasındaki seramiklerdeki uygulamaları detaylandırılmıştır. Ayrıca, spiral ve yaşam döngüsünden yola çıkarak, spiralin ve tavus kuşunun sembolizminden esinlenerek sıraltı dekor teknikli bir uygulama yapılmıştır. Bu uygulamada belirlenen spiral motifinin bir çini bünyeli tabağa sıraltı dekor tekniği ile aktarılması işlemine geçilmiştir. Tabanın tasarımında, merkezden dışa doğru genişleyen çizgiler yer almakta olup, bu çizgiler turnet ve kurşun kalem kullanılarak özenle çizilmiştir. Elde edilen çizgiler, Haliç İşi bitkisel motifleri ile birleşerek, kompozisyona derinlik ve estetik bir zenginlik katmıştır. Motif tamamlandığında, tabağın merkezine sonsuz hayat simgesi olan tavus kuşu motifi eklenmiştir. Kullanılan sıraltı tahrir boyasıyla dış hatlar fırça ile çizilmiş ve iç kısımlar sıraltı boya ile renklendirilmiştir. Son olarak, bu uygulama şeffaf sır ile kaplanarak 930°C'de fırınlanmış ve sonuç olarak geleneksel seramik tekniklerinin modern yorumunu yansıtan bir eser ortaya konulmuştur. Bu metodolojik yaklaşım, yalnızca spiral motifinin estetik yönünü değil, aynı zamanda Anadolu seramik sanatına olan katkılarını da gözler önüne sermektedir. Sonuç olarak, sembolik veya dekoratif amaçlarla oluşturulan motifler, seramik eserlerde sanatın estetik yönünü ön plana çıkarmak, kendi geçmişine yönelik bir yeniden keşif isteği, geçmişin kültürel unsurlarını günümüze taşımak ve sembolik motifler aracılığıyla kişisel veya toplumsal mesajlar iletmek amacıyla yapılmaktadır. Bunun sonucunda, bu eserler aracılığıyla farklı kültürleri tanıtarak kültürel farkındalığı artırmakta ve çeşitli kültürlerde benzer anlamlar taşıyarak evrensel bir dil oluşturmaktadır. Ayrıca, bu motifler aracılığıyla bireylerin kendi köklerine ve kültürlerine duygusal bir bağ hissetmelerini sağlamakta, modern sanat anlayışıyla yeniden gündeme gelmesi, sanatın hem geleneksel hem de modern bir bakış açısıyla değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu alanda, motifler dijital ortamda yeniden yorumlanarak yeni tasarımlar oluşturulabilir, kültürel mirasın korunması amacıyla eğitim programları düzenlenebilir ve etkileşimli sanat projeleriyle sembolik motiflerin farklı yorumlarının keşfedilmesi sağlanabilir.

Kaynakça

- Ak, Hülya. (2023). *Adıyaman Müzesi'ndeki 12. ve 13. yy. Samsat Seramiklerinin Motif Restitüsyonu ve Örnek Uygulamalar*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Akarsu, Bedia. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (10. Baskı), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Arık, Rüçhan. (2007). Selçuklu Saraylarında Çini, Gönül Öney- Zehra Çobanlı (Ed.). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. s. 73-101. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1968). *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, (Berke Vardar-Mehmet Rifat Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baş, A., Dursun, Ş. (2019). Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları. *Akdeniz Sanat*, 13, s. 56-77.
- Cevizci, Ahmet. (2014). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Say Yayınları.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1971). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Çeken, Muharrem. (2007). Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları Atölyeleri ve Seramikleri. Gönül Öney- Zehra Çobanlı (Ed.). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. s. 245-263. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çobanlı Z., Demir Oransay, L. (2007). Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik. Gönül Öney- Zehra Çobanlı (Ed.). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. s. 426-489. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Demirci, İnan. (2006). *2004-2005 Yılları Arasında İznik Roma Tiyatrosunda Ortaya Çıkarılan Erken Osmanlı Dönemi Milet İş Seramikleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Ersoy, Necmettin. (2007). *Semboller ve Yorumları* (3. Baskı). İstanbul: Dönence Yayınları.
- Gümüştekin, Nuray. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(26), s. 103-118.
- Humphrey, Alice Edith. (2013). *The Classification and Analysis of Spirals in Decorative Designs*. (PhD thesis). University of Leeds, Leeds.
- Jung, Carl Gustav. (2020). *İnsan ve Sembolleri*, (H. M. İlgün, Çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Işıktan, Figen. (2007). *Teknik Dekor Yöntemlerinin Özgün Seramik Yapıtlarda Kullanımı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kızıl, Sezar. (2021). *Frig Geometrik Bezemeli Seramik Kültürünün Kökeni Üzerine Düşünceler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- Konakçı, Erim. (2016). Geç Tunç Çağı'nda Ayasuluk Tepesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Ek 1), s. 135-165.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mellaart, James. (1961). Hacılar: A Neolithic Village Site, *Scientific American*. 205(2), s. 86-98.
- Mellaart, James. (1967). *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Morrison, Tessa. (2005). Spiral Patterns in Irish Decoration From Newgrange to the Tenth Century. *Australian Conference of Celtic Studies*, pp. 309-321.
- Özbay Demir, E. D. (2020). *Kültürlerarası İletişim Aracı Olarak Semboller ve Sarmal Form*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul.

Özsoy, Hamide Nur. (2020). Geleneksel Sanatlarımızdaki Bitkisel Kompozisyonların Temeli Olan Helezonların Tarihçesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 15, s. 459- 476.

Pamuk, Serkan. (2021). *Yeni Kronoloji ve Yeni Bulgular Işığında Phryg Seramiği ve Yayılım Alanı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Peirce, Charles Sanders. (1991). *Peirce on signs: Writings on semiotic*. London: UNC Press Books.

Saussure, Ferdinand de (2011). *Course in general linguistics*. (Wade Baskin Çev.) Columbia: Columbia University Press.

TDK (Türk Dil Kurumu) (t.y.). Spiral. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: 10.01.2024, <https://sozluk.gov.tr/?q=spiral&aranan=>

TDK (Türk Dil Kurumu) (t.y.). Sembol. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: 29.01.2024, <https://sozluk.gov.tr/>

Turani, Adnan. (2019). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Whitehead, Alfred North. (2009). *Sembolizm: Anlamı ve Etkileri*. (Kadir Yılmaz, Çev.). İstanbul: Şule Yayınları.

Wilson, Eva. (1999). *Roma Tasarımları*. British Museum Desen Kitapları. Erişim Tarihi: 20.01.2024. <https://buffaloah.com/a/DCTNRY/s/spiral.html>

Yakar, Jak. (2016). Symbols and Abstract Motifs in Neolithic Art: More than just Fanciful Aesthetic Design, Anatolian Metal. *Der Anschnit*. VII, pp. 31, 214.

Zen, F. (2013). *Semboller-İnsan Tohumu*, İstanbul: Destek Yayınevi.

Zhushchikhovskaya, I., Danilova, O. (2008). Spiral Patterns on the Neolithic Pottery of East Asia and the Far East. *Documenta Praehistorica*, 35, pp. 215-226.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: (Solda) Spiral Fern. 2013. İstock. Erişim Tarihi: 05.01.2024, <https://www.istockphoto.com/tr/fotoğraf/spiral-fern-gm178748153-24828509>. (Ortada) Salyangoz Kabuğu. (t.y.). İstock. Erişim Tarihi: 05.01.2024 <https://www.istockphoto.com/tr/search/2/image-film?phrase=salyangoz%20KABUĞU>. (Sağda) Samanyolu 'komşu galaksi Andromeda'ya doğru genişliyor. 2018. BBC NEWS. Erişim Tarihi: 20.01.2024, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-43626858>

Görsel 2: Zhushchikhovskaya, I., Danilova, O. (2008). Spiral Patterns on the Neolithic Pottery of East Asia and the Far East. *Documenta Praehistorica*, 35, s. 217.

Görsel 3: Sibel Çağlar, 2022, Doğanın Mühendisleri Örümceklerdir; Peki Örümcek Ağının Matematiği Nedir? Matematiksel. Erişim Tarihi: 03.01.2024, <https://www.matematiksel.org/orumcek-aginin-geometrisi/>

Görsel 4: Mellaart, James. (1967). Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia, Kil Mühür (Damga), Neolitik Dönem. NewYork: McGraw-Hill Book Company. s. 220.

Görsel 5: Mellaart, James. (1961). Hacılar: A Neolithic Village Site, *Scientific American* 205(2). s. 95.

Görsel 6: (Solda) Pamuk, Serkan. (2021). Yeni Kronoloji ve Yeni Bulgular Işığında Phryg Seramiği ve Yayılım Alanı, Gordion "S" Sarmalları. Antalya: Akdeniz Üniversitesi. s. 403. (Sağda) Kızıl, Sezar. (2021). Frig Geometrik Bezemeli Seramik Kültürünün Kökeni Üzerine Düşünceler. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi. s. 106-153.

Görsel 7: (Solda) Böhlendorf Arslan, B. (2008), Keramikproduktion im Byzantinischen und Turkischen Milet, IST-MITT 58, s. 405. (Sağda) Yarol, Yasemin. (2016). Karaz'ın Karası: Bir Seramikçi Gözünden Erzurum Karaz Kültürü Seramikleri, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları. s. 47-64.

Görsel 8: Konakçı, Erim. (2016). Geç Tunç Çağı'nda Ayasuluk Tepesi, Spiral Motifli Miken Kapları, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 143.

Görsel 9: (Solda) Baş, A., Dursun, Ş. (2019). Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları, Akdeniz Sanat,13, s. 65. (Sağda) Arık, Rüçhan. (2007). Selçuklu Saraylarında Çini. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı. s. 94.

Görsel 10: Ak, Hülya. (2023). Adıyaman Müzesi'ndeki 12. ve 13. yy. Samsat Seramiklerinin Motif Restitüsyonu ve Örnek Uygulamalar. Lüster Dekorlu Kap- Arka Yüz. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. s. 41.

Görsel 11: (Solda) Çeken, Muharrem. (2007). Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları Atölyeleri ve Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 252. (Sağda) Gök Gürhan, Sevinç. (2007). Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. s. 156-169. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 166.

Görsel 12: (Solda) Haliç İşi. 2024. İdesanat. Erişim Tarihi: 05.02.2024, http://idesanat.com/g_icerik.php?id=113&l= (Sağda) Doğanhisar'ın Geleneksel El Sanatları. (t.y.). Doğanhisar. Erişim Tarihi: 12.07.2024, <http://www.doganhisar.gov.tr/doganhisar-in-geleneksel-el-sanatları>

Görsel 13: (Solda) Hamiye Çolakoğlu, 1965, Seramik Vazo. Erişim Tarihi: 08.02.2024, <https://tr.pinterest.com/pin/829577193844526482/>. (Sağda) Cemalettin Sevim, 2014, Dönence, Sevim, S., Yeşilmen, N. (2019). Geleneksel Çömlekçilikten Çağdaş Seramik Sanatına Cemalettin Sevim Örneği. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, 1, s. 75.

Görsel 14: (Solda) Atilla Cengiz Kılıç. (t.y.). Seramik Pano, İzmir. Erişim Tarihi: 01.02.2024, <https://artshopgaleri.com/portfolio/atilla-cengiz-kilic/#&gid=1&pid=10>. (Sağda) Şirin Koçak. (t.y.). Seramik Çanaklar, Uşak. (Erişim Tarihi: 05.02.2024, <https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/sirin-kocak>

Görsel 15: Sıraltı Teknikli Tabak, 930°C, 43 cm, 2023 (Kişisel Arşiv).

DENEYSSEL BİR GÖRSEL ANLATICI OLARAK JONAS MEKAS¹

Prof. Dr. D. Alper ALTUNAY
Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi,
Sinema ve Televizyon Bölümü
Eskişehir / Türkiye
aaltunay@anadolu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-3323-6584

Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN
Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi,
Sinema ve Televizyon Bölümü
Eskişehir / Türkiye
ozgurcaliskan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7407-3371

Öz: Jonas Mekas geleneksel ile deneysel anlatımı bir arada kullanan, sinema sanatının geliştirdiği ve biriktirdiği biçimleri, çağın getirdiği yenilikçi anlatımları farklı görsel tasarımlarla uygulayan bir yönetmen olarak öne çıkmıştır. Bu çalışmada deneysel bir görsel anlatıcı olarak Jonas Mekas'ın eserleri; deneysel film, genişletilmiş sinema ve video sanatı bağlamında incelenerek, Mekas'ın hem film hem de görsel sanatların bütünü bağlamındaki belirgin özellikleri ortaya konmaktadır. Bu çalışmada Jonas Mekas'ın klasikten deneysel anlatıya uzanan biçimsel uzlaştırıcılığı ve farklılığını ortaya koymak için farklı dönemlerden seçilen *Guns of the Trees* (1961), *Diaries, Notes, and Sketches* (1969), *In Between: 1964-68* (1978), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) ve *Outtakes From the Life of a Happy Man* (2012) filmleri biçimsel ve içerik açısından deneysel film ve genişletilmiş sinema bağlamında tartışılmaktadır. Sonuç olarak, Jonas Mekas, kişisel deneyimlerini ve şiirsel anlatım tarzını kullanarak, geleneksel anlatıyı reddeden ve deneysel bir görsel anlatım geliştiren öncü bir yönetmendir.

Anahtar Sözcükler: Deneysel Film, Avangart Sinema, Jonas Mekas, Video, Genişletilmiş Sinema.

JONAS MEKAS AS AN EXPERIMENTAL VISUAL NARRATOR

Abstract: Jonas Mekas stands out as a director who integrates traditional and experimental narratives, employing various visual designs to apply both the forms developed by cinematic art and the innovative storytelling brought about by his era. This study examines Mekas's works as an experimental visual narrator within the contexts of experimental film, expanded cinema, and video art, revealing his distinctive features in the broader realm of both film and visual arts. To highlight Mekas's formal mediation and divergence from classic to experimental narratives, five films from different periods are analyzed: *Guns of the Trees* (1961), *Diaries, Notes, and Sketches* (1969), *In Between: 1964-68* (1978), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), and *Outtakes From the Life of a Happy Man* (2012) in terms of the form and content of which, are also discussed in the context of experimental film and extended cinema. Ultimately, Mekas emerges as a pioneering director who uses personal experiences and poetic narrative style to reject traditional storytelling and develop experimental visual narration.

Keywords: Experimental Film, Avant-garde Cinema, Jonas Mekas, Video, Expanded Cinema

¹ Makale ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygundur. Çalışma için Etik Kurul onayı gerekmemiştir.

1. Giriş

Deneysel kavramı, üretilen sanat eserini kendi dönemine ilişkin aynı alanda üretilen diğer eserlerden ayırır ve eser hem kendi dönemine hem de kendi alanına ilişkin farklı bir içeriğe ve biçime sahip olduğu için deneysel kabul edilebilir. Bu durum sinema alanı için de geçerlidir. Geleneksel anlatı ya da çağdaş anlatı gibi anlatı türleriyle genellikle anlatısı sınıflandırılan sinema; içerik yönünden belgesel ve kurmaca, uzunluk açısından da uzun ve kısa metraj olarak da sınıflandırılır. Bununla birlikte, özellikle bu bahsedilen sınıflandırmalara uymayan, ya da farklı teknikler ile farklı sanat dallarından esinlenmelerle oluşturulan filmler de sanatsal video ya da deneysel film gibi kategorilerle sınıflandırılabilir. Deneysel filmler genellikle, izleyicilere genel olarak daha farklı deneyimler yaşatan, izleyicinin daha önce sık karşılaşmadığı anlatı tarzıyla içeriğini oluşturan ve ticari ya da dil açısından geleneksel yapılardan uzaklaşmayı tercih eden sanatçının tercihinin sonucunda oluşur. Dolayısıyla, deneysel film ya da video eserleri, bir ya da birden çok sanat akımından etkilenebilmekte, farklı anlatı biçimlerini kullanmakta ya da birleştirmekte, filmi üreten yönetmenin/sanatçının üslubunun yansımasıyla da oluşabilmektedir. Bundan dolayı, eserin, hangi sanatçı tarafından hangi dönemde ve hangi etkilerle nasıl bir deneysel biçim oluşturduğu önemli bir durumdur. Deneysel sinema ve bu kapsamda üretilen filmler genellikle ortak bir bağlam içerisinde ele alınmaktan çok, o filmleri üreten yönetmenler bağlamında ele alınmaktadır. Bunun nedeni, deneysel filmlerin belirli bir biçimsel stili benimsemekten çok o filmleri üreten sanatçı olarak yönetmenleriyle ele alınmalarıdır. Bu çalışmada da deneysel bir yönetmen olarak Jonas Mekas'ın çalışmalarına odaklanılmaktadır.

Genellikle "avangart sinemanın vaftiz babası" olarak anılan Jonas Mekas, Amerika Birleşik Devletleri'nde deneysel filmin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Katkıları film yapımı, film eleştirmenliği ve küratörlük dâhil olmak üzere birçok alana yayılmış ve onu 20. yüzyıl avangart hareketinin merkezi bir figürü haline getirmiştir (Sitney, 2002, s. 324-340). Mekas'ın film yapıcılığı günlük ve otobiyografik bir üslupla karakterize edilir. Örneğin *Walden*'da (1969), kişisel deneyimlerini yansıtan doğrusal olmayan bir yapı kullanır ve P. Adams Sitney'in (2002, s. 424) " lirik sinema" olarak tanımladığı, şiirsel görsel ifadeyi anlatı tutarlılığından üstün tutan bir biçim oluşturur. Mekas'ın el kameraları, hızlı kesmeler ve 16mm filmle çekilmiş senaryosuz anlar kullanmayı tercih etmesi, avangart sinemadaki daha geniş bir kendiliğindenlik ve anıdalıklı ilişkilendirilmiştir (Rees, 2011, s. 71-120). Mekas, *Film Culture* dergisinin kurucusu ve her ikisi de deneysel filmlerin korunması ve tanıtılmasında kritik rol oynayan *Anthology Film Archives*'in kurucu ortağı olarak avangart sinemanın kurumsallaşmasında da etkili olmuştur. Mekas, *Film Culture*'da geleneksel sinemanın sınırlarını zorlayan film yapımcılarını savunmuş, tartışma ve tanınma için bir platform sunmuştur. *Anthology Film Archives*'daki küratörlük çalışmaları, Mekas'ın avangart sinema için bir bekçi olarak rolünü daha da sağlamlaştırmış ve bu filmlerin sergilenen bir alana sahip olmasını sağlamıştır. Mekas'ın bu önemli konumu birçok İngilizce ve uluslararası incelemeye konu olsa da, bu çalışmanın alan yazını oluşturulurken, sadece Mekas'a odaklanan Türkçe bir akademik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Genellikle deneysel sinema konulu Türkçe çalışmalarda (Can ve Aytaş, 2008, s. 122-123; Göztepe, 2010, s. 50-72) Mekas'tan söz edilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma Mekas'ın çalışmalarına odaklanarak Türkçe alan yazınına da katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Deneysel film ve genişletilmiş sinema kavramları Jonas Mekas bağlamında derlenerek oluşturulan kuramsal bağlam, Mekas'ın deneyselliği ile ilişkilendirilerek incelenmektedir.

2. Deneysel Film ve Genişletilmiş Sinema

Sinema tarihi düşünüldüğünde, özellikle Hollywood ve Avrupa sineması bağlamında stüdyo sisteminin çökmesinin başladığı döneme kadar farklı film biçimlerine çok rastlanmamış, farklı biçimler üretilse de kendilerini izletebilecek alan bulmaları zor olmuştur. Sinemadaki yazan ve yöneten kişinin belirgin üslubuna vurgu yapan auteur döneminde, farklı anlatılar daha görünür hâle gelmiştir. Deneysel film, filmin zamanı ve uzunluğu, filmdeki

kamera kullanımı ve anlatıya ilişkin film biçiminin kendisini sorgulayarak, izleyiciyi eğlendirmek yerine görsel ve işitsel deneyimle izleyicinin düşüncesindeki yansımayla ilgilenmiştir (Pasqualino ve Schneider, 2014, s. 3-4). Özellikle klasik anlatı düşünüldüğünde, filmin dünyası ile izleyicinin dünyası daha da yakınlaştığından, klasik anlatıdaki filmler güçlü bir yanılısama yaratmaktadır. İzleyici bu yanılısama nedeniyle; kontrast, ışık, çerçeve ya da renk doygunluğu gibi özelliklerin nadiren farkına varmaktadır (Barnett, 2008, s. 16). Dolayısıyla, klasik anlatıda izleyici görsel biçime daha az dikkat edebilmektedir. Fakat deneysel film, biçimsel özellikleriyle dikkat çektiğinden hem içerik hem de görsel biçim izleyicinin dikkatini çekmeyi hedefler. Başarılı bir şekilde kullanılan film ekranı, görsel ve işitsel izge, kültür, dil ve film diline ilişkin deneyimleri izleyiciye daha yoğun yaşatabilmektedir (Barnett, 2008, s. 37). Deneysel filmin ilk örneklerinde, sanat ve belgesel film formlarının karşılaştırılması, kişisel veya özne yönlerin vurgulanması, kamusal yaşam ve işitsel ve görsel söylemler arasındaki dramatik gerilim gözlemlenmektedir (Alter ve Corrigan, 2017, s. 3).

William Wees'in (1984, s. 7), deneysel sinema ile ilgili avangart sinemadan aldığı mirasla oluşturduğu özellikler biçimsel olmasa da içerik açısından kısa ve özlü bir liste oluşturmaktadır. Deneysel sinema toplumsal ve sanatsal düzene karşı muhalif bir duruş, yeni sanatsal ifadeleri keşfetmeye yönelik zorlayıcı ve deneysellik içeren bir dürtü ve geleceği öngören her zaman ilerici olma iddiası Wees'in oluşturduğu listenin maddelerini oluşturmaktadır. Benzer bir biçimde Jonathan Walley (2020, s. 28) avangart filmin "sinemasal özgüllük kavramı ve film ortamının özgüllüğü ile özel bir meşguliyet, bu fikirlere ve filmin malzemesine farklı modlarda çok daha az belirgin olan bir yatırım" sergilediğini belirtmiştir ki bu durum deneysel sinemaya da aktarılmıştır.

Deneysel film, izleyiciye yeni deneyimler yaşatmak amacını edindiğinden, geleneksel anlatıdan uzaklaşıp sürekli kendini yenileyerek, kendini yeniden icat etmektedir (Barnett, 2008, s. 16). Bu yeniden inşa sırasında ise sinemaya ilişkin yeni sorgulamalar oluşturarak; dokuları, duyumları ve yüzeyleri öne çıkarmaktadır (Knowles, 2020, s. 54). Bu bağlamda, deneysel film sinematografik biçimde oluşturulmuş görsel deneyimle ilgilenmektedir. Kurmaca ya da belgesel türünün dışarıda bıraktıklarıyla ilgilenen deneysel film, anlatıyı tamamen terk etmeden estetik ve biçimsel arayışları daha önemli görmektedir (Kerner 2011, s. 243). Bu nedenle deneysel filmlerde, izleyiciyi zamansal referans noktalarından koparmak için; çerçeve, renk, kurgu, ışık ve kamera hareketlerinin farklılaştığı görsel teknikler kullanılmaktadır (Pasqualino ve Schneider, 2014, s. 8-10). Bu durumun temelinde, deneysel filmin kökeninde yatan avangart sinema anlayışı yatar. Eğer avangart bir eser; anlam, hakikat, güzellik, haz, bakış ya da temsilin egemen ideolojik konumlarını yeniden üretiyorsa işlevselliğini yitirmektedir (Gidal, 2015, s. 22). Bundan dolayı deneysel film yeniden üretimlerden uzak durmaktadır.

Deneysel film, klasik bir film olarak tanımlanamayan birçok görsel sanat eserini içerdiğinden dolayı geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu geniş alan "Genişletilmiş (Expanded) Sinema" kavramını da karşımıza çıkarmaktadır. Genişletilmiş Sinema, uzamsal bir metafor olarak sinemanın filminden videoya, televizyona, ışık sanatı ve holografiye, müze ve galerilere, performans alanlarına ve enstalasyonlara doğru genişlediğini ifade etmektedir (Walley, 2022, s. 59). Genişletilmiş sinema üzerine yapılan yakın dönem çalışmaları da genellikle avangart ve deneysel film ile ilişkilidir (Walley, 2022, s. 60). Walley (2022, s. 61), genişletilmiş sinemayı üç döneme ayırmaktadır ve ilk dönemi geleneksel sanat kavramının sınırlarını zorlayan ve intermedya kelimesiyle eş anlamlı bir süreç; ikinci dönemi avangart sinemayla ilişkili olarak kavramın sorgulandığı dönem ve üçüncü dönemi de 1990'ların ortalarından itibaren yeni medya ve medya yakınsamasıyla ilişkilendiği dönem olarak belirtmektedir. Özellikle ikinci döneme ilişkin, avangart dönemle ilgili olarak sinemanın kendine olan dönüşü ve eleştirisi içerisinde sinemacıların kendileri de bizzat eleştirenlerden olmuşlardır. Avangart sinemanın savunucularından Jonas Mekas da

bu eleştirmenlerden biri olmuş ve özellikle genişletilmiş sinema ile geleneksel sinema arasında bir uzlaşma yaratılması gerektiğini savunarak, bu yaklaşımla, genişletilmiş sinemanın kimliğinin 'gizeminin' tarihsel perspektif ve sinema geleneğinin sürekliliğiyle çözüldüğü bir döngüyü tamamlamıştır. (Walley, 2022, s. 66-67). Mekas, genişletilmiş sinema ile avangart da olsa daha geleneksel olarak yapılmış filmler arasında benzer bir ilişki kurarak, radikalizm ile klasisizmi, birincisini ikincisine tercih etmek ya da ikisini birbirini dışlayan şeyler olarak görmek yerine uzlaştırmıştır (Walley, 2022, s. 67). Mekas'ın farklı yönü de bu uzlaştırmacı özelliğinden kaynaklanmaktadır. Chris Salter'ın (2010, s. 156-241) da belirttiği gibi, Mekas'ın enstalasyonları yalnızca teknik ustalığını sergilemekle kalmaz, aynı zamanda görsel sanatlar alanında anlatı, imge ve mekânı iç içe geçiren dinamiklere dair köklü kavrayışını da vurgular.

3. Jonas Mekas'ın Farklı Deneyselliği

Jonas Mekas, 1922-2019 yılları arasında yaşamış, Litvanya asıllı Amerikalı deneysel film yönetmenidir (Görsel 1). Mekas, aynı zamanda bir şair, aktivist ve çok yönlü bir sanatçıdır (Needham, 2019). Gerek yaptığı sanat çalışmaları ile gerekse verdiği eğitimler ve hatta yaşamsal duruşu ile dönemin sinematografik anlayışına bir karşı kayda değer bir tavır sergiler. Mekas (2000, s. 25), özellikle Amerika'daki deneysel sinemaya ilişkin yelpazenin darlığını vurgulayarak, görsel sembollerin tekrarı, zayıf fotoğrafçılık kalitesi ses ve renk kontrolünün eksikliğinin deneysel çalışmaları etkilediğini ve bu konularla ilgili köklü değişiklikler yapılması gerektiğini belirtir. Jonas Mekas'ın öncü girişimlerinin ciddiyetle kavranması, onun sanatsal ethosunu şekillendiren önemli etkilerin yanı sıra yeni doğduğu yılların da araştırılmasını zorunlu kılar. Mekas, İkinci Dünya Savaşı'nın çalkantılarına tanıklık etmiş, bu dönem, kuşkusuz dünya görüşü ve sanatsal ifadesi üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Yerinden edilmiş bir birey olmanın getirdiği değişimler, daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmesiyle birleşerek, Mekas'ın sinematografik eserlerinde hafıza, yerinden edilme ve kimlik arayışını kapsayan tematik keşifleri üzerinde önemli bir etki yarattı. Dahası, Mekas'ın 1960'ların New York avangart sanat ortamıyla iç içe geçmesi, ona yeni görsel anlatım yöntemlerinin denenmesi için bir pota sağladı ve böylece genişletilmiş sinemanın evrimine katılımını kolaylaştırdı.



Görsel 1. Viktoras Kapočius, 1971, Jonas Mekas Biržai, Litvanya'yı ziyaret ederken
/ Jonas Mekas, visiting Biržai, Lithuania.
Lithuanian Central State Archives.
Erişim: 08.06.2024. URL1

Yazıları, dersleri ve filmleri ile Mekas bir avangart film topluluğu ve bu topluluğun filmleri için bilinçli bir izler kitle oluşturmayı başarmıştır. 1950'lerde yayınlanan Film Culture dergisinin editörlüğünü yaptığı süre içerisinde, Hollywood yapımlarına karşı auteur sinemasını destekler (Ruoff, 1991, s. 6-28). Mekas'ın bu çabası, stüdyo sisteminin hızla geliştiği Amerikan sineması içinde, filmin bir sanat formu olarak yeniden nasıl ele alınabileceğine oluşturduğu örnek açısından büyük önem taşır. Film sektörünün çok katmanlı yapısı, bireysellikten çok ekip işi içinde gerçekleşen stüdyo üretim biçimleri karşısında Mekas, sanatçının film üretiminin her aşamasına dâhil olduğu bireysel film yapım biçimlerinin özgün örneklerini verir. Sanatçının kendi ve çevresindeki yaşam alanı ve kişilerin kayıtlarından oluşan işleri ile birlikte, film bir öykü anlatma zorunluluğundan kurtulur. Kamera ana tanıklık eden ve andan fragmanlar yakalayan bir gözlem aygıtı gibi kullanılır.

Jonas Mekas'ın görsel anlatıdaki farklı metodolojisi, kişisel iç gözlem ve sanatsal ifade arasındaki sınırı belirsizleştirmek için günlük benzeri biçimleri kullanması, onu deneysel sinema alanında ayrı bir yere konumlandırır. Mekas, anılarına ve duygularına dokunarak izleyiciyle güçlü bir kişisel bağ kurar ve onları kendi deneyimleri üzerine düşünmeye sevk eder. Mekas gerçekle kurguyu birleştirerek seyirciyi bir hatıralar ve duygular âlemine çeker. Mekas'ın eserlerini incelemek deneysel sinemada anlam yaratmak ve duyguları ortaya çıkarmak için kişisel deneyimlerin nasıl kullanıldığına dair önemli bir kavrayış sağlayabilir (Cuevas, 2022, s. 188-220). Mekas'ın çalışmalarında, gündelik faaliyetlerin, duyguların ve düşüncelerin birbirinden kopuk vinyetleri aracılığıyla kendi iç dünyasına bir pencere açar. Öznel bir bakış açısıyla filtrelenen gerçekliğin bu yakın tasviri, izleyiciyi film yapımcısının samimi, süssüz karşılaşmalarıyla etkileşime girmeye zorlar. Mekas, sevinç, melankoli ve ruminasyon süreçlerini iç içe geçirerek, geleneksel anlatı çerçevelerine meydan okuyan ve izleyicileri kendi gerçeklik ve hikâye anlatımı kavramlarını yeniden gözden geçirmeye teşvik eden, yakından kişisel bir sinema mozaiği üretir. Günlük benzeri anlatılar kullanan Mekas, yalnızca kendi varoluşunu özetlemekle kalmaz, aynı zamanda seyirciyi daha önce görülmemiş derecede samimi ve yansıtıcı bir yaklaşımla evrensel insanlık durumu üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

Mekas'ın filmleri; film, sanat ve edebiyat alanlarını aşarak, görsel hikâye anlatımının sınırlarını sorgulayan ve sinema deneyimini dönüştüren deneysel alanlar olarak işlev görür. Bu öncü yaklaşım, Mekas'ın avangart sinemanın kilit isimlerinden biri olarak ününü pekiştirirken, izleyicilere meydan okumaya ve ilgilerini çekmeye devam eden farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Jonas Mekas'ın öncü çabaları, yeraltı film hareketi üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Parçalı anlatı tekniği ve kişisel deneyimlere yaptığı vurguyla karakterize olan kendine özgü bir yaklaşım geliştirmiştir. Mekas, yeraltı filmlerinin anlatı yapılarının evriminin ve görsel dillerin ticari sinemanın ötesine geçmesinin yanı sıra düz ekranlardan sürükleyici, üç boyutlu ortamlara geçişin, sinemanın maddeselliğinin nihai olarak aşılması insan hayallerinin ve vizyonlarının doğrudan bir tezahürü haline geleceğine işaret ettiğini öngörmekteydi (James, 2012, s. 154). Genişletilmiş sanatlar bağlamında yazarken, bu dönüşümün geleneksel filmlerin tamamen terk edilmesine, sinemanın tamamen zihinsel ve hayali bir deneyime dönüşmesine yol açabileceğini de öne sürmekteydi (James, 2012, s. 154). Dolayısıyla, akademisyenler, Mekas'ın geniş repertuarını inceleyerek, bu öncü sinemacının kullandığı avangart ve sınır tanımayan stratejiler hakkında anlamlı bir kavrayış elde edebilirler.

4. Yöntemsel Yaklaşım

Bu araştırma, Jonas Mekas'ın genişletilmiş sinema alanında deneysel görsel anlatıma katkısını incelemeye odaklanmaktadır. Bu çalışmada Jonas Mekas'ın görsel bir anlatıcı olarak klasik anlatıdan deneysel anlatıya uzanan biçimsel uzlaştırmacılığı ve farklılığını ortaya koymak için kronolojik olarak farklı dönemlerden seçilen *Guns of the Trees* (Ağaçların Silahları, 1961), *Diaries, Notes, and Sketches* (Günlükler, Notlar, Eskizler, 1969), *In Between:*

1964-68 (Arasında: 1964-68, 1978), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (İlerlerken Ara Sıra Güzelliğin Kısa Anlarını Gördüm, 2000) ve *Outtakes From the Life of a Happy Man* (Mutlu Bir Adamın Hayatından Kesitler, 2012) isimli filmleri biçimsel ve içerik açısından deneysel film, video ve genişletilmiş sinema bağlamında tartışılmaktadır. Çalışmada seçilen eserler incelenerek Mekas'ın hikâye anlatımındaki farklı yöntemlerin ortaya çıkarılması ve deneysel stratejileriyle geleneksel anlatı yapılarını nasıl değişime uğrattığına ilişkin çıkarımların yapılması da amaçlanmaktadır. Araştırmanın hedefleri arasında Mekas'ın filmlerinde doğrusal olmayan kurgu kullanımı, kişisel günlüklerden unsurlar eklemesi ve zaman ile mekân manipülasyonuna ilişkin değerlendirmesi yer almaktadır. Bu çalışma, Mekas'ın çığır açan üretimini, farklı dönemlerinden amaçlı örnekleme seçilmiş eserleri bağlamında inceleyerek, video sanatının ilerlemesine ve sinemanın tümüyle genişlemesine yaptığı katkıların önemini aydınlatma açısından Türkçe literatüre önemli bir alan sunabilir.

Jonas Mekas'ın çalışmalarının tematik ve biçimsel özelliklerine odaklanan bir araştırma şeması, Mekas'ın deneysel sinema alanına yaptığı katkıların kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilir (Rees, 2011 s. 71-120). Seçilen beş filmin incelenmesi, Mekas'ın sanatsal niyetlerinin ve anlatı stratejilerinin derinlemesine anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle Jonas Mekas'ın deneysel bir görsel anlatıcı olarak analizini yapan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi ve görsel-işitsel nitel içerik analizi kullanılmaktadır. Ancak bu içerik analizi, filmlerdeki her bir görüntü ya da kelimeyi detaylı incelemeye dayanan mikro düzeyde bir analiz yerine, filmlerin genel anlatı yapısını, görsel stratejilerini ve Mekas'ın biçimsel tercihlerine yönelik makro düzeyde bir değerlendirme sunmaktadır. İçerik analizi sürecinde, seçilen filmlerin genel temaları, anlatı yapıları ve biçimsel özellikleri ele alınmış, bu unsurlar Mekas'ın sinema tarihindeki konumunu belirginleştiren anahtar bileşenler olarak değerlendirilmiştir. Filmlerdeki doğrusal olmayan kurgu, kişisel belgesel tarzı, zamansal ve mekânsal manipülasyonlar gibi öne çıkan unsurlar tartışılmıştır. Analiz sırasında, filmdeki her bir görüntü ya da sahne detaylı bir şekilde ele alınmamış, bunun yerine Mekas'ın filmlerinin genel estetiği ve anlatı yapısı ile deneysel sinemaya getirdiği yenilikler üzerinde durulmuştur. Böylece, içerik analizi, daha geniş bir perspektiften sinemacının çalışmalarındaki deneysel yaklaşımın izini sürmek için kullanılmıştır.

5. Görsel Bir Anlatıcı Olarak Jonas Mekas

5.1. Guns of the Trees

1961 yapımı *Guns of the Trees* (Ağaçların Silahları) filmi Jonas Mekas'ın ilk eseridir. Filmin tarihsel olarak avangart sinemanın kendini belirginleştirmesiyle de paralelliği vardır. Bu nedenle, film bir anlamda deneysel sinemanın ilk dönem belirleyiciliği niteliğini de taşımaktadır. Film, hayatın anlamını bulmaya çalışan fakat depresyondan kurtulamayan Barbara karakterinin çareyi kilisede arayıp sonrasında ise kendisinden daha kötü fikirlere sahip olan Gregory ile tanışmasını, sonrasında ise evli bir çift tarafından başarısız sonuçlansa da kurtarılmaya çalışmasını anlatır. Hikâyenin endişeli duygusu kendisini filmin ritminde ve şiir ile bezenmiş sembolik anlatımında göstermektedir. Barbara'nın depresif ruh hâli filmin sürekli şimdi ile geçmiş arasında gidip gelen görüntüleri ve birbirinden bağımsız kurgulanmış sahneleriyle yansıtılmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Jonas Mekas, 1961, Ağaçların Silahları / Guns of the Trees

Erişim: 09.06.2024. URL2

Bu yansımanın nedeni, Mekas'ın da belirttiği gibi, filmin ismini, her şeyin kendilerine karşı olduğunu hisseden, parklardaki ve sokaklardaki ağaçları bile kendi varlıklarına doğrultulmuş silahlar gibi gören 1960'lar gençlerinin hikâyesinin anlatıldığı Stuart Pekoff şiirinden ismini almış olmasıdır (Arter, 2019a). Bu bağlamda film, 1960'ların sonunda kendilerine çözüm aramaya çalışacak olan gençlerin fragmanları görevini de üstlenir niteliktedir. Gençliğe ilişkin bu durum, filmin parçalı yapısı, yatay bir düzlemde yerleştirilmiş tasarımı, görüntülerin duygusal bir bütünün parçaları gibi yapılandırılmasıyla daha da derinlik kazanmaktadır. Parçalı görüntüler ve şimdi ile geçmiş arasındaki hatıralar şiirselliğin etkisiyle lirik bir anlatımı da göz ardı etmeden parçalı yapının içinde bir bütün oluşturur. Filmde, geleneksel anlatı ve görsel geleneklere karşı bir meydan okuma söz konusudur ve böylece Mekas'ın deneysel sinemacıların ethosuyla uyumlu bakış açısı sergilenmektedir. Filmde karakterize edilen avant-gart metodoloji, gerçeklik ve kurgu dünyaları arasında bulanıklaştırıcı bir etkiye yol açarak izleyiciyi standart sinema deneyimlerinin sunma eğiliminde olduğundan daha büyük bir derinliğe çeker.

5.2. Diaries, Notes, and Sketches

1969 yapımı *Diaries, Notes, and Sketches* adlı filmi kendisi, arkadaşları, tanıdığı, çalıştığı sanatçılar ve idollerle çektiği 2 saat 57 dakikalık bir çalışmadır (Görsel 3).



Görsel 3. Jonas Mekas, 1969, Günlükler, Notlar, Eskizler / Dairies, Notes, and Sketches

Erişim: 08.06.2024. URL3

Filmde Ed Emshwiller, Andy Warhol, John Lennon, Yoko Ono gibi isimler yer alır. Kendi ifadesi ile yaptığı işi ise şu şekilde özetler:

Tüm kişisel çalışmalarım notlar gibi oldu. Bugün elimden geleni yapmalıyım diye düşündüm çünkü yapmazsam haftalarca başka boş zaman bulamayabilirim. Bir dakika çekebilirim, bir dakika çekerim. On saniye çekebilirim, on saniye çekerim. ... Aslında yaptığım şeyin pratik yapmak olduğunu sanıyordum. Kendimi hazırlıyordum ya da fotoğraf makinemle iletişimde kalmaya çalışıyordum, böylece zamanım olduğu gün geldiğinde 'gerçek' bir film yapacaktım (Mekas, 1978'den akt. Ruoff, 1991, s. 7).

Önce filmin görece ucuzlaması, daha sonra videonun ise neredeyse çok ucuz bir görselleştirme teknolojisi olarak evlerdeki yerini alması ile daha önce kayda değer olmayan gündelik yaşam, kaydetmeye değer olarak görülmeye başlanır. Günümüz Ev Videosu (Home Video) formatının gelişimi de önce 16mm, sonra 8 mm ve son olarak da taşınabilir video kameraların haneler için satın alınabilecek ve kullanılacak kadar ucuzlaması sayesinde gerçekleşir. Mekas'ın film ve videolarında da benzer bir durumu gözlemek mümkündür. Mekas, Vertov'un film kamerasının açtığı yolun sınırlarını genişletir. Gündelik yaşamdan kesitleri fragmanlar olarak belgeler. Anları şiirleştirir, müzik ve doğal sesler ile yeni bir kurgusal bellek oluşturur. Bu bellek, kurmaca olduğundan çok gerçektir. Mekas'ın yarattığı gerçeklik, araçsal özelliklerin içinde filmin bir sanat formu olarak yeniden nasıl yapılandırılabilirliğinin örneklerini içerir. Bu açıdan bakıldığında *Diaries, Notes, and Sketches*, geleneksel sinematografinin anlatı öğelerini reddeden, kendine özgü gerçeğe dayalı görüntüleri ile bir filmsel günlükten başka bir şey değildir. Eklediği şiirsel metinler ve müzik ile epik bir anlatıma doğru yol açan film, Mekas'ın öznel belleğinin hareketli bir kayıdır. İzleyiciler bir yandan bu belleği izlerken diğer yandan da dönemin avangart sanatçılarının gündelik yaşamına tanıklık eder.

Filmde planlanmış çekimler, oyunculuk, dramatisasyon, geleneksel bir öyküleştirme gibi öğeler yerine, gündelik yaşamdan özenli özensiz çekilmiş hareketli görüntüler, düğün sahneleri, kafeler, caddeler, ev hâli görüntüleri vb., sabit olmayan ve sürekli sallanan bir kamera kullanımı vardır. Görüntülerdeki gerçekliğe müdahale sadece kameranın varlığının gerçekliği aracılığıyla kadardır. Kullandığı metinler ve müzik ise görüntülerin gerçekliğini kurgulamaktan çok, izleyiciyi epik bir anlatım içine yönlendirir. Mekas'ın ifadesi ile: "Görüntüler akar, ne trajedi, ne drama, ne endişe... sadece kendim ve birkaç kişi için görüntüler. Birileri izlemez, fakat benim gibi düşünen birileri bu görüntüleri oturup izleyebilir, tıpkı yaşamın akıp gittiği gibi, burada çok kalıcı değiliz" (Mekas, 1969'dan aktaran Alvarez Riosalido, 2020, s. 63).

Mekas'ın filmleri, birbirinden bağımsız anlardan, şimdilerden oluşur. Her bir şimdi yaşama tanıklık eden bir kamera sayesinde izleyici için de var olur. İzleyici, Mekas'ın yaşam ve kamera arasında kurduğu güçlü bağa tanıklık eder. Art arda gelen şimdiler, izleyici için bir belge oluşturmaktan çok, bir paylaşım ortamına dönüşür. Mekas'ın kamerası, kendi iç sesi gibidir; dolaysız, yalın içten ve samimidir. 1960'ların ortalarında Jonas Mekas genişletilmiş sinemaya örnek olarak film projeksiyonunun dansta kullanımı, tiyatro, enstalasyon ve deneysel film yapımcıları ve diğer sanatçılar tarafından film, video, slayt ve ışık projeksiyonunun canlı manipülasyonu gibi çeşitli uygulamalar sunar (Pierson, 2022, s. 330). Mekas kamera ile olan güçlü ilişki sayesinde sadece filmi değil, videoyu da güçlü bir şekilde kullanır. Mekas, *Diaries, Notes, and Sketches* adlı çalışmasında, kişisel belgeleme ile sanatsal aktarım arasındaki çizgileri birleştirerek, mahrem sahneler ve önemli düşüncelerden oluşan karmaşık bir doku ortaya çıkarır. Parçalı ve doğrusal olmayan bir hikâye çizgisi uygulayan Mekas, izleyiciyi, hatıraların, hayallerin ve gözlemlerin kesiştiği bilinç akışı bir sürece girmeye çağırır. Bu alışılmadık anlatı tekniği, geleneksel sinemanın normlarını bozarak izleyicileri filmle aktif bir şekilde etkileşime girmeye ve kendi yorumlarını üretmeye zorlar.

5.3. In Between: 1964-68

In Between: 1964-68, Mekas'ın 1978 yılı yapımı 52 dakikalık 16 mm çektiği filmidir. Filmde yer alan görüntüler 1964-1968 yılları arasında çekilmiş ve *Walden* (1968) isimli çalışmasında yer vermediği çekimlerden oluşur. 1978 yılında Mekas'ın kurguladığı ve tamamladığı yapım yine avangart filmin en çarpıcı örneklerinden birini oluşturur. Görüntülerinde David Wise, Salvador Dali, Allen Ginsberg, Jack Smith, Shirley Clarke, Jane Holzer'in yer aldığı filmin ses boyutunda ise radyodan gelen sesler, kayıtlı müzikler, Mekas'ın kendi ses kaydı ve Mel Lyman'ın çaldığı banço yer alır (Görsel 4).



Görsel 4. Jonas Mekas, 1978, *Arasında: 1964-68 / In Between: 1964-68*

Erişim: 09.06.2024. URL4

Film, dönemin New York'unu belgelemesi, farklı sanatçıların gündelik yaşamlarını izleyiciye tanıklık etme olanağı sunması açısından dikkat çekicidir. Mekas'ın ifadesi ile; o bir film yönetmeni değildir. Yaptıklarını ayrı ayrı filmler olarak görmez. Onun hayatının tamamı kendi başına filmidir ve süregelmektedir (Videoex, 2019). Mekas'ın filmi bir kayıt aracı olarak kullanma geleneği, fotoğraf ve resmin zapt etme geleneği ile örtüşür. Mekas'ın hayatı artık kamera ile birlikte yaşanan ve belgelenen bir hayata dönüşür. Kamera onun elinde kaydeden, biriktiren ve çoğaltan bir araçtır. Kendi ve çevresinin yaşamını, bir başka deyişle özel bir alanı filme kaydederek kamusallaştırır. Yaşamı filme çekecek kadar kıymetli bir hale sokar. Gündelik yaşam, sıradanlık, tekdüzelik bile onun kamerası ile kaydedilecek kadar anlam kazanır.

Film, Mekas'ın sanatsal yörüngesinde önemli bir kavşak noktası olarak ortaya çıkar. Kaydedilmiş materyallerden oluşan bu derleme, Mekas'ın salt avangart film formlarından daha iç gözlemci ve belgesel odaklı bir moda geçişini örneklemektedir. Çalışma, *Guns of the Trees* gibi daha önceki deneysel yapımlardan kayda değer bir uzaklaşmaya işaret ederek, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* gibi sonraki yansıtıcı projelerin yolunu açarak arada bir geçiş niteliği de taşımaktadır. Mekas, *In Between* ile sanat ve varoluşun ara alanlarını inceleyerek kişisel karşılaşmalarının yalın ve samimi bir tasvirini sunar.

5.4. As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

Mekas'ın 1970-1999 yılları arasında kendi ev görüntüleriyle kaydettiği ve oluşturduğu beş saate yakın süreli *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* filmi, genişletilmiş sinema ve deneysel günlük ekseninin kesiştiği noktada yer alan bir filmdir (Görsel 5).



Görsel 5. Jonas Mekas, 2000, İlerlerken Ara Sıra Güzelliğin Kısa Anlarını Gördüm / *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Erişim: 08.06.2024. URL5

Fransa, İtalya, İspanya Avusturya ve Amerika gibi gezileri anlatmasından dolayı hem içerik hem de süre açısından farklı duran film, aynı zamanda 16 mm ve ters renkli stok ile çekilmiş titreşimli ve yumuşak görüntüleriyle de biçimsel olarak farklı bir görsel anlatı oluşturmaktadır. Mekas'ın otuz yıllık bir yaşam kesitini sunan film, aynı yaşamın kendisi gibi farklı anları farklı biçimsel öğelerle harmanlamaktadır. Bazen hızlı, bazen yavaş çekilmiş ya da kurgulanmış anlık görüntülere, Mekas'ın yorumları, anlık görüntülerin deforme olmuş ya da doğal sesi, anlık duyulan ya da sonradan eklenen ve anlatımı kuvvetlendiren melodiler eşlik etmektedir. Ayrıca, kameranın bazen sadece görüntülediği metinler de Mekas'ın iç sesi niteliğinde anlatıcı görevini üstlenmektedir. Mekas, filmle ilgili şunları söylemektedir:

Arkadaşlar, ev hayatı, doğa. Olağanüstü bir şey yok, özel bir şey yok, hayatımızı sürdürürken hepimizin deneyimlediği şeyler. Döneme ilişkin düşüncelerimi yansıtan pek çok ara başlık var. Film müziği, çoğunlukla görüntülerin geldiği aynı dönemde kaydedilen müzik ve seslerden oluşuyor. ... Film aynı zamanda New York'a, yazlarına, kışlarına, sokaklarına, parklarına yazdığım bir aşk şiiri. Dogma'nın doğuşundan önceki nihai Dogma 95 filmi (Arter, 2019b).

Film, gerçekçi bir yaşamın özeti niteliğinde olduğundan ve anlatım açısından farklı anlardan kesitler sunduğundan, yaşamın da bir kurgu olabileceğini, hatta insan hafızasının sinematografik bir anlatımla anılarını hafızasında oluşturduğunun temsili görevi görebilmektedir. Gerçek görüntüler, Mekas'ın biçimselliğiyle birleşerek kurmacayı da içeren hatta kendi içinde bir olay örgüsü de yaratan görüntüler dizisine dönüşmektedir. Mekas'ın, filmin ismiyle ilişkili olarak güzelliğe ilişkin gördüğü güzel anlar, filmi, sayfaları farklı yazı karakterleriyle ve biçimleriyle doldurulmuş günlüğü anımsatarak, karmaşık bir yapının içindeki bütünsel güzelliği ortaya koyabilir niteliktedir. Filmin adı, hem içerik olarak Mekas'ın hayatın anlarına olan bakışını betimlemekte, hem de gerçek görüntü parçalarının ses ve efektlerle kurgulanarak; kısa anların güzelliğini uzun bir görüntü zamanına yaymaktadır. Yönetmenin otuz yılı aşkın bir süreyi kapsayan görüntülerden oluşan film, gündelik varoluşun içindeki yakın anları ve geçici güzellik örneklerini kaydetmektedir. Mekas'ın kişisel günlük notlarını ve seslendirmeleri yapılandırılmamış

bir anlatı yaklaşımıyla birleştirmesi, filme ham ve sahici bir hava katarak izleyicileri kendi güzellik karşılaşmaları ve yorumları üzerine düşünmeye sevk eder.

5.5. Outtakes From the Life of a Happy Man

Mekas (2000, s. 26), çağdaş deneysel filmin sınırlandırılmadan, daha gerçek ve anlamlı bir film sanatı için eleştirel bir gözle ele alınması gereken bir süreç olduğunu vurgulamıştır. Mekas'ın 2012 yapımı *Outtakes From the Life of a Happy Man* adlı filmi ise yine belge niteliğinde çekimlerden oluşan 68 dakikalık bir film kayıdır. Film, ev kayıtlarından, arkadaşları ile olan yaşamından kesitlerden, şehir, doğa görüntülerinden ve Mekas'ın Litvanya seyahatini içeren görüntülerden oluşur (Görsel 6).



Görsel 6. Jonas Mekas, 2012, Mutlu Bir Adamın Hayatının Filminden Çıkarılmış Sahneler / Outtakes From the Life of a Happy Man. Erişim: 09.06.2024. URL6

Yine diğer filmlerde olduğu gibi farklı anların bir araya getirildiği kurgusal metin, müzik ve metinlerden oluşan içeriklerin bir araya gelmesine rağmen gerçeklikten sapma eğilimi göstermez. Filmdeki kurgusal dokunuş, filmin anlatısını şiirsel bir gerçekliğe yaklaştırır. Filmde Mekas, bellek ile imaj arasındaki ilişkiyi sorgular. Mekas'a göre filmde yer alan görüntüler bellek ya da hatıralar değil, bizzat imajlardır. "Hatıralar geçip gitmiş; ancak imajlar filmin üzerinde saptanmış durumdadır. İmajlar gerçektir. İzleyicilerin gördüğü her imaj gerçektir. Her detay, her saniye gerçektir" (Nowness, 2012).

6. Jonas Mekas Anlatısı

Mekas, gerek kamera ile olan ilişkisi ve kamerayı hayatının bir parçası olarak konumlandırması açısından, 2020'li yıllara gelindiğinde bile yeniden okunması ve izlenmesi gereken görsel ve yazınsal metinler bırakmıştır. Bu metinler özellikle dijital çağda kameranın gündelik yaşamdaki yeri düşünüldüğünde daha da anlamlı yerde konumlanır. Jonas Mekas'ın deneysel bir görsel anlatıcı olarak belirgin özellikleri incelendiğinde, kendine özgü film yapma yaklaşımının onu benzerlerinden belirgin bir şekilde ayırdığı gözlemlenir. Mekas'ın kişisel anekdotları daha geniş toplumsal meselelerle birleştiren parçalı hikâye anlatımı, hem samimiyet hem de evrensellik sağlar. Filmleri bellek, zaman ve kimlik üzerine incelikli bir inceleme sunarak izleyicileri kendi deneyimleri üzerine düşünmeye teşvik eder (Simulewicz-Zucker, 2020, s. vii-xii). Jonas Mekas'ın deneysel görsel anlatım alanındaki kendine özgü yöntemi, sinematografik çalışmalarında gerçeklik ve fantezi arasındaki geleneksel sınırların belirsizleş-

mesine neden olur. Mekas, bireysel günlükleri, eskizleri ve birbirinden kopuk hikâyeleri bir araya getirerek, izleyiciyi gerçeklik algılarının doğruluğunu araştırmaya zorlar ve onları hafıza ve deneyimin öznel özüyle etkileşime girmeye çağırır. Deneysel sinema, Pasqualino ve Schneider'ın (2014, s. 1-25) önerdiği gibi izleyicide oluşan yansımayı, geleneksel sinemadan farklı olarak sinematografik öğeler aracılığıyla zamansal referans noktasından koparıyorsa, Jonas Mekas bu zamansal koparmayı incelenen filmler bağlamında çekim, kurgu ve anlatı oluşturma aşamalarının hepsinde gerçekleştirebilmektedir.

Klasik bir anlatıyla görselleştirilebilecek hikâyeleri, mekânsal ve zamansal olarak değişkenliğe uğratmış ya da parçalı veya zaman aralığı geniş görüntüleri kolajlayarak anlatılaştırmıştır. Bunu yaparken sinemanın ses, efekt ya da tamamen 16mm gibi geleneksel öğelerini de yapım sürecine eklemiştir. Bu nedenle, Barnett'in (2008, s. 61-62) sözünü etmiş olduğu şekilde ekranı başarılı kullanarak eserlerini sadece bir film olmaktan çıkararak görsel ve işitsel izge aracılığıyla sürekli kendini yenileyen ve kendini icat eden bir görsel anlatıcıya dönüşmüştür. Mekas'ın kendini tekrar etmeden sürekli yenilik ve deneysellik arayışı, onun Knowles'in (2020, s. 54) deneysel sinemaya ilişkin dikkat çektiği duyum ve yüzeyi öne çıkararak yeni sorgulamalar oluşturmasını da sağlamıştır. Dolayısıyla kurmaca ve belgesel arasındaki estetik ve biçimsel arayışta (Kerner, 2011, s. 243), Mekas, öncü bir sanatçısı konumuna da gelmiştir. Bu arayışta, avangart konumunu egemen olan temsil biçimlerinin dışında kalarak (Gidal, 2015, s. 18-25) belirleyen ve eserlerini, özellikle sinemanın kendisine dönük eleştirisini vurgulayarak (Walley, 2022, s. 59-83) oluşturan Jonas Mekas, farklı alanlara taşan ve sinemanın kimliğini sürekli genişleten bir görsel anlatıcı olmuştur.

7. Sonuç

Jonas Mekas'ın deneysel bir görsel anlatıcı olarak çabaları, sinemasal yaratımlarının hem tematik hem de estetik yönlerini şekillendiren göçmen geçmişiyle derin bağlar taşır. Mekas'ın Litvanya'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne nakli, eserlerinde tekrarlayan tematikler olan nostalji, özlem ve yerinden edilme duygularını doğurdu. Göçmen anlatısı, birbirinden kopuk anlatılar ve içe dönük kişisel düşüncelere odaklanmayla belirginleşen hikâye anlatma metodolojisi üzerinde etkili oldu. Örneğin, *Diaries, Notes, and Sketches*'de Mekas, kendi göçmen yolculuğunu, gerçekle hafızayı birleştirerek irdeler. Mekas'ın dışsal bakış açısı, geleneksel film yapım paradigmasını sorgulamasına, sınırları zorlamasına ve döneminde nadir görülen yenilikçi yöntemlerle hem biçim hem de içerikle deneyler yapmasına olanak sağlamıştır. Mekas, eserleri aracılığıyla göçmenlik deneyimine ve bunun deneysel film alanındaki sanatsal ifade üzerindeki etkilerine farklı ve önemli bir bakış açısı getirmiştir.

Mekas'ın filmografisi boyunca öne çıkan tema, gerçeklik ve kurgu arasındaki ayrımı etkili bir şekilde belirsizleştirerek kişisel anlatıları ve duyguları araştırmaktır. Mekas'ın normatif olmayan kurgu teknikleri ve anlatı biçimleri kullanması, geleneksel sinema normlarına aykırıdır ve böylece izleyicileri araçla farklı şekilde etkileşime girmeye teşvik eder. Dahası, Mekas'ın gündelik olaylara ve mahrem anlara yaptığı vurgu, duygusal bir katmanda derin yankılar uyandıran bir samimiyet ve kırılmalı havası yaratır. Filmlerine günlük benzeri kayıtlar ve eskizlerin dâhil edilmesi, onlara belirgin bir kişisel dokunuş katarak izleyici ile kişisel deneyimleri arasında daha yakın bir bağ kurulmasını sağlar. Dolayısıyla, sinema külliyatı incelendiğinde Mekas'ın film yapımına yönelik öncü ve entelektüel açıdan ufuk açıcı yaklaşımı ortaya çıkmakta ve onu deneysel sinema alanında belirgin bir şekilde öne çıkarmaktadır.

Jonas Mekas, dönemi itibarı ile sadece sinematografinin gelişimine değil, sanatın seyrine etkisi olmuş kapsamlı bir sanatçı, güçlü bir aktivist ve ısrarcı bir belgeci olarak avangart sanatın önemli isimlerinden biridir. Kamerayı

kullanma biçimi, yaşamının merkezi içine konumlandırma şekli, filme, videoya bakışı, bellek, izlenim, yaşam döngüsü, belgeleme konularındaki sofistike yaklaşımı, kendinden sonra gelen birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Yapıtlarında geleneksel öyküsel anlatıyı reddetmiş, kurmaca hikâyelerin peşinden koşmak yerine kamerayı yaşamın tam merkezine yerleştirmiş, sinemanın gelişim çizgisini güçlü bir şekilde dönüştürmüş öncü bir isim olarak öne çıkmaktadır. Mekas için kamera; gerçekliği kaydetmenin, şimdinin aracıdır. Kamerayı bir bellek aracı olarak görmekten çok, şimdinin bir parçası olarak görür ve onun filmindeki görüntüler, ardışık bir öykü oluşturmak yerine ayrı ayrı şimdilerin birleşiminden oluşan fragmanlardır. Mekas, geçmişini konuşmayı, geçmişle yaşamayı değil, anı yaşamayı yeğler. Kamera ise anın tanıklığı için var olan bir araçtır. Film ise bunun için en işlevsel ortamdır. Mizansen, olay örgüsü, oyunculuk gibi filmi gerçekçilikten uzaklaştıran tüm öğelerden kaçınmış, filmlerinde yer verdiği kurgusal öğeleri ise sadece şiirsel bir gerçekliğe yaklaşmak adına kullanmıştır. Bu noktada kamera bir mizansen aracı olarak değil, Vertov'un "Kameralı Adam" filminde olduğu gibi bir tanık olma aracıdır. Kamerayı kullanma stili izleyiciyi bir öykü izlemeye değil, tanıklık etmeye davet eder. Mekas'ın bu tarzını daha sonra sinema tarihinde birçok yapımda görmek mümkündür. Mekas, bu bakış açısı ile kendine film kamerasının geleneksel kullanım biçimini dönüştürebileceği yeni bir alan yaratmış, aynı zamanda kameranın bir sanat formu olarak başka hangi format ve biçimlerde sanatın içine dâhil olabileceğinin özgün örneklerini sunmuştur. 2020'li yıllara gelindiğinde bile, hâlâ geri dönülüp bakılması, tekrar tekrar izlenmesi gereken öncü bir yönetmen olarak sinema ve daha geniş bağlamda görsel sanatlar tarihinde yerini almaktadır.

Kaynakça

Alter, N. M., Corrigan, T. (2017). Introduction. N. M. Alter ve T. Corrigan (Ed.). *Essays on the Essay Film*, s. 1-20. New York: Columbia University Press.

Alvarez Riosalido, Sergi. (2020). Experts in Home-Cosmography: Thoreau from the Experience of Jonas Mekas and the Cinematographic Avant-garde. M. L. A. Alvarez ve E. P. Gil (Ed.). *Live Deep and Suck All the Marrow of Life: H.D. Thoreau's Literary Legacy*, s. 61-80). Wilmington: Vernon Press.

Arter. (2019a). Shooting Guns / Guns of the Trees. *Arter*. <https://www.arter.org.tr/etkinlik/silahlari-cekerken-agaclarin-silahlari/131>

Arter. (2019b). As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. *Arter*. <https://www.arter.org.tr/etkinlik/as-i-was-moving-ahead-occasionally-i-saw-brief-glimpses-of-beauty/133>

Barnett, Daniel. (2008). *Movement as Meaning: In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi.

Can, A., Aytas, M. (2008). "Underground" Filmler ve Andy Warhol Sineması. *Selçuk İletişim* 5 (2), 121-127. <https://doi.org/10.18094/si.84361>

Cuevas, Efren. (2022). *Filming History Below: Microhistorical Documentaries*. New York: Wallflower; Columbia University Press.

Gidal, Peter. (2015). Matter's Time Time for Material. J. Hatfield (Ed.) ve C. Müller Herman (Çev.). *Experimental Film and Video*, s. 18-25. New Barnet: John Libbey.

Göztepe, Mustafa Orhan. (2010). *Politik Sinema Olanağı Olarak Deneysel Sinema* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

James, David E. (2012). Expanded Cinema in Los Angeles: The Single Wing Turquoise Bird. E. Auther ve A. Lerner (Ed.). *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, s. 141-162). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kerner, Aaron. (2011). *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. New York: The Continuum International Publishing.

Knowles, Kim. (2020). *Experimental Film and Photochemical Practices*. Cham: Palgrave Macmillan.

Mekas, Jonas. (2000). The Experimental Film in America. P. Adams Sitney (Ed.). *Film Culture Reader* s. 21-26. New York: Cooper Square Press.

Needham, Alex. (2019). Jonas Mekas, Titan of Underground Filmmaking, Dies Aged 96. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/23/jonas-mekas-titan-of-underground-filmmaking-dies-aged-96>.

Nowness. (2012). A Happy Man: Jonas Mekas. *Nowness*. <https://www.nowness.com/story/a-happy-man-jonas-mekas>

Pasqualino, C., Schneider, A. (2014). Experimental Film and Anthropology. A. Schnedier ve C. Pasqualino (Ed.). *Experimental Film and Anthropology*, s. 1-25. London: Bloomsbury.

Pierson, Michele. (2022). Feminist Filmmaking From the Ground Up: Three Films From the 1980s. F. Windhausen (Ed.). *A Companion to Experimental Cinema* s. 325-348. New Jersey: Wiley Blackwell.

Rees, Alan L. (2011). *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. Cham: Palgrave Macmillan.

Ruoff, Jeffrey K. (1991). Home Movies of the Avant-garde: Jonas Mekas and the New York Art World. *Cinema Journal*, 30 (3), 6-28. <https://doi.org/10.2307/1224927>

Salter, Chris. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: MIT Press.

Sitney, P. Adams. (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. New York: Oxford University Press.

Simulewicz-Zucker, Gregory. R. (Ed). (2020). *Jonas Mekas: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Smith, V., Hamlyn, N. (2018). Introduction. V. Smith ve N. Hamlyn (Ed.). *Experimental and Expanded Animation: New Perspectives and Practices* s. 1-17. Cham: Palgrave Macmillan.

Videoex. (2019). Special Jonas Mekas: In Between. *Videoex*. <https://videoex.ch/videoex/festival-2019/programm/special-jonas-mekas/in-between/>

Walley, Jonathan. (2020). *Cinema Expanded: Avant-garde Film in the Age of Intermedia*. New York: Oxford University Press

Walley, Jonathan. (2022). Expanded Cinema: Then and Now. F. Windhausen (Ed.). *A Companion to Experimental Cinema*, s. 59-83. New Jersey: Wiley Blackwell.

Wees, William C. (1984). On Defining Avant-garde Film. *Opsis*, 1 (1), s. 7–12. http://www.alchemists.com/visual_alchemy/opsis/opsis1-wees.pdf

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Viktoras Kapočius, 1971, Jonas Mekas Biržai, Litvanya'yı ziyaret ederken / Jonas Mekas, visiting Biržai, Lithuania. Lithuanian Central State Archives. Erişim: 08.06.2024. <https://ltmkm.lt/revoliucija/wp-content/uploads/2020/12/17.-P-21959.jpg>

Görsel 2: Jonas Mekas, 1961, Ağaçların Silahları / Guns of the Trees. Erişim: 09.06.2024. <https://photography-now.com/exhibition/154449>

Görsel 3: Jonas Mekas, 1969, Günlükler, Notlar, Eskizler / Dairies, Notes, and Sketches. Erişim: 08.06.2024. <https://image.tmbd.org/t/p/original/l6pEbeeAD2spisee51dP2SN7VZP.jpg>

Görsel 4: Jonas Mekas, 1978, Arasında: 1964-68 / In Between: 1664-68. Erişim: 09.06.2024. <https://www.filmaffinity.com/en/film175264.html>

Görsel 5: Jonas Mekas, 2000, İlerlerken Ara Sıra Güzelliğın Kısa Anlarını Gördüm / As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Erişim: 08.06.2024. <https://www.themoviedb.org/movie/130824-as-i-was-moving-ahead-occasionally-i-saw-brief-glimpses-of-beauty>

Görsel 6: Jonas Mekas, 2012, Mutlu Bir Adamın Hayatının Filminden Çıkarılmış Sahneler / Outtakes From the Life of a Happy Man. Erişim: 09.06.2024. https://www.closeupfilmcentre.com/film_programmes/2022/jonas-mekas-100/out-takes-from-the-life-of-a-happy-man/

MATRAKÇI NASUH'UN BİTLİS MİNYATÜRÜNDE KENTİN MİMARİ DOKUSU^{1, 2}

Arş. Gör. Dr. **Muhammet Erşed TOKAT**

Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Batman / Türkiye

mersed.tokat@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3958-6144

Öz: 1535'te kente uğrayan Matrakçı Nasuh'un minyatürü, kentin anıtsal yapılar ile mahalleleri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Gerek günümüze ulaşan gerekse kaynaklarda karşılaşılan bilgilerle anlaşılan kent dokusu, minyatürdeki çizimlerle eşleştirilerek 16. yüzyıldaki mimari doku anlaşılmıştır. İç kale, aşağı şehir ve sur dışı yerleşimleri yansıtan çizimleriyle Bitlis Minyatürü, tarihsel dokuyu konum ve yapısal özellikler dikkate alınarak yansıtan önemli bir vesikadır. Minyatürde iç kalenin ayırıcı özelliklere sahip yapılarının göz ardı edildiği ancak aşağı şehrin anıtsal yapılarıyla detaylı olarak işlendiği görülmektedir. İki cami, hamam, zaviye, ticaret alanları ve konutlardan oluşan aşağı şehrin surlara açılan kapıları ile surlarda yer alan burç ve kulelerinin ayrıntılı olarak işlendiği anlaşılmaktadır. Yine aşağı şehrin etrafında kurulan mahalleler ile anıtsal yapılar da minyatürün sur dışında kalan alt kısmında işlenmiştir. Bir külliye ile kemerlerle betimlenen çarşı ve han gibi ticari yapılar, sur dışında konumlanan önemli anıtsal mimari örnekleri olarak; yine mahalleleri oluşturan konutlar da kümeler halinde minyatürdeki sivil mimari örnekleri olarak vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bitlis, Matrakçı Nasuh, Minyatür, Kale, Kent Dokusu.

THE ARCHITECTURAL TEXTURE OF THE CITY IN MATRAKÇI NASUH'S BİTLİS MINIATURE

Abstract: The miniature of Bitlis contains important information about the monumental structures of the city. The texture of the city understood from both the information has survived to the present day and encountered in historical sources was matched with the drawings of miniature to understand the architectural texture of 16th century. With reflection of the inner castle, lower city and settlements outside the city walls, miniature is an important document reflecting the historical texture by considering the location and structural features. It is seen that miniature detailed with the monumental structures of the lower city. The gates opening to the walls of the lower city, consisting of two mosques, a bathhouse, a dervish lodge, trade areas and residences, as well as the bastions and towers on the walls, are processed in detail. The neighborhoods established around the lower city and the monumental structures are processed in the lower part of the miniature outside the city walls. Commercial buildings such as a social complex and a bazaar and an inn depicted with arches are important examples of monumental architecture located outside the city walls, and the houses that form the neighborhoods are also emphasized in miniature in clusters.

Keywords: Bitlis, Matrakçı Nasuh, Miniature, Castle, Urban Texture.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Makale, yazarın Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK danışmanlığında tamamlanan "17. Yüzyılda Bitlis Kent Dokusu" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Tarihi Bitlis kenti birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış önemli bir şehirdir. Günümüzde tarihi hüviyetini önemli ölçüde yansıtamayan ancak anıtsal mimari örneklerini bünyesinde barındırmaya devam eden kentin son yıllardaki bazı çalışmalarla ortaya çıkan tarihi dokusu hem kentin uzandığı alanları hem de hüviyetini anlamamıza yardımcı olmuştur. Özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde ortaya çıkan çarpık yapılaşma ve nüfusun artmasıyla bu çarpıklığın pekiştirilmesi var olan önemli eserlerin bir bölümünün ortadan kalkmasına önemli bir kısmının da betonarme yapı blokları arasında kaybolmasına sebep olmuştur.

Kent ile ilgili tarihsel süreçte birçok gravür ve fotoğraf bulunsa da en eski görsel materyal Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil adlı eserinde bulunan Bitlis minyatürüdür (2014, s.100a). Kaybolan tarihi dokunun özellikle 16. yüzyıldaki durumunu anlamamızı sağlayan minyatür ile ilgili yapılan çeşitli çalışmaların gerek kentin günümüzdeki durumu gerekse araştırmacıların uzmanlık alanlarının farklılığı sebebiyle yeterli olgunluğa sahip olmadığı düşünülmektedir. Çalışmamızda minyatürün barındırdığı tarihi eserlerin dahil olduğu yüzyıla ait diğer kaynaklar ile günümüze ulaşan kalıntılar göz önüne alınarak değerlendirilmesi ve bu değerlendirme sonucunda kentin tarihsel dokusunun anlaşılması amaçlanmaktadır. Bitlis'in birçok uygarlık tarafından yönetilmiş olması, özellikle 15. yüzyıldan itibaren yükselen bir öneme sahip ticari bir hüviyete kavuşması ve 17. yüzyılda maruz kaldığı tahribatlar neticesinde bu hüviyetini zaman içerisinde yitirmesi, günümüzde tarihi doku anlamında en azından halk nezdinde önemsiz bir kent olmasına sebebiyet vermiştir. Kentin Orta Çağ'daki değerini unutturan bir etki yaratan bu durum bilimsel kazı çalışmalarının sadece iç kalede yoğunlaşması ve asıl kentsel dokunun anlaşılmasına katkı sağlamaması sebebiyle de çözüme kavuşturulamamaktadır. Nitekim son yıllarda yapılan Dereüstü Islahı Projesi'nin yerel halk nezdinde karşı çıkılan bir çalışma olması da bu tarihsel dokunun yeterince anlaşılmasını sebebiyledir.

Kentin 15. yüzyılda başlayan ve büyük oranda Karakoyunlu ve Akkoyunlu hakimlerine bağlı olarak yönetilen dönemlerde geliştirilen ticari hüviyeti, Osmanlı'nın 1535'te kontrol altına alarak merkeze bağlı bir sancak statüsüne kavuşturmasıyla yeni bir döneme girmiştir. Özellikle bu dönemin sonlarına denk gelen 1570 sonrası yıllarda Van Beylerbeyi Köse Hüsrev Paşa'nın tasarrufuyla kurulan han, hamam ve çarşılarla ticari hüviyetin önemli oranda geliştirildiği görülmektedir. Ancak çalışmamız dahilinde Osmanlı dönemindeki bu tasarrufları anlamaktan çok kentin Osmanlı Sancağı statüsüne kavuşturulduğu 1535 yılındaki kentsel dokusunu anlamak amaçlanmaktadır. Minyatüre işlenen kentsel dokunun iç kale, aşağı şehir ve sur dışı yerleşimleri betimlediği, kentin de geniş bir alana yayılan bir niteliğe sahip olduğu görülmektedir. Çalışmada ilk olarak kentin Osmanlı hakimlerinin eline geçtiği dönemdeki siyasi olaylara kısaca değinilmiş ve devamında minyatür ile ilgili yapılan çalışmalar incelenmiştir. Bitlis minyatürünün parçalar halinde incelenmesi ve son olarak da elde edilen sonuçların aktarılmasıyla çalışma tamamlanmıştır.

2. Bitlis'te Osmanlı Hakimiyeti

Şah Tahmasb zamanında Osmanlı'ya iltica eden Safevilerin Azerbaycan Beylerbeyi Ulama Tekeli, 1532 yılında Emir IV. Şeref'in nezaretinde Van'dan alınarak Bitlis üzerinden Osmanlı Sarayı'na ulaştırılmıştır. Ulama Tekeli'nin askerlerin bir kısmının isyanıyla Safevi lehine Van Kalesi'nin ele geçirildiği; Ulama'nın da bu durumu düzeltmek istemesine rağmen IV. Şeref'in izin vermemesiyle kendisine düşman kesildiği ve Osmanlı Sarayı'nın IV. Şeref'e karşı kıskırtılarak neticede Bitlis'in Şah tarafına iltica ettiği anlaşılmaktadır (Şeref Han, 1971, s.483-488).

Ulama Paşa'nın Bitlis Beyliği'ne tayininden sonra sefere çıkmış; 1532'de gerçekleştirilen ilk çarpışmada kenti savunan Deli Yadigâr Roşki, Fil Yakup Paşa ve Ulama Tekeli liderliğindeki orduları Bitlis Geçidi'nde sıkıştırarak topraklarını da bırakıp geri çekilmek zorunda bırakmıştır. Bu sırada İmadiye Hâkimi ve Emir Şeref de Şah Sarayı'na giderek "Han" unvanı almışlardır (Mousavi, 2018, s.55; Peçevi, 1981, s.129, 130; Uzunçarşılı, 2019, s.349). 1533 yılında Tatik Düzlüğü'nde gerçekleşen ikinci çarpışmada Emir Şeref'e bağlı birlikler mağlup edilmiş, IV. Şeref Han öldürülmüştür (Şeref Han, 1971, s.498). Konya taraflarında olan İbrahim Paşa'ya Emir Şeref'in başı gönderilmiş; bu yenilgiden sonra Emir Şeref'in oğlu Şemseddin Bitlis Emirliği'ne getirilmiştir. Ulama Paşa'ya da seçkin bir görev verilerek gönlünün alındığını belirten Peçevi İbrahim'in aksine Safevi Tarihçisi Abdi Bey Şirazi, Emir Şeref'in yardımına giden Ece Sultan Kaçar'la birlikte yenilgiye uğrayarak öldürüldüğü, Şah'ın da Emir Şemseddin'i Bitlis Hanlığı'na atadığı aktarılmaktadır (Peçevi, 1981, s.129; Mousavi, 2018, s.6; Erkan, 2005, s.187).

940/1533'te IV. Şeref Han'ın Tatik Düzlüğü'nde öldürülmesinden sonra Bitlis Emirliği tahtına Emir Şemseddin'in oturduğu kesindir. İbrahim Paşa, Doğu Seferi Serdarı olarak 1533 yılının Eylül ayında İstanbul'dan çıkararak Konya'ya gelmiş ve buradan da Halep'e geçmiştir. Kışı Halep'te geçiren Osmanlı Ordusu'nun 1534 yılı baharının başında Diyarbakır'dan hareketle Tebriz'e gittiği ve Bitlis Geçidi'ni kullanarak ilerlediği düşünülürse Bitlis'in bu dönemde Osmanlı tarafında bulunması muhtemeldir. 1534 yılı temmuz ayında Tebriz kentini alarak Osmanlı'nın Azerbaycan Eyaleti'ni kuran İbrahim Paşa, eyaletin başına Ulama Paşa Tekeli'yi tayin etmiştir (Uzunçarşılı, 2019, s.350). İbrahim Paşa'nın, Halep civarındayken Kürt emirlerinin gönlünü almak üzere gönderdiği elçiler Ahlat, Adilcevaz, Erciş ve Revan kentlerini yöneten emirlerin itaatlerini arz edeceklerini bildirmiş; nitekim Tebriz üzerine gidilmesi sırasında bölgeye gelen Paşa'ya bu yerlerin anahtarları teslim edilmiştir (Peçevi, 1981, s.130).

Bitlis Emirliği 1535 yılında Osmanlı Sarayı tarafından sancak statüsüne indirilmiş, Emir Şemseddin de Malatya Livasına tayin edilmiştir. Şeref Han, Emir Şemseddin'in Bitlis hakimliğinden alınarak Maraş ve Malatya taraflarına gönderildiğini; ancak emirin Sason'da bulunan annesinin babası Ali Bey'in, bu görevlendirmenin tuzak olduğunu bildirmesiyle buradan dönüp Şah'ın sarayına iltica ettiğini aktarmaktadır (1971, s.473). Dehqan ve Genç, Şeref Han'ın aksine Emir Şemseddin'in bir süre Malatya Mirivası görevini sürdürdüğünü belirtmektedir (2019, s.237). Şemseddin Han, bir süre Malatya Mirivalığı görevinden sonra muhtemelen 1535 yılında Şah'a iltica etmiş ve oğlu Emir Şeref'in dönüşüne kadar Bitlis, sancak statüsünde Osmanlı Devleti'ne bağlı olarak idare edilmiştir. Emir Şemseddin, Şah Tahmasp tarafından taltif edilerek kendisine Serab, Meraga, Demavend ve Kerahrud'un yönetimi verilmiştir (Glassen, 1989, s.76).

Bu dönemde Bitlis'teki faaliyetler ve yönetimin kimler arasında paylaşıldığı bilinmemekte; arşiv kayıtlarında Bitlis'e ait olan bir defterde 1537 yılında Sinan Bey'in sancak beyi olarak adı geçmektedir (Özkılınç, 2000, s.2; Şen, 2021, s.167). Tahrir defterinde de eski Bitlis Hâkimi Ali Paşa adıyla bir yöneticiden söz edilmektedir (Altunay, 1994, s.157). Bu tarihlerde Bitlis'teki yöneticilerin anlaşılması amacıyla yapılan bazı yayınlarda dönemin tarihine kısmen ışık tutulmuş olsa da konumuz dahilinde incelenmelerine gerek duyulmamıştır. Bu tarihten sonra Bitlis Emirliği'nin Bitlis'e yönelik bilinen tek atılımı, Şah Tahmasp tarafından Emir Şemseddin'in de içerisinde bulunduğu bir ordunun, 1552 yılında Ahlat ve Erciş kentlerini ele geçirmeleri ve Adilcevaz'dan gelen orduyu bozguna uğratmalarıdır (Musalı, 2015, s.123 – 126).

Bitlis'in 1535'te Osmanlı Devleti tarafından ilhak edilerek sancak statüsüne düşürülmesi sırasında kente uğradığı anlaşılan Matrakçı Nasuh'un, minyatürü bu sırada nakşetmiş olması mümkündür. Beyan-ı Menazil'de Emir Şemseddin'in annesinin kentin anahtarlarını Sultan'a sunduğunu belirten ibarelerin bulunması Bitlis'te Osmanlı hakimiyetinin artık tamamen kabullenildiğini göstermektedir (2014, s.105).

3. Minyatür Üzerine Yapılan Çalışmalar

Bitlis'in 16. yüzyıl kentini gösteren Bitlis Minyatürü, kenti anlamamızı sağlayan önemli belgelerden biridir (Görsel 1). İç kale, aşağı şehir ve sur dışındaki yerleşimlerin tasvir edildiği minyatürde, iç kalenin oldukça sıkışık bir biçimde ve kaledeki yapıların mahiyetinin anlaşılacak derecede tek tip çizildiği görülmektedir. Buna karşılık surlarla çevrili kent, iki cami, bir hamam, bir zaviye ile kemerlerle tasvir edilen iki dükkân sırası ve konutlardan oluşan bir görünüme sahiptir. Bu yapıları çevreleyen surların, kentin güney tarafına denk geldiğini düşündüğümüz minyatürün alt kısmında ve kuzeydoğu ucuna denk geldiğini düşündüğümüz sağ üst kısımlarında birer kapıyla dışa açıldığı anlaşılmaktadır. Tekrar eden bir düzende dendanlarla hareketlendirilen surlar, burçlarla desteklenmiştir. Ayrıca dış kalenin kuzeybatı tarafına denk gelen sol üst köşesinde sivri külahlı bir kule yer almaktadır.

Daha önce başka yayınlara da konu olan Matrakçı Nasuh'un Bitlis Minyatürü ile ilgili farklı değerlendirmelere sahip olduğumuzu söylemek gerekir. Nitekim Gelişkan'ın iç kale, dış kale ve Ulu Cami'nin konumuyla ilgili düşüncelerine katılmamıza rağmen Şerefiye Camii, türbesi ve Han Hamamı'nı surlarla çevrili aşağı şehirde konumlandırması hatalı olmalıdır (2015, s.38). Bitlis aşağı şehrini çevreleyen surların etrafındaki Rabad ve Husur nehirleri doğal bir hendek niteliğinde kenti korumaktadır. Şerefiye Külliyesi dahilindeki söz konusu yapıların nehrin batısında kurulu olması sebebiyle aşağı şehirde bulunmasının mümkün olmadığı değerlendirilmektedir. Yine Yancı'nın da benzer bir şekilde Şerefiye Külliyesi yapılarını sur içinde konumlandığı görülmektedir (2021, s.232, 233).

Gelişkan'ın sur dışındaki yapı topluluklarından birini de Rahva Kervansarayı olarak nitelendirmesi ise kanaatimizce hatalıdır. Nitekim Rahva Kervansarayı Van Beylerbeyi Köse Hüsrev Paşa tarafından inşa ettirilmiş bir eser olarak 1571'den sonra kurgulanmıştır. Eserin minyatürde bulunması bu sebeple mümkün değildir. Yancı'nın ise bu yapıları Debbağlar Çarşısı ve Merdivenli Hamam olarak tanımlaması ise her iki yapının da Gelişkan'ın sözünü ettiği Rahva Kervansarayı'na gelir getirmek amacıyla inşa edilmeleri sebebiyle kronolojik olarak minyatürde bulunması mümkün değildir (Yancı, 2021, s.242; Tekin, 2021, s.187, 297-303; Evliya Çelebi, 2010, s.137).

Bitlis minyatürünü ele alan bir diğer tez de Matrakçı'nın birçok kale tasvirini inceleyen Özkan'ın çalışmasıdır (2022). Çalışmada Bitlis minyatürünün iç ve dış kale ile sur dışı yerleşimi gösterdiği savunulmaktadır (2022, s.193). Dış kalede 14 burç, 1 kule ile iç kalede 6 burcun, kaleye açılan 3 kapının bulunduğu üzerinde durulmaktadır. Dış kale surları üzerinde konumlanan sivri külahlı kulenin de Evliya Çelebi'nin anlatımlarına atıfta bulunarak "Kanlı Kule" olduğu vurgulanmaktadır (2022, s.196). Ancak seyyahın anlatımlarından Kanlı Kule'nin iç kaleye bağlı olduğu anlaşılmakta; bu sebeple söz konusu düşünce havada kalmaktadır (Evliya Çelebi, 2010, s.127). Minyatürde görülen kulenin ise aşağı şehir surlarının kuzeybatı ucunda konumlanan bir savunma birimi olduğu görülebilmektedir. Bunun iç kaledeki bir kuleyi betimlediği kabul edilecekse en geçerli düşünce kanaatimizce bunun iç kalenin güneybatı köşesinde konumlanan ve Han Sarayı'na bağlanan silindirik formlu Saray Kule olmasıdır. Ancak minyatürde kesin olarak görüldüğü gibi iç kale surlarından daha aşağı seviyede ve dış kale suruna bağlanması sebebiyle bunun başka bir kule olması gerekmektedir.

Bitlis Minyatürü ile ilgili başka bir çalışma da Anadolu kentlerine ait bazı minyatür ve gravürlerin karşılaştırmasını ele alan bir makaledir (Yavuz Azeri, 2017). Burada Bitlis minyatürü ile ilgili olarak hem yukarıdaki iki çalışma hem de bizim düşüncelerimizden farklılık göstermektedir. Makalede surlarla çevrili alanların yukarı şehir, bunun altındaki kesimin de aşağı şehir olduğu üzerinde durulmakta; iki alanın birbirinden merdivenlerle ayrıldığı savunul-

maktadır (2017, s.467). Oysa yukarı şehir olarak adlandırılan kesimin en üstteki iç kaleyi betimleyen bölüm olduğu kesindir. Yine bunun altındaki kesim de surlarla çevrili aşağı şehir olarak, yazarın aşağı şehir dediği kesimin de sur dışı yerleşimler olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Muhtemelen makalenin yazarı Bitlis kentinde bir aşağı şehrin varlığını gösteren surların bulunmaması ve buna dair çalışmaların da yetersiz olması sebebiyle günümüzde var olan Bitlis kalesinin surlarla çevrili yegâne unsur olduğu yanlışına kapılmış olmalıdır. Yoksa hem bizim çalışmamızda hem de gerek minyatürde gerekse Evliya Çelebi Seyahatnamesi ile seyyahların anlatımlarında surlarla çevrili bir aşağı şehrin varlığı kesin olarak bilinmektedir.



Görsel 1. Bitlis Minyatürü- Nasuhü's Silahi, 1535, Bitlis. Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

4. Minyatürde Mimari Doku

Bitlis minyatüründe iki dağın arasında konumlanan kent alanının en üst kısmında bir iç kale ile bunun altında surlarla çevrili aşağı şehir ve altında sur dışı yerleşimleri betimleyen başka bir kesimin bulunduğu görülmektedir. İç kalede kamusal yapıları betimleyen herhangi bir çizimin bulunmaması sebebiyle ayrıntılı olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Minyatürde görülen surlarla benzer özellikteki dendanlarla hareketlendirilmiş ve yer yer kulelere sahip bir görünüş ortaya koyan iç kale, oldukça yoğun bir yapılaşmaya sahip konut dokusu barındırmaktadır. Bir kapı ve kapının üstünde surlarda da bulunan ve mazgalı anımsatan çizgilerle tasvir edilmiş açıklıklara sahip konutların düz dam örtülü oldukları ve bu konutların ayrı özelliği gösteren herhangi bir unsur barındırdıkları görülmektedir. İç kalenin güney yönünde yer alan bir kapıyla dışa açıldığı anlaşılmaktadır. Kapı tasvirinin altında ise kartuş içerisinde alınmış "Bitlis" ibaresini görmek mümkündür.

İç kaleyi çevreleyen surların belli aralıklarla yüksek ve alçak kule tarzında tasviri bunların surları destekleyen kule ya da burçları gösterdiği düşüncesini doğurmaktadır. Bunlardan yüksek olanların kaledeki burç ya da kuleleri gösterdiği düşünülürse giriş kapısını barındıran kule de dahil olmak üzere altı kulenin bulunduğu anlaşılmaktadır. Evliya Çelebi'nin anlatımlarından iç kaleyi destekleyen iki kulenin bulunduğu bilinmektedir (2010, s.134). Bunlardan güneydoğu uçtaki yüksek kulenin "Kanlı Kule" güneybatı uçtaki silindirik kulenin de "Saray Kule" olduğu söylenebilir. Yine Şerefname'de atıfta bulunulan "Kara Kule'nin" de iç kalenin kuzey ucunda konumlandığı anlaşılmaktadır (1971, s.460). Bunların dışında minyatürde işlenen kulelere karşılık olarak günümüze ulaşan yalnızca kalenin doğu tarafındaki çokgen kule bulunmaktadır. Ancak minyatürde çokgen bir kulenin işlenmemiş olması kesin bir kaniya varmayı zorlaştırmaktadır. Kalenin batı kesiminin günümüzde yıkılmış olması sebebiyle bu alanda bulunması muhtemel kulelerin de minyatürde işlenmiş olabileceği düşüncesi kaydı ihtiyatla mümkündür.



Görsel. 2: Minyatürde aşağı şehir tasviri, Nasuhü's Silahi, 1535, Bitlis. Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irak*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

İç kalenin güneyinde yer alan surlarla çevrili aşağı şehir ise kabaca üç kısımda ele alınabilir (Görsel 2). Aşağı şehrin doğu kesimini tasvir eden sağdaki bölümde merkezde Ulu Cami ve etrafında konut olduğu düşünülen yapı tasvirleri bulunmaktadır. Ulu Cami'nin dikdörtgen bir kütleyle bitişen tek şerefeli bir minare ve yüksek bir giriş kapısının üstündeki üç pencere açıklığıyla tasvir edildiği görülmektedir (Görsel 3). Yine minarenin de hem kaide kısmında hem de şerefesinde birer kapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Matrakçı'nın tasvirinden farklı olarak Bitlis

Ulu Cami'nin mihrap önu kubbeli bir planlama gösterdiğini ve kubbesinin dıştan silindirik bir tambura oturan konik külahla taçlandığını belirtmek gerekir (Görsel 4). Matrakçı'nın bu detayı atlamış olması zaten sıkışık olan aşağı şehir dokusu içerisinde cami tasvirinin daha fazla detaylandırılmayacağından ya da caminin yeterince incelenememesinden kaynaklanıyor olabilir.



Görsel 3, 4. Ulu Cami, Nasuhü's Silahi, 1535, Bitlis. Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakayn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a. (Sağda) Ulu Cami'nin eski bir görüntüsü, İbrahim Barca, 2021, Bitlis Ulu Camii'nin Batı Kapısındaki Kitabe, İslam Tarihi, URL 1



Görsel 5, 6. Meydan Camii ve Zaviye, Nasuhü's Silahi, 1535, Bitlis. Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakayn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a. (Sağda) Meydan Camii, Mustafa Cambaz, 2014, Meydan Camii, URL 2

Aşağı şehir tasvirinin sağ tarafındaki bölümde Ulu Cami'den başka konut olduğu değerlendirilen tasvirler bulunmaktadır. Aşağı şehirdeki bir diğer cami de sol kesimde yer alan Meydan Camii'dir (Görsel 5). Yine tek minareli ve dikdörtgen bir kütleyle sahip cami tasvirinin düz dam örtülü olduğu görülmektedir. Tek şerefeli olarak nakşedilen minarenin yanı sıra harim giriş kapısı dikdörtgen bir formda ve kapının iki yanında sivri kemerli alınlığa sahip kare pencereler bulunmaktadır. Günümüzde kent merkezinde yer alan Meydan Camii beş bölümlü bir son cemaat yerine sahip kubbeli ve tek minareli bir özellik göstermektedir (Görsel 6). Ancak tarihi kaynaklardan yapının Emir V. Şeref Han devrinde yenilediğini bildiğimizden minyatürde betimlenen yapının bu yenilemeden önceki hali gösterdiği söylenebilir (Evliya Çelebi, 2010, s.131; Tekin, 2021, s.126).

Meydan Camii'nin hemen üstüne konumlanan zaviye tasviri caminin üst örtüsünde herhangi bir detaylandırma yapmaya engel olmaktadır. Zaviye tasvirinin günümüzde bir karşılığı bulunmamaktadır. Kubbeyle örtülü bitişik iki yapıdan kısa olanın bir türbeyi ve yanındakinin de zaviye birimini betimlemesi mümkündür. Bu yapıların Bitlis Vakfiye Kayıt Defteri'nde zikredilen Şeyh İsa Zaviyesi olması ihtimal dahilindedir (Tekin, 2021, s.321, 322). Ancak verilerin yetersiz oluşu kesin bir kaniya varmayı zorlaştırmaktadır.

Meydan Camii tasvirinin altında yer alan ve hamam olduğu anlaşılan yapının da kesin olarak tanımlanamadığını söyleyebiliriz (Görsel 7). Aşağı şehir tasvirinin batı kesimindeki üç anıtsal yapıdan sonuncusu olan hamam tasviri burada fil gözleriyle hareketlendirilmiş iki kubbeden oluşan dikdörtgen bir kütle ile bunların önünde daha yüksek bir giriş kütlelerini barındırmaktadır. Giriş kütleleri, yuvarlak kemerli bir kapı açıklığı ile bunun üstündeki üç pencere ve tepe noktasındaki düz dam örtüyle tasvir edilmiştir. Hamamın niteliğiyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamakta; ancak 2021 yılındaki yüzey araştırması sırasında incelenen bir hamam kalıntısının minyatürde tasvir edilen bu hamam olması mümkündür (Görsel 8) (Öztürker Demir ve Tokat, 2024). Hamamın günümüze ulaşan mekânı kubbe örtülü olmakla birlikte kubbeyi saran fil gözlerinin de aydınlatmayı sağladığı anlaşılmaktadır.



Görsel 7, 8. Hamam, Nasuhü's Silahi, 1535, Bitlis. Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a. (Sağda) Hamam kalıntısı (Kişisel Arşiv)

Ancak yapının büyük oranda tahrip olması ve üstünde başka bir yapının inşa edilmesi sebebiyle detaylı olarak incelemeye imkân vermemiştir. Yine de kubbeli mekânın doğusunda ikinci bir kubbenin varlığını kanıtlayan izlerin bulunduğu tespit edilmiştir. Bitlis'in 16. yüzyıl tahrir kayıtlarında zikredilen Aynu'l Melik Hamamı'nın bu yapıyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir (Altunay, 1994, s.488).

Tahrir defterinde ismi zikredilen Aynü'l Melik, Tabakhane, Sallahane ve Husur hamamlarının bu dönemde var oldukları kesindir. Tabakhane ve Sallahane hamamlarının, bu tür yapıların kent dışında olabilecekleri düşüncesi ve Husur Hamamı'nın iç kalenin batı tarafındaki Husur Mahallesi içerisinde bulunması ihtimaline karşılık yapının Aynü'l Melik Hamamı olabileceği değerlendirilmektedir. Tahrir defterinde Aynü'l Melik Mescidi, Hamamı ve Çeşmesi olarak adlandırılan ve bir külliye olarak inşa edildiği anlaşılan bu yapı topluluğunun günümüzde bilinmediğini belirtmek gerekir. Ancak bu bilgiler ışığında yapının Aynü'l Melik Hamamı olarak kabul edilmesi ihtiyatlı bir değerlendirmeye mümkündür. Yine de düşüncelerimizin varsayımdan öteye gidemeyeceği ve herhangi bir kipte ya da detaylı vakfiye kaydının bulunmaması sebebiyle daha fazla fikir beyan etmenin mümkün olmadığı kabul edilmelidir.



Aşağı şehir tasvirinin sol ve sağ kesimlerine nakşedilen anıtsal yapılardan farklı olarak ortasındaki kemerlerle betimlenen yapılar ticaret alanını gösteriyor olmalıdır (Görsel 9). Bu tarihlerde aşağı şehirde varlığı bilinen bir han bulunmaktadır. Emir IV. Şeref Han tarafından muhtemelen Şerefiye Külliyesi ile planlanan ve bizim Aslanlı Han olarak adlandırdığımız iki katlı bir han yapısı aşağı şehirdeki ticaret alanının kalbinde konumlanmaktadır. Sonraki yıllarda Hüsrev Paşa tarafından hemen bitişiğinde bir han daha inşa edilmiş ve son olarak V. Şeref Han tarafından Meydan Camii'nin batısına Arası Hanı konumlandırılarak aşağı şehirdeki ticaret alanı genişletilmiştir (Görsel 10). Ancak Matrakçı'nın tasvirinde han olduğunu düşündüren herhangi bir yapı tasviri bulunmamaktadır. Bunun aksine kemerlerle betimlenen ve dükkân sıralarını anımsatan belki de arasta benzeri yapılar kastedilmiş olabilir. Ayrıca aşağı şehrin kuzeydoğu köşesindeki Van Kapısı'ndan başlayan iki dükkân sırasının güneydeki Sur Kapısı'na kadar şehri kat etmesi de bu tasviri destekleyen niteliktedir. Söz konusu dükkân sıralarından ilki Van

Kapısı'ndan başlayarak iç kale surlarının altından Meydan Camii'nin kuzeyindeki Çevgan Meydanı'na; ikinci dükkân sırası da aşağı şehir surlarını takip ederek ilk olarak Ulu Cami'ye ve devamında Aslanlı Hanı geçerek Sur Kapısı'na ulaşmaktadır. Bu ikisi arasında da konutlardan müteşekkil yapıların bulunması olasıdır. Nitekim minyatürde de bu düzenin tekrarlandığı görülmektedir.

Minyatürde aşağı şehir ve iç kaleyi saran surların da belli bir düzeni tekrarlandığı görülmektedir. Kenti çevreleyen surların dendanlarla hareketlendirilmiş sağlam surlar oldukları ve yer yer kulelerle desteklendiği görülmektedir. Sur sistemi içerisinde kentin kuzeybatı köşesine denk geldiğini düşündüğümüz kesimde sivri bir külahla örtülmüş kule dikkati çekmektedir. Yüksek bir kulenin mazgallarla desteklendiği ve bu kulenin üst kısmında yükselen başka bir birimin sivri bir külahla taçlandığı görülmektedir. Kentin kuzeybatı kesiminde konumlanan bu kule günümüze ulaşmamıştır. Yapının konumuna dair kesin bir fikir beyan etmek de mümkün değildir. Yine kentin doğu kesimini saran surların da yer yer kulelerle desteklendiği görülmektedir. Bu kulelerin genel olarak mazgallarla işlevlendirildiği ve savunmaya katkı sağladığı söylenebilir. Burada bir kuledeki mazgalların diğerlerinden farklı olması savunma anlamında bir zayıflığın bu yolla giderilmeye çalışıldığını düşündürmektedir.



Görsel 11. İç kale, Sur ve Van Kapıları, Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

Aşağı şehir ve kuzeyindeki iç kaleyi saran sur sistemi üzerinde üç adet kapı tasvir edilmiştir. Bunlardan ilki iç kaleye geçişi sağlayan kapı açıklığıdır (Görsel 11). Görsel 11'de soldaki görüntüde de görüldüğü üzere dendanlarla desteklenen yüksek bir kulede yer aldığı görülen dikdörtgen kapını herhangi bir ayırıcı özellik göstermeyen basit çizgilerle tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Aşağı şehre geçişi sağlayan kapıların sayısı ise biri kuzeydoğu köşede biri de güneyde olmak üzere ikidir. Görsel 11'de ortada görülen güneydeki kapı açıklığı iç kale giriş kapısıyla tamamen aynı özelliklerde tasvir edilmiştir. Yine herhangi bir ayırıcı özellik barındırmayan kapının önünde ahşap olduğu düşünülen bir köprü tasviri kayaların üzerine konumlandırılmıştır. Bu tasarrufun sebebi bilinmemektedir. Nitekim aşağı şehre geçişi sağlayan güney yöndeki kapının Bitlis Vakfiye Kayıt Defteri'ndeki bilgilerden yola çıkarak "Sur Kapısı" olduğu bilinmektedir (Tekin, 2021, s.87, 88). Sur Kapısı'nın şehri saran Husur ve Rabad Nehri'nin birleştiği noktada konumlandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla köprü'nün kayalığı değil nehri geçmesi gerek-

tedir. Matrakçı'nın bu tarz bir tasarrufta bulunması kenti izlediği noktanın sağladığı görüş açısından ya da minyatürdeki yerleşim düzeninin bütün yapılar göz önüne alınarak kurgulanmasından kaynaklanıyor olabilir. Nitekim aşağı şehrin alt kısmında nehir tasvirinin en azından kısmen nakşedildiği görülebilmektedir.

Aşağı şehre girişi sağlayan ikinci kapı, Görsel 11'de sağda görüldüğü gibi kuzeydoğu köşede bulunan ve diğer ikisi gibi dendanlarla desteklenen kulede konumlanmaktadır. Ancak bu kapının diğerlerinden farklı olarak yuvarlak kemerli olduğu görülebilmektedir. Bitlis Vakfiye Kayıt Defteri'ndeki bilgilerden yola çıkarak "Van Kapısı" olduğu anlaşılan bu kapıdan günümüze herhangi bir kalıntı ulaşamamıştır. Paşa Hamamı'nın güneyindeki Mumhane Köprüsü'nün karşısında konumlandığı düşünülen kapının üstünde üç adet mazgal açıklığı bulunmakta; bu da kapının kuleden geçilen derin bir kuruluşa sahip olduğunu düşündürmektedir.



Görsel 12. Şerefiye Külliyesi ve sur dışı ticaret alanları, Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

Surlarla çevrili aşağı şehrin altında tasvir edilen yapı topluluklarının da sur dışında kalan alanları betimlemesi mümkündür. Bu alanın bir nehirle ikiye ayrıldığı ve nehrin üstünde dört küme halinde konut alanları ile sol tarafında bir külliye tasvir edildiği görülmektedir. Külliye 1529'da inşa edilen Şerefiye Külliyesi olduğu düşünülmektedir (Görsel 12). Nitekim cami, hamam, türbe, çeşme ve kemerlerle belirtilen bir çarşının bir arada ele alınmış olması ve sur dışında bu mahiyette başka bir külliye bulunmaması sebebiyle yapı topluluğunun Şerefiye Külliyesi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Matrakçı Nasuh'un da yapılarla ilgili bilgi sahibi olduğu bu varsayımlarla kabul edilebilir. Ancak yapıların külliye şeklinde inşa edilmelerine rağmen bir arada olmadıklarını belirtmek gerekir. Külliye dahilindeki Han Hamamı cami ve medresenin karşısında konumlanmıştır. Yapıları birbirinden ayıran nehre rağmen Matrakçı'nın hamamı da diğer yapılarla bütünlük içerisinde tasvir etmesi külliye barındırdığı eserleri belirtme kaygısından ileri geliyor olabilir. Külliye altında yer alan kemerler buradaki medresenin

alt katında bulunan işlikleri betimliyor olmalıdır. Bunun üstünde soldan başlayarak sırayla bir çeşme, cami, hamam ve türbe tasvir edilmiştir. Bunlar da Şerefiye Külliyesi'nin barındırdığı yapıları karşılamaktadır. Ancak külliye dahilindeki imaret ve medresenin tasvirde bulunmadığı görülmektedir. Yine türbe olduğu değerlendirilen en sağdaki hamama bitişik kubbeli birimin durumu da tartışmalıdır. Bunun hamamın soyunmalık kısmını belirtmesi mümkündür. Şerefiye Külliyesi'ne dahil olan türbenin sivri külahlı yapısına karşın burada kubbeli bir düzenlemenin tasvir edilmesi yapının mahiyeti hakkında kesin bir kaniya varmayı zorlaştırmaktadır.

Görsel 12'de görüldüğü üzere Şerefiye Külliyesi'nin sağ tarafında tasvir edilen kemerli düzenlemeler külliye'den bir nehirle ayrılmaktadır. Aşağı şehirde görülen dükkân sıralarını tekrarlayan bir düzende bu dükkânlar kentin güneyindeki Rabad ve Avul Meydan mahallelerinde yer alan yapıları betimliyor olabilir. Kentin güneyinde konumlanan hanlardan en önemlisi Hazo Hanı olarak adlandırılan yapıdır. İlk olarak Dilmaçoğlu Devri'nde kurulduğu düşünülen hanın minyatürde tasvir edilmediği düşünülmektedir. Yukarıdaki iki sıra kemerli tasvirlerin hanı betimliyor olması en azından konum olarak mümkün görünmemektedir. Nitekim Hazo Hanı Şerefiye Külliyesi'nin güneyinde ve nehrin batısında konumlanmaktadır. Ancak minyatürdeki tasvirler nehrin diğer tarafında bulunduğundan bunların Hazo Hanı'nı betimlemesi zordur. Yine de Matrakçı'nın kenti kısa sürede yeterli derecede tahlil edemeyeceği göz önünde bulundurulursa bu tasvirlerden birinin Hazo Hanı'nı gösterdiği söylenebilir.

Matrakçı'nın minyatüründe ele aldığı anıtsal yapıların yanında kentteki mahalleleri ve bu mahalleleri oluşturan konutları betimleyen tasvirler de bulunmaktadır. İç kalenin tamamen konutlardan müteşekkil yapısının yanı sıra aşağı şehir ve sur dışında kümeler halinde konut alanları işlenmiştir. Bu konut alanlarından sur içinde özellikle iki alanda yoğunlaşmanın olduğu görülmektedir. Aşağı şehrin batısında sıra bitişen geniş bir alanın konutlardan müteşekkil bir mahalle niteliğinde olduğu görülebilmektedir. Kent genelinde olduğu gibi aynı tip konut mimarisine sahip olan bu kesimde birbirine dayanan yapıların kapı ve pencereleri ile düz dam örtüsü açıkça görülebilmektedir. Yine pencere açıklıklarının mazgalı andırır biçimde birer çizgiyle tasvir edildiğini; kapıların da tek ve iki kanatlı olmak üzere iki tip halinde ele alındığını belirtmek gerekir.

Aşağı şehrin doğu kesiminde yer alan Ulu Cami'nin etrafındaki konut alanları, bu kesimde üç küme halinde mahallelerin bulunduğunu göstermektedir. Tasvir edilen yapılar üçgen oluşturacak bir düzende altı konuttan müteşekkildir. Minyatürdeki konut alanlarının bu düzende ele alındığını söylemek mümkündür. Bu da birbirinden ayrılan mahallelerdeki konutların bu ayrılmanın aksine bitişik bir düzende olduğunu vurguluyor olabilir.

Bitlis'in 16. yüzyıldaki tahrirlerinde mahallelere dair birtakım bilgilere ulaşmak mümkündür (Altunay, 1994, s.34). Ancak burada sur içinde "Çarşı" mahallesi dışında başka bir mahallenin bulunduğunu söylemek zordur. Minyatürde Ulu Cami etrafında dört küme halinde konut alanlarının bulunması ilginçtir. Nitekim Ulu Cami'nin kuzeyindeki alanın büyük oranda ticari yapılardan müteşekkil bir düzenlemeye sahip olduğunu gösteren eski fotoğraflar bulunmaktadır. Minyatürün üretildiği tarihlerde aşağı şehirde varlığı bilinen Aslanlı Han'ın yanı sıra 1570'ten sonra Van Beylerbeyi Köse Hüsrev Paşa tarafından inşa ettirilen yapılar arasında Ulu Cami ve çevresindeki çarşıların da bulunması mümkündür. Dolayısıyla 1570'ten önce ve özellikle minyatürün üretildiği dönemde Ulu Cami çevresinde konut alanlarının bulunması mümkündür. Yukarıda da dile getirdiğimiz iki sıra halindeki dükkân sıralarından kuzeydeki Van Kapısı'ndan başlayarak Ulu Cami yanından Sur Kapısı'na doğru ilerlediği ve bu alanın da kuzeydeki dükkân sırasından konutlarla ayrıldığı anlaşılmaktadır. Bu konut alanlarının yanı sıra Ulu Cami çevresinde başka konutların tasvir edilmiş olması, Hüsrev Paşa'nın imar faaliyetlerinden önce sur içindeki konut yerleşiminin daha geniş bir alana yayıldığını gösterdiği kanaatindeyiz.

Sur içindeki konut alanlarından başka minyatürün alt kısmında gösterilen sur dışı yapılaşması içerisinde dört küme halinde mahalleler tasvir edilmiştir (Görsel 13). Bu konut alanlarının tamamı minyatürün alt kısmında yer alan nehrin sol tarafında konumlanmıştır. Bunlardan ayrı olarak sur dışı dükkân sıralarından üsttekine bitişen bir konut alanının bulunduğu görülmektedir. Sur dışındaki bu mahallelerin yine tahrir defterindeki hangi mahalleler olduğunu kesin olarak tespit edemesek de bazı varsayımlarda bulunmak mümkündür. Şerefiye Külliyesi'nin üstünde konumlanan iki mahalle muhtemelen tahrir defterinde zikredilen İdrisi ve Şam mahalleleridir. Yine Şerefiye Külliyesi'nin konumlandığı Mardini Mahallesi de burada tasvir edilmiş olabilir (Altunay, 1994, s.34). Dükkân sıralarına bitişen mahallenin ise Hacı Begiye Külliyesi'nin bulunduğu ve Avul Meydan'a geçişin sağlandığı Fatiha Yokuşu'nu barındıran Rabad Mahallesi olması mümkündür. Yine iç kale ve aşağı şehrin doğusundaki Aynu'l Berid ve Kızıl Mescit mahallelerinin de bu dükkân sıralarının üstünde konumlanan iki küme halindeki konut alanlarıyla tasvir edilmesi mümkündür. Tahrir defterinde mahalle olarak kaydedilen bu kesimlerin minyatürde tasvir edilmesi, kentin uzandığı alanları ve sahip olduğu mimari yoğunluğu vurgulama amacı taşımaktadır. Bu alandaki konutların da yine sur içindekiler gibi üçgen oluşturacak Görselde konumlanmış altı konuttan müteşekkil bir küme halinde tasvir edildiği görülmektedir. Tamamı birbirinin aynısı olan bu düzenlemede konutların renklerdeki farklılıklarla minyatüre hareket katılmıştır.



Görsel 13. Sur dışı konutları, Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

Yukarıda ele alınan anıtsal yapılar ile mahalleleri tasvir eden konut çizimlerinin yanı sıra kesin olarak tanımlanamayan bazı yapı tasvirleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki Meydan Camii'nin sağında yer alan sarı renkli müstakil yapıdır (Görsel 14'te solda). Dikdörtgen bir planlama gösterdiği anlaşılan ve dar cephesinde bir kapı açıklığı ile geniş cephede bir pencere açıklığıyla betimlenen yapının üst kısmında da her iki cephede mazgal pencerelere sahip olduğu görülmektedir. Minyatürün tamamen iki boyutlu olan düzeninin aksine üçüncü boyuta sahip tek tasvir olan bu müstakil yapı kesin olarak tanımlanamamaktadır. Ancak yapısal özellikleri gereği Osmanlı mekteplerini andırıldığını söylemek mümkündür (Ahunbay, 1988; Dikmen ve Toruk, 2017: 42, 43). Matrakçı'nın Halep minyatüründe de benzer üsluptaki iki tasvirin bulunduğu bilinmektenyse de bunların hangi yapıları betimlediği bilinmemektedir. Yine Mama Hatun Türbesi ve Eskişehir minyatürü gibi örneklerde özellikli yapıların üç boyutlu olarak ele alındığı görülmektenyse de Bitlis minyatüründeki örneğin bu tür bir özelliğe sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak tasvirin Meydan Camii'nin yanında konumlanması, kent merkezindeki önemli bir yapı olabileceğini düşündürmektedir. Ayırıcı bir özelliğinin ve günümüzde bu alanda benzer nitelikte bir yapının bulunmaması yapı hakkında daha fazla fikir beyan etmemizi zorlaştırmaktadır.



Görsel 14. Meydan Camii, Sur Kapısı ve Ulu Cami yanındaki müstakil yapılar, Nasuhü's Silahi. (2014).
Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

Niteliği tanımlanamayan bir diğer yapı da surlarla çevrili aşağı şehre güney yönden girişi sağlayan Sur Kapısı'nın sağındaki iki katlı yapı tasviridir (Görsel 14'te ortada). Dikdörtgen bir ana kütle ve bunun üstündeki daha küçük boyutlu ikinci bir birime sahip yapının cephelerinde herhangi bir açıklığın bulunmaması kesin bir yargıya varmayı zorlaştırsa da mahalle tasvirlerine benzer bir düzenlemenin, minyatürün bu alanının tahrip olmasından kaynaklanan bir yanılıyla bütün bir yapı gibi görünmesine neden olmuş olabilir. Dolayısıyla Sur Kapısı'ndan girildikten sonra konut alanlarının başladığını gösteren bir tasvir olduğu değerlendirilebilir.

Kesin olarak tanımlanamayan son tasvir ise Ulu Cami'nin sağında konumlanan yapıdır (Görsel 14'te sağda). Minyatürdeki konutların tamamında pencerelerin mazgalı andıran tek çizgiyle tasvir edilmesine rağmen buradaki pencerelerin dikdörtgen düzenlemeye sahip olması yapının özellikli bir yapı olabileceğini düşündürmektedir. Meydan Camii yanındaki yapı gibi müstakil bir görünüme sahip yapının giriş kapısı zor da olsa seçilebilmekte, üst örtünün ise kentteki düzenlemeyi tekrarlayan düz dam olduğu görülmektedir.

Minyatürde en ilginç noktalardan biri Şerefiye Külliyesi tasvirinin altında zor da olsa seçilebilen ancak çeşitli sebeplerle işlenmeyen bir dükkân sırasının bulunmasıdır (Görsel 15). Hemen sağındaki dükkân sırasıyla aynı boyutlarda olduğu anlaşılan bu tasvirin minyatürün alt kısmını bölen nehrin hattı üzerinde kalması sebebiyle sağ tarafa işlendiği düşünülebilir. Bu alanda Hazo Hanı'nın bulunması sebebiyle böyle bir yola başvurulduğu ancak nehrin minyatüre işlenebilmesi için bundan vazgeçilmiş olması mümkündür. Yine de nehrin sağ tarafına bu tasvirin işlenmesi yapının konumunun kesin olarak vurgulanmasından vazgeçilerek sadece varlığının anlaşılması amacıyla işlendiğini gösterdiği kanaatindeyiz. Bu çizimden anlaşıldığı üzere yapının daha önce planlanmasına rağmen süreç içerisinde minyatürün planlamasının değiştirilebildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla minyatürde yer

alan yapıların genel olarak konumlarının da vurgulandığı ancak bazı sebeplerle bunun göz ardı edilebildiği anlaşılmaktadır. Bitlis aşağı şehrini çevreleyen iki nehrin minyatürde işlenmemiş olması da bu minvalde değerlendirilebilir.



Görsel 15. Şerefiye Külliyesi altında dükkân sırası eskizi, Nasuh's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

5. Sonuç

Osmanlı'nın 1535'te kontrol altına alarak merkeze bağlı bir sancak statüsüne düşürdüğü Bitlis'in Matrakçı Nasuh tarafından üretilen minyatürü, kentin 16. yüzyıldaki durumunu büyük oranda yansıtan önemli bir tarihi vesika olarak kabul edilmektedir. Minyatür ile ilgili yapılan birtakım çalışmalar kronolojik ve yapısal kuruluşun yeterince anlaşılmasından kaynaklanan hatalar barındırmakta, bu da kentin tarihi dokusunun anlaşılmasını engellemekteydi. Bu çalışmayla Bitlis'in 16. yüzyılın ilk yarısında iç kale, surlarla çevrili aşağı şehir ve sur dışı yerleşimlerinden oluşan geniş bir yerleşim alanına sahip olduğu ve bu yerleşim alanının da anıtsal yapılarla işlevlendirildiği ortaya konmuştur.

Kentin günümüzde var olan kalesinin bir iç kaleden ibaret olan ve köşelerinde kuleleriyle koruma altına alınan en önemli savunma birimi; bunun güneyindeki iki cami, hamam, zaviye, han ve dükkanlardan oluşan ticaret alanının surlarla çevrili bir aşağı şehir niteliğinde olduğu anlaşılmıştır. Bunun etrafında konumlanan yine han ve ticaret alanları ile büyük bir külliyenin kentin sur dışı yerleşim alanını betimlediği görülmüştür. Gerek aşağı şehirde gerekse sur dışı alanlarla genel olarak üçgen bir düzenlemeyle tasvir edilmiş konutlardan müteşekkil betimlemeler, kentin uzandığı alanları ve kapsadığı mahalleleri ile ilgili bilgiler vermekteyse de basit çizgilerle işlenmeleri sebebiyle mimari anlamda detaylı veriler sunmamıştır. Yine de büyük oranda birbirine dayanan bir ve iki katlı ve düz dam örtülü konutların kenti oluşturan meskenleri tanımladığı anlaşılmıştır. Kentte günümüzde var olmayan bir zaviye birimi ile son yıllarda tespit edilen bir hamam kalıntısının 16. yüzyılda aşağı şehirde var olan yapılardan olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak Matrakçı Nasuh'un, Osmanlı Devleti'nin 1535'te ilhak ederek merkeze bağlı bir sancak statüsüne düşürdüğü Bitlis'i tasvir ettiği minyatürünün, kentin tarihsel dokusunu anlamamızda önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Büyük oranda kentsel dokuyu yansıtan ve var olan önemli anıtsal yapıları bünyesinde barındıran

bu eserin sonraki yıllarda yok olan bazı yapıları da içermesi kent tarihindeki yerini pekiştiren bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. Bitlis'in Osmanlı sancağı statüsünün son yıllarında sahne olduğu imar faaliyetleriyle güçlenen ticari hüviyeti ile Emir V. Şeref Han ve 17. yüzyılda Emir Abdal Han zamanındaki imar faaliyetlerinden önce de muhkem anıtsal yapılarıyla tafsilatlı bir ticaret kenti olduğu bu minyatürle açıkça anlaşılabilir.

Kaynakça

Ahunbay, Zeynep. (1988). Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları: Medreseler, Darülkurrarlar, Mektepler, Sadi Bayram (Ed.). Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, Cilt 1, s.239 – 309. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Altunay, Emine. (1994). 1540 (H. 947) Tarihli Tahrir Defterine Göre Bitlis Sancağı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

Dehqan, Mustafa, Genç, Vural. (2019). Mīrlivā of Malāṭya: A Correction of Sharaf Khān's Statement Concerning His Father, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, 169/1, s.235 – 238.

Dikmen, Çiğdem Belgin, Toruk, Ferruh. (2017). Sıbyan Mekteplerinin Mimarisi: Abdullah Paşa Sıbyan Mektebi Örneği, Vakıflar Dergisi, 48, s.35 – 73.

Erkan, Davut. (2005). Matrakçı Nasuh'un Süleymannamesi (1520-1537), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Evliya Çelebi. (2010), Seyahatname 4/1. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı (Haz.). Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gelişkan, Nil Nadire. (2015). Matrakçı Nasuh Gözüyle Bitlis, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Glassen, Erika. (1989). Saraf-Al-Din Khan Bedlisi. Encyclopaedia Iranica, IV/1, s.76, 77.

Mousavi, Nasrin. (2018). Tekmiletü'l-Ahbar'ın Türkçe Tercümesi ve Değerlendirmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Musalı, Namık. (2015). Safevî Kaynaklarına Göre I. Şah Tahmasp ve Kanunî Sultan Süleyman Dönemi'nde Ahlat ve Çevresinde Safevî – Osmanlı Savaşları, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 2/5, s.16 – 31.

Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özkan, Ela. (2022). Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli Eserinde Yer Alan Kaleler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Özkılıç, Ahmet vd. (2000). 294 Numaralı Hınıs Livası Mufassal Tahrir Defteri (963/1556), Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

Öztürker Demir, Hazal Ceylan, Tokat, Muhammet Erşed. (2024). Orta Çağ'dan Cumhuriyet Dönemine Kadar Bitlis İli 2022 Yılı Yüzev Araştırması Sonuçları, 39. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2, s.285 – 301. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Peçevi, İbrahim Efendi. (1981). Peçevi Tarihi I. Bekir Sıtkı Baykal (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şen, Korkmaz. (2021). Bitlis Kalesi'nde Bulunan Sinan Bey (Kale) Hamamı ve Rölöve Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme, Erdem, 80, s.161 – 196.

Şeref Han. (1971). Şerefname Kürt Tarihi, (M. Emin Bozarslan, Çev.). İstanbul: Ant Yayınları.

Tekin, Rahmi. (2021). Vakıf Kayıtları Ekseninde Bitlis'in Kültür Mirası, Ankara: Hece Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. (2019). Osmanlı Tarihi 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yancı, Mesut. (2021). Matrakçı Nasuh'un Gözünden Bazı Anadolu Kentlerinin Çözümlemesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir.

Yavuz Azeri, Nevin. (2017). Anadolu Kent Minyatürleri ve Gravürlerinin Resimsel Dili Üzerine, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4/29, s.455 – 472.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11- 15: Nasuhü's Silahi. (2014). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, Hüseyin Yurdaydın (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.100a.

Görsel 4: İbrahim Barca, 2021, Bitlis Ulu Camii'nin Batı Kapısındaki Kitabe, İslam Tarihi, Erişim: 01.07.2024, <https://www.islamtarihi.net/2021/08/bitlis-ulu-camiinin-bat-kapsndaki-kitabe.html>

Görsel 6: Mustafa Cambaz, 2014, Bitlis Meydan Camii, Erişim: 01.07.2024, https://www.mustafacambaz.com/data/media/2636/meydan_camii_5_copy.jpg

Görsel 8: Kişisel Arşiv

Görsel 10: Vartan A. Hampikian, 1923, City and Fort of Bitlis, Turkey, Asia Minor, Library of Congress, New York, Erişim: 01.07.2024, <https://www.loc.gov/resource/cph.3b33346/>

1882-1908 YILLARI BASININDA SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİNİN TEMSİLİ VE TEMSİL ETTİKLERİ^{1, 2}

Arş. Gör. Dr. Özge GENÇEL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Çanakkale / Türkiye
ozgegencel@comu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-4365-5766

Öz: Bu araştırma, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî güzel sanatlar okulu Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşundan (1882) II. Meşrutiyet Dönemine kadar (1908) basında bulduğu karşılık üzerinden nasıl temsil edildiğini ve neleri temsil ettiğini incelemektedir. Bu amaçla nitel araştırma yöntemi kullanılarak *İkdam*, *Servet-i Fünun*, *Stamboul* ve *Tercüman-ı Hakikat* gibi Osmanlıca ve yabancı dilde yayınlanan gazete ve dergiler taranmış, tespit edilen yazılar iki başlık altında incelenmiştir. İlki, Sanayi-i Nefise Mektebinin yıl sonu sergilerine odaklanarak akademik sanat eğitiminin İmparatorluktaki görünümünü ortaya koymuştur. Okulun bu dönemde yürüttüğü eğitim faaliyetlerine dair bilgi sunan belge sayısının azlığı da göz önünde bulundurulmuş ve bu yazılar Sanayi-i Nefise Mektebinin yürüttüğü eğitim faaliyetleri, akademik gelenekle kurduğu ilişki ve öğrencilerinin üretimleri hakkında bilgi sunan önemli birincil kaynaklar olarak ele alınmıştır. İkinci başlık ise Sanayi-i Nefise Mektebinin pedagojik işlevine ek hangi hedeflerle kurulduğu ile ilgilidir. Bu başlık altında basındaki temsil biçimi üzerinden, okulun kültürel politikalarda nasıl konumlandırıldığı ve II. Abdülhamid'in okulla kurduğu ilişki incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Akademik Sanat Eğitimi, Osmanlı İmparatorluğu Kültürel Politikaları, Öğrenci Sergileri.

THE REPRESENTATION OF THE OTTOMAN IMPERIAL SCHOOL OF FINE ARTS AND WHAT IT REPRESENTED IN THE PRESS BETWEEN 1882-1908

Abstract: This study examines how The Imperial School of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi), the first official school of fine arts of the Ottoman Empire, was represented and what it symbolised in the press from its foundation (1882) until the Second Constitutional Era (1908). For this purpose, a qualitative research method was employed to review newspapers and magazines published in Ottoman Turkish and foreign languages, such as *İkdam*, *Servet-i Fünun*, *Stamboul*, and *Tercüman-ı Hakikat* and the determined articles have been analysed under two main categories. The former reveals the appearance of academic art education in the Empire by focusing on the end-of-the-year exhibitions of the school. Considering the scarcity of documents on the educational activities conducted by the school during this period, these articles have been treated as significant primary sources providing information on the educational activities of the Imperial School of Fine Arts, its relationship with the academic tradition, and the production of the students. The latter is about the establishment purposes of the school, and it focuses on how the school was positioned in cultural policies as well as the relationship between the school and Abdulhamid II.

Keywords: Sanayi-i Nefise Mektebi, The Ottoman Imperial School of Fine Arts, Academic Art Education in the Ottoman Empire, Ottoman Cultural Policies, Student Exhibitions.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, araştırmacı Özge Gençel'in Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2021'de tamamladığı Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Osmanlı İmparatorluğunda devlete bağlı ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi 1 Ocak 1882’de kurulmuştur. Bu araştırma, kuruluşundan 1908’e kadar olan 26 yıllık dönemde, Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili basında yer alan yazılardan okulun nasıl temsil edildiğini, hangi özelliklerinin öne çıkarıldığını ve kurumun simgelediği değerleri anlamaya odaklanmaktadır. *İkdam, La Turquie, Stamboul, Servet-i Fünun* ve *Tercüman-ı Hakikat* başta olmak üzere hem Osmanlıca hem de yabancı dilde yayınlanan süreli yayınlarda yer alan yazılarda iki konu öne çıkmaktadır. İlki, okulda yürütülen eğitim faaliyetlerinin somut çıktılarıdır. Genellikle okulun yıl sonu sergileri vesilesiyle yayınlanan bu yazılar, Sanayi-i Nefise Mektebinin akademik sanat geleneğiyle kurduğu ilişkiye odaklanmakta ve okuldaki eğitim sürecinin anlaşılmasına yardım etmektedir. Söz konusu dönemde okulun eğitim anlayışına dair bilgi sunan belge sayısının azlığı bu yazıları okulda verilen eğitimin yönünü ve çıktılarını anlamak için önemli birincil kaynaklar haline getirmektedir.

İkinci konu ise Sanayi-i Nefise Mektebinin bir kurum olarak temsil ettiği değerlerle ilgilidir. Okulda verilen eğitim biçiminin tanıtılması da aslında bu konudan bağımsız değildir ancak burada pedagojik işlevine ek olarak İmparatorlukta kurulmuş bir güzel sanatlar okulunun ne anlama geldiği ya da gelmesinin istendiği üzerine kaleme alınan söylemler öne çıkmaktadır. Avrupa’da yüzlerce yıllık geçmişi bulunan akademik sanat ve eğitimle kurulan benzeşimin aktörü olarak Sanayi-i Nefise Mektebinin himaye edilmesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme dönemi kültürel politikalarının yönüne işaret eden önemli bir göstergedir ve dönemin yayınlarda bu durum açık göndermelerle işlenmiştir.

2. İmparatorlukta Yeni Bir Eğitim Modeli: Akademik Sanat ve Sanayi-i Nefise Mektebi

Osmanlı İmparatorluğu’nda Avrupa akademilerini model alan bir güzel sanatlar okulu kurma çalışmaları, 19. yüzyılın son çeyreğinde, İmparatorluğun dönüşen kültür ve sanat politikaları paralelinde başlamıştır. 19. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu’nun hızla değişen imajı, Osmanlı bürokrasisinin imaj yönetimini dikkatle ele almasına sebep olmuştur. Edward Said’in ifade ettiği gibi, bu dönemde sömürgecilğe karşı koyabilmek için askeri güç yeterli değildir, “fikirler, biçimler, imgeler ve imgelemelerle” de mücadele verilmesi gerekmektedir (Said’den aktaran: Deringil, 2014, s.152). Nitekim II. Abdülhamid (salt. 1876-1909) yönetimi devralışının ardından eğitim sistemi, askerî alan, kamu idaresi, hukuk gibi pek çok alanı kapsayan bir reform programı geliştirmiştir. Bu reform listesinde güzel sanatlar politikası ayrı bir başlık halinde yer bulmuş, mimari ve sanat üzerine eğitim verecek güzel sanatlar okullarının kurulması da bu başlığa dâhil edilmiştir. II. Abdülhamid bu tasarısını İngiliz Elçisi Sir Henry Lavard’la da paylaşmış, bu paylaşım elçinin mektubuna sultanın Avrupa modelinde güzel sanatlar okullarının kurulmasını istediği şeklinde yansımıştır (Shaw, 1973, s. 359-363). Birkaç yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk resmî güzel sanatlar okulu, Sanayi-i Nefise Mektebi 1 Ocak 1882 tarihli kararla Osman Hamdi Bey’in müdürlüğünde, resim, heykel, mimarlık ve hakkaklık (gravür) şubelerini kapsayacak biçimde ve Paris École des Beaux-Arts’ı model alarak kurulmuştur (BOA. İ.DH. 842/67709; Cezar, 1995, s. 531-532).

Paris École des Beaux-Arts’ın bu dönemde verdiği akademik sanat eğitimi, öğrencilerin ideal görünümü üretmesini sağlayacak modellemeye dayanmaktadır (Boime, 1986, s. 19-20). Eğitim programının omurgasını oluşturan dersler, günde ikişer saat antik ya da canlı modellerden yapılan çalışmalar ve anatomi dersleridir. Bu çalışmalarla öğrencilerin kemik, kas, eklem yapılarını ve bedenin farklı bölümleri arasındaki ilişkiyi öğrenmesi, hatta resmedilen modelde bir kusur varsa onu düzelterek ideal güzelliğe ulaştırması beklenmektedir. Bunun için öğrencilere önerilen yöntemler arasında klasik ustaların eserlerini kopyalama da vardır ve bu yöntem Louvre Müzesi ile okul

arasında yakın bir ilişki kurulmasını sağlamıştır (Segré, 1998, s. 106, 138). Fransız Akademisinin uygulamalı değerlendirme sistemi ise perspektif, anatomi, ifade gibi kriterlere ayrı ayrı odaklanan yarışmalardan oluşmaktadır, bunlara ek olarak Prix de Rome ile seçilen sanatçılar eğitimlerini sürdürmeleri için İtalya'ya gönderilmektedir (POP, t.y.).

Bu sistemin Osmanlı İmparatorluğuna uyarlanması, Paris École des Beaux-Arts'ı tanıyan Osman Hamdi Bey'in önderliğinde gerçekleşmiştir. Kendisinin kaleme aldığı düşünülen ilk yönetmelik, Sanayi-i Nefise Mektebinin idari yapısı ve yönetim teşkilatı, kapsadığı alanlar, okula giriş kuralları, öğrencilerin tabi tutulacağı sınavlar ve alacakları ödüller gibi okulun işleyiş biçimi hakkında genel bilgiler vermektedir³ (BOA. İ.DH. 842/67709; Cezar, 1995, s. 531-532). Yönetmelik ders içeriklerine dair bilgi sunmasa da Maarif Salnamelerinde bulunan ders programları eğitimin, akademik sanat eğitiminin gereklerine paralel olarak atölye dersleri ve anatomi, hendese (geometri, ölçü/ölçek), sanat tarihi gibi teorik derslerle şekillendiğini göstermektedir (Gençel, 2021, s. 378; Salnâme-i Nezaret-i Maarif-i Umumiye, 1316 [1898], s. 106).

1 Ocak 1882 tarihli kararla yönetmeliğin resmîleşmesinin hemen ardından, Paris'teki okulun Louvre Müzesinin yakınında olması gibi Sanayi-i Nefise Mektebi için de Müze-i Hümayunun yakınında beş derslikli bir yapı inşa edilmiştir (Cezar, 1995, s. 533). Atölye hocaları yurt dışında akademilerde eğitim görmüş sanatçılardan seçilmiştir. Resim atölyesi Roma'da Accademia di San Luca'da eğitim alan Salvatore Valeri ile kurulmuştur (Germaner ve İnankur, 1989, s. 153). Heykel bölümünün ilk hocası önce Roma Güzel Sanatlar Akademisinde ardından Paris École des Beaux-Arts'da eğitim alan Osgan Efendi'dir (Eldem, 2010, s. 423). Yine Paris École Beaux-Arts'da eğitim alan ve okul binasının da mimarı olan Alexandre Vallaury mimarlık atölyesinin başına getirilmiştir (Akpolat, 1991, s. 9). Gravür şubesi ise faaliyetlerine 1892 yılında Mösyö Napier ile başlamış (Ürekli, 1997, s. 155), 1896'dan itibaren Paris'te resim ve maden üzerine gravür eğitimi alan Nesim Efendi ile devam etmiştir (Gençel, 2021, s. 80-81). İzleyen yıllarda yardımcı hocalarla zenginleştirilen ilk eğitim kadrosu⁴, I. Dünya Savaşı yıllarına kadar okuldaki yerlerini koruyarak İmparatorluğun güzel sanatlar eğitiminde etkili olmuştur.

2.1. Akademik Sanat Eğitiminin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Görünümü: Sanayi-i Nefise Mektebinin Öğrenci Sergileri

1882'de kabul edilen yönetmelikte belirlendiği üzere, Sanayi-i Nefise Mektebinde atölye derslerinin sınavları, okul tarafından belirlenen konulardaki üretimler üzerinden gerçekleştirilmiş ve okul bu çalışmalarını her yıl bir sergiye dönüştürmüştür. Jüri değerlendirmesiyle⁵ öğrencileri başarılarına göre derecelendirip ödüllendirerek teşvik eden ve okul binasında düzenlenen⁶ bu sergiler, Sanayi-i Nefise Mektebinin basında yer bulmasını sağlayan en önemli etkinlik olmuştur. Zaman zaman devlet yönetiminden temsilcilerin katılımı⁷ ve konuşmalarıyla

³ Bu yönetmelik uzun yıllar yürürlükte kalmıştır. İlk kez II. Meşrutiyetin ilanının ardından, Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencilerinin başvurusunun da etkisiyle 30 Kasım 1909'da Sanayi-i Nefise Mektebinin iç yönetmeliğinde ve 5 Aralık 1909'da ders programında güncelleme yapılmıştır (Gençel, 2021, s. 134-139).

⁴ Resim eğitimi için 1886'da Varşova Güzel Sanatlar Okulunda ve Münih Sanat Akademisinde eğitim alan Joseph Warnia-Zarzecki, 1895'te ise Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu Ömer Adil Bey kadroya dâhil edilmiştir. 1899'da Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olduktan sonra yurt dışına da gönderilen İhsan Bey heykel şubesine, aynı yıllarda Philippo Bello mimarlık şubesine katılmıştır (Gençel, 2021, s. 78-81).

⁵ Jüriler Sanayi-i Nefise Mektebinin hocalarının yanı sıra Müze-i Hümayun İdaresinden, Maarif Nezaretinden temsilcilerin ve okuldan bağımsız sanatçı olarak 1907'ye kadar Şeker Ahmet Paşa'nın, onun ölümünden sonra ise Halil Paşa'nın katılımıyla oluşturulmuştur (Gençel, 2021, s. 95).

⁶ Teşhir için ilk yıllarda derslikler kullanılmış, 1892'de inşa edilen ek binada sergiler için salon ayrılmıştır (Cezar, 1995, s. 471).

⁷ Örneğin 1885'te Ticaret ve Ziraat Nazırı Suphi Paşa (Anonim, 19 Mart 1885), 1902'de ise Erkân-ı Harbiye Müşiri Şakir Paşa, Mâbeyn-i Hümayun-u Mülukâne katiplerinden Cevad Beyefendi ve Maarif Nazırı Celal Beyefendi ödül törenine katılmışlardır (Anonim, 24 Temmuz 1318 [6 Ağustos 1902], s. 1-2; Özyiğit, 2012, s. 193-195).

gerçekleştirilen ödül törenlerinden yapılan aktarımlar, okulun tanıtılması, kamuyla ilişkisinin kurulması ve İmparatorluğun eğitim teşkilatına Batılı teknikleri benimseyen güzel sanatlar eğitiminin katıldığına gösterilmesi için fırsat yaratmıştır.

Kuruluş hazırlıklarının tamamlanmasıyla eğitim faaliyetlerine 3 Mart 1883'te başlayan Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk sergisi 9 Haziran 1884'te bir desen sergisi olarak açılmıştır (Anonim, 5 Haziran 1884).⁸ Sergide öğrencilerin ilk çizimleriyle değerlendirmeye alındıkları çalışmaları yan yana sunularak gelişimlerine dair bir anlatı kurulmuş ve bu anlatı *Stamboul* gazetesinde kat edilen yolun başarılı bir görünümü olarak değerlendirilmiştir:

Bu klasik çizimleri görünce kendimizi Akademi'nin kalbine taşınmış gibi hissediyoruz ve elbette bu kadar kısa sürede kaydedilen ilerlemeye hayran kalmadan edemiyoruz, zira bu okul Majestelerinin emriyle kurulalı henüz bir yıl oldu. Güzel gökyüzümüzün altında sanatın ne kadar gelişebileceğini bir kez daha görebiliyoruz.

İlk olarak giriş salonunda Milo Venüsü, Praxiteles'in Hermes heykelleri ve Pergamon'un antik eserleri gözlerimizin önüne serilmiş ve bizi ağır klasik çalışmaları ciddiyetle kavramaya hazırlıyor.

Birinci, ikinci ve üçüncü grupları kolayca ayırt edebileceğimiz sergi salonuna geçiyoruz; her yarışma çiziminin yanında, öğrencilerin ilk çizimleri de asılı duruyor, böylece her öğrencinin ilerlemesi değerlendirilebiliyor.

İşte Praxiteles'in farklı günlerde ve farklı pozisyonlarda çizilmiş Hermes'i; çok iyi çalışılmış, yapay değil; yalın ve kusursuz doğayı anımsatıyor, ardından alttan görülen bir ayak ve hayranlık uyandıracak kadar iyi tamamlanmış hem şekil hem de modelleme açısından iyi anlaşılması diğer bazı uzuvları görüyoruz. Daha ileride, gösterişli saçlarıyla Ariadne'nin başı yer alıyor; bu alçı döküm o kadar çarpıcı ki âdeta canlanacak gibi görünüyor; üç pozda sunuluyor. Diğer tarafta, bazıları çok iyi işlenmiş doğru, klasik özellikleriyle Psyche yer alıyor (Anonim, 12 Haziran 1884).

Bu yazı hem eğitime hem de teşhire dair pek çok tercihi anlatmaktadır. Serginin giriş salonuna klasik heykellerin yerleştirilmesi, sergilenen çalışmalara hazırlayıcı olmasının yanı sıra öğrencilerin desenlerinden oluşan bir sergiyi ziyaretçiler için daha ilgi çekici kılmış olmalıdır. Dahası, Avrupa akademilerinin estetik anlayışının temellendiği antik dönem üretimini okulun ilk teşhirinde sunmak, faaliyete geçeli yaklaşık bir yıl olan Sanayi-i Nefise Mektebinin benimsediği sanat geleneğine dair görsel bir manifestodur.

İlk sergi Sanayi-i Nefise Mektebinin İstanbul sanat ortamına katacaklarına dair bir kapı aralarken, kurgulanan eğitimin tüm basamaklarının ilk kez tamamlandığı 1888'den itibaren düzenlenen sergiler, tüm profili ortaya koymaktadır. Parçadan bütüne, kara kalemde yağlı boyaya ve heykellerden canlı modellere ilerleyen akademik sanat eğitiminin Sanayi-i Nefise Mektebinde uygulanma biçimi yazılardan büyük oranda takip edilebilmektedir. Örneğin resim bölümü öğrencilerinin ilk üç yıl kara kalemle çalıştığı, sonraki iki yıl ise yağlı boyaya geçtiği anlaşılmaktadır. Ayrıca eğitimin ilk basamaklarında öğrencilerin heykellerden yararlandığı, örneğin 1888'de hazırlık sınıfı öğrencilerinin alçı modelden baş, resim şubesinin ilk yılında olan öğrencilerin kara kalem el-ayak, kol-bacak, ikinci yılında olanların ise figür çalıştığı sergi yazılarından öğrenilmektedir (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]). Nitekim yukarıda bahsedilen *Milo Venüsü*, *Hermes* gibi heykellere ek olarak, yıllar boyunca Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitimin ilk aşamalarında, *Discobolus*, *Jüpiter*, *Herkül*, *Aşil* gibi heykellerden çalışılmış

⁸ Bugüne dek ilgili literatürde Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrenci sergilerinin 1885'te başladığı kabul edilmiştir. Öte yandan *Stamboul* gazetesinde 1884'ün Mayıs ve Haziran aylarında yer alan haberler, sergilerin başlangıç tarihinin güncellenmesini sağlamaktadır. Önce 15 Mayıs 1884'te, "yakın zamanda" Sanayi-i Nefise Mektebi binasında bir desen sergisi açılacağı duyurulmuş (Anonim, 15 Mayıs 1884), 5 Haziran 1884'te ise Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin değerlendirmelerinde kullanılan çalışmaların bir sergiye dönüştürülerek halkın beğenisine sunulacağı bilgisi gazetede yer almıştır (Anonim, 5 Haziran 1884).

ve sergilerde de bu çalışmaların görsel çıktıları yer almıştır (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]; Lepage, 1890, s. 446-447; Anonim, 1 Teşrin-i Evvel 1318 [14 Ekim 1902]), s. 2; Anonim, 25 Eylül 1319 [8 Ekim 1903]; Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904], s. 3; Özyiğit, 2012, s. 195-200).

Heykel şubesinin eğitimi de resim şubesiyle aynı prensipte ilerlemiş, öğrenciler eğitime antik dönem örneklerinden çalışarak başlamıştır. 1893 yılında heykel şubesinin teşhirinden *Servet-i Fünun*'a yansıyan görüntüler, öğrencilerin yıl boyunca büstlerden, kontrapost duruşlu heykellerden, mitolojik konulu rölyeflerden yaptığı çalışmaları toplu olarak göstermektedir (Görsel 1). İlk kez 1894 yılı sergisinde çalışmalarına yer verilen hakkaklık (gravür) şubesinin de temelinde bu çalışmaların olduğu Apollon heykelinden yapılan çalışmadan anlaşılmaktadır (Anonim, 3 Mart 1310 [15 Mart 1894], s. 5; Anonim, 15 Kânunuevvel 1310 [27 Aralık 1894]). Bu çalışmalar aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi ile Müze-i Hümayun arasında kurulan eğitim odaklı bağı da ortaya koymaktadır. Figüratif çalışmalarda ideal ve mükemmel olan aranırken Avrupa güzel sanatlar okullarının en çok yararlandığı kaynakların başında gelen kopya ya da orijinal eser koleksiyonunu (Boime, 1986, s. 24; Segré, 1998, s. 79-83, 108), Sanayi-i Nefise Mektebi için belirli bir ölçüde de olsa Müze-i Hümayun sağlamıştır.



Görsel 1. Sanayi-i Nefise Mektebinin 1893 Sergisinden Görünüm

Servet-i Fünun, (4 Teşrinisani 1309 [16 Kasım 1893]), s. 145.

Resim ve heykel şubelerinde, heykellerden yapılan çalışmaların ardından akademik eğitim, doğrudan “akademi” olarak da adlandırılan canlı model çalışmaları ile devam etmelidir ancak bu basamağın İstanbul’a aktarılması İmparatorluğun koşullarında daha zorlayıcı bir konu olmuştur. Canlı modelden çalışmalar, resim şubesinin üçüncü yılında kara kalemle başlamış, sonraki yıl yağlı boya ile sürdürülmüştür. Örneğin 1888’de üçüncü yılın öğrencileri kara kalemle “sakallı hamal kıyafetli bir adam” olarak tarif edilen modeli çizmiş, dördüncü yılın öğ-

rencileri ise aynı konuyla yağlı boyaya geçmiştir. Aynı sergiye heykel şubesinin ikinci yıl öğrencileri de kendi arkadaşlarını model aldıkları çalışmalarla katılmıştır. Yazara göre bu şubeyi temsil eden iki öğrenci de “modellerinin aynılarını vücuda getirmişler”, hatta “deri altında damarlara varıncaya kadar” bedeninin ince detaylarını bile gerçeğe uygun göstermişlerdir (Ahmet Mithat, 17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888], s. 5-6). Resim ve heykel şubelerinde zaman zaman aynı modellerden de yararlanılmıştır. 1898 sergisinde yağlı boya çalışmalarının bir kısmında yayınlarda Yahudi olarak tarif edilen bir model betimlenmiş ve aynı yıl İsa Behzat “kitap okumakla meşgul bir Yahudi’yi kabartma olarak” betimlediği çalışmasıyla heykel şubesinin birincisi seçilmiştir (Midhad Rabii, 12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898], s. 809-811; Özyiğit, 2012, s. 220-224).

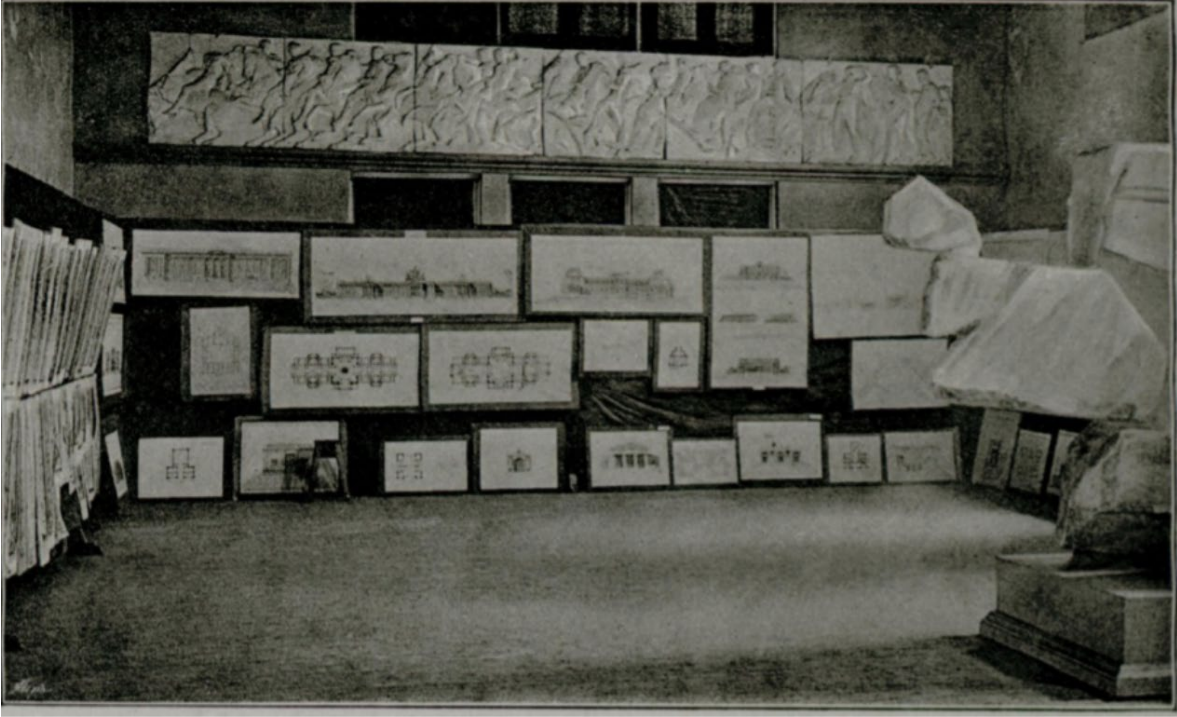
Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebinde canlı model çalışmaları zorunlu olarak erkek modellerle yürütülmektedir (Antmen, 2015). Paris École des Beaux-Arts’ın atölye çalışmalarıyla birlikte değerlendirildiğinde,⁹ kadın figürlerden çalışılmaması şaşırtıcı görünmese de İstanbul’daki öğrencilerin çalışmalarını etkileyen bir faktör daha bulunmaktadır: modellerin özellikle ilk yıllarda, Ahmet Mithat’ın (16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]) “sakallı, hamal kıyafetli, ihtiyar” bir erkek tarifinden de anlaşıldığı üzere giyinik olması. Figür çalışmalarının temel hedefi, kasların beden hareketlerine verdiği tepkinin gözlemlenmesi ve pozların resimlere doğru bir şekilde aktarılabilmesidir. Sanayi-i Nefise Mektebinde erkek modellerden bile olsa çıplak çalışmaların başlaması ise II. Meşrutiyet’e yaklaşan yıllarda gerçekleşmiştir. 1902-1908 yıllarında okulda öğrenci olan sanatçılardan Ali Sami Boyar bu tarihi 1906 olarak belirleyip çıplak figür çalışmalarının pehlivanlarla başladığını söylese de (Antmen, 2015, s. 43), 1902 sergisiyle ilgili bir yazıda, yağlı boya çalışmalarının birinci yılındaki öğrencilerin çıplak erkek resimleri ürettiği açık bir şekilde ifade edilmektedir (Anonim, 1 Teşrin-i Evvel 1318 [14 Ekim 1902], s. 1). Öte yandan Boyar’ın tespitiyle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebine 1905’te başlayan Hikmet Onat’ın genç ya da yaşlı model olarak kimi bulabilirlerse çalıştıklarını anlatması göz önüne alındığında (Antmen, 2015, s. 44-45), çıplak modelden çalışma konusunda bu yıllarda henüz bir istikrar yakalanamadığı anlaşılmaktadır. Çıplak poz verecek model bulunamadığında ise anlaşılan o ki çalışılacak poza göre modellerin kıyafetlerinin bir ölçüde şekillendirilmesiyle yetinilmiştir. Örneğin 1904’te kara kalem son sınıfı ve yağlı boya birinci sınıfı “siyah kumaştan elbise giyen limoncu gibi biri”ni model almış, bedeninin çalışılması ise modelin kıyafetinin göğüs kısmının açıkta bırakılmasıyla sağlanmıştır. Aynı yıl son sınıf öğrencilerinin modeli olan hamal, tavandan sarkan bir ipi tutarak poz vermiş, öğrencilerin çalışmalarında kol kaslarının ve göğsün duruşu öne çıkarılmıştır (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]). Nitekim Celal Esad Arseven’in şu sözleri de aslında bu durumu açık bir şekilde ifade etmektedir:

O zamanları halkın taassubuyla nazarı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkansızdı. Tenekeci, hamal, rençber, satıcı gibi gündelik tutulan bazı maddelerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılıp ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı (Aktaran: Antmen, 2015, s. 42-43).

Eğitimin büyük bir kısmında insan bedeni çalışıldıktan sonra resim şubesinin son yılında öğrenciler yağlı boya iç mekân ya da manzara resimlerine yönlendirilmiştir. 1888’de Yeni Cami (Ahmet Mithat, 16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]) ve 1890’da Valide Sultan Cami iç mekân resimlerinde gösterilmiştir (Lepage, 1890, s. 446-447). 1891’de ise Ortaköy Cami, Galata Kulesi, Kız Kulesi, demirlenmiş gemilerle Boğaz manzaraları ya da İstanbul sokakları tuvallere yansımıştır (Anonim, 1 Aralık 1891).

⁹ Paris École des Beaux-Arts’da 1863 yönetmeliği doğrultusunda öğrencilerin ayda bir hafta antik kalıplardan, üç hafta canlı modellerden çalıştırıldığı bilinmektedir. Kadın modellerin atölyelerde uygunsuz davranışlara neden olduğu gerekçesiyle 1873’te yalnızca erkek modellerden çalışılmasına karar verilmiş, sonrasında ayda sadece bir hafta da olsa atölyelerde kadın modeller yer almaya başlamıştır (Segré, 1998, s. 131-132). Sanayi-i Nefise Mektebinde ise erkek öğrencilerin kadın modellerle çalışması ihtilal nedeniyle ülkelerinden kaçan Rusların 1917’de modellik yapmasıyla başlamıştır (Tansuğ, 2012, s. 138).

Tuvalerde Osmanlı camileri sıkça yer bulsa da sergilere planlar, binaları dıştan gösteren resimler ve iç mekânın kavranmasını sağlayacak kesitlerle katılan mimarlık sınıfının çalışmalarında sivil yapılar ağırlık kazanmıştır (Görsel 2). Bu şubenin farklı yıllardaki mezuniyet çalışmaları arasında iki tabur askere yetecek büyüklükte bir kışla (Anonim, 16 Teşrinievvel 1317 [29 Ekim 1901]), konser salonu ve tiyatro sahnesi olan iki yüz yatak odalı büyük bir yapı (Anonim, 1 Teşrin-i Evvel 1318 [14 Ekim 1902], s. 2), bir bankanın dış görünümü (Anonim, 25 Eylül 1319 [8 Ekim 1903]) ve adliye dairesi (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]) gibi projeler yer almıştır.



Görsel 2. Sanayi-i Nefise Mektebinin 1893 Sergisinden Görünüm

Servet-i Fünun, (4 Teşrinisani 1309 [16 Kasım 1893]), s. 148.

Mimarlık şubesinde her kademenin çalışması farklı olmuş, örneğin 1888'de ikinci yıl öğrencileri tren istasyonu, üçüncü yıl öğrencileri hastane ve dördüncü yıl öğrencileri müze projeleriyle sergide yer almışlardır (Ahmet Mithat, 17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888], s. 5-6). 1891'de saray, postane ve çeşme çizimleriyle birlikte bir tiyatro salonuna odaklanan çalışmalar sunulmuş ve *Stamboul* gazetesinde yer alan yazıya göre sergideki en mükemmel çalışmalardan olmuşlardır (Anonim, 1 Aralık 1891). Sonraki yıllarda da proje konularının genel profilinde modernleşen İmparatorluğun kültürel faaliyetlerine ev sahipliği yapacak, yeni seyahat koşullarına ve turistik konaklama ihtiyaçlarına uyum sağlayacak binaların ve modern yönetim anlayışının gerektirdiği idari yapıların ağırlıklı olduğu görülmektedir. Sonuçta modernleşen Osmanlının modern simge yapılarını inşa edecek mimarları yetiştirmek de okulun sorumlulukları arasındadır. Bu süreçte kapı, hastane, postane, okul, otel ve köşk, belediye dairesi, sıhhi hamam, iskele gibi projeler okulun sergilerinde yerlerini almıştır (Midhad Rabii, 12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898], s. 811; Anonim, 16 Teşrinievvel 1317 [29 Ekim 1901]; Anonim, 1 Teşrin-i Evvel 1318 [14 Ekim 1902], s. 2). Bu çalışmalara 1904'te yapılan yorum öğrencilerin hem Antik Yunan tarzında hem de yazıda Arabesk olarak anılan, Doğu üsluplarında tasarım yaptığı yönündedir (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]).

Gravür şubesinin sergide yer alan çalışmaları ise büyük çeşitlilik göstermiştir. Heykellerden yapılan çalışmaların yanı sıra (Anonim, 15 Kânunuevvel 1310 [27 Aralık 1894]) bu şubenin öğrencileri mimari görünüşler, gemi, kuş (Anonim, 26 Teşrin-i Evvel 1311 [7 Kasım 1895], s. 130-141) ya da bebeğini emziren anne gibi farklı konulara yönlendirilmiştir (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]) (Görsel 3).



Görsel 3. Vahram Efendi, 1895, Hakkaklık Şubesinin İkinci Sınıfında Birincilik Ödülü Kazanan Levha
Servet-i Fünun, (26 Teşrin-i Evvel 1311 [7 Kasım 1895]), s. 140.

Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrenci sergileri, 1884'ten itibaren uzun bir süre İmparatorluğun tek düzenli güzel sanatlar etkinliği olmasıyla, dönemin sanat ortamında özel bir yere konumlanmıştır. Sınav için yapılan öğrenci çalışmalarının yanı sıra kimi zaman öğrencilerin farklı çalışmalarının kimi zamansa okulun öğrencisi olmayan sanatçıların eserlerinin de bu sergilerde yer alması da uzun soluklu bu etkinliğin sanat ortamında edindiği yerle ilgili olmalıdır. Örneğin 1902'de okulun gravür şubesi mezunlarından Midhad Rabii Bey'in bir manzara, iki figür tablosu, iki levhası ve bir tuğra çalışması sergide yer almıştır. 1897 yılı resim bölümü mezunu Şevket Dağ da aynı sergiye Ayasofya'nın iç mekânını çalıştığı bir tabloyla katılmış ve bu eseri Vallauray satın almıştır (Anonim, 24 Temmuz 1318 [6 Ağustos 1902], s. 1-2; Özyiğit, 2012, s. 193). Benzer şekilde 1904'te okulun öğrencilerinden Mehmet Ali Efendi'nin sınav çalışması dışında bir küfeciyi gösteren portrelerinin de yer aldığı sergi yazısından öğrenilmektedir (Anonim, 22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]). Bu katılımların en ilgi çekicisi ise 1908 sergisinde iki eseriyle Müfide Kadri'nin yer almasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebinde kadınlara eğitim verilmediği bir dönemde, Osman Hamdi Bey ve Valeri'den özel dersle eğitim alan Müfide Kadri böylece İmparatorlukta diğer sanatçı adaylarıyla birlikte görünür hâle gelmiştir (Gençel, 2021, s. 98).

Bu dönem yazılarında çalışmalara dair az sayıdaki olumsuz eleştiriden biri, 1891 sergisinde yer alan yağlı boya öğrenci çalışmalarının bireysel seçimler göstermek yerine, benzer tür ve konulara yönelerek Valeri'nin üslubunu

kopyaladığı yönündedir¹⁰ (Anonim, 1 Aralık 1891; Sinanlar, 2008, s. 136). Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebinin sergileri hakkında bu dönemde kaleme alınan yazılara genel olarak bakıldığında, yazıların eleştiriden ziyade tanıtım niteliği taşıdığı, yorumlarına genellikle olumlu olduğu görülmektedir.

2.2. Bir Prestij Kurumu Olarak Sanayi-i Nefise Mektebi

Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında bu dönemde çıkan kimi yazılar, okulu İmparatorluğun modern yüzü ile ilişkilendirmektedir. Tablo ve heykel formlarında sanat üretimi, bu alanda formal eğitimin verilmesi, sanat ortamının desteklenmesi kısacası bu alanda profesyonelleşmenin gerçekleştirilmesi, uluslararası platformlarda kültürel alanda gelişmişlikle eşleştirilmiştir. Okulun kuruluşu duyurulduktan hemen sonra güzel sanatların, “medeni ilerleme” sözünün ifade ettiği hedeflerden biri olduğunu, medeniyetin doğasındaki nezaketin her şeyden öte sanatla yayılabileceğini, sultanın da okulu bu amaçla kurduğunu belirten bir yazının basında yer bulması, güzel sanatlar eğitiminin kültürel politikaların içine yerleştirilmesindeki ana motivasyonu göstermektedir (Anonim, 29 Kânun-ı evvel 1298 [10 Ocak 1882]).

Nitekim, okulun faaliyete geçmesiyle birlikte (3 Mart 1883), Sanayi-i Nefise Mektebinin akademik gelenekle bağlantısını kuran yazılar aralıklarla okuyuculara sunulmuştur. Bu bağlamda Pierre Montani'nin 23 Ekim 1883'te *La Turquie* gazetesinde yayınlanan yazısı oldukça ilgi çekicidir:

Bir milletin sanat gelişiminin ilmî ve maddî bir gelişmeye bağlı olduğunu öğrenmemiz için tarih gözümüzün önündedir. O halde İstanbul'dan geçerken yeni kurulmuş olan, Güzel Sanatlar Okulu'nu hararetli bir tatmin hissi ile selâmlamış ve ziyaret etmiş oluyoruz. Ve bizi en çok sevindiren, okul öğrencilerinin gerçekleştirmiş olduğu şaşırtıcı hamleleri müşahade etmemiz oldu. Doğrusu, böyle bir sonuç için liyakatin büyük bir kısmı okulun öğretim kadrosuna düşüyor, fakat küçümsenemeyecek bir kısmı da yürürlükteki öğretim hakkı. Bu metodlar müessesenin istikbaldeki başarıları için en iyi garantidir. Akademik öğrenimin bütün safhalarından geçmiş bir kimse olarak ifade edebilirim ki, elde edilen sonuçlar, Avrupa'da aynı alandaki en iyi müesseselerde aynı derecedeki sınıflarda elde edilen sonuçlardan hiç bir surette aşağı değildir (Aktaran: Cezar, s. 469-470).

Aynı yıl benzer bir yaklaşımla ancak bu kez öğrencilerin üretimini değil okulun yani İmparatorluğun sunduğu imkânları odağına alan başka bir yazı *Stamboul* gazetesinde yer almıştır: “Sanatın yayılması için hiçbir şeyden kaçınılmıyor; okul her bakımdan bir model olabilir: geniş, iyi aydınlatılmış odalar, seçilmiş modellerden oluşan bir koleksiyon; klasik heykeller ve büstler, hiçbir şey eksik değil” (Anonim, 14 Aralık 1883, s. 1; Sinanlar, 2008, s. 40). Eğitim kadrosunun yurt dışındaki akademilerde yetiştiklerini de vurgulayan yazı aslında tüm dünyaya vermek istenen mesajla sonlandırılmıştır: “Yakında Osmanlılar milli sanatçılarına kavuşacaktır”. Sanayi-i Nefise Mektebinin eğitim faaliyetlerine başlamasının üzerinden henüz bir yıl geçmeden, atölye derslerinin sadece üç hocayla yürütüldüğü bir zamanda yazılan bu iki yazıda da Sanayi-i Nefise Mektebi yeni kurulmuş ve gelişmesi, işleyişinin oturması gereken bir kurum olarak değil, fiziki imkânlarıyla, eğitim kadrosuyla, hatta öğrencilerinin çalışmalarıyla Avrupa'daki köklü kurumlarla muadil tutularak anlatılmıştır. İlerleyen yıllarda Lepage'in *L'Artiste* gazetesini için *Les Beaux-Arts à Constantinople (İstanbul'da Güzel Sanatlar)* başlığıyla kaleme aldığı makale de benzer bir tona sahiptir ve okul öğretmenleri arasında Fransa'nın harikulade bir şekilde temsil edildiğini, Osmanlı hocalarının da Avrupalı meslektaşlarının yanında yerlerini son derece iyi doldürdüklerini vurgulamıştır (1890, s. 445). Ertesi yıl ise bu kez *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk mezunları, Avrupa'daki eşde-

¹⁰ Valeri'nin eğitimliliğine getirilen bu eleştiri de aslında okulun eğitimine dair bilgi vermektedir. Deniz Artun'un “Gérômeler Ordusu” olarak başlıklandırarak anlattığı üzere Paris École des Beaux-Arts'ın atölye hocalarından Jean-Léon Gérôme'un ilk yıllarda öğrencilerini kendisi gibi üretmeye yönlendirdiği, bu durumun ancak atölyenin kalabalıklaşmasıyla sonlandığı bilinmektedir (2012, s. 44-68). Bu bağlamda Valeri'nin de benzer bir yaklaşımı benimsediği düşünülebilir.

ğer okulların yeni mezunları kadar nitelikli hatta belki de onlardan daha üstün genç sanatçılar olarak tarif edilmiştir (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]). Üçü Fransızca yayınlanan ve kitlesi çoğunlukla yabancı okuyuculardan oluşan bu yazılarda¹¹ okulun kusursuz bir örnek olarak temsil edilmesi aracılığıyla Osmanlı ile Avrupa, özellikle de Fransa arasında benzeşim kurulmuştur.

Bu döneminin basınındaki yazılar incelenirken unutulmaması gereken bir nokta, II. Abdülhamid'in basın aracılığıyla kamuoyunu etkilemenin gerekliliğine inanan bir yönetici ve sarayda yabancı gazetecileri kabul eden ilk sultan olmasıdır (Georgeon, 2016, s. 386, 387). Edward Said'in açıkladığı üzere, "Avrupalı olmayan halklarla, kültürlerle karşılaştırıldığında, Avrupalı kimliğin diğerlerinden üstün olduğu fikri" Şarkiyatçılığın temellendiği fikirlerden biridir (2013, s. 17). Bunun karşısında gelişmiş, modern kabul edilen devletlerin eğilimleri ile Osmanlıların bu eğilimlerle uyumlu olan ya da uyumlu hale getirilen yönleri arasında paralellikler kurmak veya bu yönleri görünür kılmak, İmparatorluğu zayıflamış, geri kalmış ve yozlaşmış olarak biçimlendirilen anlatıların olumsuz sonuçlarını telafi edip olumlu bir imaj sunmak için başvurulan yollardan biridir (Deringil, 2014, s. 151-169). Dahası Avrupa'da güzel sanatlar akademilerinin kuruluşunun altında yatan motivasyon da sosyal statü ve yüksek siyasi konumla ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. Albert Boime'in ortaya koyduğu üzere, akademiler görünürde pedagojik bir fonksiyona sahiptir ve sanatçıların statüsü üzerinde etkili olur; ancak kurumun hamisi için akademinin asıl işlevi, sanatçı yetiştiren bir kurumun desteklenmesiyle politik bağlamda prestij kazandırmasıdır (1994, s. 203-205).

II. Abdülhamid'in Sanayi-i Nefise Mektebi ile kurduğu ilişki ve bu ilişkinin basına yansıtılması da bu bağlamda düşünülmelidir. Okulun, Haziran 1884'te gerçekleştirilen ilk sergisi için sultan, okulun hocalarına mecidiye nişanı (Anonim, 25 Haziran 1884); öğrencilerine ise para ödülü vermiştir. Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebindeki yirmi günlük teşhirin ardından öğrencilerin çalışmalarının Yıldız Sarayı'nda da sergilenmesini emrettiği de *Stamboul* gazetesinde yer almıştır (Anonim, 26 Haziran 1884). Sanat eğitiminin henüz birinci yılını tamamlamış öğrenciler tarafından yapılan kara kalem çalışmaların sarayda sergilenmesi, üretimin sanatsal değerinden ziyade İmparatorlukta artık akademik sanat eğitimi verildiğini ve II. Abdülhamid'in bu alanı bizzat desteklediğini göstermek üzere tasarlanmış olmalıdır. 1886'da Sanayi-i Nefise Mektebinin, Edinburgh Dükü ve Prens George'un ziyaret güzergahında Müze-i Hümayunla birlikte yer alması da (Anonim, 22 Eylül 1886) okulun İmparatorluğun kültürel temsiliyetinde önemli bir yere konumlandırıldığına işaret etmektedir. Nitekim 1891'de *Tercüman-ı Hakikat*'te (Anonim, 1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]) yayınlanan yazı da Avrupalı seyyahların Sanayi-i Nefise Mektebini ziyaret için programlarında özellikle yer ayırdığını hatta müzeyi ve okulu ziyaret edenlerin onda dokuzunun yabancı olduğunu söylemektedir. Yine 1889'da ülkesine doğru yola çıkan İtalya Büyükelçisi Baron Blanc'a II. Abdülhamid tarafından, Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencilerinin yaptığı dört İstanbul manzarasının hediye edilmesi (Anonim, 4 Nisan 1889) de aynı motivasyonun sonuçlarındandır. II. Abdülhamid'in hamiliğini üstlendiği Macar Türkolog Arminius Vambéry'nin 1890'da İngiltere'de önce *The New Review*'da sonra *Living Age*'de yayınlanan yazısı da bu konuda önemli bir örnek teşkil eder. Vambéry yazısında II. Abdülhamid için "resim ve heykel sanatını açıkça destekleyen ilk Osmanlı sultanıdır" der ve ziyaretlerinden birinde salonda yer alan ve İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebinde yetiştirilmiş iki Müslüman öğrenci tarafından yapılmış iki resmi sultanın gururla gösterdiğini anlatır (1890, s. 112). Birkaç yıl sonra Prétextat'ın *Stamboul* gazetesinin satırlarında hükümdarın "sanatın uygarlığı aydınlattığını" anladığı ve "onu himayesi altına aldığı" yönündeki sözleri, II. Abdülhamid'den bahseden pek çok yazıda benzerlerine rastlanabilecek ifadeleri örneklemektedir (17 Kasım 1893, s. 1-2). Aynı gazetede 1900'de

¹¹ *La Turquie* ve *Stamboul* gazeteleri İstanbul'da yayınlanıp daha çok İstanbul'da yaşayan yabancılara ya da bürokratlara hitap ederken *L'Artiste* ise doğrudan Fransa'da basılan bir gazetedir.

ise hükümdarın attığı adımların olumlu sonuçlarının artık görülebildiği dile getirilmiştir: “Majesteleri Türkiye sanatıyla da çok ilgileniyor; Güzel Sanatlar Okulu mükemmel sanatçılar yetiştiriyor, Hereke halı fabrikası Paris’te harika ürünler sergileyebiliyor ve porselen fabrikası bugün evrensel bir üne sahip” (Anonim, 1 Eylül 1900).

Yabancı dildeki yayınların yanı sıra Osmanlıca gazetelerde de kamuyla okulun ilişkisini kurup sanata desteği artırmak amacı da güdülen Sanayi-i Nefise Mektebine yüklenen işlev açıkça dile getirilmiştir. Bunun en çarpıcı örneklerinden birini, henüz 1889’da Ahmet Mithat’ın (18 Şubat 1304 [2 Mart 1889]) okulun ressam yetiştirmeye başlamasının Osmanlı İmparatorluğu’nu güzel sanatlara sahip ülkeler arasına “ithal edeceği” yönünde değerlendirmesi oluşturmaktadır. 1906’da ise güzel sanatlar ihtiyaçtan sayılacak derecede önemli olarak tarif edilmiş, medeniyetin kültür sahalarında sanatın bilimle aynı itibara sahip olduğu dile getirilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebinin görevi de yetkin sanatçılar yetiştirerek memlekete bu alanda hizmet etmektir (Anonim, 11 Kânunusani 1321 [24 Ocak 1906]).

3. Sonuç

1882-1908 yılları arasında süreli yayınlarda Sanayi-i Nefise Mektebi üzerine pek çok yazı yer almış, bu yazılar 1882 tarihli ilk yönetmelikteki bilgileri zenginleştirmiş ve eğitimde tercih edilen modeller, konular, teknikler hakkında genel bir profilin çıkarılmasına katkıda bulunmuştur. Okul, Avrupa akademilerinin eğitim modelini İstanbul’a transfer etmiş, bunu yaparken canlı modellerden çalışma başta olmak üzere eğitimin bazı yönlerini, İmparatorluğun toplumsal koşulları ile uyumlu hâle getirmeye çalışmıştır. Söz konusu dönemde kadın modellerden çalışma okulun sağladığı imkânlar arasında yer almazken, erkek modellerden yapılan çalışmaların da hem toplumun tepkisi hem de model bulmanın güçlüğü nedeniyle istikrarlı yürütülemediği, eğitimin bu yönünün ancak 20. yüzyıl başlarında düzenli hâle getirildiği anlaşılmaktadır.

Sanayi-i Nefise Mektebinin yıl sonu öğrenci sergileri İmparatorlukta akademik sanat eğitiminin görünür kılındığı etkinlikler olarak basında sıkça yer bulmuştur. Osmanlı sergileme geleneğinin ve sanat ortamının bir parçası haline gelmesinin yanı sıra bu sergiler, kalabalık kitleleri ağırlamasa da öğrencilere ve daha da çok okula görünürlük kazandırma işlevi edinmiştir ve okulun kamuyla ilişkisinin kurulması için önemlidir. Hem sergi yazılarında hem de okulu tanıtan diğer yazılarda, Osmanlı İmparatorluğunda Avrupa’daki gibi, Avrupa’daki kadar iyi akademik sanat eğitimi verildiğinin sıkça vurgulandığı, Sanayi-i Nefise Mektebinin “medeni olma”, “ilerleme göstergesi olma” gibi kuvvetli söylemlerle birleştirildiği görülmektedir. Böylece okul üzerinden Avrupa ile bir benzeşim kurulmuş ve bu benzeşimin temelindeki gösterge, verilen eğitim sonucunda yetiştirilen sanatçı ya da üretilen eserlerden ziyade bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebinin kendisi olmuştur. Okulun kuruluşunun altında yatan bu boyut, basında yer alan yazılarla pekiştirilirken II. Abdülhamid de İmparatorlukta atılan bu prestijli adımın mimarı, seleflerinden farklı bir yönetici olarak konumlandırılmıştır. Nitekim okulun kendisinin yönetimi altında kurulmuş olmasının yanı sıra öğrencilerin üretiminin sarayda yabancı misafirlerin ağırlandığı alanlarda sergilenmesi ya da yabancı diplomatlara hediye edilmesi gibi tercihlerle II. Abdülhamid Sanayi-i Nefise Mektebine olan desteğini ve okulla kurduğu ilişkiyi açıkça göstermiştir.

Sonuç olarak Sanayi-i Nefise Mektebi, modernleşen Osmanlı İmparatorluğu’na, sadece pedagojik işlevi doğrultusunda yetiştirdiği sanatçılarla değil aynı zamanda Avrupa akademik geleneğine eklenmesiyle de hizmet ederek dönemin kültürel politikalarında önemli bir gösterge olarak konumlandırılmıştır.

Kaynakça

- Ahmet Mithat. (16 Teşrinisani 1304 [28 Kasım 1888]). Bend-i Mahsus: Sanayi-i Nefise Mektebi 5. Sene Sergisi. *Tercüman-ı Hakikat*, s. 5.
- Ahmet Mithat. (17 Teşrinisani 1304 [29 Kasım 1888]). Bend-i Mahsus: Sanayi-i Nefise Mektebi 5. Sene Sergisi. *Tercüman-ı Hakikat*, s. 5-6.
- Ahmet Mithat. (18 Şubat 1304 [2 Mart 1889]). Bend-i Mahsus: Resim ve Resme Rağbet. *Tercüman-ı Hakikat*, s. 3.
- Akpolat, Mustafa Servet. (1991). *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallauray*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Anonim. (29 Kânunuevvel 1298 [10 Ocak 1882]). İcmal-i Ahval. *Tercüman-ı Hakikat*, s. 1.
- Anonim. (14 Aralık 1883). L'École des Beaux Arts à Stamboul. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (15 Mayıs 1884). Nouvelles de l'intérieur. *Stamboul*, s. 2.
- Anonim. (5 Haziran 1884). Nouvelles de l'intérieur. *Stamboul*, s. 2.
- Anonim. (12 Haziran 1884). Salon de Constantinople. *Stamboul*, s. 2.
- Anonim. (25 Haziran 1884). Les Journaux de Constantinople. *Stamboul*, s. 2.
- Anonim. (26 Haziran 1884). L'École des Beaux Arts. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (19 Mart 1885). L'École des Beaux Arts. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (22 Eylül 1886). S. A. R. Le Duc d'Edimbourg a Constantinople. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (4 Nisan 1889). L'ambassadeur d'Italie. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (1 Zilhicce 1308 [8 Temmuz 1891]). Sanayi-i Nefise Mektebinin Tevsî'. *Tercüman-ı Hakikat*, s. 2.
- Anonim. (1 Aralık 1891). L'Exposition de l'Ecole Des Beaux-Arts. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (3 Mart 1310 [15 Mart 1894]). Mekteb-i Sanayi-i Nefise Teşhirâtı. *Servet-i Fünun*, 157, s. 5-7.
- Anonim. (15 Kânunuevvel 1310 [27 Aralık 1894]). Mekteb-i Sanayi-i Nefisenin 1310 Teşhiri. *Servet-i Fünun*, 198, s. 247.
- Anonim. (26 Teşrin-i Evvel 1311 [7 Kasım 1895]). Mekteb-i Sanayi-i Nefise Hakk Sınıfı. *Servet-i Fünun*, 243, s. 130-141.
- Anonim. (1 Eylül 1900). Aniversaire de l'Avènement de S. M. I. Sultan Abdul-Hamid Khan II. *Stamboul*, s. 1.
- Anonim. (16 Teşrinievvel 1317 [29 Ekim 1901]). Sanayi-i Nefise-i Şahane Mektebinin Müsabaka İmtihanı. *İkdam*, s. 2.
- Anonim. (24 Temmuz 1318 [6 Ağustos 1902]). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Madalya Tevzii. *İkdam*, s. 1-2.
- Anonim. (1 Teşrin-i Evvel 1318 [14 Ekim 1902]). Sanayi-i Nefise Sergisini Ziyaret ve Heyet-i Temziyenin Takdiratı. *İkdam*, s. 1-2.

- Anonim. (25 Eylül 1319 [8 Ekim 1903]). Sanayi-i Nefise Resim Sergisi ve Heyet-i Temyiziyenin Takdirâtı. *İkdam*, s. 2.
- Anonim. (22 Eylül 1320 [5 Ekim 1904]). Mülazaha: Resim Sergilerini Ziyaret. *İkdam*, s. 3.
- Anonim. (11 Kânunusani 1321 [24 Ocak 1906]). Muhasebe. *İkdam*, s. 3.
- Antmen, Ahu. (2015). *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Artun, Deniz. (2012). *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri: Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri* (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOA. İ.DH. [Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Dahiliye]. 842/67709, 20 Kânunuevvel 1297 [1 Ocak 1882].
- Boime, Albert. (1986). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven-London: Yale University Press.
- Boime, Albert. (1994). The Cultural Politics of the Art Academy. *The Eighteenth Century*, 35/3, s. 203–222.
- Cezar, Mustafa. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Deringil, Selim. (2014). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. (G. Çağalı Güven, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eldem, Edhem. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gençel, Özge. (2021). *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Georgeon, François. (2016). *Sultan Abdülhamid* (4. bs.). (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Germaner, S., İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Lepage, Auguste. (1890). Les Beaux-Arts à Constantinople. *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 60/1, s. 439-448.
- Midhad Rabii. (12 Teşrinisani 1314 [24 Kasım 1898]). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Bu Seneki Müsabaka Sergisi. *Malumat*, 160, s. 809-811.
- Özyiğit, Halil. (2012). *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- POP : la plateforme ouverte du patrimoine Erişim: 28.07.2024. <https://pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M5051>
- Prétextat, Lecomte. (17 Kasım 1893). Les Beaux Arts en Orient: La Peinture à Constantinople. *Stamboul*, s. 1-2.
- Said, Edward. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (7. bs.). (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Salnâme-i Nezaret-i Maarif-i Umumiye*. (1316 [1898]). İstanbul: Matbaa-i Amire. Erişim Tarihi: 28. 07.2024 <http://isamveri.org/salname/sayilar.php?sidno=D02473>

Segré, Monique. (1998). *L'école des beaux-arts: XIXe et XXe siècle*. Paris: L'Harmattan.

Shaw, Stanford Jay. (1973). A Promise of Reform: Two Complimentary Documents. *International Journal of Middle East Studies*, 4/3, s. 359-365.

Sinanlar, Seza. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tansuğ, Sezer. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı* (9. bs). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ürekli, Fatma. (1997). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Vambéry, Arminius. (1890). Sultan Abdul Hamid. *Living Age*, 186, s. 109-114.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: *Servet-i Fünun*. (4 Teşrinisani 1309 [16 Kasım 1893]). 140, s. 145.

Görsel 2: *Servet-i Fünun*. (4 Teşrinisani 1309 [16 Kasım 1893]). 140, s. 148.

Görsel 3: *Servet-i Fünun*. (26 Teşrin-i Evvel 1311 [7 Kasım 1895]). 243, s. 140.

SANATTA TIP KONUSUNA YAKLAŞIM VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDAN ÖRNEKLER¹

Sanatta Yeterlik Öğrencisi
Kübra Nur HASÇELİKOĞLU
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı
Ankara / Türkiye
nurhascelikoglu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6280-4811

Prof. **Tuğrul Emre FEYZOĞLU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik ve Cam Bölümü
Ankara / Türkiye
emrefeyzoglu@yahoo.com
feyzoglu@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6137-2447

Öz: Sanatsal aksiyonlarda hastalık, sağlık, salgın, tıp gibi konulardan etkilenme, eser meydana getirme olgusunun bir modülü gibi ölçümlenebilir. Bu kapsamda tıp, insanın yaşadığı dönemin koşul, düşünce ve deneyimlerinin sanata dönüşmesine esin kaynağı olabilmektedir. Sanatta tıp konusuna yaklaşım, geçmiş tarihlerden günümüze kadar hep var olmuştur. Tıp alanının sanat konusu olarak işlenmesi çok eskilere dayanmaktadır ki kil tabletler, resim, heykel ve daha yakın zamanlardaki fotoğraf gibi önemli ve bilgilendirici eserler bulunmaktadır. Ayrıca tıp alanında da sanattan ilham alınarak yapılan bir takım gelişmeler bulunmaktadır. Bazı çizimler, minyatürler belge niteliği taşımaktadır. Çalışmada bunların yanı sıra anatominin sanatta detaylı incelemesi ele alınmıştır. Bu çalışmayla, yazının icadından tıp sembollerine, tarihsel süreçte sanat ile tıp arasındaki ilişkiye, tıp konusunu eserlerinde işleyen sanatçılara yer verilmiş ve günümüzde çağdaş seramik sanatında işlenen güncel sağlık sorununun değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma ve yayın etiğine uygun şekilde hazırlanan bu yazıda, tıp konusuna yaklaşımın, sanatta, özellikle seramik alanında dönüşümü incelenmek istenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Seramik, Tıp, Covid-19, Pandemi.

APPROACH TO MEDICINE IN ART AND EXAMPLES FROM CONTEMPORARY CERAMIC ART

Abstract: In artistic actions, influences from themes such as illness, health, epidemic, medicine can be measured as a module of the phenomenon of creating an artwork. In this context, medicine can be a source of inspiration for the transformation of the conditions, thoughts and experiences of the period in which people live into art. The approach to the topic of medicine in art has always existed from ancient times to the present. The depiction of medicine as a subject of art dates back to ancient times, with important and informative works such as clay tablets, paintings, sculptures and, more recently, photography. Additionally there have been some developments in the field of medicine inspired by art. Some drawings and miniatures are serve documentary characteristics. In addition to these, the detailed examination of anatomy in art was discussed in the study. In this study, from the invention of writing to medical symbols, the relationship between art and medicine in the historical process, and the artists who deal with the subject of medicine in their works are included and it is aimed to evaluate the current health problem addressed in contemporary ceramic art. In this article, prepared in accordance with research and publication ethics, it is aimed to examine the transformation of the approach to medicine in art, especially in the field of ceramics.

Keywords: Art, Ceramic, Medicine, Covid-19, Pandemic.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, Kübra Nur Hasçelikoğlu'nun Prof. Dr. Tuğrul Emre Feyzoğlu danışmanlığı ile yürütülen, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı'nda "Görünmeyenle Savaşmak: Pandemi" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden hareketle oluşturulmuştur.

1. Giriş

“Çağdaş uygarlığı anlayabilmek, dünya yüzünde eski uygarlıkları, bütün insanlığın ilk uygarlıklarını doğru tanıyabilmekle mümkündür. (Mustafa Kemal Atatürk) Bilindiği gibi, Sümerliler insanlık tarihinde dillerine uygun ilk yazıyı icat eden uygarlıktır.” (Çiğ, 2007, s. 39). Çivi yazısı olarak adlandırılan bir yazı sistemi geliştiren Sümerler, birçok alanda önemli eser vermişlerdir. Geliştirdikleri sistem “Önce resim şeklinde başlamış, yazı ve taşlar üzerine kazılmış. Daha sonra Fırat ve Dicle nehirlerinin getirdiği balçık, yazı malzemesi olarak kullanılmış. Yazı yüzyıllar boyunca resim yazısından çiviyazısı dediğimiz şekle dönüşmüş ve MÖ 2.binin başlarında hemen her konuyu yazacak şekilde geliştirilmiş.” (Çiğ, 2007, s. 39). Böylelikle elde ettikleri bilgileri kayıt altına alıp, zengin bir kültür ve sanat hayatına sahip olmuşlardır.

Antik Çağlardan günümüze kadar sanatın tıbbı olan katkısı, tıbbın da sanata olan katkısı yadsınamaz. Sanat ve tıp evrenseldir; din, dil, ırk ayırt etmeden topluma fayda sağlar. Tıbbi bilgilerin, deneyimlerin, buluşların geleceğe ulaşmasını sağlayan sanat uygulamaları, tarih boyunca izlerini koruyarak bizlere ışık tutmuştur. “Tıp ile sanat arasındaki ilişki eski dönemlerden günümüze pek çok önemli sanatçı tarafından resimlenmekte, heykel, illüstrasyon, fotoğraf gibi alanlarda da yapıtlar üretilmektedir. Bu alanda yapılan sanat çalışmaları tıp alanı ile ilgili olarak değişik dönemler hakkında bilgilendirici, önemli belgelerdir.” (Erkmen, 2015, s. 22).

“Sağlıkla ilgili ilk kayıtlara MÖ 2600 yılında Nippur’da bulunan Sümerlilerden kalma çok sayıdaki çivi yazılı kil tabletlerde rastlanmıştır. Ayrıca Uruk, Ur, Lagaş, Kiş gibi Sümer kentlerinde yapılan kazılarda birçok kil tablet ortaya çıkarılmıştır.” (Erkmen, 2015, s. 25). Ayrıca Atina Asklepieionu’nda bulunan cerrahi aletleri gösteren bir kabartma bulunmaktadır.

MÖ 3.binyılın son zamanlarında yaşayan ismi bilinmeyen Sümerli bir hekim, meslek arkadaşları ve öğrencileri için en kıymetli tıbbi reçetelerini toparlayıp not almaya karar vermiştir ve nemli topraktan 16x9,5 cm boyutlarında bir tablet elde etmiştir. Kamıştan çubuğu eğimli şekilde yontarak kalem gibi bir aparat oluşturmuş ve bununla tablete çivi yazısı kullanarak önemli ilaçların çoğunu kaydetmiştir. İnsanlık tarihinin ilk tıp elkitabı sayılan bu kilden yapılmış belge, 4000 yıldan fazla bir süre Nippur kalıntılarının derinliklerinde gömülü halde beklemiştir. Daha sonra Amerika’lı bir kazı topluluğu tarafından bulunup Philadelphia Üniversite Müzesi’nde korunmaya alınmıştır (Kramer, 1999, s. 86).

Antik Mısır’daki hekimlerin kullandıkları tıbbi aletlerin şekilleri kabartma, kazıma tekniği ile tabletlere işlenmiştir. Eski Mısırlılar testere, kerpeten, pens, terazi, makas, kanca, kaşık, matkap, ölçü çubuğu ve bıçak gibi birçok cerrahi alet kullanıp bunları duvarlara, taşlara, papirüslere not etmişlerdir. Zengin bir ilaç listesine sahip olan “Antik Mısır’da hekimlik, bir hekimin yanında usta-çırak ilişkisine göre veya Per Anhk (Hayat Evi) denilen kurumlarda öğretilirdi. Ayrıca bu kurumlarda cerrahi eğitim de mevcuttu.”(Algın, 2019).

“Tıp dilinde kullanılan Eskülap çizimleri, bir çift kanat bulunan ve etrafına iki yılan sarılmış olan değnek şeklinde alamet, tıp ve veteriner sınıfları işaretidir.” (Erkmen, 2015, s. 25). Türk Tıp Tarihinin kurucusu Prof. Dr. Süheyl Ünver’in hekimliğin sembolü olarak önerisi üzerine sembol; tıp, veterinerlik, eczacılık, diş hekimliği fakültelerinin amblemlerinde yer almaktadır. “İnsanın yeryüzündeki macerasının başlamasıyla beraber yani eski çağlardan itibaren hastalıklar ve tedavileri insanın olduğu her yerde karşımıza çıkar. Dolayısıyla her medeniyet kendine has tedavi yöntemleri geliştirir ve literatüre bir şeyler katar.” (Çaçan Ongun, 2020).

2. Tarihsel Süreçte Sanat ve Tıp

“Çağları aşan bir hekim İbn-i Sina, tarihteki Hipokrat ve Galenos gibi büyük hekimlerle kıyaslanır ve çoğu zaman onlardan daha ileri düzeyde kabul edilir.” (Öztek, 2020, s. 109). Bilinen birçok hastalığın nedenleri ve tedavisi üzerine çalışmış, ameliyatlarda kullanılan aletleri icat etmiş, anatomi hakkında detaylı çizimler yapmıştır ve her hastasına ayrı tedavi şekli uygulamıştır.

İbn-i Sina Batı dünyasında Avicenna olarak da bilinir, 40’tan fazla kitap yazmıştır ve bunların içinde en önemlisi *‘El Kaanon Fi’t-Tib’*tr. 14 ciltten oluşan bu kitaba gözlem ve bulgularını aktaran âlim, birinci ciltte anatomi ile ilgili insan vücudu çizimini yapmıştır. İbn-i Sina’nın kitabı 19. yy’a kadar Avrupa’da tıp mekteplerinde ders kitabı olarak kullanılmıştır ve batı dünyasında *‘Tıbbın İncili’* olarak anılmaktadır. “Arapça yazılmış olan eser 1025 yılında tamamlanmıştır. Eserin içeriği İbn-i Sina’nın kendi hekimlik deneyimlerine, Orta Çağ İslam tıbbına, Antik Yunan hekim Galen’in yazılarına, Antik Hint tıp geleneğinin hekimlerinden Suşruta ve Çaraka’ya, Antik Arap ve Pers tıp geleneklerine dayanmaktadır.” (Erleten, 2019, s. 16).

İbn-i Sina insan fizyolojisi hakkındaki bilgilerle, enfeksiyon hastalıklarının bulaşıcı olduğu ve çoğalma eğilimi gösterdiğini bu kitapta yazmıştır. Enfeksiyon hastalıklarında kullanılması öngörülen karantina uygulaması hakkında ilk defa kitabında bahseden bilim insanı, günümüzdeki koronavirüs salgını zamanından bahseder gibi tedavi yöntemini de yıllar öncesinden tahmin etmiştir.

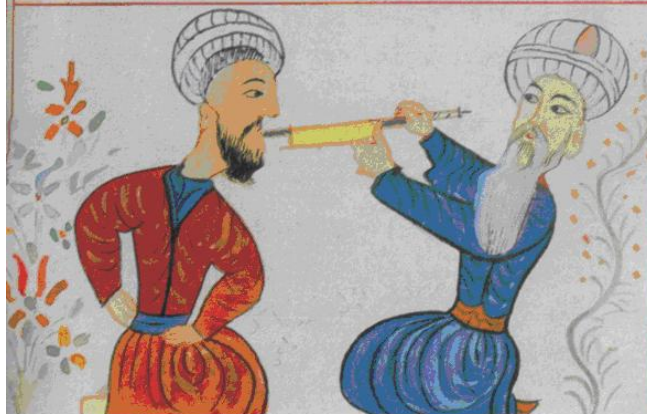
Şiraz’lı bir aileden gelen Mansur B. Muhammed B. Ahmed’in *Kitab-ı Teşrihü’l-Ebdan Min e’t-Tib* kitabı da İslam Dünyasında az sayıda bulunan resimli anatomi kitabına örnektir ve içerisinde insan vücut sisteminin şemaları yer almaktadır. İbn-i Sina’nın El Kaanon Fi’t-Tib eserine göre kitaptaki açıklamalar daha kısa ve yüzeyseldir. 1386 yılında yazılan eser, içinde bulunan resimler sayesinde büyük önem kazanmıştır.

Günümüzden 500 yıl önce hastalıkların nedenlerinin bilinmediği Orta Çağ Avrupa’sında, asepsinin² bilinmediği, anestezinin olmadığı, cerrahinin önemsenmediği, veba salgınlarının yaygın olduğu, anatomi çalışmalarının yasak olduğu bir dönemde Amasya’da Sabuncuoğlu Şerefeddin 17 yaşında ünlü bir hekim olmuştur (Öztek, 2020, s. 41).

Amasya’da 1385 yılında doğduğu tahmin edilen Şerefeddin Sabuncuoğlu Hipokrat, İbn-i Sina gibi âlimlerden etkilenmiştir. 80 yaşından sonra sağlıklı ilgili üç adet eser yazmıştır, bunlar; *Kitabü’l Cerrahiyyetü-l Haniyye, Akra-badin Tercümesi ve Mücerreb-nâme*’dir.

Ameliyatların nasıl gerçekleştiğini gösteren, resimli cerrahi eseri diyebileceğimiz *Kitabü’l Cerrahiyyetü-l Haniyye* isimli eserinde Sabuncuoğlu’nun deneyimlerinin, gözlemlerinin, araştırmalarının ve yeni tedavi yöntemlerinin bir sonucu olarak minyatür çizimleri yer almaktadır. “Bu eser İslam dünyasındaki ilk cerrahi atlas ve bir tıp ansiklopedisi niteliğindedir. Bu resimlerde hasta ve hekimin pozisyonunu ve aletleri nasıl kullandığı da görülmektedir.” (Öztek, 2020, s. 43). Osmanlı bilim camiasında gerektiği kadar bilinmeyen Sabuncuoğlu, tıp dünyasına birçok yenilik getirmiştir.

² asepsin: bakteri, virüs, mantar, parazit gibi hastalık yapıcı maddelerin bulunmaması veya bu maddelerle temas edilmemesi durumuna verilen addır



Görsel 1. Şerefeddin Sabuncuoğlu, (t.y.), Cerrahiyyetü'l Haniyye'deki Dişeti Koterizasyonu³ Tasviri.
Erişim: 16.11.2024. URL1

Kitaptaki minyatür çizimler içerisinde diş çekimi, ağrıyan diş ve diş soketlerinin tedavisi, apse boşaltımı, dişlerin nasıl beyazlatılacağı, diş taşı temizlenmesi gibi bilgiler ve tedavi yöntemleri bulunmaktadır. Görsel 1'de ise dişetin yakılarak tedavi edilmesi betimlenmiştir.

Sabuncuoğlu'nun eserinden önce yazılmış cerrahi ile ilgili herhangi bir kitapta tedavi uygulamalarının nasıl yapılacağı, kullanılan aletler ve yöntemleri tasvir eden çizimler olmadığı için kitabının asıl değerinin içindeki minyatürler olduğu bilinmektedir (Öztek, 2020, s. 44). Baş ağrısı, unutkanlık, omuz çıkığı, karaciğer tümörü, akciğer, dalak, siroz ve cüzzamlı bölgelerin tedavisi gibi minyatürleri çizen Sabuncuoğlu; hekim, cerrah, eczacı, diş hekimi, bilim insanı ve sanatçı kimliğiyle zamanın çok ötesinde yaşamış ve o dönemin kıymetli insanları arasında baş sırada olmayı hak etmiştir.

Günümüzde resim; psikoterapi ve rehabilitasyonda uygulanmaktadır. Tıbbın uygulamalarında kullanılan tıbbi apareyaj⁴ ve protezler, tıbbi teknik tablo ve fotoğraflar, birer sanat ürünüdürler. Sanatla tıbbin birbirlerine en çok yakınlaştıkları alan şüphesiz estetik ve reconstructive⁵ cerrahidir. Daha da ileriye gidip, bugün uygulanmakta olan endoskopik cerrahi prensibinin, şişe içine monte edilen maket gemiciklerin yapımından kaynaklandığı söylenebilir (Albukrek, 2015).

Seramik malzemelerin de tıp alanında kullanımı gün geçtikçe artmaktadır. Çoğunlukla ortopedik ve dental tedavilerde kemik yapısına uygun özelliği ile restorasyon işlemi yapmak için tercih edilmektedirler. Biyoyumluluğu bakımından biyocam-seramikler olarak adlandırılırlar. Rijit⁶ malzeme olması sebebiyle omurgaya ait kemiklerde, kol ve bacak eklemlerinde, kafatasında, göz, kulak, burun, gırtlak ve diş operasyonlarında kullanılabilirler.

Alman Rönesans Ustası Albrecht Dürer 1514 yılında yaptığı oyma resminde, küçük tabloda gösterilen vücuttaki 4 sıvıdan (kan, sarı safra ve kara safra, balgam) birinin insana verdiği özelliği resimlemiştir. Dürer'e göre bu sıvıların dengede olması, insan vücudunun sağlıklı olmasının bir göstergesidir. "Evreni de oluşturan 4 ana unsur; hava, ateş, su ve topraktır. İşte hastalıklar bu unsurlar arasındaki dengesizlikten doğar. Çünkü insan ve tabiat

³ koterizasyon: yakma tedavisi

⁴ apareyaj: alet, düzenek

⁵ reconstructive: yeniden yapıcı, yeniden inşa edilen, estetik ameliyat

⁶ rijit: kuvvet veya moment etkisi altında şekil değiştirmeyen, formunu koruyan

kendi içerisinde bir uyum halindedir. Bu uyum bozulduğu an hastalıklar da baş gösterir.”(Çaçan Ongun, 2020). Görsel 2’de görülen “1514 tarihli *Melencolia-I* Dürer’in en gizemli gravürlerinden biridir, bilgilerin zihnini kurcalayan evrensel bir başyapıttır. Kanatlarını açmış bir yarasanın üzerinde görülen eserin adı, muhtemelen simya ile yakından ilgili olan melankolinin ilk aşamasına gönderme yapar. Durgun haldeki madde, kendisini dönüşüme hazırlamaktadır.” (Özturan, 2004, s. 90-91). Dürer’in bu kapsamlı gravüründe, sanatsal hayal gücünün yansımaları olan nesnelerin anlamları hala tartışmaya açık bulunmaktadır.



Görsel 2. Albrecht Dürer, 1514, Melankoli / Melencolia. (gravür, 24x18.8cm). Straus, Dr. Eugene W.&Alex. (2006). *Tıbbi Mucizeler, Tıp Tarihinden Yaşamı Değiştiren 100 Gelişme*. Domingo Yayıncılık.

Görsel 3. Claudius Galen, MÖ 131-200, Dolaşım Sistemi Şeması. Straus, Dr. Eugene W.&Alex. (2006). *Tıbbi Mucizeler, Tıp Tarihinden Yaşamı Değiştiren 100 Gelişme*. Domingo Yayıncılık.

Antik Roma'nın önemli hekimlerinden olan Claudius Galen'in Görsel 3'de dolaşım sistemi şeması ve altta şehit olmuş bir gladyatörle ilgilendiği tasvir edilmiştir. Asırlarca tıp alanında kendinden söz ettiren Galen'in tıbbi fikirlerinden '*Galenizm*' diye bahsedilir. Galen'in İslam tıp dünyası üzerinde fazlaca etkisi bulunduğu bilinmektedir. Mevlana C. Rumi, Mesnevi 24. beyitinde kendisinden “Ey bizim kibir ve azametimizin ilacı, ey bizim Eflatun’umuz! Ey bizim Calinus’umuz!” (Gültekin, 2020) diye söz etmiştir.

Galen, MS 130-203 yılları arasında yaşamış 18. yüzyıla kadar Doğu ve Batı tıbbi üzerinde söz sahibi olmuş çok ünlü bir hekimdir. Bergama’da tıp eğitimi alan Galen 16 yaşındayken tıp üzerine 3 kitap yazmıştır. Anatomi çalışmalarına domuz, öküz, maymun gibi hayvanları incelemekle başlamıştır. İnsan ölümleri üzerinde çalışmanın yasaklandığı bir dönemde yaralı gladyatörler üzerinde anatomi çalışmaları sürdürmüş, yara bakımı ve anatomi hakkında büyük deneyimler elde etmiştir (Bölükbaşı, 2014, s. 9-10).

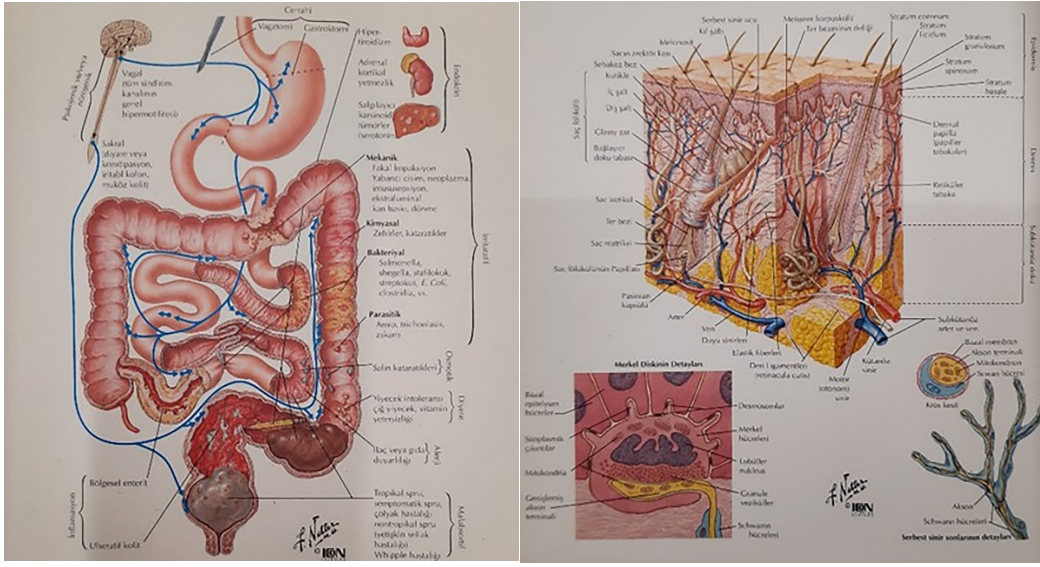


Görsel 4. Pieter Brueghel, 1562, Ölümün Zaferi / De Triomf van de Dood. (ahşap üzerine yağlıboya, 117x162 cm) Prado Müzesi, Madrid. Erişim: 19.12.2023. URL2

“Brueghel’in yaşadığı dönem, Katolik ve Protestanlar arası çatışmaların çok yoğun yaşandığı, veba salgınları yüzünden binlerce insanın öldüğü oldukça karışık ve tehlikeli bir dönemdir.” (Batur Çay, 2017, s. 50). Görsel 4’te Pieter Brueghel, ölümün ürkütücü tarafını tasvir eden eseri ile veba salgını ve vahşeti gözler önüne sermektedir. Toplumsal alt-üst oluşu ve insanlığın yaşadığı çaresiz korkuyu yansıtan tablodaki kompozisyon tipi, Brueghel’in ustası Bosch’un kullandığı kompozisyon tipine yakındır. Eserde gökyüzünün sağ tarafı mavi, sol tarafı kırmızıdır ve ölümün kırmızı taraftan geldiği düşünülmektedir. Ufuk çizgisinde gemilerin battığı, dumanların yükseldiği bir kasvet ortamı görülmektedir. Ölüm ordusu geldiğinde ölümden kaçış yoktur ve sosyal statü dinlemeyen ölüm karşısında, kimse kimseden önemli değildir. Orta alanda işkenceler, insan ve hayvan cesetleri sergilenirken umut ve mutluluktan eser yoktur. Saat ve zaman sembollerine sıkça rastlanırken ölümlerin çanları çaldığı yani ölümün zaferini kutladıkları anlaşılabilir (Rodoplu, 2020). “Bu eser Brueghel’in dehasının Hieronymus Bosch’un- kinden farkını, ne kadar büyük olduğunu ve derin, acı dolu, yoğun bir insanîyet de içerdiğini gösterir.” (Michel ve Charles, 2015, s. 164).

Covid-19 zamanı dünyada aynı bunalımı yaşayan herkes, benzer korunma yöntemleri geliştirmiş ve aynı hastalık için birbirine yakın tepkiler vermişlerdir. 500 yıl önce yaşanan veba salgını ve karşısındaki insanların çaresizliği de günümüzdeki salgınla benzerlik göstermektedir. Günümüz sanatçıları edebiyat, müzik, sinema, tiyatro, görsel ve plastik sanatlar alanlarında hastalıklarla ilgili mesajlar vermişlerdir. Brueghel de yaşadığı dönemin sesi olmuştur çünkü “Sanatsal gelişim toplumsal yapının gelişimiyle ilişkilidir. Sanatçılar yaşadıkları toplumlardan ayrı düşünemezler. Birey olarak içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olan sanatçı, toplumun vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu nedenle bir anlamda toplumun aynasıdır.” (Batur Çay, 2017, s. 50).

Görsel 5’te görülen çizimlerin sanatçısı Frank H. Netter’dir. Sol tarafta görünen çizimde kolon motilitesi ve diyarenin tedavisi, sağ tarafta görünen çizimde deri rahatsızlıklarının, derinin hangi yapısında oluştuğunu gösteren ayrıntılar betimlenmiştir. Netter’in öğrenci olduğu dönemlerde defterine sıkça karaladığı medikal çizimler, üniversitedeki hocaları tarafından ilgi toplamıştır ve hocaları Netter’den kullandıkları ders kitaplarına uygun çizimler yapmasını istemişlerdir.

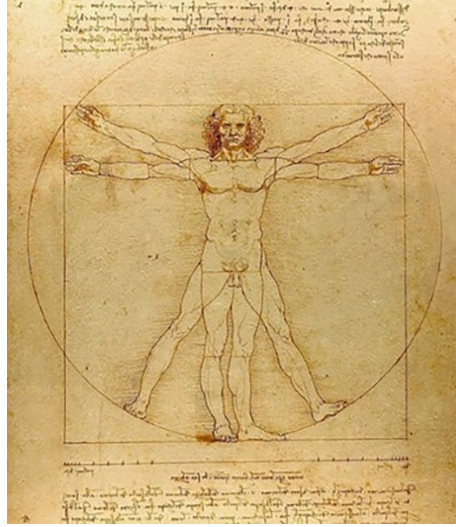


Görsel 5. Frank H. Netter, 2007, Frank H. Netter'in Gastrointestinal Sistem ve Deri Anatomisi çizimi. Raffa, Robert B.- Rawls, Scott M.- Beyzarov, Elena Portyansky. (2007). *Netter'in Resimli Farmakolojisi*, Yayın Yeri: Nobel Tıp Kitabevleri, s. 181 ve 366.

1906-1991 yılları arasında yaşayan Amerikalı hekim aynı zamanda Tıp Ressamı Frank H. Netter, 'Tibbin Mikelanji' olarak da bilinir. Resim sanatıyla ilgili profesyonel çalışmalar yaptıktan sonra 1933'te New York Üniversitesi, Tıp Fakültesini bitirmiştir ve edindiği sanat bilgilerini tıp bilgileriyle harmanlamıştır. Kitapları renkli ve gerçekçi çizimlerle dolu olduğu için resimsiz kitaplara göre daha akıcı ve anlaşılabilir şekilde okunmaktadır (Tarhan, 2014). Netter'in 20.000'e yakın çiziminden oluşan, 13 ciltlik *Netter Collection of Medical Illustration* günümüze kadar ulaşmıştır. Dünyada tıp ile uğraşanların seçtiği Netter'in İnsan Anatomisi Atlası ilk kez 1989 yılında basılmış ve 13 dilde çevirisi yapılmıştır. Sanatçı ve doktor olan Netter'in çizimlerinin bulunduğu kitabın yazarları "Hiçbir şey bir bilimsel veriyi, güzel bir sanat eserinden daha etkili olarak açıklayamaz ve anlatamaz." (Raffa, Rawls ve Beyzarov, 2007, s. 7-9) diyerek, sanatın önemini vurgulamışlardır.

Anatomi bilgisi güzel sanatlar akademisinin kaçınılmaz temel ögesi olduğu gibi, sibernetik ilmi, biyolojik fenomenleri ilim ve sanata uygulamayı üstlenmektedir. Sanat tarihinde bunun en çarpıcı örneklerinden birisi de Leonardo da Vinci'nin St. Pietro Katedrali'nin kubbesini inşa ederken, kafatası yapısını model alarak değerlendirmiş olmasıdır hiç kuşkusuz (Albukrek, 2015).

Dünyanın en büyük dehalarından kabul edilen Leonardo Da Vinci 1452-1519 yılları arasında yaşamış İtalyan Rönesans sanatçısı aynı zamanda mühendis, anatomist ve bilim insanıdır.



Görsel 6. Leonardo Da Vinci, 1485-1490, Vitruvius Adamı. (eskiz, kalem & mürekkep) Erişim: 03.11.2023. URL3

Görsel 6'da, 1487 yıllarında Da Vinci'nin yaptığı çizimin çevresinde Eski Roma Dönemi mimarlarından Vitruvius'un kitabını ilgilendiren notlar görülmektedir. "Kitapta klasik mimari tarzlarındaki oranların insan figürüne dayandığı yazmaktadır. İnsan vücudunun ideal oranlarını gösteren çizim bir kare ve çemberin içinde ölçülendirilmiştir. Bu çalışma Leonardo'nun anatomi ve oranlara olan ilgisiyle sanat ve bilim arasında bağlantı kuran düşüncüyü açıklamaktadır." (Hodge, 2013, s. 33). İnsan vücudu, güzellik ve matematik üçlüsünün gizemli bir ahenge sahip olması ilkesiyle oluşan bu eser, sanat ve bilimin arasındaki çizginin kaybolduğunu göstermektedir.

Da Vinci'nin oldukça ilgisini çeken anatomi, onun için çok önemli olmuştur, gece olduğunda gizlice ölen insanların bedenlerini incelemeye gittiği bilinmektedir. Sadece insan değil çeşitli hayvanların da vücudunun her bölgesini birbirinden ayırarak parça parça incelemiş ve resmetmiştir. İnsanın iç organlarıyla ilgili yaptığı çalışmalar ve ayrıntılı çizimler günümüzde hala hayranlık uyandırmaktadır ve modern tıbbı ilham vermektedir. Da Vinci insanın kafatasını, kafa derisini, kafatası içi ve oranlarını, insan kaslarının anatomisini, boyun el ayak anatomisini, cinsel organların yapısını ve çalışma prensibini, kadının gövdesi ve iskeletini, kalp ve kan damarlarının görünüşü ve çalışma sistemini, erkek omzunun anatomisi, baş-göz-beyin oranları, gırtlak çizimleri, bacak ve kol eklem yapısı, rahimdeki fetüsün farklı görünüşlerini, bir erkeğin, köpeğin ve atın bacaklarının karşılaştırmalı anatomisini incelemiş ve farklı görünüşlerini anlatan çizimler yapmıştır. Kilise tarafından ölü insan bedeninde çalışması yasaklanınca o da ölmüş sığır bedenlerini incelemiştir. *Sanatın Öyküsü* başyapıtında Da Vinci için "... sanatın temeli kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Otuzdan fazla kadavra keserek insan vücudunun gizlerini araştırdı. Ana rahmindeki çocuk gelişiminin gizemlerini ilk araştıranlardan biri oldu." (Gombrich, 1997, s. 294) ifadelerine yer verilmiştir.

1606-1669 yılları arasında yaşayan Hollandalı Ressam Rembrandt, 1632 yılında anatomi dersini tuval üzerine aktarmıştır. Görsel 7'de yer alan bu önemli yapıt, bilimin 17. yüzyıldan başlayarak çağdaş dünyada ortaya çıktığını belirtmektedir.



Görsel 7. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi. (Tuval üzerine yağlıboya) Sanat ve Tıp. Erişim: 02.12.2023. URL4

Dr. Nicolaes Tulp'un halka açık diseksiyon yapması ve Rembrandt'ın da bunu tabloya kusursuz bir şekilde aktarması o dönemlerde pek rastlanmayan farklı bir şey olduğu için bahsi geçen ressam ve doktorun tanınırlığı artmıştır. Görsel 7.'de "Diseksiyonda doktor öncelikle karnı açıp bağırsakları çıkarıp iç organlara ve beyni incelemeye geçip dersi bitirdiğinden dolayı Rembrandt'ın eseri diseksiyon öncesini betimliyor görünmektedir." (Ormiston, 2013, s. 39).

Cerrahi aletlerin ve kanın görünmediği tabloda "Tulp el kaslarını çalıştıran sinirleri çıkarıyor. Sol eliyle sinirler sayesinde yapılan el hareketini gösteriyor. Rembrandt belki de elin hem cerrah, hem de sanatçı için önemini eşit derecede göstermek istemiştir, çünkü normalde kötü kokudan dolayı önce bedenle sonra uzuvlarla uğraşılırdı." (Spence, 2011, s. 15). Anatomisi incelenen cesedin ayakucundaki kitabın ise Vesalius'un *De Humani Corporis Fabrica* isimli eserinin olduğu düşünülmektedir.



Görsel 8. Alpin Arda Bağcık, 2023, Thiotixene. (Tuval üzerine yağlıboya, 155x200). Zilberman Gallery. Erişim: 28.11.2023. URL5

Görsel 8'deki eserde 1900 yılında Rush Tıp Fakültesi'nde (Chicago) Dr. James Herrick isimli tıp profesörünün dersinden bir fotoğraf referans alınmıştır. (James Herrick kadrajın sağ altında hemşirenin yanındaki) Sanatçının Dr. James Herrick'in özellikle bir dersini seçme sebebi, Herrick 1900 yılındaki İspanyol Gribi'nin tedavisi ve salgın oranının azalmasıyla ilişkili olarak bugün de kanıksadığımız maske-mesafe-hijyen üçlüsünü 1900 yılında öngörmüş olması ve bunun tıp alanında devrimsel sayılmasıdır. Dr. James Herrick'in referansını resme dönüştürebilmek için yapay zeka kullanılmaktadır. Yapay zeka da modern tıp gibi, girdiğin verilerin karşılığı olarak talep edene yapay zekanın kendi bilgi havuzundaki kesin olmayan tutarsız sonuçlarını çeşitli versiyonlarla sunmaktadır. İkisinde de ortaya çıkan sonuç şimdilik merkezinde 'insan' olmayan verilerin toplamıdır. Görselin kendisine döndüğümüzde de hasta olan figürün bir bedeni olmadığını fark ederiz, sadece kafadan ibaret olması modern tıbbın tedavi yöntemlerini çeşitli versiyonlarla deneyebilmek için olanak sağlamaktadır. (Kişisel görüşme)

3. Günümüz Çağdaş Seramik Sanatından Örnekler

Günümüz sanatında tıp olgusuna yaklaşım, Covid-19 pandemisi ile yeniden canlanmıştır. Sanatçılar yaşadığı çağa tanık olma, güncel olayları işleme ve duygu sağaltımı sebebiyle ortaya çalışmalar koymuşlardır. Koronavirüs ilk çıktığı zamanlarda kişisel sergi, karma sergi ve kolektif çalışmalar çoğunlukla sosyal medya aracılığıyla duyurulup, çevrimiçi sergi olarak bizlere ulaşmıştır. Çağdaş seramik sanatında da Covid-19 ile ilgili bazı örnekler, sanatta tıp konusunun devamı niteliğindedir. Bu örneklerden bir tanesi Filipinli sanatçı Hadrian Mendoza'nın '*Virüs*' isimli eseridir. Güzellik ve tehlike birlikteliğinin ilgi çekici olduğunu düşünen sanatçı 33x38,1x38,1 boyutlarında seramikten virüs heykeli yapmıştır. Güncel salgın Covid-19'un tehlikesi, beraberinde Mendoza'nın ailesiyle birlikte daha fazla zaman geçirme fırsatı yakalamasına olanak sağlamıştır.



Görsel 9. Hadrian Mendoza, 2020, *Virüs*. Zenith Gallery. Erişim: 18.02. 2023. URL6

Görsel 9'da "Sanatçının 2016'da başlayan ve devam eden '*Virüs*' serisi, 2020'den itibaren Covid-19'a gönderme yapan dikenli sırlı seramikler içeriyor. Doğada bulunan renklerle bağlantılı kil ve sırlarla çalışan Mendoza, heykellerinin köklerinin topraktan geldiğini izleyicilere hatırlatıyor." (Mendoza, 2020). Sanatçı bu eserinde, hayatımıza giren ve kendinden çok bahsettiren virüsün somut bir izdüşümünü ve çeşitli uyarlamalarını oluşturmuştur.

Hong Kong'lu sanatçı Johnson Tsang ise sürrealist hayal gücünün etkisiyle gerçekçi heykel çalışmaları yapmaktadır. Görsel 10'da sanatçı, salgın döneminde aşkı simgeleyen porselen heykelinde cilt ve maskeyi bütünleştirmiş,

yüz hatlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Sanatçı eserinde, yüzlerdeki kimliği tanımlayan gözleri eksik yaparak ve renk kullanmayarak izleyicide bir boşluk hissi oluşturmaktadır.



Görsel 10. Johnson Tsang, 2020, Still in One Piece III. Erişim: 19.02.2023. URL7

Tsang, aşk kelimesinin sadece güzel şeyleri temsil etmediğini, nefret ve korkunun da sevginin bir parçası olabileceğini düşünmektedir. İzleyicilerine, virüsün vahim sonuçlarını unutmamalarını, sorunu çözme veya ortadan kaldırma çabasında olmalarını tavsiye etmektedir. Sanatçı özellikle pandemi döneminde sevgi ve yakınlık hissinin insanlara teselli ve huzur sağladığını bizlere hatırlatan çalışmalar ile oldukça beğeni toplamıştır (Balıman, 2020).

Pensilvanyalı sanatçı Peter Olson 2020 yılında dünyada yankı uyandıran Covid-19 gerçekliğini, yaptığı seramik form ve çektiği fotoğraflarla bütünleştirmektedir. Pandemi döneminde çekmiş olduğu fotoğrafları, mürekkebinde yoğun demir elementi bulunan yazıcıdan çıkartıp, önceden yapmış olduğu sırlanmış seramik vazo ve tabakların üzerine düzenleme yaparak uygulamaktadır. Tekrar pişirimden geçen seramiklerin yüzeyinde fotoğraf çıkartmaları sabitlenmektedir.

Sanatçı yaptığı çalışmalarda güzelliğe önem vermeyen, içgüdüsel olarak beğendiği işleri ortaya koyan bir tavır sergilemektedir. Görsel 11'deki uzaktan hoş görünen çalışmalarına yakından bakıldığında, çok da hoş olmadıklarını ve içinde bulunduğumuz yılları temsil ettiğini düşünmektedir.



Görsel 11. Peter Olson, 2020, Kovid kavanozu 11x9 inç, Kovid vazosu 19x6 inç, Ası kasesi 13 inç / Covid jar, Covid urn, Vaccine bowl. (Porselen kil karışımı ve demir oksit çıkartmaları). Erişim: 19.02.2023. URL8

Sanatçının yaratıcılığına ilham veren şeyler; vintage tıp metinleri, ölüm, hastalık ve tüm çürüten görkemiyle yaşamdır. Seyahat ettiği her yerde fotoğraf çeken ve Daniel Defoe'nun '*Veba Yılı'nın Günlüğü*' kitabını okuyan Olson, elinde biriktirdiği Covid-19 görüntülerini katman katman kullanmış ve hepsi mükemmel görünmesin diye bazı görüntüleri odak dışı yaparak, oksit çıkartmaları şeklinde eserlerine uygulamıştır (Beausire, 2020). Böylelikle eserler sepya fotoğraf baskısını andıran bir kahverengi tonuna ve ayrıntılarında gizlenen güçlü içeriğe sahip olmuştur.

Bu çalışmaların yapıldığı dönemde, tüm dünyada insanları etkisi altına alan Covid-19 salgınıyla mücadelede çok kıymetli doktorlarımızı, sağlık çalışanlarımızı kaybettik. Hayatını kaybeden değerli insanlarımızın topluma neler kattığına, verdiği mücadeleye, nelerini feda ettiklerine karşı gösterilen saygının bir ifadesi olarak Eskişehir Tepebaşı Belediyesi öncülüğünde bir anıt yapılmıştır. Sağlık çalışanlarının unutulmaması için hazırlanan bu projede sanat eserleri ve kayıplarımızın isimlerinin iç içe düzenlemesi sağlanmış ve baca formu oluşturulmuştur. Görsel 12'de görünen *Varlığınız Sağlığımız Anıtı*'nin yapımında 57 Türk sanatçının seramik eseri ve kaybettiğimiz sağlıkçıların tuğla yüzeyine işlenmiş isim-soyadları yer almaktadır. 450 birim seramik eser ve 425 sağlıkçının isminin yer aldığı anıt, Eskişehir için önemli olan tarihi kiremit fabrikalarını sembolize etmektedir.



Görsel 12. Bilgehan Uzuner'in tasarladığı kolektif eser, 2021, Varlığınız Sağlığımız Anıtı.

Kişisel Arşiv

Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu 13 kez yapılmış olup, pandemi döneminde uzaktan kolektif çalışma şekli ile üretime devam etmiştir. Tepebaşı Belediye Başkanı Ahmet Ataç'ın yıllardır destek olduğu Sempozyumun mimarı Bilgehan Uzuner, *Seramik Türkiye Dergisi*'ne anıt hakkında "Covid 19 hastalığını, ölümleri ve Pandemi'yi hangi biçimle, nasıl anlatırız sorusu bizi zorlayan en önemli konuydu. Toplumun sağlığı için özveriyle çalışırken canlarını hiçe sayan sağlıkçılarımıza bir anıt eser tasarlayarak, anılarına bir saygı duruşunu uygun bulduk." (Seramik Türkiye, 2020) ifadelerini kullanmıştır. Kayıplarımızın isimlerinin tek tek yazılı olduğu vefa anıtı durduğu sürece, salgın felaketinin ve sağlığın öneminin gelecek nesiller tarafından daha iyi anlaşılacağı tahmin edilmektedir.

Türk Seramik Sanatının önemli temsilcilerinden Zehra Çobanlı akademisyen ve idarecilik görevlerinin yanı sıra düzenlediği etkinlikler, yürütmüş olduğu danışmanlıklar, bilimsel çalışmalar, yurtiçi ve yurtdışında katıldığı birçok sergi, sempozyum, workshop, sanatsal jüri üyelikleri ve ödülleri ile kuşaklar boyunca kendinden söz ettirmektedir. Başarılı sanatçı pandemi döneminde '*Belirsiz Zamanlar ve Sonrası*' isimli sergiye çevrimiçi olarak katılmıştır.



Görsel 13. Zehra Çobanlı, 2020, Korona Aşısı / Corona Vaccine (25x35 cm). Sille Sanat Sergi. Erişim: 17.12.2023. URL9

Görsel 13'te Çobanlı'nın çevrimiçi uluslararası davetli seramik sergisinde yer alan eseri bulunmaktadır. Eserde renkli astarlar kullanılmış, maske ve enjektör ön planda tutulmuş ve pandemi dönemine vurgu yapılmıştır. Sergi; yaşamayı anlamlı kılmak, umutları canlandırmak, hayata sıkıca tutunmak, sanatın tedavi edici gücüyle tanışmak ve bunları bir kez daha hatırlatmak amacıyla düzenlenmiştir.

Sanatçı, eserine 2020'nin gündemine damga vuran '*Korona Aşısı*' ismini vermiştir ve o dönemin insanlık tarihi açısından unutulmayacağını belirtmiştir. Salgın hastalık gibi karmaşık dönemlerde, sanatçıların eserleri ile hayata anlam katmalarının ve süreci olumlu şekilde atlatmalarının örneklerine tarih boyunca tanıklık edilmektedir. Dünyanın her yerinde kısıtlama ve yoksunluğu hayatımıza getiren salgın, yaşamsal amaçlarımızı, algılarımızı ve geleceğe yönelik beklentilerimizi değiştirmektedir. Ne olduğunu tam anlayamadığımız bu zorlu sürecin, toplumdaki kişilere, sanatçılara ve onların ürettikleri işlere ne şekilde yansıtacağı, sanatın nasıl bir dönüşüm yaşayacağı merak edilmektedir (Seramik Türkiye, 2020).

Firdevs Müjde Gökbel pandemi döneminde kaleme aldığı "Pandemi Süreci: Seramik Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı makalesinde salgının dünyanın çoğu yerinde kaotik durumlar ile son derece sarıncı olduğunu, eserlerinde ölüm konusunu ele aldığını belirtmektedir (Gökbel, 2021, s.60). Aynı dönemde sanatsal eser üreterek çağdaş seramik sanatına değer katan, topluma konuyla ilgili mesaj veren Sanatçı ve Akademisyen Gökbel ülkemizin de içinde bulunduğu zorlu pandemi döneminde porselen maskeler yaparak toplumsal birlik ve beraberliğin önemini vurgulamaya çaba göstermiştir. Gökbel yaptığı bu çalışmalarla medikal maske serisini oluşturmuştur.



Görsel 14. Firdevs Müjde Gökbel, 2020, Medikal Maske Serisi- Sağlıktan Ötesi Hiç.

Erişim: 12.11.2023. URL10

Ailesinin koronavirüs geçirmesi ve babasının ağır bir şekilde hastalığı atlatması nedeniyle maske projesini hayata geçiren sanatçı, Görsel 14'te bulunan maskenin kenarlarındaki ip kısımlara altın dekor uygulamıştır. Covid-19 başladığında kullanılacak iyi ve uygun bedelde bir maske bulmanın güç olduğuna dikkat çekmek isteyen sanatçı, maskede kullandığı altın dekor ile haksız kazanç sağlamaya çalışan satıcılara bir gönderme yapmaktadır (Trt Haber, 2021).

Pandemi konusuyla ilgili eserler üreten bir diğer sanatçı Buket Acartürk'dür. Sanatçı yüzyılın en büyük mücadelesini veren sağlık çalışanlarının üç saatlik mesai süresi sonunda eldiven, maske, kişisel koruyucu tulum ve çizmelerinden akan terlerin ne kadar kıymetli olduğunu ve bu durumdan oldukça etkilendiğini belirtmektedir. Ulusal televizyon kanallarında gördüğü bu manzaralara inanmadığını, tekrar tekrar izlediğini, bu özverili çabalara karşılık bir sergi yapma isteğinde olduğunu açıklamıştır (Trt Haber, 2021). Ve akabinde sanatçı düşündüğü sergiyi hayata geçirmiştir.



Görsel 15. Buket Acartürk, 2021, Kan ter. Trt Haber. Erişim: 16.04.2023. URL11

Pandemi döneminde sağlık personellerinin özverili çalışmalarına dikkat çeken sanatçı, sergisi için 166 adet porselen eldiven üretmiştir ve bu formlarla Görsel 15'teki gibi farklı düzenlemeler oluşturmuştur. Acartürk için "Porselenin inceliği, şeffaflığı, ışık geçirgenliği; emek, çaba, yaşam ve ölümü simgelemektedir. Her şeye rağmen çalışmanın, direngenliğin, yılmamanın göstergesi olarak da porselenin dayanıklılığı ve kolay kırılmama özelliğine vurgu yapılmıştır." (Trt Haber, 2021) Sanatçı porselen malzemenin zahmetli yapısı ve sunduğu imkanları, söz konusu süreç ile ilişkilendirerek kavramsal boyutta eserler ortaya koymaktadır. Sade ve basit görünen her bir eldiven formu, sağlık görevlilerinin çalışma anındaki el pozisyonlarıyla ilgilidir. Farklı enstalasyon biçimleriyle 'Kan-Ter' isimli sergi, zorlu mücadeleler veren sağlık çalışanlarına ithafen yapılmış olup tıp konusuyla ilgili eserler içerisinde yerini almaktadır.

4. Sonuç

Geçmişten günümüze çeşitli sanat alanlarında tıp konusuna yaklaşım hep söz konusu olmuştur. Yüzyıllar öncesinde Doğuda ve Batıda değerli sanatçılar tarafından yapılan sanat çalışmaları, tıp alanı hakkında bizlere bilgilendirici, önemli belgeler miras bırakmıştır. Sanatın tıbbı, tıbbın da sanata olan katkısını anlamak amacıyla yapılan araştırma, günümüz salgını ve seramik sanatından örneklerle ele alınmıştır. Yaşanmış zamanın izlerini, yaşanılan zamanı ve geleceğe dair fikirleri özgün ifadeleriyle şekillendiren sanatçılar, buldukları çağın tanığı olarak eserler ortaya koymuşlardır. Yazının icadı, kil tabletlere işlenen tasvirler, eskizler, minyatürler, resim ve heykellerden günümüz çağdaş sanat eserlerine kadar olan süreçte sanatçılar hep içsel dünyalarındaki duygularını ve düşüncelerini sanat aracılığıyla dışa vurmuşlardır. Bilim insanları da sanatçıların yaşadığı bu dışavuruma benzer süreçler yaşayarak araştırma ve çalışmalarda bulunmuşlardır. Örnek olarak İbn-i Sina birçok hastalığın nedenine yönelik gözlem ve bulgularını yazdığı külliyat niteliğindeki eserini, anatomi çizimleriyle buluşturmuş, Şerefeddin Sabuncuoğlu ise minyatür tekniğini kullanarak, resimli cerrahi kitap diyebileceğimiz, bilgi aktarıcı eserler üretmiştir. Leonardo Da Vinci başyapıtları ile fikir ve ilham kaynağı olup bilim ile sanat arasında muhteşem bir bağlantı kurmuştur. Rembrandt'ın anatomiye çözüme meselesinden ortaya çıkan performansı tüm detaylarıyla eserine yansımıştır. Hekim kimliğiyle sanattan faydalanan ve bu tıbbi çizimler ile sanat eseri ortaya koyan bilim insanlarımız her iki disiplin arasındaki kaynaşmayı sağlamış, sanat ve tasarım alanına katkıda bulunmuşlardır. Başka bir deyişle sanatçı kimliğiyle anatomiye ince detaylarına kadar çözen dehalarımız da bu iki alan arasındaki sınırı ortadan kaldırma yönünde başarılarla imza atmışlardır. Bu kapsamda sanatın tıbbı, tıbbın da sanatı nasıl etkilediği gözlemlenmiştir.

Seramik sanatında 2020 yılına kadar yapılmış olan çalışmalarda tıpla ilgili örnekler bugünkü kadar dikkatimizi çekmemiştir. Covid 19 hastalığıyla yakından muhatap olmamız nedeniyle söz konusu yıldan sonra, sıklıkla bu konuyu değerlendiren eserler karşımıza çıkmaktadır. Ağırlıklı olarak kendilerine seçtiği konular üzerine çalışan sanatçılar, bahsi geçen zamanda virüs konusuna öncelik vermişlerdir. Tıp alanına gönderilen atıfların aslıyla biçimlenen seramik eserler, izleyicisine hem bireysel duygularını hem de toplum bilincinin yansımalarını çağırıştırılmaktadır.

Yapmış olduğumuz incelemeyle sanat ve bilimin ortak yönlerinin olduğu tespit edilmiştir. Bu birlikteliğin sanat alanında daha ayakları yere basan eserler verebileceği, bilimsel alanlarda ise buluşlara ilham olabileceği gözlemlenmiştir. Çalışmada bunların yanı sıra birbiriyle diyalog içerisinde ilerleyen örneklerin değerlendirmesi de yapılmıştır. Geçmişten günümüze kadar olan süreçte yapılan tıp araştırmaları ve sanat çalışmalarının katkılarıyla hazırlanan bu çalışma, bundan sonra yapılacak olan araştırmalara katkıda bulunacağı düşünülerek hazırlanmıştır.

Kaynakça

Albukrek, Musa. (2015). Sanat ve Tıp. *Adalı Dergisi*, sayı:116

Algın, Oraj. (2019). Antik Mısır'da Tıp Bilimi. *Bilim İletişimi Platformu*. Erişim tarihi: 25.12.2023. <https://gelecekbilimde.net/antik-misirda-tip-bilimi/>

Baliman, Laura. (2020). *Art in Covid: Johnson Tsang-Still in One Piece*. Erişim tarihi: 03.01.2024. <https://studentnewspaper.org/art-in-covid-johnson-tsang-still-in-one-piece-iii/>

Batur Çay, Meral. (2017). Pieter Brueghel: Ölümün Zaferi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt/Vol.3 Sayı/No. 2: 50-57

Beausire, Laura. (2020). *Art of the Moment: Pandemic-Inspired Pottery*. Erişim tarihi: 15.09.2023. <https://www.5280.com/art-of-the-moment-pandemic-inspired-pottery/>

Bölükbaşı, Okan. (2014). Galen's Neurology, Galen'in Nörolojisi. *History of Neurology/Nöroloji Tarihinden*

Çaçan Ongun, Berna. (2020). *Osmanlı'da yaşamak: Sıhhatli bir yaşam sürmek için yapılanlar*. Independent Türkçe. Erişim tarihi: 19.12.2023. <https://www.indyurk.com/node/222451/t%C3%BCrkiyeden-sesler/osmanl%C4%B1da-ya%C5%9Famak-s%C4%B1hhatli-bir-ya%C5%9Fam-s%C3%BCrmek-i%C3%A7in-yap%C4%B1lanlar-1>

Çiğ, Muazzez İlmiye. (2007). *Uygarlığın Kökeni Sümerliler-1 Tarihte İlk Edebi Eserden Seçmeler*. Kaynak Yayınları.

Erkmen, Nazan. (2015). Sanatta Tıp: Ameliyathalar, Tedaviler, Tıbbi Müdahaleler, Mısırlılardan Günümüze Sanat Eserleri. *Denge Dergisi*, Yıl:11, Sayı:43/2015-2

Erleten, Atilla. (2019). *İbn-i Sina Biyografisi*. (Tezcan Çaltık, Editör). Gülmat Matbaacılık.

Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.

Gökbel, Firdevs Müjde. (2021). Pandemi Süreci: Seramik Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sanat Dergisi*, Sayı:13, 50-68

Gültekin, Hidayet. (2020). *Mesnevi-i Şerif Tercümesi*. Erişim tarihi: 20.12.2023. <https://www.gazete-bir.com.tr/yazarlar/hidayet-gultekin/mesnevi-i-serif-tercumesi/7296/>

Hodge, Susie. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözgülü, Çev.). Bkz Yayıncılık.

Kramer, Samuel Noah. (1999). *Tarih Sümer'de Başlar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Michel, E., Charles, V. (2015). *Pieter Bruegel*. Yapı Kredi Yayınları.

Ormiston, Rosalind. (2013). *Rembrandt 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. (M.B. Albayrak, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztek, Zafer. (2020). *Bilimin Öteki Yüzü-Tıp Tarihinde Gezinti*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Kitapları, Kapital Medya Hizmetleri A.Ş.

Öztek, Hikmet Anıl. (2020). *İbni Sina Hiç Kimse Görmek İstemeyen Biri Kadar Kör Olamaz*. Destek Yayınları.

Özturan, Kutay. (2004). *Art Book Dürer Alman Rönesansı'nın Büyük Ustası*. Dost Kitabevi.

Raffa, Robert B.- Rawls, Scott M.- Beyzarov, Elena Portyansky. (2007). *Netter'in Resimli Farmakolojisi*. (M. İsbir, Çev.). Nobel Tıp Kitabevleri.

Rodoplu, Serra. (2020). *Bu resim 2020'yi anlatıyor | Ölümün Zaferi | Bruegel*. Erişim tarihi: 03.12.2023. https://www.youtube.com/watch?v=sxdetgC6aG0&ab_channel=serrarodoplu

Seramik Türkiye. (2020). *"Varlığınız Sağlığımız" Baca Anıtı Yitirdiğimiz Sağlıkçılarının Adını Yaşatacak*. Erişim tarihi: 07.11.2023. <https://www.seramikturkiye.org/post/varli%C4%9Finiz-sa%C4%9Fli%C4%9Fimiz-baca-aniti-yi-CC%87ti-CC%87rdi-CC%87C4%9Fi-CC%87mi-CC%87z-sa%C4%9Flik%C3%A7i-lerin-adini-ya%C5%9Fatacak>

Seramik Türkiye. (2020). *Bilim, Sanat, Teknoloji ve Endüstri Dergisi*. Zehra Çobanlı - *Belirsiz Zamanlar Ve Sonrası*. Erişim tarihi: 19.02.2024. <https://www.seramikturkiye.org/post/beli-CC%87rsi-CC%87z-zamanlar-ve-sonrasi>

Seramik Türkiye. (2020). *Buket Acartürk - Sağlık Çalışanlarına Adanmış Bir Sergi*. Erişim tarihi: 12.08.2022. <https://www.seramikturkiye.org/post/sa%C4%9Flik%C3%A7i-lerin-m%C3%BCcadelesi-ne-adanmi%C5%9F-bi-r-sergi-kan-ter>

Spence, David. (2011). *Rembrandt*. (İ. Sevinç, Çev.). Koleksiyon Yayıncılık.

Tarhan, Ömer Rıdvan. (2014). *Anatominin Tarihçesi (Tarihsel Gelişimi)*. Turkcerrahi.com. Erişim tarihi: 13.09.2023. <https://www.turkcerrahi.com/makaleler/cerrahinin-gelisimi/anatominin-tarihcesi/>

Trt Haber. (2021). *Koronavirüse dikkat çekmek için porselenden maske*. Erişim tarihi: 12.11.2023 <https://www.trthaber.com/haber/guncel/koronaviruse-dikkat-cekme-icin-porselenden-maske-556906.html>

Trt Haber. (2021). *Sağlıkçılara adanan sergi: KAN-TER*. Erişim tarihi: 13.08. 2022. <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/saglikcilara-adanan-sergi-kan-ter-561502.html>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Şerefeddin Sabuncuoğlu, (t.y.), Cerrahiyyetü'l Haniyye'deki Dişeti Koterizasyonu Tasviri. Erişim: 16.11.2024. <https://www.hepsaglik.net/serafettin-sabuncuoglu-ve-hayati/>

Görsel 2: Albrecht Dürer, (1514). *Tıbbi Mucizeler, Tıp Tarihinden Yaşamı Değiştiren 100 Gelişme*. (gravür). Straus, Dr.Eugene W.-Straus, Alex. (2006). Domingo, Bkz Yayıncılık.

Görsel 3: Claudius Galen, (MÖ 131-200). *Tıbbi Mucizeler, Tıp Tarihinden Yaşamı Değiştiren 100 Gelişme*. (çizim). Straus, Dr.Eugene W.-Straus, Alex. (2006). Domingo, Bkz Yayıncılık.

Görsel 4: Pieter Brueghel, 1562, Ölümün Zaferi / De Triomf van de Dood. (ahşap üzerine yağlıboya, 117x162 cm) Prado Müzesi, Mad-rid. Erişim: 19.12.2023. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96l%C3%BCm%C3%BCn_Zaferi#/media/Dosya:The_Triumph_of_Death_by_Pieter_Bruegel_the_Elder.jpg

Görsel 5: Netter, Frank H. (t.y.). *Netter'in Resimli Farmakolojisi*. (gastrointestinal sistem ve deri anatomisi çizimi). Raffa, Robert B.- Rawls, Scott M.- Beyzarov, Elena Portyansky. (2007). Yayın Yeri: Nobel Tıp Kitabevleri, s. 181 ve 366.

Görsel 6: Leonardo Da Vinci, 1485-1490, Vitruvius Adamı. (eskiz, kalem & mürekkep) Erişim: 03.11.2023. https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam%C4%B1#/media

Görsel 7: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi. (Tuval üzerine yağlıboya) Sanat ve Tıp. Erişim: 02.12.2023. <https://arsiv.adalidergisi.com/cms/2010-2019/2015/sayi-116-subat-2015/makale/532/sanat-ve-tip>

Görsel 8: Alpin Arda Bağcık, 2023, Thiotixene. (Tuval üzerine yağlıboya, 155x200). Zilberman Gallery. Erişim: 28.11.2023. <https://www.artnet.com/artists/alpin-arda-bagcik/thiothixen-a-DeKC6nT8O1aE07KKxmLgKQ2>

Görsel 9: Hadrian Mendoza, 2020, Virus. Zenith Gallery. Erişim: 18.02. 2023. <https://www.artsy.net/artwork/hadrian-mendoza-virus-ii>

Görsel 10: Johnson Tsang, 2020, Still in One Piece III. Erişim: 19.02.2023. <https://www.sanatperver.com/johnson-tsang/>

Görsel 11: Peter Olson, 2020, Kovid kavanozu 11x9 inç, Kovid vazosu 19x6 inç, Ası kasesi 13 inç / Covid jar, Covid urn, Vaccine bowl. (Porselen kil karışımı ve demir oksit çıkartmaları). Erişim: 19.02.2023. <https://www.5280.com/2020/12/art-of-the-moment-pandemic-inspired-pottery/>

Görsel 12: Bilgehan Uzuner'in tasarladığı kolektif eser, 2021, Varlığınız Sağlığımız Anıtı. Kişisel Arşiv

Görsel 13: Zehra Çobanlı, 2020, Korona Aşısı / Corona Vaccine (25x35 cm). Sille Sanat Sergi. Erişim: 17.12.2023. <https://sergi.sillesanat.com>

Görsel 14: Firdevs Müjde Gökbel, 2020, Medikal Maske Serisi- Sağlıktan Ötesi Hiç. Erişim: 12.11.2023. <https://dergipark.org.tr/>

Görsel 15: Buket Acartürk, 2021, Kan ter. Trt Haber. Erişim: 16.04.2023. <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/saglikcilara-adanan-sergi-kan-ter>

LUC TUYMANS RESİMLERİNDE ‘ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ’^{1,2}

Öğr. Gör. Cemil TOPRAK

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Zonguldak / Türkiye
cemil.toprak@beun.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9027-5224

Öz: Belçikalı sanatçı Luc Tuymans günümüz sanatının önemli temsilcilerindendir. Tuymans’ın sanatının gücü, bireysel ve toplumsal travmatik belleğe yaklaşımı ve imge-temsil-seyirci arasındaki ilişkide, sanatçı olarak aldığı konumla açıklanabilir. Çalışmalarında gerçekle kurulan ilişkiyi problemleştiren sanatçı, mevcut görüntüleri dönüştürerek tarihsel anlatılar hakkında eleştirel bir diyalog yaratmayı amaçlar. Tuymans’ın eserlerindeki izleyicinin rolü Fransız düşünür Ranciere’in sanat ve siyaset ilişkisine dair ortaya koyduğu belirlemelerle örtüşür. Araştırmada, Tuymans’ın resimleri Ranciere’in ‘Özgürleşen Seyirci’ isimli kitabındaki görüşleri çerçevesinde incelenerek, bir sanat formu olarak resmin eleştirel potansiyeline dair bir bakış açısı sunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Luc Tuymans, Jacques Ranciere, Seyirci, Politika, İmge.

‘EMANCIPATING SPECTATOR’ IN LUC TUYMANS’ PAINTINGS

Abstract: Belgian artist Luc Tuymans is one of the important representatives of contemporary art. The power of Tuymans’ art can be explained by his approach to individual and social traumatic memory and his position as an artist in the relationship between image-representation-viewer. Problematizing the relationship with reality in his works, the artist aims to create a critical dialogue about historical narratives by transforming existing images. The viewer’s role in Tuymans’s works overlaps with French philosopher Ranciere’s determinations on the relationship between art and politics. In this study, Tuymans’ paintings are analyzed within the framework of Ranciere’s views in his book “The Emancipating Spectator” to offer a perspective on the critical potential of painting as an art form.

Keywords: Luc Tuymans, Jacques Ranciere, Viewer, Politics, Image

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale, Cemil Toprak tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Prof. Necla Rüzgar danışmanlığında yürütülen “İmgeleşen Kötülük Formları” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Belçika'nın Mortsel şehrinde 1958 yılında doğan sanatçı Luc Tuymans günümüz sanatının önemli temsilcilerindedir. Kariyeri boyunca birçok önemli sergide yer almasının yanında 1992'de Documenta IX'a katılır ve 2001'de Venedik Bienali'nde ülkesini temsil eder.

Hemen hepsi yağlı boya resimlerden oluşan çalışmalarında, özgün plastik dilinin yanı sıra sanatçının resme kavramsal temelde yaklaşımı da dikkat çekicidir. Zira Tuymans'ın resimleri gerçek hakkında düşünmek ya da izleyiciyi bir tür zihinsel diyaloga teşvik etmek için bir tür araçtır. Sanatçı mevcut görselleri dönüştürerek yarattığı resimlerinde tarih anlatsına ve tarihin temsiline duyduğu şüpheyi imgeleştirir. Zira resimlerinde kullandığı görsellerin tarihsel referanslarına rağmen sanatçının ortaya çıkardığı çalışmalar tarihsel bağlamlarından kopuk görünür. "İzleyici tarih ya da kaynak bağlamı olmaksızın, resimle tamamen içgüdüsel bir düzeyde ilişki kurmak zorunda bırakılır (...)" (Saatchigallery, t.y). Bir anlamda eseri 'tamamlama' görevini zihinsel olarak izleyiciye aktarır. Bu noktada, Tuymans'ın yaklaşımı, kendisi gibi Bekçikalı bir sanatçı olan, Rene Magritte'in "İmgelerin İhaneti"ni hatırlatır şekilde görüntülerle olan ilişkimizi problemleştirir. Resimlerinde görüntülerin bağlamından kopukluğunu vurgulayarak; izleyenleri gerçeklik algısını sorgulamaya ve eleştirel bir etkileşime teşvik eder. Sanatçının eserlerinde somutlaşan izleyicinin bu rolü Fransız düşünür Jacques Ranciere'in "Özgürleşen Seyirci" isimli kitabında ortaya koyduğu sanatsal etkileşimin bileşenlerine dair belirlemelere ilişkilendirilebilir.

Ranciere, "Özgürleşen Seyirci" kitabında bir eğitimci ve felsefeci olan Joseph Jacotot'un "entelektüel özgürleşme" kuramını sanatta icracı ve seyirci ilişkisi çerçevesinde yeniden düşünür. Jacotot söz konusu teorisinde geleneksel eğitimde ileri sürdüğü zekaların eşitliği ilkesiyle, eğitim sürecinde öğretmen-öğrenci hiyerarşisini reddeder. Böylece öğrencileri etkin birer özne olarak görerek öğrenim sürecini çok merkezli yapıda kavrar. Ranciere, Jacotot'un bu teorik çerçevesini kullanarak günümüz sanatta seyircinin anlam üretimindeki rolünü irdeler. Bu bağlamda özellikle politik sanat geleneğinde, sanatçı-izleyici arasında da benzeri bir hiyerarşik yapının varlığını tespit eder. Ancak Ranciere, izleyicinin aktif rolüne vurgu yaparak sanatsal icrayı izleyici ve sanatçı arasında bağımsız, özgül bir form olarak tanımlar. Bu kavrayış, bir anlamda sanatsal etkileşimde anlam üretimini 'demokratikleştirir'. Bu bağlam, Ranciere'in politik sanata dair eleştirel yaklaşımının temeli olarak değerlendirilebilir. Zira ona göre politika, iktidar biçimlerinin düzenlenmesi ya da uygulanması işi değil aksine bu düzeni ortak ve kişisel olanın paylaşılması temelinde bozan pratiktir. Dolayısı ile politikanın "(...) merkezinde görüş ayrılığı yer alır" (Ranciere, 2015, s. 57). İşte sanat da politikaya temas ediyorsa bu tarz bir etkileşim yarattığı, kendini bir uyumsuzluk deneyimi olarak inşa ettiği içindir (Ranciere, 2015, s. 57). Başka bir ifadeyle sanatın politik olabilmesi için edilgenliği 'ortadan kaldırması' değil etkinliği yeni bir bakış açısıyla değerlendirmesi gerekir (Ranciere, 2015, s. 72).

Dolayısı ile Ranciere'e göre, günümüzün politik sanatının yüklendiği, duyarlılık yaratabilme ya da izleyicinin farkındalığını artırma gibi tarihsel misyonlar çoğunlukla iddiadan öteye geçemez. Zira söz konusu gelenek, ön görüler ve varsayımlarla sanatsal etkileşimi kendi içerisinde kapalı bir iletim sistemine indirgeme riski barındırır. Ayrıca, bu varsayım vadettiği 'harekete geçirme' için hali hazırda harekete geçmemiş, edilgen bir kitle varsayar. Başka bir ifadeyle kendi yansıması olan bu edilgen kitleye bağımlıdır (Foster, 2013). Ancak Ranciere'e göre "Sömürülenlerin, birilerinin kendilerine sömürü yasalarını açıklamasına pek ihtiyaçları yoktur" (2012, s. 48). Dolayısı ile söz konusu etkileşim mevcudun dolaylı bir teyidinin ötesine geçmediği için "(...) bilinçsel anlamda dönüştürücü değildir" (Foster, 2013) ve politik bir duyarlılık yaratamaz. İşte Ranciere, 'özgürleşme' fikrini böyle bir zeminde inşa eder. Ona göre 'özgürleşme', sanatsal etkileşimde olası anlamları ön gören bir strateji oluşturmak yerine, ön kabuller ağıyla sabitlenmiş konumlandırmaların, rol dağılımının ve sınırların belirsizleşmesidir. Diğer bir ifadeyle icracı ile izleyenlerin ya da kolektif olanla bireysel olanı ayıran sınırın belirsizleşmesidir (2015, s. 23).

Bütün bunlardan hareketle, bu çalışmada Tuymans'ın sanat pratiği resimleri üzerinden Ranciere'in görüşleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda konu ile ilişkisine dair görsel ve yazınsal kaynaklar incelenerek veriler elde edilmiştir. Bu verilerden hareketle araştırmada ilk olarak Ranciere'in 'seyircinin özgürleşmesi' fikri incelenmiş, sonraki bölümde Tuymans'ın tarih, temsil ve belleğe dair kavrayışının ana hatları çizilip özellikle ülkesinin kolonyalist geçmişini konu alan çalışmalarına yer verilmiştir. Takip eden bölümde ise Ranciere'in seyircinin özgürleşmesi kavramı çerçevesinde, Tuymans'ın eserlerinin kavramsal arka planı ve eserlerindeki izleyici rolü tartışılmıştır.

2. Seyircinin Özgürleşmesi

Ranciere'de seyircinin özgürleşmesi; sanatsal etkileşimin parçaları olan eser, seyirci ve sanatçıya dair rol ve tanımlamaların yeniden ele alınmasının sonucu olarak ifade edilebilir. Ranciere, özellikle politik sanat geleneğinde karakterize olan, izleyiciyi etkinleştirecek strateji ve yöntemleri tartışır³. Ona göre seyircinin etkinleştirilmesi öncelikle izleyicinin edilgen olduğu varsayımına dayandığı için hatalı bir çıkarımdır. Özellikle politik eleştirel sanatta somutlaşan bu varsayımın temelinde 'izlemek bilmenin zıddıdır' ve izleyen; "Seyre daldıkça daha az var olur" (Ranciere, 2015, s. 13) şeklinde ifade edilebilecek geleneksel izleyici kavrayışı yer alır. Bu yaklaşımda bilme ve eyleme kudretinden yoksun izleyici, belirli bir dışsallık ve mesafede konumlandırılır. İşte sorunun başlangıç noktası da bu konumlandırma ve onun sonucu olarak ortaya çıkan mesafe varsayımdır. Çünkü söz konusu 'mesafe' çeşitli yöntem ve stratejilerle kapatılması gereken bir misyon yaratır. Bu da sanatsal etkileşimi 'pedagojik' bir sürece indirger (Ranceire, 2020, s. 133) ve sanatsal icrayı kendi sonuçlarını öngören bir iletim sistemine dönüştürür. Üstelik bu model de esasında "Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğunu (...)" (Ranciere, 2015, s. 51) varsayarak mimetik temsil modeliyle örtüşür.

Bu noktada Ranciere, seyircinin aktif rolünü merkeze alarak sanatsal etkileşimin özgül yapısının altını çizer. Ona göre "İcra sanatçının bilgisini veya ruh halini seyirciye aktarması değildir. Tüm tekdüze iletimi ve neden sonuç özdeşliğini bertaraf eden, hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı şeydir icra" (Ranciere, 2015, s. 20). Dolayısı ile sanatın etkileyciliğini de icranın bu 'nötr' alanında kurulacak yeni bağlantıların etkileyciliği olarak görür. Bishop'un da belirttiği gibi "Ranciere'in bu vurgusu, sanat yapıtının bir ara nesne, hem sanatçı hem de izleyicinin bağlantı kurabileceği bir 'üçüncü terim' olduğuna dikkat çekmesi açısından önemlidir" (2018, s. 48).

Ranciere'e göre, seyircinin özgürleşmesi; bir anlamda sanatsal etkileşimde öngörülebilir sonuçları mümkün kılan konumları, sınırları ve mesafeleri, sanatçı-icra-izleyici arasındaki etkileşimi ve sonuçlarını tanımlayan varsayımları

³ Sanatın politikayla ilişkisi sanat tarihinin neredeyse her döneminde izlenebilir ve bu durum söz konusu ilişkiyi birçok düşünür için odak noktası haline getirir. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında bu ilişkinin daha belirgin hale geldiği söylenebilir. Bilhassa 20. yüzyılda neo-Marksist yaklaşımların sanat alanındaki eleştirel geleneğin önemli bir bölümünü oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Öncesinde, 19. yüzyılda Karl Marks; sanatı, toplumdaki üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak algılar ve bu noktadan hareketle onu toplumun dönüşümünde bir araç olarak, siyasetle keşiştirir (Barrett, 2019, s. 139). Benzer bir zeminden hareket eden Theodor Adorno ve Max Horkheimer ise özellikle II. Dünya Savaşı sonrası seri üretim koşullarının kültür üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerini değerlendirerek; sanatı, eleştirel düşünmeyi ve toplumdaki politik dönüşümü tetikleyecek bir "(...) toplumsal antitez (...)" (Adorno, 2002, s. 8) olarak vurgular. Odak noktasının sınıfsal çatışmalardan kitle kültürü nosyonuna kaydığı söz konusu neo-Marksist çerçeveyi Walter Benjamin de büyük oranda tekrarlar. Fakat Benjamin'in ayırt edici vurgusu, teknolojiyle dönüşen kitle kültürünün politik anlamda dönüştürücü bir potansiyele de sahip olabileceği yönündedir. Birbirinden nüanslarla farklılaşan bu yaklaşımlar eşitlik ve demokratikleşmeyi 'verili' taraflar ve tanımlar etrafında yürütmeye yakın görünür. Seyircinin ve sanat ortamının özgürleşmesi veya demokratikleşmesini toplumsal yapının tarihselliği ile açıklayan bu yorumların ötesinde Ranciere, özgürleşme ediminin merkezine, hiyerarşik konumlanışları baştan reddeden sanatsal icrayı ve farklı okuma/anlamlandırma süreçlerini yerleştirir.

ortadan kaldırmaktır. “Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden birinin özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar” (Ranciere, 2015, s. 22). Dolayısı ile ‘özgürleşme’ olası tek bir anlam ön gören bir strateji oluşturmak yerine, anlam üretecek konumların dağılımını yeniden sağlamak, ön kabuller belirlenmiş rol dağılımını ve sınırları belirsizleştirmektir. Diğer bir ifadeyle özgürleşme sanatçının anlam üzerindeki otoritesinin paylaşılmasıdır. Sanatın politikayla teması da bu düzlemde gerçekleşir. Çünkü ona göre politika, bireylerin ya da toplulukların kendi var olma biçimlerini tanımladıkları alandır. Bu tanımlama süreci ise önceden belirlenmiş sınırların ya da ön kabullerin yeniden şekillendirilmesi işlemidir. Görüldüğü üzere Ranciere’in politika tanımı ile ‘seyircinin özgürleşmesi’, ön kabullerlerle sabitlenmiş rol dağılımlarının feshedilmesi itibarıyla birbirine örtüşür. Ona göre;

Sanatı siyasal kılan temel unsur dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar (2012, s. 27).

Böylece Ranciere, sanatı politik kılanın içeriğinden bağımsız olarak eserlerin kurgusuyla alakalı olduğuna işaret eder. Böylece “İlkin radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkân veren başlangıç noktaları, dört yol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer” (Ranciere, 2015, s. 22).

3. Unutmayı Hatırlamak

Luc Tuymans film kareleri, televizyon görüntüleri, haber görselleri ve buluntu fotoğraflar gibi ikincil kaynaklardan görsel materyalleri dönüştürerek ürettiği imgelerle imajların gerçekle kurduğu ilişkiyi problemlendirir. Özellikle ülkesi Belçika ve Avrupa’nın sorunlu kolonyalist tarihi, II. Dünya Savaşı ve siyasi suikastler gibi yakın dönemin travmatik olaylarının tarihsel kayıtlarına yoğunlaşarak trajedi, temsil ve bellek arasındaki bağı ele alır.

Tuymans kendisini “(...) aşırı dozda görüntü ve anlam eksikliği (...)” (Borcherdt, 2023) içerisine doğmuş bir televizyon kuşağının parçası olarak gördüğünü ifade eder. Ona göre bu kuşak deneyimden çok görüntülerle büyümüştür (Lichtzier, 2020). Dolayısı ile görüntü ve bellek ‘yeniden üretime’ oldukça müsait olduğundan gerçekle ilişkisi her zaman eksik ve bağlamından koparılmış bir yapıdadır (Loock, vd., 2003, s. 44). İşte bu noktada Tuymans’ın, çalışmalarında mevcut görselleri orjinal ya da dönüştürülmüş halleriyle kullanarak söz konusu kopukluğu ifşa ettiği söylenebilir. Bu nokta önemlidir zira Tuymans’ın kurduğu bu bağlam eserlerinin biçimini belirler. Sanatçı resimlerinde kaynak görüntülere çok yaklaşarak onları kırpar ve kroması düşürülmüş renklerle boyar, görüntünün odağını değiştirir; referans görsel neredeyse yok edilir. Koerner’e göre görüntünün yüzeyinde gerçekleşen bu silme işlemi “(...) başka bir gerçekliği serbest bırakır” (2013, s. 188). Neredeyse bütün eserlerinde görülen “(...) resimsel kısıtlama ve anlatsal belirsizlik, sanatçının, tarihsel temsilin yakınlık, bütünlük ya da öncelikten ziyade bir mesafe, ihmal ve çeviri meselesi olabileceği yönündeki varsayımının ayrılmaz unsurları (...)” olarak görülebilir (Kantor, 2010). Bu biçimlendirme, temsilin gerçekle kurduğu zayıf temasın bir kez daha vurgulanması olarak okunabilir. Böylece, bir anının zihindeki belli belirsiz varoluşunu çağrıştıran bu kırılğan yüzeyler, hatırlamanın eksikliğini resim yüzeyinde somutlaştırır. Ek olarak görüntüler üzerinde uyguladığı yöntemlerin film yapımındaki kurgu mantığına benzer olduğunu belirttiği bir röportajında Tuymans şunları söyler;

Belirtmem gerekir ki benim için film çekmekle resim yapmak arasında çok büyük bir benzerlik var. Bu yüzden onları bir araya getirebilirsiniz. Çünkü film çektiğinde, çok basit bir Süper 8 kamerayla çekim yapsanız bile, objektif ayarlarıyla aradaki mesafeyi iki katına çıkarabilirsiniz.

Bu mesafe fikri, ki bu benim çalışmalarım ve çalışmalarımın anlamında çok özel bir noktadır, bu mesafe fikri izleyici ve imge arasındaki mesafedir ve anlamın bir parçasıdır (David Zwirner, 2023).

Bu noktada sanatçının “Gaskamer” isimli eseri (Görsel 1) söz konusu bağlamdan koparılmışlığı somutlaştırmak için ele alınabilir. Çalışma, sanatçının Nazi döneminde toplama kampı olarak kullanılmış Dachau’yu ziyareti sırasında çizdiği, suluboya bir banyo eskizden hareketle ortaya çıkar.

“Gaskamer”e ilk baktığımızda sıradan bir iç mekân tasviri olarak görünür. Resimde monokrom lekelerin bir araya getirilmesiyle kabaca oluşturulan iç mekân görüntüsünün sıradanlığı eser isminin okunmasıyla dağılır. Mekân tasviri ile II. Dünya Savaşı’nın en travmatik noktalarından olan gaz odalarıyla ilişki başlık sayesinde kurulur. Bu noktada görüntü ve anlamı arasındaki bu mesafe Tuymans’ın tarih ve onun temsiline dair kavrayışının bir ifadesi olarak okunabilir. Zira “Gaskamer”de korkunç geçmişi maskeleyen sıradan bir duş görüntüsünün paradoksal varoluşu, tarihsel temsilin ve belleğin bağlamdan kopuk ve parçalı yapısını somutlaştırır. Çalışma bize temsilin ve hatırlamanın bir yeniden inşa süreci olduğuna işaret ederek görüntülere güvenmememiz gerektiğini hatırlatırken temsilin sınırlarını ve ‘gerçeğin’ kırılma yapısını da somutlaştırır. Diğer yandan eserde marjinal bir şiddet olayı rahatsız edici bir sıradanlıkla yan yana getirilerek “(...) Nihai Çözüm’ü tasarlayan ve uygulayan bürokratik duyarsızlığı akla getirir” (McKinney, 2013, s. 184).



Görsel 1. Luc Tuymans, 1986, Gas Odası/ Gaskamer. Davidzwirner. URL1

Tuymans’ın bu bağlamda öne çıkan çalışmalarından biri diğeri de “Niger”dir (Görsel 2). Çalışma, Belçika’nın Afrika’daki sömürgesi Niger topraklarındaki bir gümüş madenin fotoğrafından hareketle oluşturulur. Resimdeki görüntü ilk bakışta dekoratif bir süslemeyi anımsatır. Burada da benzer şekilde başlık okunduğunda ‘süsleme’ imgesi sömürgeciliğin travmatik mirası ile zihinsel olarak iç içe geçer. Görüleceği üzere sanatçının eserleri için isim tercihleri söz konusu bağlamsal kopukluğu vurgulamanın bir aracı olarak kullanılır. Bu noktayı vurgular şekilde Tuymans, “bir resmin açıklaması ile resmin kendisi arasındaki küçük boşluk, resme ilişkin tek olası perspektifi sağlar. Benim yorumlarım sadece onun belirsizliğine atıfta bulunuyor” der (2013, s. 25). Diğer yandan imgenin

ikili varoluğu, imajların gerçeği silebileceğine, onun yerini alabileceğine ve başka bir gerçeklik üreterek bağlamından koparabileceğine de işaret eder. Tuymans'ın çoğu eserinde olduğu gibi burada da paradoksal bir yapı olduğu söylenebilir: Eser bizleri; trajik konuların, burada olduğu gibi bazen 'estetize edilerek', ne denli kolay şekilde gündelik hayat içerisinde var olabileceğine işaret eden politik bir kavrayışa yönlendirir.



Görsel 2. Luc Tuymans, 2017, Niger / Niger. Artbasel. URL2

Tuymans'a göre resim, "(...) gerçekliği deneyimleme şeklimiz hakkında derinlemesine bir düşünce sürecini başlatmak için- kelimenin tam anlamıyla 'araç' anlamında- en uygun araçtır" (van Gelder, 2005). Çünkü resimler kendisine ait maddeselliğiyle diğer 'akan' görüntüleme kıyasla farklı bir bakma deneyimi inşa eder. Örneğin bir resme bakarken ona olan mesafemiz, görme açımız ya da mekanın ışığı gibi ögelerin değişkenliği o eserden çıkardığımız anlamı ve hissettiğimiz duyguları farklılaştırabilir. Tuymans resimlerinde görülen belirsizlik ya da 'karar verilemezlik durumu' da bize benzer bir deneyim sunar. Resimlerin kendisine özgü maddeselliği "(...) modern teknolojilerin egemen olduğu bir çağda (...) algıyı yavaşlatarak dikkatli bir bakma deneyimi inşa eder" (van Rossem, 2023, s. 85). Başka bir ifadeyle resimle kurulan ilişki zamanın içinde bir zaman aralığı yaratır (Coggins, 2009). Özellikle travmatik medya görsellerinin dönüştürülmüş, neredeyse nötr bir alanda yeniden kurgulanmış bu hali farklı bir bakma biçimi talep eder. Medya görsellerinin ya da tarihsel resmin gürültülü ikonografisine karşı Tuymans resimleri, neredeyse fısıltı düzeyinde konuşur. Böylece sanatçının ikonografisi, çoğunlukla anlatılmamışları, gösterilmeyenleri ya da 'yeterince görülememişleri' işaret ederken diğer yandan "(...) görülenin, hatırlananın, unutulmanın ve silinenin sınırlarını sorgulayan (...)" (Lichtzier, 2020) eleştirel bir bakma biçimine yönlendirebilir.

Trajik temalarına rağmen Tuymans'ın resimleri ilk bakışta oldukça sıradan, 'zararsız' görünür. Portreler, manzara- lar, natüromortlar gibi kolay tüketilebilir imgeler eserle bir süre kendi başımıza kalmamızı kolaylaştırır. İmgeler arkasındaki öyküyü hemen anlatmaz ancak hazırlıksız bir animızda bizi resmin arkasındaki gerçekte yüz yüze bırakır. Bu zihinsel süreç; temsil, hatırlama ve geçmiş trajedileri ele alma biçimlerimize dair bireysel bir yüzleşme alanı da açar. Resimlerinde izleyiciyi de anlam üretimine katarak trajedi, temsil ve bellek arasındaki bağı anda yeniden oluşturur.

Zira, bir anlamda Tuymans'ın resimlerinde görülen muğlak anlatıların; görme, bakma ve bunlarla ilişkili olarak algılama ve hatırlama gibi edimlerin etkileşimine işaret ettiği söylenebilir. Genel bir ifadeyle görme, ışık, göz ve beyin arasındaki optik ve sinirsel etkileşimlerin sonucudur. Ancak bakmak daha çok aktif bir odaklanma ve algısal süreçlerle ilgilidir. Diğer bir ifadeyle bakmak, görmeye ilişkili biyolojik süreçlerin bilişsel olarak işletilmesidir. John Berger, "bakmanın bir seçme edimi" olduğunu ifade eder. Ona göre "Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz" ve bu bir anlamda görülen nesne ile bir tür ilişki biçimidir (2019, s. 8). Bu noktada hafızayı da, yaygın bir tanımla, bu ilişki biçimlerinin kaydedildiği, duyuşsal algıların biriktirildiği bir alan olarak ifade edebiliriz. Bunun yanında hafıza, Henri Bergson'un da belirttiği gibi, farkındalık ve bilinç ile yakından ilişkilidir (1998, s. 13-15). Benzer şekilde Rudolf Arnheim da "Bir algı edimi asla yalıtılmış değildir; geçmişte yapılmış ve bellekte yaşayan sayılamayacak kadar çok benzer edimden oluşan bir akışın son evresidir sadece" der ve belleğin şimdinin algılanmasındaki önemine vurgu yapar (2018, s. 98). Dolayısı ile Tuymans'ın resimlerindeki 'anlamın'; görme, bakma, tanımlama, algılama ve hatırlama gibi edimlerin karmaşık ilişkisiyle şekillendiği söylenebilir. Bu durum ise bir anlamda söz konusu edimlerin doğurduğu 'sorumluluğa' da işaret eder.

Bu noktada Tuymans'ın 2001 Venedik Bienali'ndeki Belçika Pavyonu'nda sergilenen "Mwana Kitoko: Beautiful White Man" serisine bakılabilir. Seri, Belçika'nın Afrika ülkesi Kongo'daki sorunlu kolonyalist geçmişine işaret eden bir dizi eserden oluşur. Sergide yer alan çalışmaların çoğu dönemin Belçika Kralı Baudouin'in 1955 yılında gerçekleştirdiği Kongo ziyaretini anlatan bir propaganda belgeseli olan "Bwana Kitoko"dan alınmış görüntülerden oluşturulur. Belgesele isim veren "Bwana Kitoko" ifadesi, Kongo yerel dilinde 'güzel lord' anlamına gelmektedir. Ancak Tuymans seriyeye verdiği isimde, resmi anlatının kullandığı 'güzel lord'u değil, Kongolu yerel yöneticilerin Baudouin'e taktıkları 'güzel oğlan' anlamına gelen 'Mwana Kitoko' ismini kullanmayı tercih eder. "Ayrıca ismin sonuna eklediği 'Beyaz Adam', (...) Baudouin'in kişiliğinde ırkın rolünün altını çizer" (Buettner, 2016, s. 417). Bu noktada sanatçının seçimlerinin Belçika'nın kolonyalist geçmişine dair tutumuna işaret ettiğini belirtmek gerekir. Zira Belçika'nın sömürge dönemini oldukça yoğun bir 'yeniden inşa' süreci olarak ele aldığı görünmektedir⁴. Bu durum da Tuymans'ın tarihe ve temsiline yönelik eleştirel bakışıyla örtüşür. Ayrıca 2001'deki serginin gerçekleştirildiği Belçika pavyonunun mimarı olan Leon Sneyers'in kolonyalist geçmişle ilişkisi de sergiye dair başka bir bağlamı ortaya koyar⁵. Dolayısı ile Tuymans'ın, kolonyalist anlayışın görsel kültürdeki sembolü sayılabilecek bu yapıya, bastırılmış geçmişin hayaletlerini geri çağırarak, sergi mekanını bir yüzleşme alanına dönüştürdüğü söylenebilir.

⁴ Yasmine van Pee'ye göre Belçika'nın kolonyalist geçmişiyle ilişkisi; "(...) yoğun bir şekilde dolayımlanmış ve tarihin duygusal, mitsel yeniden inşasına dayalı olarak nitelendirilebilir; bu, Belçika'da daha genel anlamda tarihle angajman içinde tipik bir geçmişle başa çıkma yöntemidir" (2007, s. 3). Ona göre Belçika'nın, özellikle sömürgecilikle ilişkili iç kamuoyuna yönelik propagandası, çarpıtılmış bir tarihsel kavrayışa neden olur. Bu durum oluşturduğu boşluk romantik ve efsaneleştirilmiş hikâyelerle doldurulur (2007, s. 5). Bu sebeple "Bu üzücü durumun üzücü bir sonucu olarak Belçika, tarihinin sömürge dönemine içgörüyü ya da utançla değil, ağır basan duygusal bir nostaljiyle bakabilen az sayıda ülkeden biri gibi görünüyor" der (2007, s. 5).

⁵ Yasmine van Pee, II. Leopold'un Afrika sömürgelerinden getirdiği eserlerin sergilendiği Sömürgeler Sarayının tasarımcısı olan Paul Hankar'ın öğrencisi olan Sneyers'i "(...) Hankar gibi Belçika hükümeti tarafından birçok kez ülkesindeki kolonyal sergileri ve Dünya sergilerine girişleri tasarlamak üzere görevlendirilmiş ve her zaman endüstri yoluyla ilerleme fikirleri ile kolonileşmenin faydaları arasındaki örtük bağlantıları estete etmiş (...)" (2007, s. 9-10) bir figür olarak tanımlar.

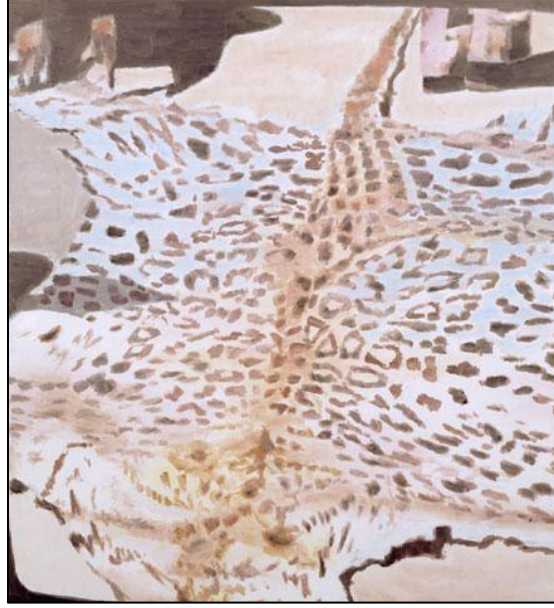


Görsel 3. Luc Tuymans, 2000, Güzel Oğlan / Mwana Kitoko. Wikiart. URL3

“Mwana Kitoko” isimli çalışmada (Görsel 3), Baudouin, uçaktan indiği sırada Kongo’da karşılama törenine doğru yürürken gösterilir. Kompozisyonda kral figürü karşılama töreninden ve onu karşılayanlardan yalıtılmış şekilde resmedilir (Buettner, 2016, s. 419). Böylece odak tamamen figüre yönelir. Figürün pozunda belirginleşen donukluk ve kasılmışlık hissi propaganda retorığının yapaylığını hatırlatırken diğer yandan da resmi törenlerin teatralliğini ifşa eder. Baudouin’in portresindeki belirsizlik figürü anonimleştirerek genel anlamda eleştiriyi iktidar kurumuna yönlendirir. “Dikey güç sembolleri giymiş bu genç adamın tasvirindeki kararsızlık, sağ kolda en üst seviyededir. Diğer kol, kılıcı zorla tutarak ayakta kalır, ancak figür kahramanlık beklentisini karşılamayı başaramaz” (Pirotte, 2013, s. 202). Pirotte’ye göre;

Resmin odak dışılığı, renk paleti ve parlak aydınlatmanın birleşimi, Mwana Kitoko’yu çarpıcı derecede doğal olmayan bir "beyazlığın" resmi haline getirir. Bu anlamda resim, Frantz Fanon'un Les Damnés de la Terre'de özetlediği şekliyle sömürge sorununu içerir; yeni bir ülkenin başarılı bir şekilde ele geçirilmesine ve kontrolüne rağmen, "sömürgeci" her zaman bir yabancı olacaktır. Egemen sınıfı karakterize eden mülkler, fabrikalar veya banka hesapları değildir. Egemen sınıf, her şeyden önce beyazdır; başka bir yerden gelir ve 'ötekilere' çevirdiği yerli halktan tamamen farklıdır (2013, s. 202).

Sanatçının “Leopard” (Görsel 4) isimli eseri ise belgeseldeki başka bir görüntüden hareketle oluşturulur. Sahne ‘beyaz adamın’ inişi sonrası leopar derisi üzerinden henüz geçtiği anı gösterir. Kral, sağ üst köşede geçişi henüz tamamlamışken, sol üst köşede bir el deri üzerine uzanmaktadır. Kral Kongo’da güzellik, kurnazlık ve güçle ilişkilendirilen leoparın postu üzerinden geçerek; yerel yöneticilerin imtiyazına sahip olur, Kongo’ya hükmedişini sembolik anlamda var eder (Pirotte, 2013, s. 203). Görüntü, milattan önce Mezopotamya uygarlıklarında görülen, doğaya hükmeden gücün ve erkin simgesi, aslan avlayan kral figürlerinin tasvirini de anımsatır.



Görsel 4. Luc Tuymans, 2000, Leopar / Leopard. Guggenheim. URL4

Geniş açıdan bakıldığında Leopar postu, aynı zamanda haritayı andıran topoğrafik bir çağrışım yapar. Bu yönüyle leopar derisi üzerinde yapılan yürüyüş coğrafyaya tahakkümün de sembolüne dönüşür. “(...) Egzotik bir ödül olarak değerlendirilebilecek bu sembolik harita 'Afrika için kışımayı' somutlaştırır” (Pirrotte, 2013, s. 203). Diğer yandan yere serilmiş hayvan derisi kolonyal tarihin bir parçası olan doğa üzerindeki tahribatın da güçlü bir imgesine dönüşür.

“Lumumba” (Görsel 5) isimli çalışma da ise bağımsız Kongo’nun ilk Başbakanı olan Patrice Emery Lumumba’nın portresini görürüz. Lumumba, 1961’de, başbakan seçilmesinden sadece altı ay sonra, Belçika ve ABD destekli bir askeri darbeyle tutuklanır ve öldürülür. Belçika’nın cinayetdeki rolü uzun yıllar tartışmalara konu olur. Olaydan ancak 42 yıl sonra Belçika hükümeti, Lumumba’nın öldürülmesinde sorumlu olduklarını itiraf ederek bir özür metni yayınlar.



Görsel 5. Luc Tuymans, 2000, Lumumba / Lumumba. Moma. URL5

Sergide, Baudouin'in aksine, Lumumba 'gerçek' bir portre ile onurlandırılır (Pirotte, 2013, s. 206-207). Resimde Avrupa'nın 'Afrikalı' stereotipine karşıt biçimde Lumumba takım elbiseli şekilde görülür. Zira onun bu duruşu 'Bwana Kitoko' belgeselinde de sıklıkla vurgu yapılan, resmi anlatının 'vahşi Kongolu' imgesini yansıtmaz. Pirotte'ye göre;

Tuymans portresinde bir ikonu tasvir etmekten çok ırk, insan ve entelektüel arasındaki sorunlu ilişkiyi temsil etmeye çalışır. Bu resimde siyah entelektüel, kolektif bilinçaltının beyaz adamın aksine 'zenciyi' gerici ilkel fanteziler temelinde tanımladığı Batı toplumundaki zorlama stereotipiyle sonsuza dek çelişen, kategorik bir hata gibi görünür (2013, s. 207).

Dolayısı ile resim aracılığıyla izleyici 'Lumumba' ile karşı karşıya getirilerek bir tür 'yüzleşme' alanı açıldığı söylenebilir.

Benzer bir yüzleşme "Sculpture" (Görsel 6) isimli resimde de karşımıza çıkar. Resim Belçika'da bir restoranda sergilenen ahşap bir 'Afrikalı' figür heykelinin resmidir. Fonda restorana dair unsurlar görülmesine rağmen figürün bir heykel olduğu ilk bakışta anlaşılmaz. Aksine Lumumba'nın portresine benzer bir natüralistlikte, doğrudan seyirciyle iletişim halinde tasvir edilir.



Görsel 6. Luc Tuymans, 2000, Heykel / Sculpture. Artnet. URL6

Görüntü bastırılmış belleğin huzursuz karakteriyle örtüşür şekilde, birden fazla rahatsız edici tezadı aynı anda bünyesinde var eder: Canlıymış gibi görünen ahşap heykel, egzotik bir teşhir nesnesine dönüştürülmüş insan figürü, hesaplaşılması gerekirken kolaylıkla gündelik hayatın içerisinde var olabilen sömürü tarihi... Bunun yanında Pirotte'ye göre Tuymans, figürün "(...) kas yapısını abartarak ve rengini yoğunlaştırarak vahşi siyah adam fikrini bir hayranlık, arzu ve korku nesnesi olarak görselleştirir" (2013, s. 208). Bu noktada Tuymans heykelin "vahşiliğini" izlemeye teşvik ederek izleyiciyi bu egzotik sergilemeye ortak eder.

Ancak Baudouin'in tasvirindeki belirsizliğin aksine "Lumumba" ve "Sculpture" figürlerinin natüralistliği dikkat çekicidir. Baudouin'i anonimleştiren biçimsel tercihler burada görülmez. Buettner'e göre Tuymans'ın bu yaklaşımı kurbanlara bir tür hakkını teslim etmez. Ona göre izleyiciyle doğrudan göz teması kuran "Lumumba" ve "Sculpture", insanlıklarını ortaya koyarak post-kolonyal anlatılara direnirler. Sadece egzotikleştirilmiş, aşağılanmış dekoratif nesnelere indirgenmeyi ya da siyasi bir sorun olarak susturulmayı reddederler. Bunun yerine saygı, tanınma ve yüzleşme talep ederler (2016, s. 422).

Diğer yandan Tuymans'ın bu portrelerdeki figürlerin bakışıyla somutlaştırdığı 'yüzleşme' eylemi, Levinas'ın "öteki" kavramıyla birlikte düşünülebilir. Levinas'a göre "yüz", "ben" in öteki ile ilişkisinde "en temel sorumluluk kipidir" (aktaran: Butler, 2018, s. 135). Bu noktada yüz "hayatın kırılmasını hem de şiddet yaşantısını ileten bir figür olarak" (Butler, 2018, s. 15) ötekiye karşı "ben" in sorumluluğunu hatırlatır. Yüz "kendini sunarak ben'i sorumluluğa çağırır ki bu çağrı 'adalet isteği'dir. Öteki'ne yanıt vermek Levinas'a göre zorunludur; çünkü ben, cevap verme edimiyle kurulur. Fakat bu cevap iki türlü olabilir: Öteki'ni yok etmek ya da Öteki'nden sorumlu olmak" (Türk, 2013, s. 43). Dolayısı ile "Lumumba" ve "Sculpture" da izleyiciye dönük olan yüz, izleyiciler için etik bir diyalogun başlangıç noktası olarak görülebilir.

4. Sonuç

Tuymans'ın sanatında izleyiciye biçtiği rol ve politik söylem üretme tarzı, Ranciere'in seyircinin özgürleşmesi tanımıyla birlikte düşünüldüğünde bazı ortak noktalar görülür. Öncelikle Ranciere'e göre seyircinin özgürleşmesi icracı ile izleyenler arasındaki sınırın belirsizleşmesidir. Bu bir anlamda sanatçının anlam üzerindeki iktidarını seyirciyle paylaşması olarak da ifade edilebilir. Benzer şekilde Tuymans'ın sanat pratiğinin merkezinde de seyircinin aktif rolüne yapılan vurgu dikkat çeker. Eserlerin biçimsel ve kurgusal dilinde somutlaşan 'eksiklik', izleyiciler tarafından zihinsel düzlemde tamamlanır.

Bu duruma farklı bir açıdan bakmak da mümkündür. Tuymans'ın resimlerinde görülen nötrleştirme, izleyici için içsel bir diyalogun başlangıç noktası olarak görülebilir. Zira sanatçı üretimlerinde tarihsel kayıtlardan yola çıkmış olmasına rağmen, referans materyallerini dönüştürerek, bu kayıtların 'bir şeyin temsili olma durumunu' neredeyse yok eder. Örneğin resimlerde çoğunlukla haber görselleri, filmler ya da belgeseller gibi 'yapılandırılmış' görselleri kullanılır. Benzer şekilde Ranciere, özellikle televizyon haberlerinde gördüğümüz şeyler, aslında, görüntülerin ne anlama geldiği ve onlardan ne anlam çıkarmamız gerektiğini dikte eden bakış açıları olduğunu ifade eder (2015, s. 89). İşte bu anlamda Tuymans'ın medya görsellerinden yola çıkarak ürettiği imgeleriyle söz konusu yapılandırılmışlığı bozduğu söylenebilir. Örneğin ışık veya dokular dönüştürülür; formlar silinir ya da bir tür kayıtsız oluşu çağrıştıracak biçimde resmedilir. İşte resimlerde ortaya çıkan bu etki onu araçsallaştıran şeyin ta kendisidir. Belli bir bakma biçimine göre yapılandırılmış bu görsel materyallere alternatif bir bakma eylemi inşa edilir. Tuymans'ın yarattığı, temsil iddiasından uzak bu yüzeylerde, resmin neyi anlattığı izleyicisinin zihinsel süreci sonunda belirlenir. Resimlerin sığ yüzeylerinde göz fazla oyalanmaz ve böylece resimle ilişki 'hızlı bir şekilde' retinal düzlemde zihinsel düzleme kayar. Böylece bir anlamda 'bakma eyleminin' kendisi problemleştirilir. Tam da bu sebeple Tuymans, sanatın değil hayatın politik olduğunu ifade eder (Harris, 2009). Bu ifadeyle Ranciere'e benzer şekilde anlam üretiminde izleyicinin aktif rolüne ve sorumluluğuna işaret eder.

Bunun yanında Ranciere ve Tuymans'ın sanat politika ilişkisine dair görüşlerinde de paralellikler görülür. Öncelikle Ranciere, sanatı ve politikayı, mevcut olanı sarsarak yeni ilişkiler ve kavrayışlara olanak tanınması temelinde ilişkilendirir. Sanatın politik duyarlılık yaratabilme kapasitesi mevcut olanın yapısının sarsılması ya da ifşa edilmesiyle koşulludur. Ona göre sanatsal etkileşim ortaya çıkardığı bağlantılarla "(...) görülür, söylenir, yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur" (2015, s. 71). Tuymans da bu ifadeye benzer şekilde '(...) bir resim, önceden belirlenmiş bir ahlaki bakış açısını iletmeye çalışmamalı, bunun yerine izleyiciyi kendi bakış açısını yeniden gözden geçirmeye teşvik etmelidir" (Eastham, 2015) der. Bu görüş, Tuymans'ta, mevcut görüntüleri didaktik olmadan, herhangi bir ahlaki yargıya yönlendirmeyecek bir kayıtsızlıkta imgeleştirmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı mevcut görselleri kullanarak; bunları, resim sanatının kendisine özgü maddeselliğiyle yeniden yorumlar. Resmin ortaya koyduğu etkileşim ise bu görüntüleri yeni bir gözle incelememizi ve böylece tarihsel anlatılara eleştirel bir perspektif açma potansiyeli taşır. İkinci olarak; temsille arasına koyduğu boşluğun izleyici tarafından doldurulmasını teşvik ederek, didaktikleşmeden, hatta görünenin sıradan yönünü daha da vurgulayarak, olası politik çıkarımları izleyiciye bırakır. İki durumda da izleyicinin politik duyarlılığıyla ilgili yüzleşebileceği bir süreç başlatır. Gerçeğin ve hafızanın inşa edilebilirliğinin altını çizerek bakışın ve bakma eyleminin politikliği üzerinden izleyenlerin sorumluluğunu hatırlattığı söylenebilir.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. W. (2002). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Trans.; Ed.). New York: Continuum.
- Arnheim, Rudolf. (2018). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barrett, Terry. (2019). *Neden Bu sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berger, John. (2019). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bergson, Henri. (1998). *Zihin Kudreti*. (M. Katircioğlu, Çev.). İstanbul: Milli eğitim Basımevi.
- Bishop, Claire. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Borcherdt, Gesine. (2023). The Photographic Traces of Luc Tuymans's Ghostly Paintings, *Aperture*. Erişim: 24.06.2024. <https://aperture.org/editorial/the-photographic-traces-of-luc-tuymanss-ghostly-paintings/>
- Buettner, Elizabeth. (2016). *Europe After Empire Decolonization, Society and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith. (2018). *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Coggins, David. (2009). Takeover Artist. *Artnet*. Erişim:24.06.2024. <http://www.artnet.com/magazineus/features/coggins/luc-tuymans9-16-09.asp>
- David Zwirner. (2023, 16 Eylül). *Luc Tuymans/Program* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bxM7Qs08nZg&t=2s>
- Eastham, Ben. (2015). A Necessary Realism: Interview with Luc Tuymans, *Apollo Magazine*. Erişim: 29.07. 2024. <https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>
- Foster, Hal. (2013). Rancière'in "Aisthesis" Kitabı Üzerine: "Eleştirel Sanatın Nesi Var?", *e-skop*. Erişim: 01. 08. 2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-ranci%C3%A8rein-aisthesis-kitabi-uzerine-%E2%80%99Celestirel-sanatin-nesi-var%E2%80%9D/1673>
- Harris, Gareth.(2009). Why paintings succeed where words fail: Interview with Luc Tymans, *Theartnewspaper*. Erişim: 01.08.2024. <https://www.theartnewspaper.com/2009/09/01/why-paintings-succeed-where-words-fail-interview-with-luc-tymans>
- Kantor, Jordan. (2010). Luc Tuymans, *Artforum*. Erişim: 24.06.2024. <https://www.artforum.com/events/luc-tuymans-5-188204/>
- Koerner, Joseph Leo. (2013). Monstrance. Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 184-198. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Lichtzier, Ruslana. (2020). The Desire to Forget: Luc Tuymans / Palazzo Grassi. *Theseenjournal*. Erişim: 24.06.2024. <https://theseenjournal.org/the-desire-to-forget-luc-tuymans-palazzo-grassi/>

Loock, U., Aliaga, J. V., Spector, N. ve diğerleri. (2003). *Luc Tuymans*. New York: Phadion Press.

McKinney, Ronan. (2013). Picturing 9/11: Trauma, Technics, Meditation. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Sussex, Film and Visual Culture. Sussex.

Pirotte, Philippe. (2013). Mwana Kitoko (Beautiful White Man). Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 199-214. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Ranciere, Jacques. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ranciere, Jacques. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Ranciere, Jacques. (2020). *Dissensus Politika ve Estetik Üzerine*. (M. Yalçinkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saatchigallery. (t.y). Erişim: 24.06.2024. https://www.saatchigallery.com/artist/luc_tuymans

Tuymans, Luc. (2013). Disenchantment. Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 25-37. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Türk, Duygu. (2013). *Öteki, Düşman, Olay Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

van Gelder, Hilde. (2005). The Present-day Scholar: An (Im)possible Representation?, *Image&Narrative*. Erişim: 22.06.2024. <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/hildevangelder.htm>

van Pee, Yasmine. (2007). Between mimesis and non-recognition: Luc Tuymans pictures Congo, *Academia.edu*. Erişim: 10.04.2023. https://www.academia.edu/9476541/Yasmine_Van_Pee_Between_mimesis_and_non_recognition_Luc_Tuymans_pictures_Congo_unpublished_graduate_student_paper_Dept_of_History_of_Art_University_of_California_at_Berkeley_2007

van Rossem, Patrick. (2023). Artists and the Public's Attention Since the 1960s: An Exploration of How Artists Seek to Capture the Audience's Attention, *The Nordic Journal of Aesthetics*, 32/65, s. 78-93.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Luc Tuymans, 1986, Gas Odası / Gaskamer. Davidzwirner. Erişim: 24.06.2024. <https://www.davidzwirner.com/artworks/luc-tuymans-gaskamer-70bda>

Görsel 2: Luc Tuymans, 2017, Niger / Niger. Artbasel. Erişim: 24.06.2024. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68759/Luc-Tuymans-Niger>

Görsel 3: Luc Tuymans, 2000, Güzel Oğlan / Mwana Kitoko. Wikiart. Erişim: 25.06.2024. <https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/mwana-kitoko-2000>

Görsel 4: Luc Tuymans, 2000, Leopar / Leopard. Guggenheim. Erişim: 25.06.2024. <https://www.guggenheim.org/artwork/9626>

Görsel 5: Luc Tuymans, 2000, Lumumba / Lumumba. Moma. Erişim: 24.06.2024. <https://www.moma.org/collection/works/82832>

Görsel 6: Luc Tuymans, 2000, Heykel / Sculpture. Artnet. Erişim: 25.06.2024. <https://www.artnet.com/artists/luc-tuymans/sculpture-vgQXegljXnqATFuxNv9UgA2>

HEIDEGGER'İN DÜŞÜNCEİYLE SANAT ESERİNİ ANLAMAK¹²

Arş. Gör. Aytuna CORA

Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

Adana/Türkiye

aytunacora@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1333-3870

Öz: Sanat eseri, kendisini taşıyan malzeme ile maddi bir bütünlük içinde yer alır. Var olan diğer nesnelere fiziksel olarak ortak özelliklere sahiptir. Ancak eser, malzemeyle olan ilişkisi ve üretim yöntemi itibarıyla onlardan ayrılır. Bu çalışmanın amacı, bu ayrımın nasıl gerçekleştiğini tartışmak ve eserin, diğer var olanlar içinde nasıl konumlandığı hususunu incelemektir. Bunun için, Heidegger'in sanat hakkındaki görüşleri merkez alınmıştır. çünkü Heidegger, sanat eserini, onu nesneye indirgeyen her türlü tanımlamanın dışında ele alır. Heidegger'e göre sanat eseri, varlıkla ve hakikatle olan bağlantısı üzerinden incelenmelidir. Ancak bu sayede sanat eserinin bir eser olarak ne anlama geldiği anlaşılabilir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Sanat Eseri, Varlık, Hakikat, Heidegger.

UNDERSTANDING THE ARTWORK WITH HEIDEGGER'S THOUGHT

Abstract: At An artwork exists within a material integrity with the material it embodies. It shares physical characteristics with other existing objects. However, the artwork distinguishes itself through its relationship with the material and its method of production. This study examines how this distinction occurs and how the artwork positions itself among other existing entities. To this end, Heidegger's views on art have been taken as the central focus. This is because Heidegger approaches the artwork beyond any definition that reduces it to an object. According to Heidegger, an artwork should be examined through its connection with being and truth. Only in this way can the meaning of the artwork as a work be understood.

Keywords: Art, Artwork, Entity, Truth, Heidegger.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale Araştırma Görevlisi Aytuna Cora'nın, Prof. Ufuk Tolga Savaş danışmanlığında, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı'nda yürütülen Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Sanat eseri nedir? Tuval bezi üzerinde oluşturulan desen, yontulmuş bir mermer, bir araya getirilerek düzenlenmiş nota grubu gibi örnekler sanat eserini tanımlamak için yeterli midir? Soruyu bir başka biçimde sormak gerekirse, sanat eserini ‘sanat eseri’ yapan unsur nedir? Sanat eserini, bir var olan olarak, diğer nesnelere ayıran şeyin ne olduğu sorusu üzerine düşünmek, beraberinde esere ve eserin açtığı alana dair düşünmeye de bir kapı aralar. Heidegger’in, sonradan metin olarak *Der Ursprung des Kunstwerks* (Sanat Eserinin Kökeni) başlığıyla basılan, 1935, 1936 yıllarında Freiburg’da verdiği konferansların odağı buydu; sanat eserinin varlığını anlamak, daha doğrusu sanat eseri ile varlığı anlamak.

Varlık, Heidegger’in felsefesinin temel kavramı olarak ön plana çıkar. Ancak Heidegger, kendisini varoluşçu bir filozof olarak tanımlamaz, hatta varoluşçu felsefeden kendisini ayrı tutar çünkü düşünüş biçiminin temelinde insanın kişisel varoluşu ya da insan olmaya dair ahlaki unsurlar değil, varlık probleminin kendisinin bulunduğunu söyler (Blackham, 2012, s. 92). Dahası Batı metafiziğinin varlık problemine hatalı bir noktadan yaklaştığından ve bu nedenle bu düşünüş biçimi altında varlık kavramının unutulmuş olduğundan bahseder. *Metafizik Nedir?* başlıklı metnin girişinde, metafizik geleneğin varlık problemini ele alırken, var olanı hep bir var olan olarak tasarım-ladığını, bu nedenle de varlığa ulaşamadığını, böylece felsefenin de kendi temelini yoğunlaşamadığını söyler (Heidegger, 2019, s. 9). Heidegger’e göre varlık ve var olan birbirine karıştırılmaktadır ki Batı metafiziğinin en büyük hatası bu noktada başlamaktadır.

Oysa Metafizik boyuna, en çeşitli şekilleriyle Varlığı dile getirir; kendisi sayesinde Varlık hakkındaki sorunun sorulup yanıtlandığı izlenimini verir ve pekiştirir. Ne var ki, Metafizik hiçbir yerde Varlığın Hakikati hakkındaki soruyu yanıtlamaz, çünkü o, bu soruyu sormaz. Sormaz, çünkü Varlığı sadece, Varolanı Varolan olarak tasarım-ladığında düşünür. Bütününde Varolanı kasteder ve Varlıktan söz eder. Varlıktan söz ederken de Varolan olarak Varolanı kasteder. Başlangıcından tamamlanışına kadar Metafiziğin tüm söylediğinde, garip bir şekilde Varolan ile Varlık sürekli olarak birbirine karıştırılır (2019, s. 12).

Unutulmuş bir varlık meselesi, insanın kendisiyle olan bağının da kopmasına neden olmuştur. Hatta bu kopuş öylesine derinden gerçekleşmiştir ki “[...]İnsan Varlık’tan yabancılaşmıştır. Bundan dolayı insan kendisini Varlık’la ilişki içerisine sokulmakta olan biri olarak bilmez; yani insan kendisini insan olarak bilmez. Bu tarzda yönetilen günümüz insanı, kendisine doğru görünmesine rağmen, hiçbir zaman kendisiyle, yani kendi, özyle karşılaşmaz” (Özlem, 1998, s. 27).

Bu noktada Heidegger, sanatı, güzelle olan ilişkisi bağlamında estetik bir bakış açısıyla değil, tam da hakikatle olan bağlantısı üzerinden varlığın anahtarı olarak görür. Heidegger’e göre, sanat eserini anlamak, eseri nesne-leştiren bakış açılarından sıyrılarak, hakikatle olan ilişkisi üzerinden ele alındığında mümkündür ancak. Çünkü “sanat eseri varlığın hakikatini düşünmeyi olanaklı kıldığı için, varlık tarihinin de anahtarıdır” (Direk, 2010, s. 107).

Bu çalışmada, sanat eserinin var olma biçimi, diğer var olanlarla ilişkisi ve onları aşan yönleri incelenmiştir. Sanat eserini yalnızca biçimsel niteliklere indirgemek ya da onu salt bir nesne olarak değerlendirmek yerine, Heidegger’in sanat eseri hakkındaki görüşleri temel alınarak, eserin ontolojik varoluş biçimi analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, sanat eserinin yalnızca estetik bir deneyim veya maddi bir nesne olmanın ötesine nasıl konumlandığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda yöntem olarak Heidegger’in sanat eserine dair analizleri incelenmiş, eserin varlıkla olan ilişkisi ve hakikati açığa çıkarma potansiyeli araştırılmıştır.

2. Bir Var Olan Olarak Sanat Eseri

Plastik olarak şekillendirmeye dayalı eserler, tıpkı diğer var olan nesnelere gibi fiziki bir bütünlük içinde var olur. Eser mekanda yer kaplar, bir hacmi ve ağırlığı vardır. Şöyle söyler Heidegger:

Resimler bir şapka veya av tüfeği gibi duvarda asılı dururlar. Sözelimi bir çiftçinin ayakkabılarını gösteren van Gogh'un resmi, bir sergiden öbür sergiye taşınır durur, tıpkı Ruhr bölgesinden gönderilen kömür veya Kara Orman bölgesinden gönderilen ağaç kütükleri gibi. Hölderlin'in şiirleri diğer temizlik eşyalarıyla birlikte bir askerin sırt çantasında bir arada bulunuyordu. Beethoven'in kuartetleri, yayınevlerinde tıpkı patatesler gibi depolanır (2014, s. 11).

Eserin fiziki bütünlüğü, somut bir var olan olarak kendisini oluşturan malzeme kaynaklı bir yapılanmayı teşkil eder. Ancak bir esere, duvarda asılı duran bir şapkaya ya da bir ağaç kütüğüne yaklaştığımız gibi yaklaşamayız. Ağaç kütüğü, şapka ve sanat eseri için, hepsinin ortak noktasının somut gerçeklikler zemininde birer var olan olarak bulunmaları olduğu söylenebilse de, kendiliğinden oluşmak, bilinçli bir eylemle üretilmek ve sanata ilişkin yaratıcı edim ile birbirlerinden ayrılırlar. Heidegger'in Sanat Eserinin Kökeni metninde, bu ayrımı nasıl gerçekleştirdiğini Tepebaşılı şu şekilde açıklar:

[...]öncelikle nesne, araç ve eser ayrımını yapmaya bunların sınırlarını belirlemeye, kavramsal açıdan tartışmaya ve zaman zaman bunları kendi aralarında karşılaştırmaya koyulur. Unutulmamalı ki, bunlar yani nesne, araç ve eser varlığın (Sein) farklı biçimlerinde ortaya çıkan üç varolan (Seiendes) halidir (2014, s. 102).

Nesne, bilinçli bir eylemle üretilerek ya da doğada kendiliğinden oluşarak var olabilir. Nesne ve nesneyi oluşturan malzeme arasındaki ilişki her iki durum içinde de ayrı karakterlerde yapılır. Heidegger, batı düşüncesinde baskın olan üç tür nesne sınıflandırması olduğunu söyler; birincisi; çeşitli özelliklerin taşıyıcısı olma hali, ikincisi; duylara verilenlerin birliği ve üçüncüsü; biçimlendirilmiş malzeme olması (2014, s. 16, 17). İlk tanım için bir taş parçası örnek verilebilir. Taş, taşa ilişkin çeşitli özellikleri bir arada barındırır, ve taşı bir nesne olarak tanımlamada bu özelliklerin bir arada olması yeterli görülür. İkinci tanım için, görme, duyma, dokunma gibi çeşitli duysal yollarla, bir zihin tarafından algılanan herhangi bir nesne belirlenimi yapılabilir. Nesneye dair üçüncü tanımlama da nesnenin, belirli bir biçimde ortaya çıkmış, biçim verilmiş bir malzeme olmasıdır.

Ancak nesneye dair bu üç yorum, zaman içinde birbiri içine geçerek salt nesne, araç nesnesi ve sanat nesnesi olarak tanımlanır hale gelmiştir. Heidegger'e göre bu tanımlamalar bizi nesneye yaklaştırmaz, tam tersine "hem nesnenin nesneselliğine, hem aracın araçsallığına, hem de eserin eser oluşuna giden yolu" (2014, s. 24) kapatarak, var olanın ne olduğunun anlaşılmasını daha da güçleştirir. Heidegger şöyle der, "biz yalnızca özel olarak nesne, araç ve eser hakkında değil bilakis genel olarak bütün var-olanlar hakkındaki bir düşünceye göre düşünüyoruz" (2014, s. 24). Yani aslında Heidegger, var olanlara sonradan atfedilen anlamlarla yapılan nesne tanımlamalarının, bir tür filtre görevi gördüğünü ve var olanlara ulaşmanın önünü kapattığını söyler. İnsanın, nesneye ilişkin deneyimini, nesneyi aktarırken, nesnenin kendisine atfettiğini ve aslında bunun olağan bir durum olduğunu belirtir (2014, s. 18).

Heidegger, sanat eserinin kökeninin ne olduğu soruşturmasını yapabilmek için, salt nesne, araç nesnesi ve sanat eserinin nesnesinin birbirleri karşısında nasıl konumlandığını, meydana geliş biçimleri ve malzemeyle olan ilişkileri üzerinden inceler. Salt nesne olarak nitelendirilenin, doğada kendiliğinden var olan ya da artık üretildiği amaca hizmet edemeyen kullanım nesnelere olduğunu söyler. Doğada kendiliğinden var olan herhangi bir nesne,

örneğin bir mermer parçası, herhangi bir kullanılışlılık ilkesinden bağımsız olarak var olur. Ya da kırılmış bir mermer havan, işlevini yerine getiremediği için artık sadece kırık mermer parçaları olarak salt nesne kategorisine girmiştir. Her iki durum içinde de malzeme, kendisini sadece bir malzeme olarak sergileyebilir haldedir. Aracın, yani bir kullanım nesnesinin ise, araç olarak var olabilmesi için özel bir amaca hizmet ediyor olması koşulu vardır. Heidegger bu kez, tarlada çalışan bir işçinin ayakkabılarını örnek olarak verir. Burada nesne, bilinçli bir eylemle üretilmiştir. Ayakkabının giyiliyor oluşu ve işlevini yerine getirişi, aracın, gündelik akış içinde üzerinde durulmadan bilinen bir niteliğidir ve Heidegger buna “güvenilirlik” der (2014, s. 28). Güvenilirlik, araç nesnesinde malzemenin önüne geçer. Ayakkabı nesnesinin bir araç olarak ne olduğu hususu, ayakkabıyı detaylı yollarla inceleyerek, ayakkabı yapımını ustalık derecesinde bilerek ya da ayakkabı üzerine düşünerek değil yalnızca ayakkabı giyilip işlevini yerine getirdiğinde yani “güvenilirliğinde” kendini ortaya çıkarır. Kullanılmaktan eskimiş ve artık işlevini yerine getiremez durumda olan ayakkabı ise, doğada kendiliğinden var olan herhangi bir taş parçası gibi salt nesneye indirgenmiştir. Taş parçasına bakıldığında taşı oluşturan malzeme görülür. İşlevini yerine getiremeyen bir araç nesnesi için de araç oluşu değil, sadece malzeme oluşu gündemdedir yani salt nesne kategorisindedir denilebilir.

Sanat eseri ise doğada kendiliğinden var olamaz, tıpkı bir kullanım nesnesi gibi bilinçli bir eylemle üretilmiştir. Sanatçısı tarafından özel bir içeriğin, malzeme ile biçimlendirilmesi yani nesneleştirilmesi işlemi söz konusudur. Bilinçli bir eylemle ortaya çıkışı yönünden sanat eseri, araç nesnesine yakın konumlanır. Ancak eser, aynı zamanda bir taş parçası gibi kendi kendine dayanan bağımsız bir yapıya da sahiptir. Bir kullanım nesnesi ile kıyaslandığında, tabii olduğu herhangi bir kullanılışlılık ilkesi olmadığı gibi, üretim yöntemi itibarıyla de özgürdür. Kendisini oluşturan malzeme, tıpkı bir taş parçasında olduğu gibi, sanat eserinde de kendini hür bir biçimde sergiler. Oysa Heidegger’e göre “taş, bir aracın üretiminde örneğin balta olarak kullanılır ve tüketilir. O, gösterdiği hizmetinde kayıp olur” (2014, s. 40). Yani bir aracı meydana getiren malzeme, kullanılışlılık ilkesinin altında kaybolurken, sanat eserinde malzeme, tam da o malzeme olduğu için oradadır. Heidegger, bunu bir Yunan tapınağı üzerinden aktarır:

Tapınak eseri bir dünya teşkil ettiği sürece malzemeyi kayıp etmez, bilakis ortaya çıkarır ve hatta eserin dünyadaki açılımında taş, taşınma ve dinlenme olur. Böylelikle o taş olur. Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de dile gelir. Eser, kendini taşın kütesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, madenin sertliği ve parıltısına, rengin ışması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırım gücüne kendini koyarak bunları vücuda getirir (2014, s. 40, 41).

Yani eser, malzemenin malzeme olarak kalmasına alan açar, izin verir. Bu sayede bir sanat eserinde malzeme, kendisini serbestçe sergileyebilir haldedir. Öte yandan malzeme, eserin yalnızca maddi yönüne dair bir bilgi taşır. Fakat bu bilgi öylesine kanıksanmış haldedir ki, Heidegger, mimari bir yapıyı taştan, ahşap bir heykeli ağaçtan, bir tabloyu renkten, edebi bir yapıtı sözcüklerden, müziğin sestten oluştuğunu varsaydığımızı söyler. Elbette bütün bu maddi nitelikler sanat eserini meydana getiren fiziki koşullar olarak ön plandadır. Ancak Heidegger, sanat eserinin kendisini meydana getiren malzeme, yani sadece bir nesne olmasının ötesinde bir yere konumlandığını söyler. Çünkü “Biz eserin yanında iken, olduğumuz yerden başka bir yerde buluruz kendimizi” (2014, s. 29). Kişiyi olduğu yerden başka bir yere götürebilme potansiyeli, sanat eserinin, salt malzeme olmanın ötesinde konumlanabilme gücüdür. Peki sanat eseri bunu nasıl gerçekleştirir?

Heidegger bunun için, eserin hakikatle olan bağlantısını açmaktadır. Bu bağlantıyı anlayabilmek için, hakikat kelimesinin kökenlendiği kaynağa bakmak ve kelimenin taşıdığı anlamları doğru okumak gereklidir. Bunun için

çalışmanın bir sonraki başlığında, hakikatin unutulmuş anlamı incelenmiş ve sanat eserinin hakikatle ilişkisi tartışılmıştır.

3. Eserde Ortaya Çıkan Hakikat

Heidegger'e göre, estetiğin sanat eserine olan yaklaşımı, eseri nesneleştirmektedir. Eserin malzemesinin ve biçiminin, eseri belirlemede yeterli olduğu ve eserin güzel olanla ilintili olduğu düşüncesi ile aslında örtük bir biçimde de olsa, eser var olan herhangi bir nesne gibi değerlendirilir, yani salt nesneye indirgenir. Sanat eserine var olan herhangi bir nesne gibi yaklaşılması, eserin, "eser" olmasının ne anlama geldiğinin ıskalanacağı bir ortama zemin hazırlar.

Modern çağda, der Heidegger, kendimizi sanatın giz-açıcılığına kapamış durumdayızdır. Diğer her şey gibi, sanat da öznelleştirilmiş, insan iradesine tabi kılınmıştır. Sanatla kurduğumuz ilişki "estetiğe", yani bir başka Descartes-sonrası bilime dönüşmüştür. Estetik, öznenin bakış açısını benimsedikten sonra sanata salt nesne olarak bakar ve sonuç olarak artık sanatın tüm mevcudiyete- gelişi (coming-to-presence) içinde görülmesine izin vermez (Megill, 2021, s. 191).

Estetiğin, güzelle ilişkilendirdiği sanat eseri, sanat ticaretinin içinde de bu ticari faaliyetin nesnesi olarak sergilenir, satışı gerçekleştirilir, müzelerde koleksiyona dahil edilir ve envanterlenir, özel ambalajlarla sarılıp bir yerden bir yere kolilerin içinde taşınır ya da depolarda istiflenir, sanat fuarlarında kamusal ve bireysel zevkler için izleyicilere "sunulur", sanat tarihinin içinde ise bir bilim dalının nesnesi olarak kendisine yer bulur, ancak Heidegger şöyle sormaktadır; tüm bu çok katmanlı yapının içinde eserle, daha doğrusu eserin "eser varlığı" ile gerçekten karşılaşabilir miyiz? (2014, s. 35). Çünkü esere dair yürütülmekte olan bahsi geçen tüm bu faaliyetlerde eser bir nesnedir. Aslında farkında olunmayan bir davranış biçimiyle, aynı ortamda yer alan herhangi bir nesne konumuna getirilmiştir. Esere dair yapılan tüm atıflar, eserle bağlantıya geçebilmenin önünü kapatır. Bir değer atfedildiğinde, ticari bir faaliyete konu olduğunda, bir envanter numarası verilip etiketlendiğinde eser bir kategorinin içine sokulmuş olur.

Tam da bu noktada, var olanlara aracısız ulaşabilmek için, onlara özgür olabilecekleri bir alan bırakılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. "Bizimle nesne arasında nesneye ilişkin düşünce ve bildirimler konusunda ortaya çıkacak olanlar yok edilmelidir. Ancak bu şekilde nesnelere aracısız karşılaşıyoruz" (2014, s. 19). Aynı durum aslında eser için de gündemdedir. Gür, Heidegger'in söylediklerinin, şair Rilke ile daha iyi anlaşılacağını söylemektedir. Rilke'ye göre "[...] sanat eserleri bir kuyudaki görüntülere benzer, onlara ancak belli bir uzaklığa kadar yaklaşabiliriz, çünkü dil, eserin zenginliğini içermekten uzaktır; eğer esere fazla yaklaşırsak da, görmek istediğimiz şeyin üzerini kendimizle örteriz" (Aktaran: Gür, 2021, s. 23). Rilke burada, eserin eser varlığını ve eser olarak açtığı alanı gölgelememek, yani eserle karşılaşabilmek ve eseri anlayabilmek için, eserle aramıza kendimiz de dahil hiçbir şeyin girmesine izin vermememiz gerektiğini kastetmektedir denilebilir.

Heidegger için de sanat eseri, var olan herhangi bir nesne gibi değerlendirilemez. O, sanat eserini, varlıkla ve hakikatle olan ilişkisi üzerinden anlamaya çalışır. Direk, Heidegger'in, "Sanat eserini, onda meydana gelen varlığın hakikatinden kaynaklanan bir yazgı itibarıyla düşünmeyi" önerdiğini söyler ve Heidegger için, sanat eserinin, açıklıkta kendisini tesis eden hakikat olmasından bahseder (2010, s. 107). Zira sanat eserinin kurduğu dünya, hakikatin kendisini açığa çıkardığı alandır. Ancak Heidegger'e göre günümüzde hakikat, bilginin gerçekle olan uyumu olarak yanlış yorumlanmaktadır (2015, s. 150). Bu hususta Heidegger, *Kendileyiş* metninde şöyle sorar:

“Convenientia olarak hakikat: tasavvur etmenin varolan ile örtüşmesi. Yalnız hüküm ne ölçüde örtüşebilirdir ve bu şekilde hakiki-olmanın “taşıyıcısı”dır? “Hüküm”-ifade- cümle(*bir şeyden bir şey olarak bahsetmek*) ne anlama gelir? Bu nereden kaynaklanır?” (2022, s. 39). Bugünün düşüncesi ile hakikat kelimesinin, bilginin gerçeklikle olan uyumu olarak kabul edilmesi durumunu, düşünen öznenin merkeze alındığı Kartezyen düşünüş biçiminin bir uzantısı olarak yorumlamak mümkündür. “Heidegger’e göre, Batı felsefesinde bozulma ve yozlaşma, eski Greklerin doğruluk (hakikat) kavramının Latinceye mantıksal anlamındaki doğruluk (veritas) sözcüğü ile çevrilmesi ile başlar” (Tunalı, 2019, s. 237). Bu durum, kelimenin kökeninde bir anlam kaymasına neden olur. Heidegger, Batı felsefesi içinde hakikate dair yapılan bu tanımlamayı hatalı bulur ve şöyle söyler:

Bugün ve çoktandır, hakikat, bilginin gerçek olanla uyumu ya da uzlaşması demektir. Ne var ki, eğer bilgiyi oluşturan ve ifade eden bilgi ve önerme gerçek olanla uyuşabilecekse; gerçek şeyin, gerçek olabilmesi için kendisini göstermesi gerekir; yoksa gerçek olan önerme konusunda bağlayıcı olamaz (2015, s. 150).

Çünkü, hakikatin, bilginin gerçekle olan uyumu olarak tanımlanmasında belirleyici olan şey düşünen zihindir, hakikat bir zihnin üzerinde temellendirilir. Öznenin merkezde olduğu felsefi düşünüş sistemi içinde hakikat, varlıksal bağlamından koparılıp tümüyle epistemolojik bir zemine yerleştirilmiştir. Neticede hakikat artık yargı ve yargının işaret ettiği nesnenin örtüşmesi haline dönüşmüştür (Esenyel, 2020, s. 102). Ancak hakikati düşünen özne üzerinden temellendiren hakim görüş, nihayetinde insanın kendi kendisini yine kendi bilinci üzerinden bir çerçeve içine alarak sınırlandırmasıyla sonuçlanır.

Artık, insan hakikatin yegane kurucusu haline gelmiş, Varlık ve var-olanlar kendilerini kendi apaçıklıkları içinde göstermek yerine, özne tarafından kurulmuş bir temsil düzeni içine sokulmuşlardır. Varlık ve anlamı unutulmuş, ya da Varlık kendini unutturmuş, var-olanlar giderek sadece bilimsel gözlemlerle bilinebilecek ve temsil edilebilecek ‘elde bulunan’ kategoriler-nesnel ifadeler- ile örtülmüştür. Böylece varlık evinden sürülmüş, yerine günümüzün çalın tekno-bilimsel dünyası oturmuştur. Düşünce de yeryüzü de çöleyazmıştır. Bu aynı zamanda, insanın da sürgünlüğü, evsizliğidir. İroniktir, insanın hakikatin temeli olarak aklını koyması ile sürüldüğü yerde özgürleşmesi, aynı zamanda insanın kendi bilgisinin, kendi hakikatinin sınırları içinde bir yandan şeyleri kendi yarattığı hakikatlere hapsedip nesneleşirken öte yandan da kendi kurduğu bu hakikatin kesinliği ile koşulanmış bir *özgürleşmedir* (Arslan, 1997, s. 132, 133).

Ancak hakikat zihinden bağımsızdır. O halde Heidegger’in, eserde hakikatin ortaya çıkışıyla neyi kastettiğini anlayabilmek için, hakikat kelimesinin ilk anlamına bakılması gerekir ki burada kaynak olarak başvurulacak yer Antik Yunancadır. Çünkü Antik Yunan felsefesi, öznenin merkezde olduğu bir düşünüş biçimi sergilemez. Aslında özne, Antik Yunan’da da mevcut olan bir kavramdır ancak , hypokaimenon, yani önde-duran-şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik gibi anlamlara gelir (Özlem, 1998, s. 18). Çünkü Antik Yunanda insan henüz varlıktan uzaklaşmamıştır, doğanın karşısında değil, onun içinde, onunla birlikte bulunur.

Hakikat kelimesi, Antik Yunan’da, unutmak anlamına gelen “lethe” kelimesinden “-a” ön ekini alarak türetilmiştir ve “aletheia” kelimesine dayanmaktadır. Yani hakikat, “aletheia” olarak, unutulmuş olanın yeniden hatırlanması, üzerindeki örtünün kaldırılması, gizinin açılması, var olanın kendini açığa çıkarması ya da açığa çıkarılması gibi anlamları barındırır. Heidegger’de hakikat, hep bir oluş halinde olan, var olan olarak, var olanın açıklığıdır (2014, s. 45). Hakikat, varlığın hakikatidir. Heidegger’in sanat eserinde hakikatin ortaya çıkışı ile kast ettiği husus, varlığın, bir var olarak kendisini sanat eserinde göstermesidir.

Heidegger, sanat yapma eyleminin, açığa çıkarma ile olan ilişkisini ise bir başka Antik Yunanca kelime olan *Tekhne* üzerinden açıklar. Antik Yunan'da *tekhne* kelimesi her türlü üretim biçimini kapsayacak genişlikte kullanılır. Çünkü dönemin üretim biçiminde sanat ve zanaat arasında bir ayırım bulunmamaktadır. Heidegger ise *tekhne*'nin salt bir üretim biçimi olarak nitelendirilmemesi gerektiğini, kelimenin aslında sanatla olan ilişkisi bağlamında bir tür açığa çıkarma eylemi olarak yürütüldüğünü söyler. Berlin Sanatlar Akademisi'nde yaptığı "Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu" başlıklı konuşmasında sanatsal üretim ve *tekhne* ilişkisini, açığa çıkartma üzerinden şu şekilde açıklar:

Bir bilme biçimidir bu sözcüğün anlamı. Yapmak ya da ortaya koymak anlamına gelmez. Bilmek, bir çalışmanın bir yontunun biçimlenişinden önce onu görebilmek demektir. [...] Sanat, *têkhne* (τέχνη) olarak bir bilgi alanı içinde bulunduğu ve böylesi bir bilgiyi, henüz var olmayı görmemiş olanı, biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür algılanır duruma getirdiği için bu önceden görme olgusu üstün bir görme tarzı ve aydınlık ister. Sanata gebe bu önceden görme esin gerektirir (Heidegger, 1997, s. 13).

Bir şeyin evinin içi kadar iyi bilmek ve biçimlenişinden önce üstün bir görme biçimiyle tasavvur edebilmek olarak sanatsal yaratım, dışsal bir faktör olan üreten kişi olarak sanatçının gerçekleştirdiği bir açığa çıkarma eylemidir. *Tekhne* kelimesinin bilmek eylemiyle olan bağlantısı üzerine derinlikli düşünmek, kelimenin salt bir üretim sistemini işaret etmediğini, dahası aslında temelde zihinsel bir sürece dayanıyor olduğunu göstermektedir denilebilir. Zira "sözcüğün Almancada *kennen* (bilmek) fiilinden gelen Kunst sözcüğüyle karşılanıyor oluşu da sanatın salt yapıyla ilgili teknik becerilere ya da 'güzel' ve 'yüce' karşısında duyulan haz ve korkuya indirgenemeyeceğini, sözcükle anlatılanın bunların ötesinde varoluşumuza için bir 'bilme' biçimi olduğunu" (Nalbantoğlu, 2014, s. 71) ortaya koyar.

Bu noktada şöyle bir ayrıma değinmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır: Sanat eserinde var olanın hakikatinin ortaya çıkması demek, eserin zaten var olan bir gerçekliğin taklidi ya da yeniden üretimi olarak yorumlanmaması gerektiğini belirtmek gerekir. Yani Heidegger'e göre eser, belirli bir var olanı birebir yeniden ürettiği ya da dünyayı yeniden yorumladığı, taklit ettiği veya yansıttığı için değil, var olanların genel özlerinin aktarımını gerçekleştirdiği için kendisinde kurulan dünyada hakikat açığa çıkmaktadır (2014, s. 30). Direk, Heidegger için hakikatinin ne tür bir yapılanmaya sahip olduğunu şöyle açıklar:

Hakikat zamanla ilişkisi içinde düşünmeliyiz. Hakikat oluş halinde bulunan bir şey, bir meydana gelişir. Ama bunu kabul etmek hakikatın göreliliğini savunmak anlamına gelmez. Heidegger hakikat meselesini ebediyetten değil, bir açılıştan itibaren ele alır (2010, s. 111).

Heidegger'e göre, hakikat, bir var olan olarak kendisini çeşitli yollar aracılığıyla açığa çıkarabilir. Inwood, bir "devletin temelini oluşturan yasa", [...] "özünde bir varlık olmayan fakat mutlak varlık olan bir şeye yakınlık" [...], "büyük bir fedakarlık [...], ya da düşünürün sorgulaması" (2014, s. 176) gibi çeşitli alanları, hakikatın örtüsünün açıldığı ve bir var olan olarak kendisini açığa çıkardığı anlara örnek olarak verir. Buna karşılık bilim ise böyle değerlendirilemez, çünkü Heidegger'e göre bilim, "hakikatın kökeniyle ilgili bir gerçekleşme değildir, bilakis açık bir hakikat alanının yapımı, hatta çevresinde mümkün ve gerekli doğrularda kendini gösterenin kavranması ve kurulması sayesinde yapımıdır" (2014, s. 59). Eğer bilim, doğru olandan hareketle bir hakikate çıkıyorsa, Heidegger, bunun da felsefe olarak adlandırıldığını söyler. Ancak Heidegger sanat eserini, hakikatın kendine yer bulduğu bu ayrıcalıklı alana koyar. Ona göre sanat eseri, tıpkı bir devletin kurulması ya da gerçek bir felsefi sorunun sorulması gibi, hakikatın kendisini açığa çıkardığı alandır (2015, s. 161). Çünkü hakikatın kendini yapının içine oturtması demek, olağan olanı ve öyle olduğu sanılanı yıkarken olağan dışı olanı sonuna kadar açmaktadır (Yıldız, 2017, s. 194). Bu nedenle de bir eserle karşılaşmak, bizi daha önce hiç olmadığımız ve eğer bu karşılaşma yaşanmazsa

hiç olamayacağımız bir alana, eserde açılan dünyaya sokar. Eser, “alışılmış, bildik her şeyi alışılmamış bir şeye çevirir; bizlere yeni bir evren ve başka dünyalar açar” (Tepebaşılı, 2014, s. 118). Çünkü bir sanat eseri ile karşı karşıya gelme hali, aynı zamanda “[...] bizim sıradan dünya ile olan, yeryüzüyle olan bütün ilişkilerimizi değiştirir. Yapıp etmemizi değiştirir, değerlendiriş biçimimizi değiştirir. Tanıma biçimimizi, gözlemeleme biçimimizi değiştirir. Yani bizim hakikatte ikamet etme biçimimizi değiştirir” (Direk, 2010, s. 118). Bu nedenle sanat eseri, hakikatin izinin sürülebileceği bir alan olarak yapılanmaktadır. Fakat bu iz nasıl sürülecektir?

4. Dünya ve Yeryüzünün Çatışması: Sanat Eseri

Heidegger sanat eserinin bir dünya kurabilme ve yeryüzü açma niteliğinden bahseder. Ancak bunun için önce Heidegger’in dünya ve yeryüzü ile neyi kastettiğine değinilmesi gereklidir. Heidegger için “dünya”, kişinin içinde yer aldığı fiziksel gerçeklik zemini olmadığı gibi, zihinde kurgulanan bir yapılanma da değildir. Dünya, Heidegger terminolojisinde Dasein olarak kendine yer bulan, varlığının bilincinde olan ve bunu mesele edinebilen insana için yapılanır. Ökten, Heidegger’de Dasein’i şöyle tanımlamaktadır:

İnsan varolma minvallerinin tümüne birden “Dasein” (İnsanın dünya içindeki fiili varoluşu) diyen Heidegger, bu ifadeden varlığa-açık-oluş’u kastetmektedir. Heidegger için Dasein, bir nesne ya da fikir olmayıp, olgusal olarak varolan ve bu varoluşunu “anlayan”, başka bir deyişle varlık anlayışını sergileyen, her daim bir varlık anlayışı içinde olan varolandır (2019, s. 84).

Böylesi bir tanımlama ile dünya ve insanın birbirlerinden ayrı değil, birbirlerinin karşısında yer alan iki ayrı kutup da değil, bir bütün halinde iç içe var olmakta olduğu anlaşılacaktır. İnsan, yönelimseldir, her daim bir anlama ve anlamlandırma eylemi ile içinde yer aldığı dünyayla bir etkileşim halindedir. İnsan dünyanın içindedir, hatta Heidegger’in ifade ettiği şekliyle dünyaya fırlatılmıştır. “Fırlatılmışlık yalnızca “olup bitmiş bir vaka” olmayıp henüz tamamlanmamış bir olgudur” (Ökten, 2019, s. 211). Tamamlanmamış ve her daim olmakta olan fırlatılmışlık hali, dasein’a bir imkanlar sahasını açar. İnsan, dünya içinde olmakla, her daim yeni ihtimallere sahip olma potansiyelini taşır. Çünkü “[...] varoluş dünya ile bir diyalogdur. Süregiden diyalog yeni tasarımlara hep açıktır” (Tepebaşılı, 2014, s. 101). Yani insanın dünya ile olan ilişkisi, onunla bir bütün halinde yapılanır. Heidegger bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Dünya dünyada bulunur ve bizim gizli gizli yurdumuzda hissettiğimize inandığımız dokunulabilir ve işitilebilir olarak var-olandır. Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir. Ölüm ve doğum, rahmet ve lanet, bizi varlığa götürdüğü sürece, dünya kendisine tabi olduğumuz genellikle nesneyle alakalı olmayandır. Kendi tarihimizin önemli kararları nerede alınır, tarafımızdan benimsenir, terk edilir, ret edilir ve hakkında sorular sorulursa, dünya orada dünyalaşır (2014, s. 39).

Bu nedenle Heidegger, bir taşın dünyasız olmasından bahseder. Daha doğrusu Dasein’in sahip olduğu türde bir dünya yapılanmasına sahip olmadığını söyler (2014, s. 39). Çünkü varlığının farkında olabilen, bunu mesele edinebilen ve sorgulayabilen tek var olan insandır. Inwood, Heidegger’e göre dasein’ın yalnızca kendi zihinsel yapılanmasının farkında olan içe dönük bir özne olmadığını söyler ve ekler: “Dasein [...] dünyanın farkındadır, onu bilir; hem kendisinin hem de dünyadaki şeylerin farkındadır ve bunun kaynağı da onun “varlık anlayışı”nda saklıdır” (2014, s. 50). Sanat eseri de, varlığının farkında olan olarak insanın, bilinçli eylemiyle ortaya çıkan ve hakikatin görünür kılındığı alan olarak özel türde bir öneme sahiptir. Dünya, açıklıktır. Eser ile birlikte dünya da kendini açar.

Heidegger'in yeryüzü ile işaret ettiği husus ise "eserin kendini koyduğu ve ortaya çıkardığı şey" olarak tanımlanabilir (Tepebaşı, 2014, s. 107). Yeryüzü, eseri taşır, eser de bir dünya ortaya çıkarır. Yeryüzü, esere malzeme olarak kendisini koyar ve tam da o malzeme olduğu için oradadır. Şiirde sözcükler, gündelik dilde kullanımlarından daha açıktır, yerlerine başka bir sözcük getirilemez. Ve mimari bir eser olarak Parthenon tapınağının yapısında, başka bir malzeme değil, mermer kullanılmıştır, çünkü eserde mermer tam da mermer olarak var olur (Inwood, 2014, s. 174). Yani yeryüzü bir malzeme olarak esere dayanak olur. Fakat rengin parlamasını, notanın tonunu, çınlayan sesi, mermerin sertliğini açıklamaya çalıştığımızda ne demek olduğunu yakalayamayız.

Yani sanat eseri, kavramsal ve rasyonel çözümlenmeye anlaşılamaz; çünkü bir yandan kendisinden yapıldığı renk, nota, sözcük, mermer ve benzerlerinin, kendileri olarak parlaması rasyonel çözümlenmeye direnir, diğer yandansa hep tarihsel ve kültürel bağlamlarda anlaşıldığından, eserin anlamı hiçbir açıklamayla apaçık söylenerek tüketilemez (Gür, 2021, s. 22).

Var olanları açıklamak, anlamak için yürütülen tüm girişimlerde insan kendi zihniyle sınırlandırılır. Heidegger, bir taşın ağırlığını terazi ile ölçmeye çalışmanın, taşın ağırlığından mahrum kalınmasıyla sonuçlanacağını söyler (2014, s. 41). Taş, teknolojinin sağlayacağı imkanlar dahilinde detaylı olarak analiz edilebilir ve ağırlığı çok hassas düzeyde ölçülebilir. Ancak ulaşılan sonuç bir sayıdan ibarettir ve aslında taşın ağırlığı bir sayı değildir. "Biz onu küçük rakamlarla parçalarsak kaybolup gider. O gizli veya açıklanmamış kaldığı sürece kendini gösterir" (Heidegger, 2014, s. 41). Yani insanın, kendi geliştirdiği yöntemlerle doğayı anlamaya ve açıklamaya dair giriştiği çabalar, insanı varlık meselesinden uzaklaştırır ve var olanlarla sınırlandırır.

Yeryüzü onun içine girme girişimlerimizi her seferinde bozar. Bilimde ve sanatta doğayı nesneleştirmek ona hakim olmak gibi görünebilir ama aslında bu yalnızca bizim doğa karşısındaki güçsüzlüğümüzü ortaya koyar; çünkü burada doğayı ancak başka bir şey haline getirerek, onun kaçıp kurtulmasına yol açarak hakim olunur: "Yeryüzü ancak aslında ortaya çıkarılmayan, herhangi bir biçimde ortaya çıkmaktan sakınan ve kendini sürekli kapalı tutan şey gibi algılanıp korunduğunda açık seçik ortada belirir (Murray, 2012, s. 184).

Açıklanmaya, kontrol altına alınmaya çalışıldığında kendisini gizleyen yeryüzü, ancak sanat eserinde kendisini özgürce sergileyebilir. Tabloda renk, tam da o renk olarak var olduğu için kullanılır. Bestede her bir nota, olması gerektiği noktada, olması gereken uzunlukta bulunarak kendi var olma biçimini özgürce açar. Şiirde her bir sözcük bulunması gerektiği yerde bulunur. Sanat eseri, malzemenin tam da malzeme olarak kalmasına ve var olanın kendisini özgürce sergileyebilmesine imkan tanır. "Yeryüzü yapıtta kendini gösterir çünkü yapıt önümüze bir dünya açar. Dünyanın yapıttaki açıklığı sayesinde yapıtta kullanılan 'malzemeler' kendilerini şey-lik özelliğiyle ortaya koyar" (Murray, 2012, s. 184). Yeryüzü ve dünya arasında süregiden bu ilişkiyi Heidegger *çatışma* olarak tanımlar ve eserde hakikatin ortaya çıkışı ile kastettiği durum bu çatışmada meydana gelir. Bu çatışma, birbirine karşıt iki kutbun çatışması değil, bir birliğin içinde bulunan iki durumun süregiden kavgasıdır. "Eserin gizlenmişliği (dünyası), gizlenmişliğiyle (yeryüzü) birlikte gerçekleşir" (Gür, 2021, s. 21). Eserin dünyası devamlı kendisi açmakta, yeryüzü devamlı kendini kapatan olarak direnmektedir. Heidegger'e (2014) göre ise sanat eseri, dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmadan doğmaktadır. Ve bu çatışmadan ortaya çıkan hakikat, yalnızca eserin hakikati değildir, hakikat bütün varlıkların hakikatidir.

5. Sonuç

Sanat eserinin sahip olduğu potansiyeli anlamak ve nasıl bir alan açtığını görebilmek için, eserle olan ilişkinin doğru noktadan kurulması gerekmektedir. Bunun için, esere sonradan atfedilen ve onu çeşitli kategorilere sokan tanımlamaların ortadan kaldırılması gerekir. Eseri güzel olanla ilişkilendiren estetik söylem ve sanat piyasasının eseri bir nesne olarak konumlandırması gibi etmenler esere ulaşmanın önünü kapatır ve aslında sanat eserinin hakikatle olan ilişkisinin üzerini örter.

Bu noktada Heidegger'in sanat eserini ele alış biçiminin yol gösterici olabileceğini söylemek mümkündür. Sanat eseri, alışıldık bir söylemle, sıklıkla kendisini oluşturan malzeme üzerinden tanımlanır. Ancak eser salt malzeme olmanın ötesindedir. Bir malzeme tarafından taşınan bir nesnedir ancak bu durum onun yalnızca bir niteliğidir ve aslından eser, bundan daha fazlasıdır. Bunun nasıl olduğunu anlayabilmek için, eserin, var olan diğer nesnelere içinde kendisine nasıl bir yer edindiği, malzeme ve üretim biçiminin de hesaba katıldığı bir tartışmayla incelenmiştir. Sanata ilişkin yaratıcı edim ve eserin malzeme ile olan ilişkisi, onu doğal yollarla oluşan bir nesneden ya da bir kullanım nesnesinden ayrı konumlandırır. Ancak bu çıkarım, eserin sadece bir nesne olmasının ötesine nasıl konumlanabileceği bilgisini vermekte hala yetersizdir.

Heidegger, sanat eserini, estetik söylemin içinde alışılmış bir yol olan güzelle olan ilişkisi üzerinden değerlendirmez. Heidegger'e göre, sanat eseri, güzelle değil hakikatle ilgilidir. Fakat hakikat, artık anlamını yitirmiş, düşünen zihnin merkezde olduğu anlayışın içinde, bilinç üzerine temellendirilmiştir. Heidegger, hakikat kelimesinin izini sürerek, unutulmuş bir tanımı, *aletheia*'yı, yeniden hatırlatır. Hakikat, varlığın hakikatidir ve unutulmuş olanın yeniden hatırlanması, gizinin açılması, açığa çıkarılması anlamlarını taşır. Sanat yapma eyleminin tanımlamak için kullanılan bir kelime olan *tekhne* ve açığa çıkarma anlamına gelen *aletheia* ilişkisi, üstün bir görme ve esin gerektiren sanatsal yaratıcılık olarak tanımlanabilir. Ve eser, bir dünya açarak ve yeryüzünü kurarak, hakikati yeniden ortaya çıkarır.

Bütün bu belirlenimlerin ışığında Heidegger'in işaret ettiği gibi, sanat eseri, diğer var olanlar içinde özel bir konuma sahiptir. Çünkü eser, sahip olduğu potansiyelle, çoktan unutulmuş olan varlığın üzerindeki örtünün kaldırılmasına olanak tanır. Bir devletin kuruluşundaki devrimci adım ya da gerçek bir felsefi sorunun sorulduğu andaki gibi, sanat eseri de hakikatin kendini açığa çıkardığı alan olarak konumlanır. Güzelle olan ilişkisi üzerinden değerlendirilen, kendisini oluşturan malzemeye indirgenen, nesneleştirilen ve bu nedenle ne olduğu, nasıl bir alan açtığı görülemeyen sanat eseri, aslında hakikatle ilintilidir. Ve işte bu nedenle, bir sanat eseri, salt nesne olmanın ötesine konumlanır.

Kaynakça

Arslan, Adile. (1997). Öznelci Düşünceyi 'Sanat İş'iyle Aşmak... Hasan Ünal Nalbantoğlu (Haz.). *Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ*, s. 121-157. Ankara: İmge Kitapevi.

Blackham, Harold John. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür, Kierkegaard, Nietzsche, Jasper, Marcel, Heidegger, Sartre*. Ankara: Dost Kitabevi.

Direk, Zeynep. (2010). Heidegger'in Sanat Anlayışı. *Cogito Heidegger: Varlığın Çobanı*, 64, ss. 106-123.

Esenyel, Adnan. (2020). *Heidegger, Varlığın Patikaları*. Ankara: Fol Kitap.

- Gür, Aysun. (2021). *Sanat Eserlerine Heidegger'le Bakmak*. Bursa: Sentez Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (1997). Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu. Hasan Ünal Nalbantoğlu (Haz.). *Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ*, s. 11-31. Ankara: İmge Kitabevi.
- Heidegger, Martin. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Fatih Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Heidegger, Martin. (2015). Sanat Yapıtının Kökeni. Ed. Mehmet Yılmaz (Ed.). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, s. 112-181. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (2019). *Metafizik Nedir?* (Y. Örnek, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, Martin. (2022). *Kendileyiş*. (Ö. F. Peksöz Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Inwood, Michael. (2014). *Heidegger*. (N. Öрге Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Megill, Allan. (2021). *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Murray, Chris. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. (2014). *Yan Yollar, Düşünce, Bilgi, Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ökten, Kaan. H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özlem, Doğan. (1998). Heidegger ve Teknik. Doğan Özlem. (Haz.). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, s. 9-41. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Tepebaşılı, Fatih. (2014). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni. Fatih Tepebaşılı (Haz.). *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 99-119. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Tunalı, İsmail. (2019). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldız, Erdal. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. İstanbul: Dergah Yayınları.

SANAT FELSEFESİ PERSPEKTİFİNDEN INGMAR BERGMAN'IN SESSİZLİK (1963) FİLMİNDE ZAMANIN KRİSTAL AKIŞI VE SESSİZLİĞİN POLİTİKASI ¹

Dr. Öğr. Üyesi **Evrım NACAR**

Alanya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü

Alanya/Türkiye

evrim.nacar@alanyauniversity.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2935-4609

Öz: Bu çalışmada Ingmar Bergman'ın İnanç Üçlemesi'ndeki sessizlik olgusunu, sadece bir kişisel içe dönüş aracı olarak değil, aynı zamanda politik bir alegori olarak yorumlamak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda üçlemenin son filmi olan *Sessizlik* (1963), tarihsel iletiminde ve seyirciyle karşılaşmasında, yeni yorumlar ve anlamlarla ortaya çıkan bir deneyimin parçası olarak görülmekte, filmin değerlendirmesinde tek bir teorinin inşası takip edilmemekte, hermeneutik yöntem referans alınarak film yorumlama sürecine odaklanılmaktadır. Film sanat felsefesi perspektifinden, kültürel, tarihsel ve sanatsal arka planıyla, görsel sembolleri ve kurgusal yapısıyla değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme neticesinde, filmin içine doğduğu kültürün ve zamanın; toplumun değerlerinin ve inançlarının filme yansımalarının izleri sürülmüştür. Bu bağlamda, filmdeki sembolik unsurlar ve anlatı yapısı, dönemin sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamıyla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Ingmar Bergman, İnanç Üçlemesi, Hermeneutik, Sessizlik, Sessizliğin Politikası.

FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILOSOPHY FROM THE PERSPECTIVE OF ART PHILOSOPHY, THE CRYSTAL FLOW OF TIME AND THE POLITICS OF SILENCE IN INGMAR BERGMAN'S FILM *THE SILENCE* (1963)

Abstract: In this study, the phenomenon of silence in Ingmar Bergman's Faith Trilogy is aimed to be interpreted not only as a form of personal introspection but also as a political allegory. In this context, the final film of the trilogy, *The Silence* (1963), is regarded as part of an experience that emerges with new interpretations and meanings in its historical transmission and encounter with the audience. In the evaluation of the film, the construction of a single theory is not pursued; instead, the focus is placed on the process of interpreting the film by referencing the hermeneutic method. From the perspective of the philosophy of art, the film's cultural, historical, and artistic background has been evaluated alongside its visual symbols and narrative structure. As a result of this evaluation, it has been identified how the norms, values and beliefs of the culture and time in which the film was made are reflected in the film. In this context, the symbolic elements and narrative structure of the film have been analyzed in relation to the socio-cultural and historical context of the period.

Keywords: Ingmar Bergman, Faith Trilogy, Hermeneutic, Silence, Politics of Silence.

¹Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Sanatsal bir pratik olarak filmler düşüncenin akışkan, çok yönlü ve dinamik doğasını ortaya çıkarmaktadır. Ingmar Bergman İnanç Üçlemesi'nde de özel yaşamlar ile politik olaylar arasındaki kurgusal olgu, politik bir öz barındırmakta; eski ile yeninin, kişisel olanla politik olanın, özel meselelerle kamusal meselelerin arasındaki her türden ayırım iç içe geçmekte, sessizlikle oluşturulan özgürlük alanları yaratılmaktadır. Bergman'ın bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan, İnanç Üçlemesi'nin son filmi olan *Sessizlik*'te aile içi otorite kaybının veya otoriteye sahip olmanın yarattığı belirsizlik ve dehşet anlarının karakterlerin jestleri ve sessizlikleriyle pekiştirildiği varsayılmaktadır. Otoritenin bu yeni imajı, politik veya kişisel hiçbir varoluş alanının diğerinden arınmış olmadığını; politik ve kişisel olanın birlikte hareket ederek, eş zamanlı işlediğini ve yıkıma uğradığını işaret etmektedir.

Bergman'ın İnanç Üçlemesi, *Aynadaki Gibi (Såsom i en spegel, 1961)* adlı filmle başlar, ardından *Kış Işığı (Nattvardsgästerna, 1962)* ile devam eder ve *Sessizlik (İsveççe: Tystnaden, 1963)* ile son bulur. Üçlemede, insanın durumunun “belirsiz gerçekliği”ni yansıtmak için benzer temalar işlenmekte; insanın içsel bir dönüşümü ve “hi-zaya gelme” süreci aktarılmaktadır. Üç filmin üç karakteri de bağlantısızlık, trajik durum içindedir ve bu durumdan kurtulmaya çalışırken ortaya çıkan çabalar, üç film arasındaki ortaklığı vurgular. Diğer karakterlerin trajik durumu, baş karakterin durumuyla paralellik gösterir. Bergman, *Aynadaki Gibi*'de Tanrı'yı arayan ve ruhsal sıkıntılar yaşayan Karin'in (Harriet Andersson) hikayesini aktarırken, *Kış Işığı*'nda ise papaz Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) inancı sorgulayan hikayesi ön plana çıkarır, *Sessizlik*'te ise fiziksel olarak çöken iki genç kadının içsel yolculuğuna odaklanır (Taylan, 1995, s. 6).

Biçim açısından bu üç film, Strindberg'in Oda Tiyatrosu terimiyle bilinen dramatik yönteminin sinemaya uyarlanışını içermektedir. Üç filmde olaylar, birkaç karakter arasında, sınırlı bir mekânda ve kısa bir zaman diliminde geçer. Üçlemenin ilk filmi olan *Aynadaki Gibi (1961)*, Baltık Denizi'nin kıyısındaki adalardan birinde dört kişi arasında geçmektedir. *Aynadaki Gibi* filmine benzer şekilde ikinci film olan *Kış Işığı (1963)* filmi de, birkaç kişi arasında geçmekte, İsveç'te kırsalda, küçük bir kilisede papaz olan Tomas Ericsson'un (Gunnar Björnstrand) varoluşsal bir krizle ve Hristiyanlığıyla başa çıkmasını merkeze almaktadır. Üçlemenin son filmi olan *Sessizlik (1963)* filmi ise bir tren ve neredeyse boş bir otelde dört kişi arasında geçmektedir. 24 saatlik bir sinemasal zaman dilimine sığdırılan filmlerde zaman, mekân ve eylem birliği mevcuttur. Bergman, bu üç filmin biçimsel tanımını yaparken “oda filmi” anlamına gelen “Kammerfilm”² terimini kullanmıştır (Taylan, 1995, s. 8). Bu bağlamda Bergman'ın İnanç diğer adıyla Oda Üçlemesi ile eski Alman sinemasının Kammerspiel tarzı arasında derin bir bağlantı bulunur. Üç filmde de üç ya da dört karakter, trajedilerini yaşadıkları süre boyunca dünyadan uzaklaşmış, belirli bir mekânda ve kısa bir zaman diliminde kapana kısılmış; yönetmen Kammerspiel örnekleri gibi çelişkili ışık oyunları, bakışlar, jestler ve mimiklerle duygu yoğunluğunu aktarmaya çabalamıştır.

Deleuze “zaman-imge”yi, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada öne çıkan bir eğilim olarak, ardışık ya da kronolojik bir zaman yapısına bağlı kalmayarak, izafi zamanın dolaysız bir ifadesi olarak değerlendirir. Deleuze'e göre “zaman-imge” sinemaya her zaman musallat olmuş bir hayalettir ancak bu hayalet bedenini modern sinemada

² Türkçeye “Oda Oyunu” olarak çevrilebilecek “Kammerspiel”, az sayıda oyuncunun yer aldığı ve olay örgüsünden ziyade ruhbilimsel işleyişlerin ve yaratılan atmosferin ön planda olduğu oyunları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1920'lerde Alman sinemasında, Max Reinhardt'ın “kammerspiel” tiyatrosundan esinlenerek geliştirilmiş, bunun yanı sıra dışavurumcu filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmleri de ifade etmek için kullanılmıştır. Kammerspiel filmleri genellikle kasvetli ve karanlık sahneler içerir, doğal ve samimi bir atmosfer yaratır ve psikolojik derinliklere odaklanır. Bu tür filmler, anlatımsal yönleriyle oyuncuların yüz ifadelerini, jestlerini ve davranışlarını öne çıkarmaktadır (Süalp, 1998, s. 2126).

bulmuştur. Modern sinemada zaman, harekete tabi değildir; aksine, zamanın kendisi doğrudan deneyimlenir ve imgeler aracılığıyla ifade edilir (2021, s. 57, 58).

Modernizmin ilk dönem filmleri klasik anlatı filmleriyle şekil almışsa da, Andras Kovacs'ın "geç modern" olarak nitelendirildiği dönemde filmler türlerin uyuşmalarıyla doğrudan ilişkilendirilmeyecek şekilde sunulmuştur (Kovacs, 2010, s. 64). Bergman'ın *Sessizlik* (1963) filmi de Kovacs'ın "geç modern" olarak tanımladığı sinemanın birçok özelliğini taşımaktadır. Film, epizodik yapısı ve zamansal sınırları belirsiz olay örgüsüyle, izleyiciyi klasik anlatının çizgisel yapısından uzaklaştırır. Anlatıda sıkça kullanılan düşler, anılar ve fanteziler, karakterlerin zihinsel durumlarına odaklanmayı mümkün kılar. Ester'in içsel çatışmaları ve zihinsel dünyası, filmin atmosferine hâkim olan özbilinçli bir anlatı diliyle aktarılır. Anlatısal süreklilikteki kopmalar ve olayların açıklamalarındaki parçalı yapı, filmin dramatik etkisini artırır. Film tesadüf ve rastlantısal olaylarla şekillenen bir dünya tasvir ederken, karakterlerin ilişkilerinde neden-sonuç bağlarının gevşemesi, Bergman'ın imgeleri gerçekçi bir bağlamdan ziyade simge-sel anlamlar üzerinden kurgulamasıyla belirginleşir.

Sessizlik filmi geleneksel anlatı kalıplarını terk eden, doğrusal olmayan, nedensellikten bağımsız bir anlatı yapısına sahiptir. Filmde çoklu zaman ve mekân boyutları iç içe geçirilmekte, zamanın katmanlı ve deneyimsel boyutu öne çıkarılmaktadır. Filmde olaylardan çok duygusal ve psikolojik derinlik, zamanın doğrusal bir akışından çok döngüsel ve belirsiz bir yapı ön plandadır. İki kız kardeş arasındaki karmaşık ilişki, hem aile bağlarının hem de insan ilişkilerindeki derin iletişimsizlik problemini gözler önüne serer. İletişim kurma çabasının başarısızlığı ve yalnızlık, evrensel bir insan deneyimidir. Film, anlam arayışı, ölüm korkusu, cinsellik ve kimlik gibi bireyin temel varoluşsal kaygılarını yansıtmaktadır. Bu temalar, herhangi bir kültür ya da zamana özgü değildir; insan doğasına özgüdür. Bu nedenle bu çalışmada zamansız ve mekânsız bir anlatı sunan 1963 yapımı *Sessizlik* filminin zaman, mekân ve kültür engellerini aşan evrensel bir dil olarak işlev gördüğü hipotezinden hareket edilmiştir.

Bu araştırmanın problemi, Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* filminde Bergsoncu kronolojik olmayan kristal zamanın politik ve kişisel boyutlarını nasıl iç içe geçirdiğini ve bu temaların karakterlerin içsel dünyalarıyla olan ilişkisini ortaya koymaktır. Bu çalışmanın önemi, Bergman'ın eserlerinde post-yapısalcı bir perspektifin izlerini sürerek, filmlerdeki dramatik yöntemlerin ve sembolik unsurların sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamları nasıl yansıttığını belirlemektir. Araştırmada yöntem olarak film hermeneutiği kullanılmış ve bu yöntemle üçlemenin son filmi olan *Sessizlik* (1963) filmi analiz edilmiştir.

2. Yöntem

Film analizinde hermeneutik yöntem, izleyicinin filmi anlama ve yorumlama sürecini vurgulamakta; izleyicinin önyargısız bir şekilde filme yaklaşmasını ve kendi öznel deneyimleriyle etkileşimde bulunmasını gerektirmektedir. İzleyici filmi kendi yaşam deneyimleri, kültürel arka planı ile ilişkilendirdiği varsayılmaktadır (Baracco, 2017, s. 89).

Hermeneutik yöntemde Ricœur perspektifini benimseyen araştırmacılar, filmi bu kapsamda değerlendirmeye çalışmış, terimi daha geniş bir anlamda kullanarak filmi içine alan bir metin olarak düşünmüşlerdir (Baracco, 2017, s. 24). İlk aşamada film, seyircisi tarafından algılanmakta ve anlaşılmalıdır. Bu aşama, film seyircisinin film dünyasının önceden anlayışını, film dünyasına daldığı tanıma ve film karşısında açıklık durumunu içermektedir. Ancak, bu anlayışın tanınması gerçekleşse bile, film her zaman yorumlama gerektirmektedir. Bu ikinci an, seyirciyi filmden uzaklaştırırken filme ilişkin sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamları düşünmemizi sağlamaktadır. Ancak, Ricœur'ün belirttiği gibi, bu açıklama film yorumlama sürecinin son aşaması değildir. Analitik uzaklığına

rağmen, film seyircisi yenilenmiş bir anlayış için film dünyasına geri dönebilir. Bu üçüncü aşama, filmi daha derinlemesine anlamayı işaret etmekte ve onu zaten açıklanan ve tanımlanan parçalara bölmek yerine bütünlüğüne kulak vermektedir (Ricœur, 1991, s. 87-88).

Bu bağlamda hermeneutik film analizi, seyircinin filmi kendi bakış açısı ve deneyimleriyle etkileşime soktuğu ve film metnini kültürel ve tarihsel bağlamıyla birlikte değerlendirdiği bir yaklaşımdır. Bu yöntem, filmi bir tür diyalog olarak görür ve seyircinin filmi anlama ve yorumlama sürecindeki öznel katkısını vurgular. Hermeneutik yöneme Ricœurcu bir film yorumlama yaklaşımı Ditte Friedman (2010) tarafından geliştirilmiştir. Friedman, Ricœur'ün hermeneutiği üzerinden film yorumbilimini 'açıklama-anlama,' 'sembol,' 'metafor,' 'anlatı' ve 'hayal gücü' olmak üzere beş ana tema etrafında şekillendirilmiştir. Friedman'ın beş teması birbirini tamamlar ve filmi iletişimsel ve sanatsal bir bütün olarak gösterir. Bu bakış açısından, Friedman, hermeneutiğin sadece filmler hakkında bilgi sahibi olmakla ilgili olmadığını, aynı zamanda filmlerin bizi etkilemesine izin vermenin de önemine dikkat çeker (Friedman, 2010, s. 161).

Bu bağlamda bu çalışma *Sessizlik* filmindeki sanatsal materyalleri, içsel olarak göreceli ve bağlamsal olarak ele almakta; filmin tarihsel iletiminde ve seyirciyle karşılaşmasında, yeni yorumlar ve anlamlarla ortaya çıkan bir deneyimin parçası olarak görmekte; filmin değerlendirmesinde tek bir teorinin inşası takip edilmemektedir. Bu anlamda *Sessizlik* filmi kültürel, tarihsel ve sanatsal arka planı hermeneutik yöntem ile incelenmiş, filmdeki diyaloglar, görsel semboller, kurgusal yapı ile birlikte değerlendirilmiştir. Yalnızca film metni değil aynı zamanda filmin yapıldığı dönemin sosyal, kültürel ve politik bağlamı da göz önünde bulundurulmuş; filmin yapıldığı kültürün ve zamanın normlarının, değerlerinin ve inançlarının filmdeki yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

3. İnanç Üçlemesi: Vitrinde Yaşayan İnsanlar

Gürültüyü ve görüntüyü kullanarak medyalışan sinemanın yükselişte olduğu yıllarda, Bergman'ın filmleri medyalışmış sinemaya bir başkaldırı gibidir. Politik olayların sonucu toplumsal kopuşla yansıtılır. Toplum, kendi varlığını tekrara borçludur. Toplumsallaşma, bireyin tekrar yoluyla alışkanlıklar edinerek zamanın akışına ve günlük rutine uyum sağlamasıyla oluşturduğu göz önünde bulundurulursa İnanç Üçlemesi'nin üç filminde, toplumsallaşmayı başaramayan ve günlük rutine ayak uyduramayan karakterlere yer verilmesi dikkat çekicidir.

Bergman'ın ilk dönem filmlerinde sinemada düşünceye dayalı bir belirlenmişlik oluşturarak bunu politik bir işlevsellikğe dönüştüren yönetmen, kötülüğü insanın içine, ruhuna ve niyetlerine yerleştirmiştir (Küçükalkan ve Yıldırım, 2023, s. 19). Bergman'ın sinema kitaplarında altı döneme ayrılan filmografisinin içinde en çok ilk dönem filmleri "karamsar" olarak değerlendirilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ruhsal ve mekânsal yıkıntılarını deneyimlemesi, yönetmenin sinemayı varoluşsal bir ifade aracı olarak kullanmasının altında yatan en güçlü itkidir (Ekici, 2007, s. 242). Bergman sineması eskiyle yeninin, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinçdışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını sunmaktadır. Karakterlerin yaşamı paralel ve kesişen sekanslar halinde örgütlenerek, bireyselden kolektife, kişiselden politığe geçiş sağlar.

Bergman'ın filmografisinde 1961-1963 yılları arasında çektiği üç film bulunur. 1957'de çektiği *Yedinci Mühür* (*Des Sjunde Inseglet*) ve *Yaban Çilekleri* (*Smult ronstâllet*) sonra bir durgunluk dönemine giren yönetmen, İnanç Üçlemesi'nin ilki olan *Aynadaki Gibi*'yi (*Såsom i en spegel*, 1961) çekmiştir.

Aynadaki Gibi felaketle karşı karşıya kalan bir ailenin trajik serüvenini 24 saatlik zaman dilimine sığdırarak aktarmaktadır. Olaylar, Baltık Denizi'nin bir kıyısındaki taşlık bir adada geçer; bu ada ilk bakışta boş gibi görünse de

aslında soğuk ve ürkütücü bir denizle çevrilidir. Filmdeki ana karakter Karin, ruhsal olarak çökmüş durumdadır. Karin'in etrafında, doktor olan kocası Martin (Max von Sydow), küçük kardeşi Minus (Lars Passgård) ve İsviçre'den yeni dönmüş David (Gunnar Björnstrand) gibi, genç kadının trajedisine tanıklık eder ve ortak olur. Filmin dramatik yapısına uygun bir dekor kullanımı vardır. İssiz bir ada, soğuk ve gri bir deniz, rüzgâr ve hüznle yüklü bir gökyüzü. Melankolik gri tonlardaki bu gökyüzü, yağan yağmurla birlikte denize karışıyor gibi görünür (Taylan, 1995, s. 9). Üçlemenin ikinci filmi olan *Kış Işığı*'nda (*Nattvardsgästerna*, 1962) ise baş karakter rahip Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) kendisine mutlak bağlı olan Marta (Ingrid Thulin) ile ve karısını kaybettikten sonra Tanrı ile olan iletişimsizliğinin nedeni otoriteye olan inancın yitirilmesidir; *Kış Işığı* filminde İsa'nın çektiği acı, *Sessizlik*'te (*Tystnaden*) Ester'in (Ingrid Thulin) acısına dönüşür ve modern bir İsa figürü ortaya çıkar. İnsanın en çok yardıma ihtiyaç duyduğu, sığınacak bir yer aradığı o son anda geriye kalan tek şey sessizliktir. Bu anlamda üçlemede bağlantısızlık ve iletişimsizlik teması incellemeyle işlenmiştir (Taylan, 1995, s. 8-10).

Üç filmde de Alman sinemasının "Kammerspiel" örneklerinin izleri sürülür. Filmlerde yer, zaman ve aksiyon bütünlüğü bulunmaktadır. August Strindberg'in Oda Tiyatrosu'nun üç temel kuralı; az sayıda karakter, sınırlı mekân ve sınırlı zamanı kapsar. Bergman'ın İnanç diğer adıyla Oda Üçlemesi de benzer şekilde birkaç ana karakter arasında geçer, karakterler birbirleriyle çatışır, karakterler dış dünyadan kopukturlar ve olaylar yirmi dört saat içinde gerçekleşir (Bergman, 1995, s. 8). Üç filmde de baş karakterler nevroz ve histeri içindeki insanlardır. İnanç Üçlemesi'nde gündelik hayatta bol bol konuşan insanlara, gürültü ve görüntü bolluğuna isyan eden mizansen ve karakterlerle karşılaşılır. Hızla akıp giden hayata, sürekli değişen politik düşünceleri dışardan izleyen ve genel olarak insanlık durumunu sorgulayan karakterlere rastlanır. Bergman'ın İnanç Üçlemesi'nin önemli tematik öğelerinden biri de yakın plan kullanımıdır. Filmlerde yüzlerin detayları, mimikler ve duygusal ifadeler, karakterlerin hayatın hızlı akışına karşı tepkisizliklerini yansıtır.

4. "Sinematografi İnsan Yüzüdür" ³

İnanç Üçlemesi'nde hüznü bir gerçekçilik ile sert bir biçimcilik arasında karmaşık bir kombinasyon hissedilir. Sinematografik öğeler; ışık, alan derinliğini pekiştiren yegâne unsur karakterlerin jestleridir. Sıklıkla kullanılan yakın planlar, betimlenen varoluşsal temanın geriliminin farklı anlarını görmeye, hissetmeye ve düşünmeye neden olur. Sinematograf, hareketi ve göstergelerin süresini kaydeder. İnsanın organik ifade araçları olan jestler gibi sinematograf da belli mekanlara adanmıştır. Kamera sokaklara, meydanlara ve muhtelif tarihsel olayların gerçekleştiği mekanlara girmiştir. Kamera anların kodlandıkları yerleri kaydetmiş ve filmin sürekliliği içinde jestler de anların içeriklerinden biri haline indirgenmiştir. Bergman sinemasında jestler çıplak bir angajman halinde seyirciyi kışkırtmaktadır. Bu durum yakın plan çekimlerle yüz yüze oluştan kaynaklanır.

Deleuze'e göre Bergman sinemasında; yüzler hatıralarını birbirine aktarır, birbirlerini yakınsar ve karşılıklı etkileşimde bulunma eğilimi sergilerler. İnsan yüzüne yaklaşma Bergman sinemasının en ayırt edici özelliklerinden biridir (Deleuze, 2014, s. 135). Örneğin, *Persona* (1966) filminde karakterlerin zamanla birbirine benzeyen iki kişi mi yoksa ikiye bölünen tek bir kişi mi olduğunu sormak anlamsızdır. Bergman sinemasında yakın planlar, karakterlerin yüzlerini bireyleşme ilkesinin hükmünü yitirdiği bölgelere kadar iter. Yüzler birbirlerine benzedikleri için birbirlerine karışmaz; iletişimlerini ve sosyalleşmeleri yitirdikleri kadar bireyselleşmelerini de yitirdiklerinden dolayı birbirlerine karışırlar. Yakın planlar, iki karakteri birbirlerine yakınlaştırmadığı gibi, bir bireyi ikiye de bölmez. Yakın planlar, bireyleşmeyi askıya alır. Bu sebeple yüzlere yapılan yakın planlar, bir karakterin parçasıyla ötekini parçasını birleştirir. Bu noktada, yüzler bir duyguyu yansıtmamakta, yalnızca sağır bir korku yaşamaktadır.

³ Ingmar Bergman'ın sinemaya, filmlerine ve yaşama dair görüşlerini aktardığı kitabın ismi.

Yönetmen iki karakteri boşluğun içine çeker. Tek duygu olarak korku varken, yakın plan yüz hem yüzün kendisi hem de yüzün silinmesi anlamına gelir. Deleuze'e göre (2014, s. 136) Bergman sinemasında yüzlerin yakın plan çekimlerinin sıklıkla kullanılması duygulanım-ımgeyi yoğunlaştırır; ikonu siler, yüzü, en az Samuel Beckett kadar net bir biçimde tüketip ortadan kaldırır. Karakterlerin yakın plan çekimlerinde öne çıkan mimik ve jestleri gibi "sessizlik" olgusu da Bergman sineması için tematik bir anahtardır.

5. Sessizliğin Mekânsal ve Anlamsal İnşaları

Türkçede olduğu gibi, pek çok dilde 'ses çıkarmak', 'sessiz kalmamak', 'susturulmak' gibi ifadeler, sesin politik bir muhalefet potansiyeline işaret eder. Bu ifadeler, gürültünün kendisinden ziyade, kimin tarafından ve nasıl kullanıldığını veya dayatıldığını vurgular. Gürültü tek bir anlama gelmez, çeşitlidir. Gürültü sözcüğü, ilk anda imgelemimizde yüksek, düzensiz, yadırgatıcı yani bir biçimde rahatsız edici bir ses ortamını canlandırır. Gürültünün kolaylıkla yapılan tanımını karşısında sessizliğin nerede konumlandırıldığını belirlemek önemlidir. Bununla birlikte sessizliği çoğullukla, eylemle ve oluşun ifadesi olarak düşünmek mümkündür. Politik bir mücadele aracı olarak sessizlik, gürültü kadar hükümlanabilmektedir. Bu bağlamda insanın kendi sesi dahil olmak üzere herhangi bir gürültü rahatsız edici olabiliyorken, bir ses ortamının var edilmesiyle rastgele bir zaman ve mekânda yeniden üretilebiliyorken, bir başka deyişle ses ile yeni bir uzam yaratabiliyorken, "sessizliğin aidiyeti nedir" sorusunu sormak önemlidir (Öğüt, 2016).

Sinemada, ses kullanılarak mekânı işaretlemek de mekân kurmanın başka bir yoludur. Ses aracılığıyla çizilen sınırlar, aynı zamanda mülkiyet ve güç ilişkilerini de yansıtabilmektedir. İnanç Üçlemesi'nde mekân içindeki sessizlikle dışarının gürültüsü arasında biçimsel bir etkileşim görülmektedir. Sessizliğin yarattığı gerginlikten filmlerin her anında hissedilmiştir.

1940'lı yıllarda başlayan Bergman'ın birinci ve ikinci dönem filmlerinde savaş sonrasında etkisini kaybetmeyen yıkım, umutsuzluk temelinde ele alınmıştır. İnanç Üçlemesi, Bergman filmlerinin sordurduğu genel soruyu da içerir: Herhangi bir şeye inanmadan insanın iyiliğine, topluma ve hatta kendine inanmadan yaşam nasıl devam ettirilir? Bu sorunun cevabı olan varoluşsal bir rezonans⁴, fiziksel ve metafiziksel olarak kendimizde ve toplumda umutsuz bir umut performansı ile birlikte yaşayabilmeye çalışan sessiz insanlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Politik bir meselenin varlığı fark edildiğinde başkalarının davası karakterlerin kendi davası olmaktan çıkmıştır.

Sessizlik filmi, eve dönerken savaşın eşliğindeki kurgusal bir Orta Avrupa ülkesinden geçen iki kız kardeşin girift ilişkiler girdabına odaklanır. Anna (Gunnel Lindblom) karakteri, derin bir içsel çatışma yaşayan, karmaşık ve duygusal bir figürken kardeşi Ester, entelektüeldir ve mantığı temsil eder (Crowther, 1964, s. 2).

Film bir öğle üzeri sessizliğinde başlamaktadır. Filmde zaman zaman gerçekle düş arasında gidip gelen bir atmosfer, seyirciyi olayların içine çeker ve onlara gizemli bir yolculuğa çıkarır. Filmin başlangıcında boş ve sanki gerçek dışı gibi görünen bir tren rayların üzerinde kayıp gitmektedir. Trenin bir kompartımanında iki kız kardeş

⁴ Rezonans, özne ve dünyanın birbirine eriştiği, birbirinin içinde eridiği bir dünya ilişkisini kapsar. Bu türden bir dünya ilişkisi akışkanlığı sebebiyle dönüştürücü etkileri olan bir karşılık verme ilişkisini ortaya çıkarır. Merleau-Ponty'ye göre, varoluşumuz dünyada özne-nesne ikiliğinden önce gelen bir bilme halini doğurur. Bu, bedenimizin dünya ile kurduğu ilişkiden doğan temel bir bilgidir. Öznenin kendisini dünyadan uzaklaştıran refleksif eylemi, sadece aynı öznenin dünya ile iç içe geçmesiyle mümkün olur. Özne ile dünya arasındaki ilişki, sadece bütüncül bir birleşim ya da mutlak bir ayrılığın ötesinde, karşılıklı belirlenim ve kesişme olarak tanımlanabilir; bu, dünya ile aramızda bir rezonans ilişkisini içerir (aktaran Direk, 2017).

ve bir erkek çocuk (Johan) görünür. Kompartıman hareketsizdir, sözü edilmeye değer bir eylem veya ses yoktur. Var olan tek şey hareketsizlik ve sessizliktir. Anna, Ester ve Johan trenle hızla bilinmeyen bir yabancı ülkeyi geçmektedir. Bilinmeyen şehirde yolculuklarına ara verirler ve ıssız bir otele yerleşirler. Her biri kendi dünyasına çekilmiş halde vakit öldürürler. Dış dünya onları hiç etkilemez; çünkü onlar için tek geçerli gerçek kendi içlerinde, ruhlarında saklıdır. İkisi de yalnızlığa dayanamamakta ve aralarında karşılıklı bir anlaşma yaratma, insancıl ilişkiler kurma ihtiyacı hissetmektedir (Taylan, 1995, s. 11).

Sessizlik bir gerilemeyi, çekilmeyi, insanın kendisine dönüşünü anlatır. İletişimsizlik, filmin başında tren camında belirsiz yazıların yer alması, konumun tam olarak anlaşılamayan Timoka şehri, dilinin ne olduğu bilinmeyen otel görevlisi ve Anna'nın anlamadığı bir adamla yaklaşarak içini döktüğü anlar gibi unsurlarla desteklenmiştir. Bu unsurlar, sessizlik ve anlaşılmazlık temalarına yoğunlaşarak iletişimsizlik üzerine kurulmuş sessizliği ortaya çıkarmıştır. Timoka şehri, tarihsel bir zemin üzerine kurulmuştur. İnsanın kendi varoluşuyla, dünyayla ve diğer insanlarla olan iletişimi kriz halindedir; bu durum, insanın çaresizce anlam arayışının bir krizidir. Filmde bu durum bilinmeyen dille kurulur. Savaş sonrasında insan konuşmanın anlamsızlığıyla yüzleşmiştir. Konuşmak iki insan arasındaki mesafeyi kapatan bir araç değildir. Filmde karakterlerin gerek kendi aralarında gerekse de dış dünyayla kopmuş durumda olmalarının sonucunda kaçınılmaz olarak korkulan şey ortaya çıkmıştır: sevgisizlik. Filmde sessizlikle birlikte derin bir sevgisizlik hissedilir. Bu duygusal boşluk, ölümün duyulamayan fısıltılarını açığa çıkarırken, insanı kendi anlamsızlığıyla da yüzleştirir. Jestler, bu çizgide ilerleyerek sessizliğin gerilimini sahneler.

6. Estetik ve Felsefi Katmanlar: Kronolojik Olmayan Zamanın Kristal Akışı

Modern sinema gerçeği ve hareketi aşmıştır. İmge dışsallıktan kendi üstüne döndüğü ya da bir kıvrım yarattığı zaman saf halde gerçeklik kazanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 55). Sinema karakterlerinin eylemleri ya da etkileşimleri tepkiler olmaktan çok konuşma eylemi ya da sessizlikle ilişkilidir. Birbirlerinden ve kendilerinden uzak bireyler sessiz bir eylem yaratmıştır. Walter Benjamin'e göre savaş sonrası dünyanın arka sokaklarında yürümek bir şehirde bir ormanda kaybolur gibi kaybolmaya benzer. Bir meydanın tüm yönlerini anlayabilmek için, kişinin o meydana dört farklı açıdan gelmesi ve oradan dört farklı yönden ayrılması gerekir (Benjamin, 2009, s. 43). *Sessizlik* filminde de zaman imge; acı, öfke ve güçsüzlük, "imge-olayı" kendiliğinden ve dört koldan açığa çıkarır. Bu genişletilmiş dram tek merkezlikten ziyade çokluğu beraberinde getirir. Her sahne açık bırakılmış ve kendinden var olmuştur. Savaş sonrasında adı bilinmeyen bir şehrin sessizliğiyle, iki kadın ve bir çocuk ismi bilinmeyen bir şehirde, ismi bilinmeyen bir otelde konaklamak durumunda kalmışlardır.

Filmde gelecekteki olasılığın gerçek anlamını sağlayan nüve figür olarak çocuğa (Johan) yer verilmiştir. Johan (Jörgen Lindström) uzun uzadıya otel koridorlarını keşfederken Rubens'in bir tablosuyla da karşılaşır. Tabloda sevgiye aç vahşi bir figür bulunmaktadır. Rubens'in tablosunu merakla inceleyen Johan, koridorda cücelere rastlar. Onların odasına girip konuşarak dillerini anlamadığı cücelere "ateş eder". Bilmediğimiz, tanımadığımızdan korkar, onu tehdit olarak görürüz. Johan da dilini bilmediği insanlara silah doğrultarak, iletişimsizliğin doğurduğu öfkesini dışavurmaktadır. Çocuk tanıştığı cüceyle birden otelin bütün o kasvetli havasından sıyrılarak bir sirk kumpanyasının içine düşmüştür. İki kız kardeşin sessiz ve kopuk ilişkisinin orta yerinde hayatın gülünç tarafını açığa çıkaran karnavalesk bir "ara"ya geçiş yapılır. Bu sahneler Jean-Luc Godard'ın tekniği gibi filmin bir "ara" sıdır, "konu dışı" durum olarak filmin mizansenıyla oluşturulan kasvetli atmosferle tam bir tezatlık içindedir. Konudan bu şekilde sapma bizi farklı bir düzleme götürür, bu karşılaşma sahnesiyle filmin çerçevesine bir "yarık" açılmış olur.

Johan'a benzer bir çocuk figürüne *Sessizlik*'ten bir yıl önce çekilen Andrey Tarkovski'nin *Ivan'ın Çocukluğu* (*Ivanovo Detstvo*, 1962) filminde rastlanır. Başkalarının görmezden geldiği mekanlar Ivan ve Johan'ın rotasını belirlemiştir. Yvette Biro'ya göre düşmüş bir çantadan dağılanları toplamak' ile 'bir çocuğun kaderi üzerine yapılan önemli bir tartışma', ağırlık veya süre açısından farklılık göstermemektedir (Biro, 2011, s. 108, 109). *Ivan'ın Çocukluğu*'nda (1962) Tarkovski, hızlı sahne geçişleri kullanmıştır. Ivan'ın gözünden savaş gerçekliğini ele almıştır. *Sessizlik*'te de Johan savaş imgelerini düşle iç içe geçirmiş peşi sıra akan tankları hayranlıkla izlemiştir. *Ivan'ın Çocukluğu*'nda Kızıl Ordu'yu Berlin'de temsil eden düş-gerçeklik sentezinin bir benzerine *Sessizlik*'te rastlanır. *Ivan'ın Çocukluğu*'nda her şeyi kuşatan ormanın tekinsizliği, labirent benzeri patikaları, *Sessizlik*'in koridorlarına benzemektedir. Ivan gibi Johan da kendisini bu tekinsizlik mekanlarında savaş sonrası bir zamansızlık ortamında akıp giden yol imgesine teslim etmişlerdir. Savaş sonrası gerçeklik algısının geçmişe ve geçmişte yaşananlardan bağımsız olarak yaratmak mümkün değildir.

Sessizlik'te anlatsal belirsizlik ve nedensel bir muğlaklık savaş imajlarıyla desteklenir. Filmde gerçeklik algısı düşlemlerle kesilir. Bir çocuğun yitik mutluluğu, şiddete olan eğilimi ve sessizliği iki kadın arasındaki gerginliğe karışmıştır. *Sessizlik*'te jest uyarıcıları ve bu uyarıcıların zamansal katmanları, toplumla uzlaşma amacıyla takınılan maskenin, toplumun geçmişten gelen kan döken doğasını örtmeye yetemeyecekleri, tarihsel gerçeklikler üzerine düşündürmektedir. Film sembolik kırılmalara sahip çok az sözlü bir savaş sonrası filmidir. Bergman iki karakterin de iç düşüşünü tarihsel gerçeklik içinde hissettirmektedir. Film, Batı düşüncesinin ölümcül bir hastalığa yakalanarak otoritesini kaybetmesi ve ölüme terk edilmesinin tezahürüyle politik bir meseleye temas etmiştir.

20. yüzyılın önde gelen filozoflarından Ludwig Wittgenstein'in *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921-2013) yapıtı düşünmeye ya da daha çok düşüncelerin dile getirilişine bir sınır çizmek istercesine serimlenmiştir. Düşünceye bir sınır koyabilmek için, bu sınırın her iki tarafını da kavrayabilmek, yani düşünülmesi mümkün olmayı da düşünebilmek gereklidir. Bu bağlamda, sınır sadece dilin içinde çizilebilir ve sınırın ötesinde kalan her şey tamamen anlamsız olur (Wittgenstein, 2013, s. 11). Wittgenstein'in belirttiği gibi, "dilimizin sınırları, dünyamızın sınırları" ise, ölümün (ve yaşamın) anlamı da bu sınırların dışında olmalıdır. *Tractatus*'ta bu düşünce şu şekilde yer alır: Dünyanın anlamını onun dışında aramak gerekir (Wittgenstein, 2013, s. 167).

Bu bağlamda *Sessizlik* filminde ölümü anlamlandırma çabasının ardında yatan temel gereksinim, ölümü değil yaşamı anlamlandırabilmektir. Filmde çürüme içindeki bir toplumun ideolojisini yansıttığı savaş sonrası umutsuzluk ve içsel mücadelelerin şiddeti aktarılmıştır. Sessizlik olgusu filmin ortaya çıktığı arka plana doğrudan işaret ederek bu filmlerin tarihsel ve toplumsal gerçeklikle ilişki kurma tarzlarına Deleuzyen bir ifadeyle "kristal" bir eğilim yüklenmiştir. Deleuze'ün "kristal zaman" kavramı, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği ve birbirinden ayrılmadığı bir zaman anlayışını temsil eder. Klasik anlayışta zaman doğrusal ve kesintili olarak algılanırken, kristal zamanda bu ayrımlar ortadan kalkar ve zaman bir bütün olarak ele alınır. Zaman, imgelerin muhtelif sunum biçimlerini belirleyen zaman göstergeleriyle ilişkilidir. İlk olarak, zamanın düzeni önemlidir: Bu düzen sadece ardışıklıktan ibaret değildir. Topolojik veya kuantum mekaniği altında, zamanın içsel ilişkilerini içerir. İlk zaman göstergesinde iki ana figür bulunur: Geçmişin katmanlarının bir arada varlığı ve bu katmanların topolojik dönüşümü, kişisel belleğin evrensel bir belleğe dönüşümünü ifade eder. Burada artık, kristal-imgeyi tanımlayan gerçek ile hayal arasındaki farktan ziyade, doğrudan zaman-imgeyi ilgilendiren alternatif geçmiş katmanları arasındaki belirsizlik ve şimdi anıları arasındaki açıklanamayan farklardır. Konu, artık gerçek ile hayali arasındaki ilişkiyle ilgili değildir, gerçek ile sahte arasındaki ilişkiyle ilgilidir (Deleuze, 2021, s. 334).

Sessizlik filmi, kristal bir zaman akışı içinde, bilinmeyen bir ülkede ve bilinmeyen bir zamanda-sahte bir dünyada bir gün geçirmek zorunda kalan bir ailenin, kendi dillerinin ötesinde, hatta dilin kendisinin ötesinde düşünmenin

nasıl bir şey olabileceğine dair ipuçları barındırır. Ester'in dünyadan duyduğu korku, öfke ve kurbanlık hissi, geri döndürülemez olanı geri getirmeyi isteyen ve geleceğe bakma fikrine katlanamayan; bu dileği gerçekleştirecek yeterli arzu, inanç ve yetenekten yoksun kalmış bir varlığa dönüşmesine neden olmuştur. Ne bir entelektüel olarak üçüncü dünya ülkesindeki mahvolmuş bir hayata üzölmek, ne de bilmediğı bir öлке de kendini emniyete almak derdindedir. Bu bağlamda film yası manipöle etmeye çalışan ikiyözlü bir uzlaşma siyasetinin, toplum kendi yaralarını saramazken, zamanın yaraları saracağı aldatmasına karşı, kendi tek hayatını yok eden insanların psişik çekişmeleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Bergson'a göre sinema, bir zihinsel etkinlik olarak tarih gibi bir imgedir; çönkü varlığı kendisi tarafından görünür kılınır (Bergson, 2007, s. 118). Bergson'un temel kavramlarından de kronolojik olmayan, hafıza zamandır. Kronolojik olmayan "kristal" zaman öznelliğimizde yakaladığımız, onun bize değil bizim ona bağlı olduğumuz dışsal olan bir zamandır. Bergson'a göre bilinç, dış dünyanın kendine uygun bir şekilde düzenlenmesine izin veren, kronolojik olmayan bir durumdan diğerine geçişi mümkün kılar. Deleuze, Bergson'un kronolojik olarak ilerlemeyen dış zaman anlayışıyla sinema arasında kurduğu ilişkide, sinemayı bu zamanın kesitlerini ve parçalarını elde eden bir kartografik etkinlik olarak değerlendirir (aktaran Sütçü, 2005, s. 147). *Sessizlik*, belirli bir düzeni takip etmez; zaman bölünemez. Yakın ve uzak geçmişteki olaylar, siyah beyaz savaş imgeleriyle peşi sıra sunulur. Ayrılıklar ve karşılaşmalar arasında belirgin bir rasyonel bağ bulunmaz. Filmin tüm izleği Bergsoncu anlamda sürekli bir akış halindedir ve bu akışın yoğunluğu rüyaların doğasını yansıtır. Farklı yerler ve zamanlar arasındaki düzensiz sıçrayışlar, *Sessizlik*'teki gibi labirenti andıran koridorlar ve evin kasvetli içi başlıca mekanlardır. *Sessizlik*'te çocuğun durumu daha çok hafıza-zamanın kristal doğasının bir oyunudur.

Filmde gerilim, görünür sözlü dünya ile görünmez sessiz dünya arasındaki karşılıktan kaynaklanmaktadır. Filmde ayrıca dünyayı kaplayan sessizlik sarmalı hissedilir. Oda sessizdir. Koridorlar sessizdir. Karakterler sessizce acı çeker. Bir ses ortamının var edilmesiyle herhangi bir zaman ve mekân yeniden üretilebiliyorken, bir başka deyişle ses ile yeni bir uzam yaratabiliyorken, film sessizliğin aidiyetini sorgulatmaktadır.

Karakterlerin bir geçmişi yok gibidir, nereden gelip nereye gittikleri bilinmemektedir. Film trende başlar ve trende biter. Evden ayrılış, dönüş, ev arayışı, evsizlik ve kimliksizlik, çoklu evlilikler, eve ve yuvaya yönelik iç tehditler içerir. İki kardeşin arasındaki iletişim sorunu çözümez ve sessizlikte bırakılır. Karakterlerdeki arzunun sürekliliği başkasının öz yıkımına, acısına bağlıdır. Karakterler, sürekli bir "felaket" istencinin peşindedirler; daha çok felaket gördükçe içlerindeki şiddet arzusu artmaktadır. Film süresi boyunca sadece üç kişinin fışlıtları duyulur. Filmde diğer insanlarla ilişki kurmakta zorlanan ve yaşamına anlam yüklemekte güçlük çeken, sevgisizlik ve iletişimsizlik içinde çırpınan bireyin yalnızlığı, mutsuzluğu ve duygusal karmaşası ele alınır. Yabancı bir ölkede, dış dünyayla hiçbir bağı olmayan ve tamamen yalnız kalmış üç kişinin geçirdiği saatler ve dakikalar boyunca aralarındaki gerilim, sessizlikten kaynaklanmaktadır. Filmdeki gerilim unsuru, bilmedikleri bir şehirde bilmedikleri dilden konuşan insanların olmasından değil, aynı dilden konuşan üç kişinin birbirlerini anlamamasından kaynaklanmaktadır.

Filmde kişilerin dış dünya ile ilişkileri yoktur. Buldukları şehrin ismini soran Johan'a Ester, Timoka cevabını verir. Timoka Estoncada "celladına bağlı/celladına ait" anlamına gelmektedir. Bergman, Timoka'da konuşulan yapay dili geliştirmiştir (Gado, 1986; Gervais, 2001). Ester, bilmediğı bir şehirdeki otel odasında, yalnız başına ölüme terk edilir. İkinci Dünya Savaşı, nükleer silahlar ve tüm dünyayı saracak endişeler, teknolojinin ilerlemesiyle beraber insanları gelişim ve gelecek kavramları üzerine düşünmeye yöneltir.

Filmin başında, çocuk vagonunun penceresinden güneşin doğuşunu izlerken, gittikleri ölkenin yabancı, anlayamadığı ve anlam veremediği bir dilde konuşan görevlilerin seslerini işitir. Yalnızca işitir, işittiğini anlamaz. Tam o

anda tren karanlık bir tünele girer. Film boyunca cam açıldığında, sokaktan gelen seslere maruz kalındığında ya da trende bir gürültü duyulduğunda, otel odasında, üç kişi arasında derin bir sessizlik vardır. Bu yüzden oda içindeki en ufak bir ses bile (saat sesi, vantilatör sesi) Ester’i rahatsız eder, nesnelerin sesleri ölüme yaklaşan Ester’in farklı formdaki çığlıkları gibidir. Bu anlamda *Sessizlik*, seçici bir ses kullanımına sahip bir filmidir. Otel odasına dışarıdan hiçbir ses girmez, yalnızca tankların ve uçakların sesleri duyulur; pencere açıldığında ise sokaktan gelen tüm sesler duyulur. Uzun uzun duyulan saat sesi, sessizlik içinde şiddeti ve psikolojik gerilimi arttırır. Üç karakter bilmedikleri şehirde yalnızca işitirler, işittiklerini anlamazlar. Bilinmeyen şehirde konuşulan dil, daha çok yeni doğmuş bir bebeğin kekemelerini andırır. Otel görevlisini düşündüğümüzde İsveççe bilmemektedir, İngilizce bilmemektedir. Kullanılan dil jeste dayalı bir dildir.

Dilini bilmedikleri bu ülkede üç kişi yalnızca trendeyken değil, bilmedikleri şehirdeki gündelik hayatın her anında hayatı dışarıdan seyrederek konumdadırlar. Ester, gündelik hayatla kaynaşmak yerine, ondan uzaklaşmıştır; sanki vitrinde sergilenen eşyalara bakar gibi dışarıyı seyretmektedir. Dış dünya ile arasında aşılması mümkün olmayan bir mesafe bulunmaktadır. Dilini bilmediği bu ülkede, hem trende hem de otel odasında, akıp giden hayatı camın ardından seyrederek. Ester, uzaktan, güvenli bir mesafeden dış dünyayla iletişim kurma çabasında bulunmaz; yatağında içkisi, sigarası ve kitaplarıyla meşgulken dışarıya karşı bağlantısızlığını korur.

Filmin başında Johan trenin camından bakarken akıp giden tankları görür ve büyülenir. Vitrinde yaşayan, camdan bakan insanlar için tank figürü zamanın ve mekânın kuşatmasıdır. Ester, pencereden sokağı izlerken, tankın fallik bir imge olarak varlığına şahit olur. Yalnız ve soğuk bir şekilde kendi içine çekilmiş ve geçmişte incinmiş Ester’in cinsel bastırılmışlığına karşı, tank kışkırtıcı bir sembol olarak algılanır. Ester, nesnelere insanlarla kısacası dünya ile ilgili değildir. Bilinmeyen şehrin sokaklarından geçen bir tank vardır. Vitrinde yaşayan Ester tankı görür, duyar tepki vermez, yalnızca seyrederek.

Hayata tutunamadığı her halinden belli olan Ester, öfori olarak adlandırdığı rahatsızlığına ve sürekli öksürmesine rağmen ölümünü hızlandırma arzusunda gibi sürekli alkol ve sigara tüketmektedir. Camus’nün *Sisifos Söyleni*’nin ilk cümlesi olan “hakiki tek bir felsefi sorun vardır; intihar. Hayatın yaşamaya değer olup olmadığı” (1997, s. 15). Ester için ölüm, Anna’nın nefretiyle birlikte, yaklaşıma başlamıştır. Korkunç kabuslar görerek sayıklayan Ester, rahat uyuyamamakta, dinsel olmayan bir manastır yaşamı sürdürmektedir. Kardeşi Anna ise zıttı olarak dilini bilmediği bir ülkede bulunmaktadır ama cinsel arzularıyla bu engeli aşmaya kararlıdır.

Aynı dili konuşan iki kardeşin birbirini anlamadığı ve bunun hüznü olduğu, aynı dili konuşmayan iki sevgilinin (Anna ve sevgilisi) birbirini anlamadığı ve bunun güzel olduğu, aynı dili konuşmayan iki yabancı (Ester’le otel görevlisinin) anlaşabildiği görülür. İnsanların sorunu aslında iletişimsizlik değil, sessizliktir. Filmde insanı yaralayan dil değil, sessizliktir. Filmin sonunda Ester, acılar içindeyken Johan’a mektup yazar. Mektubun başlığı “yabancı dilde kelimeler”dir. Dilin adı yoktur. Dil hep yabancıdır. Ester’in Johan’a verdiği mektup umudu simgeler gibidir. Filmin sonunda çocuk bir iletişimin olanaklılığı olarak görünür. İnsan hayatında çeşitli davranışlar dener, çeşitli politik düşünceleri benimser ama zamanla hepsini anlamsız bulur. Ruhların ve anıların arasında ihtiyatlı davranmak gerekir. “Tüm bu konuşmalar anlamsız. Bana yazacak bir şeyler verin.” “Yabancı dilde kelimeler” diye bir başlık altına sadece "ruh" yazar. Anlarınız ki tek başına beden ya da akıl yeterli değildir, iki kız kardeş birbirlerinden çok, ruha muhtaçtır. Sessiz gelen misafir, sessiz giden yolcuya dönüşür. Beden ve aklın ruh ile bütünleşmesini, filmin sonunda doğru iletişimin sağlanmasıyla mümkün olur. Johan’ın elindeki mektubu okuması ve Anna’nın mektuba bakması ile filmin sonunda anne çocuk arasında nihai ama yitici bir iletişim kurulur.

7. Sonuç

Sessizlik hızla akıp giden hayata, sürekli değişen politik düşünceleri vitrinden izleyen ve genel olarak insanlık durumunu sorgulayan bir filmidir. Her söz basitleştirilmiş veya kabalaştırılmış olarak dolaşımın bir parçası, söz iktidarın ve kitlelerin işgali altındayken “sessizlik, zihindeki çağrışımları, imgeleri gizli kalacak, yazarın ve okurun suskunluğuna denk düşecek bir metin; tereddüt, feragat ve bir küfür olarak ütopyadır” (Ergüden, 2009, s. 54).

Sessizliğin politik kullanımı, filmin atmosferi ve sinematografisiyle desteklenmektedir. Otelin boş koridorları, kent sessiz sokakları ve karakterlerin iç dünyalarına dair uzun, sessiz sahneler, seyirciye sürekli bir baskı ve izolasyon hissi verir. Bu durum, soğuk savaşın getirdiği paranoya ve güvensizlik ortamını yansıtmaktadır. Bergman, bu sessizliği sadece bir atmosfer unsuru olarak değil, aynı zamanda politik bir araç olarak kullanarak, bireylerin toplumsal ve politik sistemler altında nasıl ezildiklerini ve sessizleştirildiklerini etkileyici bir şekilde aktarmaktadır. Sessizlik olgusu, ben'in hayata dair anlam arama çabasını ve kendi hiçliği karşısındaki kaygısını en uç noktaya taşımaktadır. Bu doğrultuda filmde bilinmeyen bir şehirde bilinmeyen bir dilin konuşuluyor olmasının, karakterlerin daha da izole hissetmelerine neden olduğu; bilinmeyen dilin, bir ulusun politik sınırlarını temsil ettiği; karakterlerin birbirleriyle iletişim kuramamasının, aynı zamanda farklı kültürler ve ideolojiler arasında yaşanan büyük ölçekli bir anlaşmazlığın mikro kozmosu olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Sessizliğin yasadışı olma olasılığı, içinde sakladığı şeyin tanımlanamaz, tarafsız ve dolayısıyla ürkütücü olmasından kaynaklanmaktadır. Ölüm sessizdir, acı sessizdir. Filmde insanın insan karşısındaki otorite kaybı ölüm figüründe temsil edilmiştir. Ester filmin sonunda yalnız başına ölmek istemez: “Tanrım yalnızlık ve acı içinde ölecek kadar ne yaptım?” diye sorar. Ester ve Anna, savaş sonrası zaman duygusu altüst olmuş, hiçbir anın değerine bağlanmadığı kristal bir zamanda hayatta kalmaya çalışan; tüm sessizliğiyle, savaş alanlarında, askeri merkezlerde, dört bir yanı tankla çevrilmiş üçüncü dünya ülkelerinde her taraftan burgaçlanarak insanın kendisini vuran tarihin karanlığında, akışın dışında ama yine de “özgür” modern insanı modelini temsil etmektedir. Sessizin, henüz konuşmayanın, konuşma imkânı olmayanın, “sessizin payına” el konmuştur. Geriye insan, tarihin kendinden çaldığı insani payı geri alabilir mi sorusu kalmıştır.

Kaynakça

Benjamin, Walter. (2009). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Bergman, Ingmar. (1995). *Aynadaki Gibi/Sessizlik* (T. Özlü, Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Bergson, Henri. (2007). *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (M. L. Andison, Çev.). New York: Dover.

Biro, Yvette. (2011). *Sinemada Zaman, Ritmik Tasarım* (A. C. Altunkanat, Çev.). İstanbul: Doruk.

Baracco, Alberto. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*. London: Palgrave Macmillan.

Camus, Albert. (1997). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can.

Crowther, Bosley. (1964, Şubat). Bergman's Trilogy. *The New York Times*.

- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema I Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Direk, Zeynep. (2017). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis.
- Ekici, Aslı. (2007). İsveç Sinemasında Bir Auteur: Ingmar Bergman ve "Yedinci Mühür." *Selçuk*, 5 (7), 235-243.
- Ergüden, Işık. (2009). *Sessizliğin Anarşisi*. Çanakkale: Kaos.
- Friedman, Ditte. (2010). Writing on Film as Art Through Ricoeur's Hermeneutics. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(2), 161-170.
- Gado, Frank. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University.
- Gervais, Marc. (2001). *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*. Montreal: McGill-Queen's University.
- Kovacs, Andras Balint. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.).
- Küçükalkan, Y., Yıldırım, E. (2023). Sinemada "Kötülük Problemi"nin İşlenişi: Ingmar Bergman'ın "Kış Işığı" Filmi Örneği. *Communicata* (26), s. 15-22. <https://doi.org/10.5152/communicata.2023.23048>
- Öğüt, Hikmet. (2016). Gürültünün ve Sessizliğin Politikası. *Birikim*. Erişim: 05.07.2024. <https://birikimdergisi.com/guncel/7425/gurultunun-ve-sessizligin-politikasi>
- Ricœur, Paul. (1991). *From text to action: Essays in hermeneutics II* (. K. Blamey & J. B. Thompson Çev.). Northwestern University.
- Süalp, Zeynep. Tül. (1998). Alegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgılığın İzleği Filmler; Hüsn-ü Talil Sinemasından Örnekler. 25. *Kare*, 22, s. 11-13.
- Sütçü, Özcan. Yılmaz. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareket Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları.
- Taylan, Fadil. (1995). Önsöz. *Aynadaki gibi/Sessizlik* içinde. I. Bergman (Yaz.). (T. Özlü Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Wittgenstein, Ludwig. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus* (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

DEVLETLERİN DİJİTAL HİZMETLERİNDE TASARIM SİSTEMLERİNİN ÖNEMİ, GLOBAL ÖRNEKLER VE TÜRKİYE'NİN İHTİYAÇLARI¹

Öğr. Gör. Dr. Mustafa Can KIZGINDEMİR

Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Adana/Türkiye

cankizgindemir@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8200-4379

Öz: Tasarım sistemleri dijital ürünlerde sürdürülebilir bir kullanıcı deneyimi ve tutarlı bir görsel tarzın oluşturulması için geliştirilen standartları ifade etmektedir. Günümüzde pek çok kamu ve özel sektör kuruluşu dijital hizmetleri için tasarım sistemleri oluşturmaktadır. Çalışma, tasarım sistemlerinin tanımını, içeriğini, önemini ve devletlerin dijital hizmetlerinde kullanımını seçilen küresel örnekler üzerinden incelemektedir. Çalışma ayrıca global örnekler bağlamında ülkemiz dijital hizmetlerinin mevcut durumunu görsel tutarlılık açısından incelemekte ve oluşabilecek potansiyel ihtiyaçları için öneriler sunmaktadır. Çalışma betimsel bir modele dayalı nitel bir araştırma metoduna sahiptir. Araştırmada kapsamında kavramsal çerçeveyi oluşturmak ve araştırma problemini belirleyebilmek adına kitap, dergi, e-dergi, tez, makale ve internet makalelerini kapsayan doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tasarım Sistemleri, Kullanıcı Arayüz Tasarımı, Dijital Hizmetler, Kullanıcı Deneyimi Tasarımı, Dijital Dönüşüm.

THE IMPORTANCE OF DESIGN SYSTEMS IN DIGITAL SERVICES OF STATES, GLOBAL EXAMPLES AND NEEDS OF TÜRKİYE

Abstract: The term "design system" is used to describe standards that have been developed to facilitate the creation of a sustainable user experience and a consistent visual style across a range of digital products. In the contemporary era many public and private sector organizations are engaged in developing design systems for their digital services. This study examines the definition, content, importance, and use of design systems in the digital services of governments, within the context of global examples. Furthermore, the study analyses the current state of visual consistency in our country's digital services compared to global examples and provides recommendations for potential future requirements. The study employs a qualitative research method based on a descriptive model. To establish the conceptual framework and identify the research problem within the scope of the study, a document review was conducted, encompassing books, journals, e-journals, theses, articles, and internet articles.

Keywords: Design Systems, User Interface Design, Digital Services, User Experience Design, Digital Innovation.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Dijital çağda, devletlerin sunduğu hizmetlerin kalitesi ve erişilebilirliği giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, tasarım sistemleri, dijital ürünlerde sürdürülebilir bir kullanıcı deneyimi ve tutarlı bir görsel tarzın oluşturulması için geliştirilen standartları ifade etmektedir. Tasarım sistemleri, kullanıcıların dijital devlet hizmetlerine kolay erişimini sağlamak ve bu hizmetleri etkili bir şekilde kullanmalarını desteklemek amacıyla kritik bir rol oynamaktadır.

Araştırmanın temel problemi, devletlerin dijital hizmetlerinde görsel tutarlılık ve kullanıcı deneyimi açısından yaşanan eksiklikler ve bu eksikliklerin giderilmesi için tasarım sistemlerinin nasıl kullanılabileceğidir. Bu çalışma, tasarım sistemlerinin tanımını, içeriğini ve önemini detaylı bir şekilde incelemekte; global örnekler üzerinden devletlerin dijital hizmetlerinde bu sistemlerin nasıl kullanıldığını analiz etmektedir. Aynı zamanda, ülkemizin dijital hizmetlerinin mevcut durumunu görsel tutarlılık açısından değerlendirmekte ve potansiyel ihtiyaçlar için öneriler sunmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, dijital hizmetlerde tasarım sistemlerinin kullanımının devlet hizmetlerinin kalitesini nasıl artırabileceğini ortaya koymaktır. Özellikle, global örnekler üzerinden başarılı uygulamaları inceleyerek, Türkiye için uygulanabilir stratejiler geliştirilmesi hedeflenmektedir. Bu bağlamda, ABD, Kanada, Birleşik Krallık, Arjantin ve Estonya ülkelerine ait tasarım sistemleri ele alınacaktır.

Çalışma, betimsel bir modele dayalı nitel bir araştırma metoduna sahiptir. Araştırma kapsamında, kavramsal çerçeveyi oluşturmak ve araştırma problemini belirleyebilmek adına kitap, dergi, e-dergi, tez, makale ve internet makalelerini kapsayan doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu incelemeler, devletlerin dijital hizmetlerinde tasarım sistemlerinin nasıl kullanılabileceğine dair kapsamlı bir anlayış sunmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın önemi, devletlerin dijital hizmetlerinde görsel tutarlılık standartları bağlamında inceleyerek ve ülkemizin bu konudaki ihtiyaçlarını tespit ederek bu ihtiyaçlara dair öneriler sunmasıdır. Özellikle araştırma, Türkiye'nin dijital hizmetlerinde daha tutarlı ve kullanıcı dostu bir yaklaşım geliştirmesi için yol gösterici olacaktır. Aynı zamanda, bu çalışma, Türkiye'de bu alanda yapılan ilk çalışmalardan biri olma özelliğini taşıması nedeniyle de önemlidir.

2. Tasarım Sistemleri

Literatürde tasarım sistemleri üzerine farklı kişiler ve kaynaklarda yapılan çeşitli tanımlar mevcuttur. Tasarım sistemlerinin sadece arayüz tasarımcılarına değil bunun dışında farklı pek çok uzmanlık alanına kılavuzluk eden bir çalışma olmasından kaynaklıdır. Tasarım sistemleri bugün arayüz tasarımcıları haricinde kullanıcı deneyimi uzmanları, etkileşim tasarımcıları, yazılım geliştiriciler, data analistleri ve içerik üreticiler tarafından da kullanılmaktadır. Bu bağlamda tasarım sistemlerinin yalnızca görselliğe değil bütüncül olarak dijital ekosistemin tamamına fayda sağladığından bahsedilebilmektedir. Bunun için literatürde birkaç farklı tanıma bakmak faydalı olacaktır.

Etkileşim tasarımı vakfına göre: “Tasarım sistemi, bir şirketin dijital ürünleri arasında tutarlılık ve verimlilik sağlamak amacıyla yeniden kullanılabilir bileşenler, tasarım ilkeleri ve yönergeler içeren bir standartlar bütünüdür. Bu sistemler, iş akışını düzenler, iş birliğini artırır ve marka kimliğini korur” (IXDF, 2021). Alışkan’a göre tasarım sistemleri: “Üretim döngüsü içerisindeki tüm paydaşların, içinde barındırdığı tüm malzeme ve kurullarla; etkin ve verimli bir şekilde ürün oluşturmalarını sağlayan bir sistemdir” (Alışkan, 2022,

s.88). Kholmatova'ya göre tasarım sistemleri: "dijital bir ürünün amacına hizmet etmek üzere tutarlı bir şekilde organize edilmiş, birbirine bağlı kalıplar ve paylaşılan uygulamalar bütünüdür" (Kholmatova, 2017, s.47).

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere tasarım sistemleri bir kurallar bütünüdür. Tasarım sistemleri, dijital ürünler ve hizmetler arasında tutarlılığı, verimliliği ve kullanıcı deneyimini artırmak için kullanılan, yeniden kullanılabilir bileşenler, tasarım ilkeleri ve yönergeler içeren kapsamlı bir standartları ifade etmektedir. Tasarım sistemleri, görsel ve işlevsel tutarlılığı sağlayarak, markanın dijital varlıklarında kararlı bir görsel tutarlılık ve uyumlu bir kullanıcı deneyimi sunmaktadır. Tasarım sistemleri markalar için bir bakıma dijital görsel kimlik kılavuzu olduğu da söylenebilir.

2.1 Tasarım Sistemlerinin Yapısı

Tasarım sistemleri başta da belirtildiği üzere arayüz tasarımcıları, yazılım geliştiriciler, içerik üreticileri ve kullanıcı deneyimi uzmanları tarafından kullanılmaktadır. Bu da tasarım sistemlerinin yapısını tüm bu meslek gruplarının ihtiyaçlarını karşılayabilmesi doğrultusunda geliştirmiş ve kapsamlı hale getirmiştir. Relić'e göre: "temel tasarım sistemi bileşenleri, bir kullanıcı arayüzüne (UI) ulaşmak için bir araya getirilen tasarım öğelerinden türetilen işlevsel faktörlerdir" (Relić, 2024). Relić'in bahsettiği arayüz tasarım öğelerini renk standartları, tipografi, ve ikon tasarımları olarak örneklendirebilmekteyiz. Bunun yanı sıra tasarım sistemlerinin yapısında erişilebilirlik standartları, yazılım geliştiriciler için kaynak kodları ve uygulama standartları için oluşturulan dokümantasyonu görebilmekteyiz. Tasarım sistemlerinin yapısına bakıldığında genel olarak:

1. Temel Görsel Öğeler ve İlkeler

Renk Paleti: Markanın ana renkleri, ikincil renkleri, renk tonları ve bunların kullanımı ile ilgili standartları içermektedir. Her renk, farklı tonlar ve kullanım alanları için tanımlanmaktadır.

Tipografi: Yazı tipleri, boyutları, ağırlıkları, paragraf stilleri ve bunların kombinasyonları için kuralları içermektedir. Metin hiyerarşisini ve okunabilirliği sağlamak için tipografide belirli standartların açıklandığı bölümdür.

Izgara Sistemi (Grid System): Tasarım düzenini, yapısını ve uyumunu sağlamayı amaçlayan, grafik öğelerin sayfa yerleşimleri için kullanılan ızgara yapısıdır.

İkonografi ve Görseller: Kullanılan ikonlar, görseller ve diğer grafik öğeler için standartlar ve stil rehberlerini ifade etmektedir.

2. Bileşenler (Components):

UI Bileşenleri: Butonlar, form elemanları, kartlar, modeller gibi yeniden kullanılabilir kullanıcı arayüzü bileşenlerini içermektedir. Her bileşen, farklı durumlar ve varyasyonlar için tanımlanmaktadır.

Desen Kütüphaneleri (Pattern Libraries): Sıkça kullanılan arayüz desenleri ve bunların nasıl kullanılacağına dair yönergeleri içermektedir. Navigasyon menüleri, arama çubukları gibi örnekler bu kapsamda gösterilebilir.

3. Dökümantasyon ve Kılavuzlar (Documentation and Guides):

Kullanım Kılavuzları: Tasarım sisteminin nasıl kullanılacağına dair kapsamlı dokümantasyon olarak ifade edilmektedir. Bu kılavuzlar hem tasarımcılar hem de geliştiriciler için yol gösterici olmaktadır.

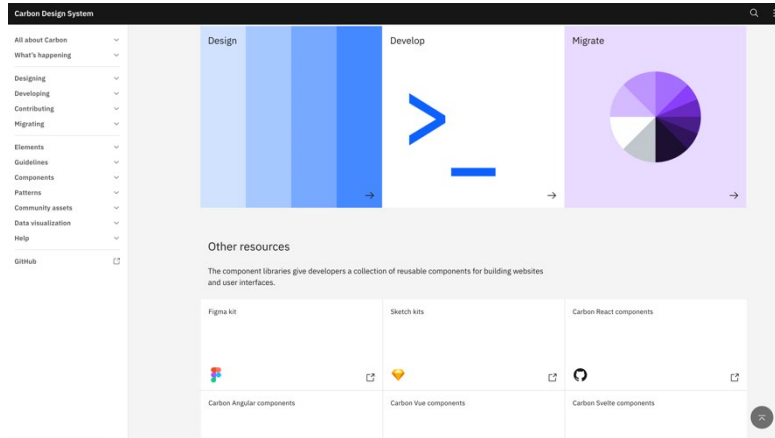
Kod Kılavuzları: Yazılım geliştiriciler için bileşenlerin nasıl kodlanacağına ve entegre edileceğine dair teknik dokümantasyonu içermektedir.

4. Araçlar ve Kaynaklar (Tools and Resources):

Tasarım Araçları: Sketch, Figma gibi tasarım araçları için UI kitleri ve şablonları ifade etmektedir.

Geliştirme Araçları: React, Vue gibi frontend framework'leri için hazır bileşen kütüphaneleri ve entegrasyon araçlarını içermektedir.

Görsel 1'de IBM şirketine ait, Carbon Design System'dan alınmış bir tasarım sistemi örneği görülmektedir. Carbon Design System, IBM'in dijital ürünler ve deneyimler için açık kaynaklı bir tasarım sistemidir. IBM Tasarım Dili'nin temelini oluşturduğu bu sistem, kod kılavuzları, tasarım araçları ve kaynakları, arayüz yönergeleri ve aktif bir kullanıcı topluluğundan oluşmaktadır (carbondesignsystem, t.y.). Carbon Design System ana sayfasında, renk paletleri, tipografi ve arayüz bileşenleri gibi temel görsel öğelerin yanı sıra yazılım geliştirme ve uygulama yönergeleri de yer almaktadır. Sol menüde ise bu bileşenlere ait dokümantasyon ve kılavuzlar daha detaylı olarak verilmektedir.



Görsel 1. IBM Carbon Design System, Erişim Tarihi: 19.11.2024, URL1

2.2 Tasarım Sistemlerinin Faydaları

Arayüz tasarımı çok yönlü düşünmeyi ve süreç içinde tasarım stili, araştırma, ölçeklenebilirlik, modülerlik, kullanılabilirlik, maliyet, test ve optimizasyon gibi farklı pek çok değişkeni birlikte düşünmeyi gerektiren bir alandır. Bu alanda günü kurtaran hızlı çözümlerle geçici sonuçlar alındığı görülse iş daha karmaşık tasarım problemlerini çözmeye geldiğinde detaylı bir şekilde tasarlanmış bir kurallar bütünü varlığı tasarımın sağlığı ve sürdürülebilirliği adına önemlidir. Alışkan'a göre: "sürdürülebilir üretim süreçlerindeki karmaşık problemleri çözmeye geldiğinde, bu problemleri sistem seviyesinde çözmenin gerekliliği ve bunun ne denli önemli olduğu

ön plana çıkmaktadır. İşte bu sebeple; birçok şirket, hizmet, girişim, kurum, ürün, kendi tasarım sistemlerine yatırım yapmaktadır” (Alışkan, 2022, s.88). Buna örnek olarak kamu sektörü dışında Google Material Design, Apple HIG (Human Interface Guidelines) ve Audi tasarım sistemi gösterilebilir.

Tasarım sistemlerinin faydalarına gelindiğinde ilk bakışta sadece dijital varlıkların görsel tutarlılığı konusunda faydaları olduğu düşünülse de detaylara inildiğinde bundan çok daha fazla fayda sağladığı görülmektedir. Couldwell'e göre: “Tasarım sistemleri dijital ürünlere düzen ve tutarlılık getirmektedir. Marka imajını korumaya, kullanıcı deneyiminin niteliğini geliştirmeye ve ürünleri tasarlama ve oluşturma hızını ve verimliliğini artırmaya yardımcı olurlar” (Couldwell, 2019, s.21). Suarez ve diğerlerine göre tasarım sistemleri: “tasarımı yeniden kullanılabilir ve yeniden ölçeklendirilebilir hale getirerek ekiplerin daha iyi ürünleri hızlı ve seri biçimde oluşturmalarını sağlar” (Suarez vd. 2019, s.7).

Özellikle çağımızın en önemli ihtiyacı olan zaman verimliliği, seri çalışma ve hız konusunda tasarım sistemlerinin kurumlara önemli katkıları olduğu söylenebilmektedir. Bunun en somut örneklerini yakın geçmişte yaşanan Covid-19 Pandemisi sürecinde görmekteyiz. 2020 yılında Birleşik Krallık tasarım sistemi GOV.UK sayesinde Devlet Dijital Servisi 30'dan fazla dijital hizmeti kimi zaman günler içinde hızlıca kullanılabilir ve diğer servislere de uyarlanabilir hale getirebilmiştir. Böylelikle GOV.UK tasarım sistemi tüm ekipler arasında işlerin tekrarlanması azaltarak ve hizmet sunumunu hızlandırarak vergi mükelleflerinin yılda 17 milyon sterlinden fazla tasarruf etmesini sağlamıştır (GDS, 2021).

Tasarım sistemlerinin faydalarını özetleyecek olursak:

- 1- Tasarım sistemleri, tüm dijital ürünlerde aynı görsel dilin ve etkileşim desenlerinin kullanılmasını sağlayarak tutarlı bir kullanıcı deneyimi ve görsellik sağlar.
- 2- Yeniden kullanılabilir bileşenler ve kılavuzlar sayesinde tasarım ve geliştirme süreçlerini hızlandırır. Tasarımcılara ve geliştiricilere, önceden belirlenmiş bileşenleri kullanarak daha hızlı ve seri çalışabilme olanağı tanıyarak verimliliği artırır.
- 3- Tasarımcılar, geliştiriciler ve diğer paydaşlar arasında daha iyi bir iş birliği ve iletişim ortamı oluşturarak tüm ekip üyelerinin aynı dili konuşmasını sağlar ve ekip içi iletişime olanak tanır.
- 4- Erişilebilirlik, özelleştirilebilirlik ve kapsamlı test kapsamı gibi unsurlar ile kullanıcı deneyimini optimize ederek dijital hizmetin kalitesini arttırmasını sağlar.
- 5- Sürekli iyileştirmelerin ve düzeltmelerin hızlı ve hatasız bir şekilde uygulanmasını sağlayarak sistemin güncellenmesine kolaylık tanır. Bu, özellikle sık sık arayüz değişiklikleri yapan ekipler için fayda sağlamaktadır.
- 6- Ürünlerin geliştirilmesi ve bakımı sırasında karşılaşılan sorunları azaltır. Detaylıca hazırlanan bir tasarım sistemi, daha fazla ürün geliştirme veya mevcut ürünlere yeni özellikler ekleme sürecini kolaylaştırmaktadır.
- 7- Tasarımdaki tutarlılık ve yüksek kalite, kullanıcıların ürünleri daha kolay ve keyifli bir şekilde kullanmasını sağlar ve sistemin kullanıcı deneyimi niteliğine olumlu etkiler kazandırır. Kullanıcı dostu arayüzlerin ve sezgisel bir etkileşim tasarımının genel kullanıcı deneyimini olumlu yönde etkilediği görülmektedir.
- 8- Tasarım sistemleri, markanın dijital varlıklarında uyumlu bir görsel ve işlevsel kimlik oluşturarak marka kimliğine de olumlu katkılar sağlar.

3. Devletlerin Dijital Hizmetlerinde Tasarım Sistemlerinin Önemi

Her gün milyonlarca insan, sağlık, eğitim, hukuk gibi çeşitli alanlarda devletlerin dijital hizmetlerinden yararlanmaktadır. Vatandaşlarına sağladıkları dijital hizmetler sayesinde devletler, artık günümüzde dijital ekosistemde de varlığını sürdürmektedir. Bu dinamik ekosistemde devletlerin sağladığı dijital hizmetlerin işlevsellik boyutu kadar bu hizmetlerin kullanım kolaylığı, kullanıcı deneyimi, etkileşim özellikleri ve görsel niteliği de dijital hizmetin kalitesine bütüncül olarak etki etmektedir.

Bu bağlamda tasarım sistemleri dijital hizmetlerin kalitesine etki eden en kritik unsurlardan biri haline gelmektedir. Tasarım sistemleri tüm bu hizmetlerde görsel tutarlılığı ve standartlaşmayı sağlarken, kullanıcı deneyimini iyileştirir ve erişilebilirliği artırır. Böylelikle dijital hizmetlerin kullanım verimliliği de paralel olarak artmış olur.

Ayrıca tasarım sistemleri sağlamış olduğu görsel tutarlılık sayesinde güçlü bir marka kimliğinin oluşmasına da hizmet etmektedir. Güçlü ve tutarlı bir görsel kimlik aynı zamanda insanların sisteme dair güven duymasına etki edecektir. Kairi Fimberg ve Sonia Sousa tarafından yapılan araştırmada web sitesi tasarımının kullanıcıların güven algısı üzerindeki etkilerini incelemiş, görsel tasarımın kullanıcıların güven algısını güçlü bir şekilde etkilediği ve görsel açıdan çekici ve modern bir tasarıma sahip olan web sitelerinin, daha sıkıcı ve eski bir tasarıma sahip olan web sitelerine kıyasla daha yüksek güven algısı oluşturduğu sonucuna ulaşmıştır (Fimberg ve Sousa, 2020). Ann E. Schlosser, Tiffany Barnett White ve Susan M. Lloyd tarafından gerçekleştirilen bir diğer araştırma ise çevrimiçi alışveriş davranışlarını etkileyen unsurlar üzerine durulmaktadır. Araştırma bulgularında görsel tasarım unsurlarının, kullanıcıların web sitesini nasıl algıladığına dair güçlü sinyaller gönderdiğini ve bu sinyallerin, firmanın genel güvenilirliği hakkında algılar oluşturduğu ortaya konmuştur (Schlosser, Barnett White ve Lloyd, 2006).

Devlet dijital hizmetlerindeki görsel tutarsızlıkların, görsel nitelik düşüklüğünün ve yazılımsal aksaklıkların insanlarda “şu anda sahte bir sistem mi kullanıyorum” hissini uyandırabilme potansiyeli yüksektir. Bugün milyonlarca kimlik, adres ve sicil numaraları gibi kişisel verilerini bu sistemlere girerek işlem yapmakta ve sağlık, hukuk, finans gibi yüksek gizlilik içeren bilgilere de erişebilmektedir. Bu nedenle devletlerin dijital hizmetlerinde görsel niteliğin ve tutarlılığın önemi güven noktasında oldukça kritik bir öneme sahiptir. Devlet hizmetlerinde tutarlı ve nitelikli bir görsellik vatandaşların devlete duyduğu güveni pekiştiren etkenlerden biridir.

Tasarım sistemleri ayrıca salgın ve doğal afet gibi ani gelişen olağan üstü durumlar için hızlı bir şekilde hayata geçirilmesi gereken dijital hizmetlerde dahi geliştiricilere görsel tutarlılıktan kopmadan devlet hizmetini kolaylıkla hizmete açabilmelerine olanak tanımaktadır.

Tüm bu nedenlerden dolayı yakın bir geçmişte pek çok devlet kurumsal tasarım sistemlerini oluşturmuş ve çağın değişen ihtiyaçlarına göre geliştirmeye devam etmektedir. Bunlar içinde yalnızca G8 içinde yer alan Kanada, Birleşik Krallık, ABD gibi ülkelerin haricinde daha küçük ölçekli Arjantin ve Estonya gibi dikkat çeken örnekler mevcuttur.

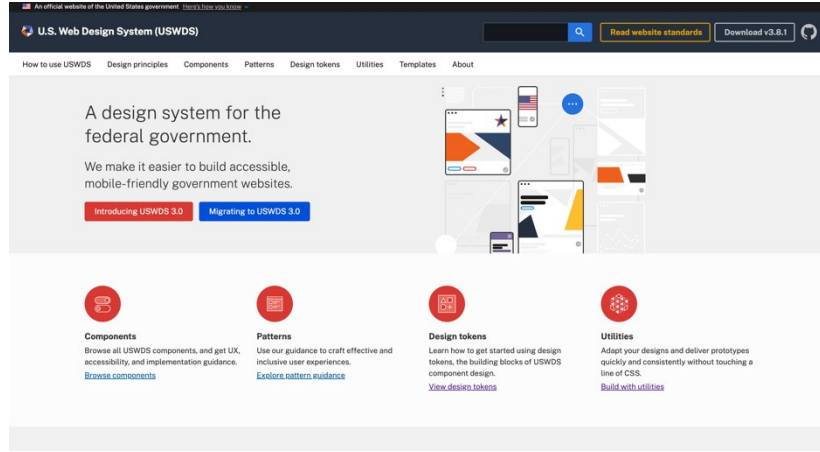
4. Global Örnekler

Bugün bakıldığında dünya üzerinde gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler tasarım sistemlerine yatırım yapmaktadır. ABD, Kanada, Birleşik Krallık, İtalya, Almanya, Fransa, İsviçre gibi gelişmiş ülkeler dışında Arjantin, Estonya, Singapur gibi gelişmekte olan ülkeler de devlet hizmetleri için tasarım sistemlerini oluşturmuşlardır.

Araştırma kapsamında G8 üyesi olan ABD, Kanada, Birleşik Krallık, G20 içinde yer alan Arjantin ve G20 dışında kalan ancak dikkat çeken bir örnek olarak Estonya örnekleri incelenecektir.

4.1 US Web Design System (Amerika Birleşik Devletleri)

Amerika Birleşik Devletleri Federal hükümet için oluşturulan US Web Design System ya da kısaltılmış adıyla USWDS 3.0 erişilebilir, mobil dostu devlet web hizmetleri oluşturmayı hedeflemektedir. (US Web Design System, t.y.) Görsel 2’de yer alan USWDS 3.0 tasarım sisteminin web sayfasına girildiğinde hem tasarımcılar hem de geliştiriciler için bileşenlerin, desenlerin, belirteçlerin, şablonların ve teknik araçların yer aldığı görülmektedir.



Görsel 2. USWDS 3.0 Web Ana Sayfası, USWDS 3.0, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL2

Amerika Birleşik Devletleri Web Tasarım Sistemi (USWDS), federal hükümetin dijital hizmetlerinin tutarlılığını, erişilebilirliğini ve kullanıcı deneyimini artırmayı amaçlayan kapsamlı bir tasarım sistemi olarak öne çıkmaktadır. Bu sistem, çeşitli devlet kurumlarının dijital hizmetlerini daha etkili ve verimli bir şekilde oluşturmasını ve kullanılmasını sağlamak için belirli tasarım ilkeleri, şablonlar ve kodlar içermektedir.

Sistemin temel özellikleri ve yapısı incelendiğinde, butonlar, form elemanları, ikonlar, grid sistemleri gibi yeniden kullanılabilir arayüz kalıpları gibi bileşenleri ve modülleri içerdiği görülmektedir. Bu bileşenler, kullanıcı arayüzü tasarımlarının tutarlılığını sağlamak ve geliştiricilerin hızlı bir şekilde yüksek kaliteli web siteleri oluşturmasına olanak tanıması için oluşturulmuştur.

Tasarım ilkeleri bakımından USWDS 3.0, 21. Yüzyıl Entegre Dijital Deneyim Yasası'na (IDEA) uygun olarak geliştirilmiş, kullanıcı merkezli tasarım ilkelerine dayanmaktadır. Bu ilkeler, devlet dijital hizmetlerinin erişilebilir, mobil uyumlu ve kullanıcı dostu olmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Erişilebilirlik ve Mobil Uyumluluk noktasında USWDS, Section 508 ve Connected Government Act gibi federal erişilebilirlik standartlarına uyacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sayede, tüm kullanıcıların, özellikle de engelli bireylerin, devletin dijital hizmetlerine kolaylıkla erişebilmesi hedeflenmiştir.

USWDS 3.0 tasarım sistemi devlet dijital hizmetlerinin aynı zamanda modüler ve esnek bir yapıya sahip olmasını da teşvik etmektedir. Bu da kurumların sistemin tamamını ya da sadece belirli bileşenlerini kademeli olarak

benimsemelerini sağlamaktadır. Bu modüler ve esnek yapı sayesinde sürekli iyileştirme ve hızlı prototip oluşturma süreçleri desteklenmektedir.

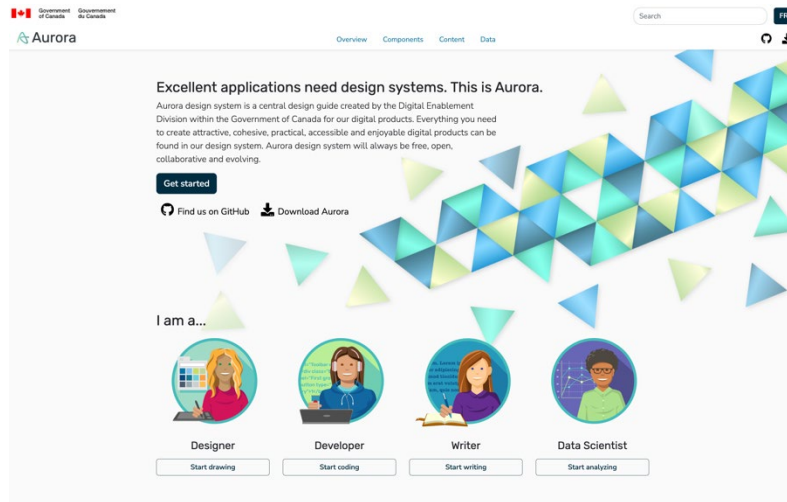
Tasarım perspektifinden bakıldığında USWDS 3.0 USWDS, kullanıcı deneyimini ön planda tutarak modern ve sade bir görsel dil oluşturmaktadır. Tasarım sisteminin bileşenleri, tutarlı bir görsel kimlik sağlamak amacıyla dikkatlice seçilmiş renk paletleri, tipografi kriterleri ve sayfa boşluk standartları gibi tasarım kurallarını içermektedir. Bu, farklı devlet kurumlarının web sitelerinde görsel ve işlevsel uyumu artırır ve vatandaşlara güven veren profesyonel bir imaj sunar.

USWDS 3.0 bugün Amerika Birleşik Devletleri'nin resmi portalı olan ve vatandaşlara çeşitli kamu hizmetlerine erişim sağlayan usa.gov, kamu verilerine açık erişim sağlayan data.gov ve sağlık sigortası bilgileri ve kayıt işlemleri gibi hizmetleri sunan HealthCare.gov başta olmak üzere pek çok resmi web servisinde kullanılmaktadır.

4.2 Aurora Tasarım Sistemi (Kanada)

Aurora tasarım sistemi, Kanada Hükümeti'nin dijital ürünleri için merkezi bir tasarım kılavuzu olarak hizmet vermektedir. Bu sistem, görsel tutarlılık ve kullanıcı deneyimini iyileştirmek amacıyla tasarlanmıştır. Sistemin web sayfasında Aurora hakkında, Çekici, uyumlu, pratik, erişilebilir ve eğlenceli dijital ürünler yaratmak için ihtiyaç olan her şeyin sistemde yer aldığını belirtilmektedir (Aurora, t.y.). Ayrıca sistemin esnek yapısına, kapsayıcılığına, yeniden kullanılabilirliğine ve çeşitliliğine vurgu yapılmaktadır.

Görsel 3'de yer alan Aurora web ana sayfasında tasarımcılar, geliştiriciler, yazarlar ve data analistleri olmak üzere dört farklı uzmanlık alanının yararlanabileceği bir kütüphane sunmaktadır. Bu sayede devletin tüm dijital hizmetlerinde ortak bir dil geliştirmek hedeflenmiştir. Auroranın tasarım bölümüne girildiğinde renk, tipografi, görsellik ve sayfa kullanım standartları, temel buton formları, navigasyon formları gibi içerikler yer almaktadır.



Görsel 3. Aurora Tasarım Sistemi Web Ana Sayfası, Aurora Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL3

Aurora renk bölümünde devlet dijital hizmetlerinin kullanıcı arayüzlerinde tutarlı ve erişilebilir renk paletleri oluşturmak için kapsamlı bir kılavuzun oluşturulduğu görülmektedir. Sistemde, ana renk paletleri, renk örnekleri, temel arayüz renkleri ve hata, uyarı, başarı, bilgi renkleri gibi farklı renk kategorileri yer almaktadır. Uygulamalarda tutarlılık sağlamak için seçilen ana renkler genellikle iki veya üç renk ve bunların farklı tonlarından

oluşmaktadır. Ana renkler haricinde farklı uygulamalar için “Aurora Borealis” ve hata ve uyarı mesajları için seçilen renkler gibi yardımcı renk paletleri Kanada hükümetinin dijital ürünlerinde kullanılan renkleri içermektedir.

Tasarım sisteminin tipografi bölümünde Rubik ve Nunito Sans adında iki ana yazı tipi ailesi kullanıldığı görülmektedir. Rubik ailesi başlıklar için, Nunito Sans ailesi ise alt başlıklar, butonlar ve paragraf metinleri için tercih edilmiştir. Aurora'nın tipografi bölümünde hiyerarşik bir biçimde oluşturulmuş paragraf stili yapısı ve kullanıcıların okuma ve navigasyon deneyimini iyileştirmek için dikkatlice tasarlanmış ve erişilebilirlik standartlarına uygun kalıplar da görülmektedir.

Bunlar haricinde Aurora tasarım siteminde devlet dijital hizmetlerinde kullanılmak üzere geliştirilen ikon seti ve standartları, sayfa boşluk ve grid standartları ve görsel kullanım standartları gibi kuralları da görebilmek mümkündür.

Aurora tasarım sistemi, Kanada Hükümeti'nin resmi web sitesi olan canada.ca, sağlık hizmetleri servisi Health Canada gibi pek çok resmi dijital serviste kullanılmaktadır.

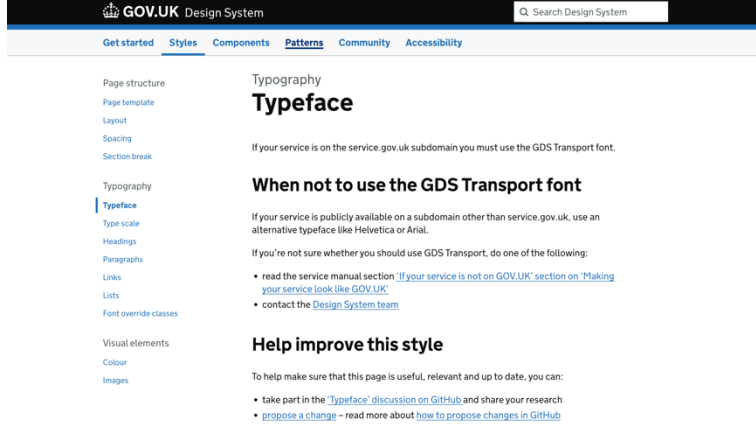
Aurora tasarım sistemi, Kanada Hükümeti'nin dijital varlıklarında tutarlılığı, erişilebilirliği ve kullanıcı deneyimini iyileştirerek, milyonlarca vatandaşına günlük olarak devlet hizmetlerinden etkin bir şekilde yararlanmasını hedeflemektedir. Auroranın, estetik ve fonksiyonelliği başarılı bir şekilde dengeleyerek, modern ve kullanıcı dostu bir dijital deneyim sunduğu söylenebilmektedir.

4.3 GOV.UK (Birleşik Krallık)

GOV.UK Tasarım Sistemi, Birleşik Krallık hükümetinin dijital hizmetlerini tutarlı, erişilebilir ve kullanıcı dostu bir şekilde sunmayı amaçlayan kapsamlı bir rehberdir. GOV.UK Tasarım Sistemi, Birleşik Krallığa ait tüm resmi web sitelerinde tutarlı bir görünüm ve his sağlamak için standartlar ortaya koymaktadır. Bu tutarlılık ile kullanıcıların farklı hizmetler arasında geçiş yaparken tanıdık bir arayüzle karşılaşmaları ve böylelikle kullanıcı deneyiminin iyileştirilmesi hedeflenmiştir.

GOV.UK Tasarım Sistemi Kullanıcı merkezi tasarım yaklaşımı benimsemektedir. Tasarım sistemindeki arayüz özellikleri, bileşenler ve desenler, kullanıcı geri bildirimleri ve kullanım araştırmaları temel alınarak sürekli olarak iyileştirilmektedir. Sistemin aynı zamanda tüm platformlar için görsel bütünlüğü bozmadan esnek ve uyarlanabilir olmasına da dikkat edilmiştir. Sistem açık kaynaklı olması ve GitHub gibi platformlar üzerinden topluluk katkılarında açık olması, geliştiriciler ve tasarımcılar için sistemin bileşenlerini ve desenlerini kendi projelerine uygun şekilde özelleştirerek uygulayabilmelerine olanak tanımaktadır.

GOV.UK kullanıcı dostu ve estetik açıdan sade bir arayüz sunmaktadır. Görsel 4’de yer alan GOV.UK tasarım sisteminde hem tasarım hem de hazır kod şablonları üzerinden tüm platformlara uygun renk, tipografi, görsellik ve sayfa standartlarına ait kütüphane yer almaktadır.



Görsel 4. GOV.UK Tasarım Sistemi Stil Kütüphanesi, GOV.UK Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL4

Tasarım sisteminde renk standartlarının farklı kategorilere ayrıldığı görülmektedir. Arayüz tasarımında veya resmi sitedeki farklı görsel ihtiyaçlar için oluşturulan genel renk paletinin haricinde, linkler, hata mesajları, doğrulama mesajları, yazı ve bordürler için ayrı renk paletlerinin oluşturulduğu görülmektedir. GOV.UK için hazırlanan renk paletinin WCAG 2.2 (Web Content Accessibility Guidelines) doğrultusunda yeterli kontrastta kullanılması için belirli yönergeler de oluşturulmuştur.

Tipografi bölümünde kurumsal yazı tipi olarak GDS Transport ailesi tercih edilmiştir. Buna ek olarak bu bölümde farklı ekranlar için yazı tipi ölçekleri, paragraf stilleri ve başlık varyasyonları görülmektedir.

Tipografi ve renk paletine ek olarak GOV.UK görsellik ile ilgili birtakım standartlar da ortaya koymaktadır. Tasarım sisteminde kullanılan ikonların minimum boyutunun 24x24 piksel olması, zorunda kalınmadıkça ikon kullanımından kaçınılması ve ikonların tek başına değil temsil ettikleri anlamı içerecek yazı ile kullanılması teşvik edilmektedir (GOV.UK Design System, t.y.). Fotoğraf kullanımında ise aşırı soyut veya genel stok fotoğraflar kullanılmaktan kaçınılması tavsiye edilmektedir.

GOV.UK Tasarım Sistemi, Birleşik Krallık hükümetinin dijital hizmetlerini modern, kullanıcı dostu ve erişilebilir bir şekilde sunmayı başaran başarılı bir sistem olarak öne çıkmaktadır. Tutarlılık, erişilebilirlik ve kullanıcı deneyimine verilen önem, sistemin güçlü yönleri olarak ifade edilebilir. Ayrıca, esnek ve uyarlanabilir yapısı ve topluluk katkılarına açık olması, sistemin sürekli olarak gelişmesini ve iyileştirilmesini sağlamaktadır.

Birleşik Krallık genelindeki resmi kurumların ve dijital hizmetlerin de GOV. UK tasarım sistemine bağlı kendi tasarım sistemleri bulunmaktadır. Eğitim Bakanlığı, Adalet Bakanlığı, MI6 ve Savunma Bakanlığı gibi kurumların GOV.UK tasarım sistemine bağlı alt sistemleri de mevcuttur.

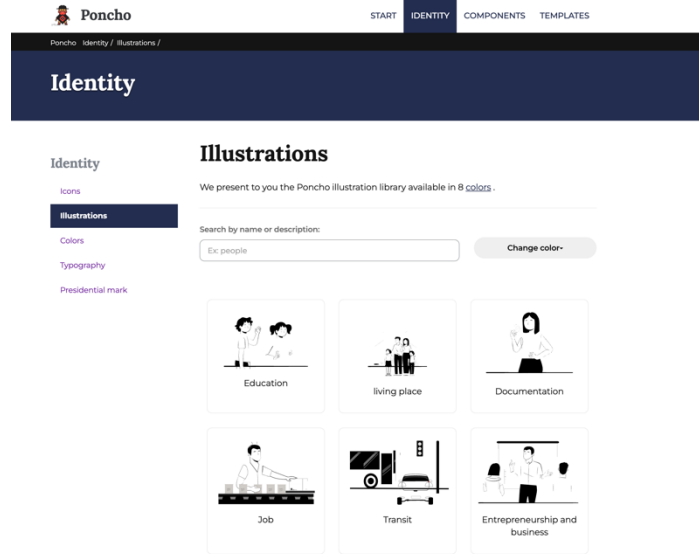
4.4. Poncho (Arjantin)

Poncho tasarım sistemi adını Meksika'nın geleneksel kıyafeti olan Pançodan almaktadır. Poncho tasarım sistemi, Arjantin Cumhuriyeti Hükümeti'nin web sitelerini ve mobil uygulamalarını tasarlamak ve geliştirmek için resmi görsel kimliğini ve buna bağlı geliştirilen bileşen kütüphanesini içermektedir.

Poncho tasarım sisteminin önceki örneklere kıyasla sade ancak işlevsel ve tutarlı bir yapıda olduğu görülmektedir. Sistem görsel kimlik, bileşenler ve şablonlar olmak üzere üç adet menüye sahiptir. Poncho'nun görsel kimlik menüsünde yer alan ikon tasarımlarında Font Awesome adlı geniş ikon kütüphanesini sisteme entegre edilirken, aynı zamanda özelleştirilmiş bir ikon seti sunmaktadır. İkonlar, kullanıcıların bilgiye hızlıca erişmesini sağlamak için açık ve anlaşılır bir tasarıma sahiptir.

Önceki örneklerden farklı olarak Poncho sisteme özel sade ve çizgisel bir illüstrasyon setine sahiptir. Görsel 5'de yer alan illüstrasyonlar aynı zamanda sistemin renk skalasına göre uyarlanabilmektedir.

Poncho, renk paletinde modern ve canlı tonlar kullanılmaktadır. Sistem, özellikle dijital ortamda yüksek okunabilirlik ve kontrast sağlayan renk kombinasyonları üzerine odaklanmıştır. Renk paletleri, kullanıcıların dikkatini çekmek ve önemli bilgileri vurgulamak için stratejik olarak kendi içinde belirli ihtiyaçlara göre gruplandırılmıştır. Butonlar ve hata mesajları, temel arayüz öğeleri ve ikincil renkler olmak üzere Poncho renk skalasının üç gruba ayrıldığı görülmektedir.



Görsel 5. Poncho Tasarım Sistemi İllüstrasyon Kütüphanesi, Poncho Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL5

Poncho tasarım sisteminin tipografi ile ilgili bölümü incelendiğinde sistemde başlıklar için Lora, gövde metinleri için Montserrat font ailesinin tercih edildiği görülmektedir. Bu bölümde ayrıca başlık ölçükleri, paragraf ve gövde metni standartları da anlaşılır ve açık biçimde belirtilmiştir.

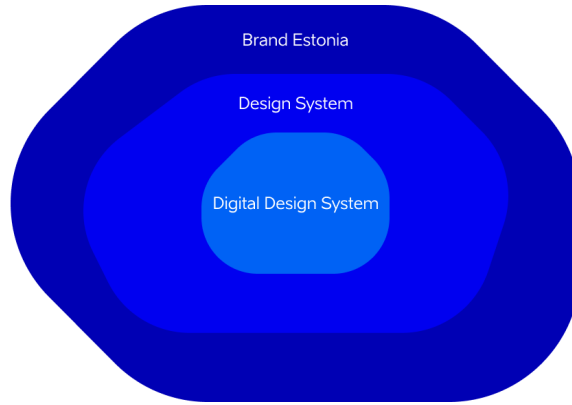
Sistemin bileşenler bölümünde menü formatları, paneller, butonlar vb. arayüz öğeleri yer almaktadır. Şablonlar bölümünde ise tasarımcılar ve geliştiriciler için hazır arayüz şablonları yer almaktadır.

Poncho Tasarım Sisteminin, Arjantin hükümetinin dijital varlıklarında görsel tutarlılık ve erişilebilirlik sağlamayı hedefleyen başarılı bir sistem olduğundan söz edilebilir. Renk skalası, tipografi ve layout standartları, kullanıcı dostu bir deneyim sunmak üzere dikkatle tasarlandığı görülmektedir. Poncho, geliştiricilere tasarımda esneklik sunarken, özelleştirilmiş ikon seti, hizmetlerin yerel kültüre uygun bir şekilde sunulmasını desteklemiştir.

4.5 Brand Estonia

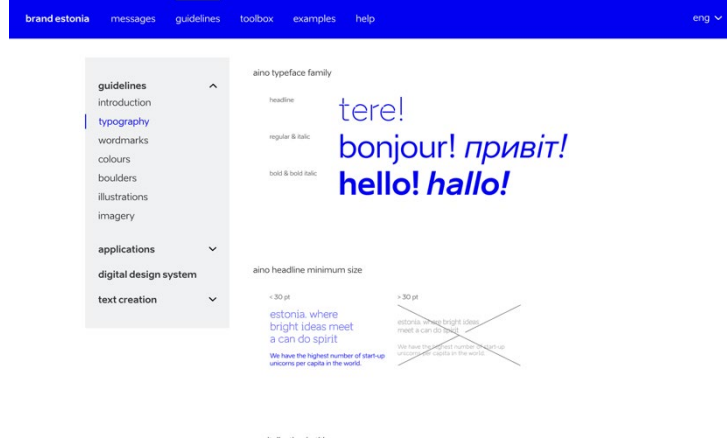
Dijital devlet hizmetlerinde dünyada en önde gelen ülkelerden biri olan Estonya, dünyanın en gelişmiş dijital toplumu ve Avrupa'nın start-up ülkesi olarak bilinmektedir. 2023 yılı itibarıyla 1,32 milyon nüfusa sahip olan Estonya'da 1,22 milyon internet kullanıcısı vardır (Kemp, 2023). Bugün Estonya devleti kamu hizmetlerinde yüzde 99 oranında dijitalleşmiş durumdadır (Singhal, 2023). Bu yüksek orana yaklaşık çeyrek asra yakın bir dijital dönüşüm sürecinde gelinmiştir ve süreç halen farklı alanlarda devam etmektedir. Estonya'nın başarılı dijital dönüşüm sürecinin önemli basamaklarından biri de 2017 yılında hayata geçirilen Brand Estonia projesidir.

Brand Estonia, Estonya'nın ulusal kimliğini ve dijital varlıklarını global olarak tanıtmayı amaçlayan kapsamlı bir tasarım sistemidir. Bu sistem, Estonya'nın yenilikçi ve dijitalleşmiş yapısını yansıtarak uluslararası tanınırlık sağlamaktadır. Ancak Brand Estonia'yı önceki örneklerden ayıran en temel özelliği bir tasarım sisteminin ötesinde çok yönlü bir marka kimliği ortaya koymasıdır. Başka bir deyişle Estonya devletinin dijital hizmetlerindeki tutarlılık anlayışı, bütüncül olarak devletin tüm görsel kimliğini kapsamaktadır. Görsel 6'da Brand Estonia'nın hiyerarşik yapısı görülmektedir. Buna göre hiyerarşinin altında devletin dijital hizmetlerine hizmet eden dijital tasarım sistemi, üzerinde dijital tasarım sistemini ve ek olarak devletin basılı, dijital ve dış mekanda tüm tanıtım çalışmalarını kapsayan bir tasarım sistemi, en üstte ise bir marka kimliği Brand Estonia markası bulunmaktadır.



Görsel 6. Brand Estonia'nın yapısı, Brand Estonia, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL6

Görsel 7'de yer alan Brand Estonia tasarım sistemi incelendiğinde tipografi, renk, logo/logotayp, illüstrasyon ve görsel kullanımına dair geniş kapsamlı bir kılavuz yapısı karşımıza çıkmaktadır. Bu kılavuzların haricinde basılı, dijital ve dış mekan grafiklerinde sayfa kullanım standartları ve kalıplarını içeren bir uygulamalar menüsü de mevcuttur. Dijital tasarım sistemi menüsünde ise Figma yazılımında hazırlanmış olan temel arayüz bileşenlerine ulaşılabilir. Son olarak Brand Estonia kılavuzlarında metin yazarları için de uyması gereken kurallar sıralanmıştır.



Görsel 7. Brand Estonia kılavuz sayfası, Brand Estonia, Erişim Tarihi: 05.08.2024, URL7

Brand Estonia tasarım sisteminde ana renk olarak Estonya mavisi adlı rengin hakim olduğu görülmektedir. Ana renge ek olarak Estonya'nın doğal güzelliklerini ve dijital toplumunu temsil eden canlı ve doğal tonlarda renk paletinde kullanılmaktadır. Renkler, güncel erişilebilirlik standartlarına uygun olarak yüksek kontrast ve estetik bir uyum sağlayacak şekilde seçilmiştir.

Tipografi bölümünde Estonya tasarım ekibi ve Anton Koovit tarafından Brand Estonia için özel olarak tasarlanan Aino yazı tipi kullanılmaktadır. Başlık ve metinler için Aino Regular ve Aino Bold varyasyonlarıyla uygulandığı görülmektedir. Aino, hem Latin hem de Kiril alfabeleri için uygun olarak tasarlanmıştır. Bu çeşitlilik aynı zamanda Estonya'nın görsel kimliğinin elini esneklik bağlamında güçlendiren bir unsur olmuştur. Genel olarak Brand Estonia tipografisi, Estonya'nın samimi ve modern karakterini yansıtır ve okunabilirliği artırmak amacıyla sade ve net bir şekilde tasarlanmıştır.

Bunlar haricinde Brand Estonia tasarım sisteminde kurumsal illüstrasyonlar ve video ve diğer görsel içerikleri için kullanım standartlarını içeren yönergeler de mevcuttur. Sistem ayrıca hali hazırda kullanılmakta olan uygulama örneklerini ve tasarımcılar için gerekli, olabilecek tüm materyalleri detaylı bir biçimde paylaşmaktadır.

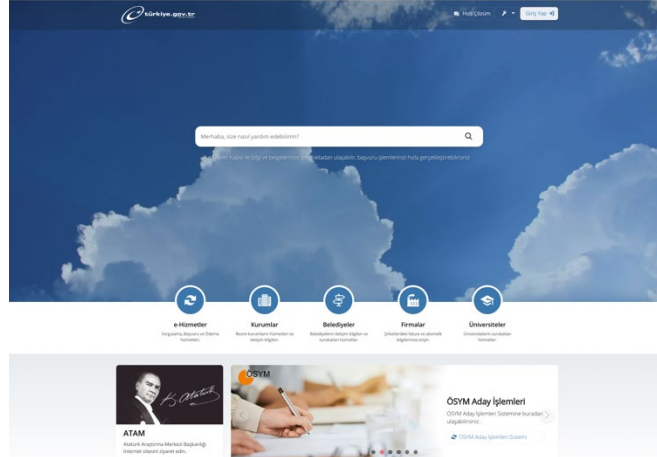
Estonya devletinin resmi sayfası olan est.ee olmak üzere, adalet, eğitim ve işçileri bakanlığı ve buna bağlı alt hizmetler gibi pek çok gibi pek dijital devlet servisinde Brand Estonia tasarım sisteminin hakim olduğu ve böylelikle ortak bir görsel dil oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

Genel olarak Brand Estonia tasarım sistemi tutarlı, çağdaş, esnek ve işlevsel bir tasarım sistemi ve marka kimliği olarak öne çıkmaktadır. Renk skalası, tipografi ve yüzey kullanım standartları, Estonya'nın modern ve yenilikçi yapısını yansıtırken, devlet dijital servislerinde kullanıcı dostu bir deneyim sunmayı da hedeflemektedir.

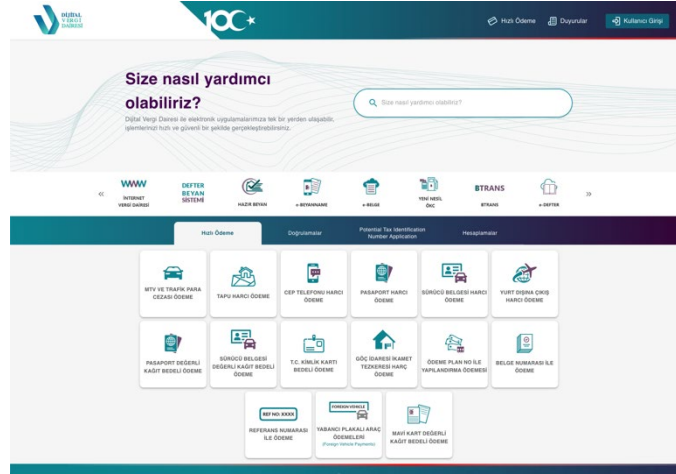
5. Türkiye'nin Durumu ve İhtiyaçları

Ülkemizin en kapsamlı ve en çok kullanılan dijital devlet hizmeti olan e-devlet kapısı, 63 milyondan fazla kayıtlı kullanıcıya 7200'den fazla dijital hizmet sunmaktadır. Avrupa Komisyonu'nun 2024 tarihli e-Devlet Kıyaslaması raporuna göre ülkemiz genel ortalamada 35 üye ve aday ülke içinde 10. sıradaki yerini korumuştur (European Commission [EC], 2024). OECD'nin 15 Mayıs 2023 tarihli Türkiye Dijital Devlet İncelemesi raporunda ülkemizin e-Devlet Kapısı gibi teknolojik ilerlemeleri öne çıkarmaktadır. Bu platform sayesinde birçok devlet hizmetine erişimi kolaylaştığı ve hizmet sunumunu geliştirmek için dijital araçların entegrasyonunda önemli adımlar atıldığı belirtilmiştir. Raporda ayrıca ülkemizin bulunduğu coğrafyada merkezi idari modeli ve güçlü siyasi desteği sayesinde dijital hükümet girişimlerinde lider olarak görüldüğü ifade edilmiştir (OECD, 2023). Bugün ülkemizin sağlık, adalet, vergi, nüfus işleri gibi yoğun bürokratik işlemler gerektiren tüm hizmetleri büyük ölçüde dijitalleşmiş durumdadır. Ayrıca tüm bu hizmetler bağlı oldukları bakanlık tarafından geliştirilmiş bağımsız uygulamalara sahip oldukları gibi e-devlet kapısı üzerinden erişimi de mevcuttur. Bu bağlamda ülkemizin dünyada dijital hizmetler konusunda pek çok ülkeden önde ve dijitalleşme konusunda yükseliş trendinde olduğunu söylemek mümkündür.

Ancak ülkemiz dijital devlet hizmetlerinin işlevselliğindeki başarının görselliğinde de sürdüğünü söylemek mümkün değildir. Ülkemizde en sık kullanıldığı düşünülen E-Devlet Kapısı (Görsel 8), Merkezi Hekim Randevu Sistemi (MHRS), Nüfus ve Vatandaşlık İşleri (NVI) ve Dijital Vergi Dairesi (Görsel 9) dijital hizmetleri ana sayfaları incelendiğinde başta renk, tipografi ve sayfa tasarımı olmak üzere pek çok arayüz unsurunda farklılıklar olduğu açıkça görülmektedir.



Görsel 8. E-Devlet ana sayfası, turkiye.gov.tr, Erişim Tarihi: 06.08.2024, URL8



Görsel 9. Dijital Vergi Dairesi ana sayfası, Dijital Vergi Dairesi, Erişim Tarihi: 06.08.2024, URL9

Örneğin, E-Devlet Kapısı ana sayfasında Open Sans yazı tipi tercih edilirken Merkezi Hekim Randevu Sisteminde Montserat yazı tipi ailesi kullanılmaktadır. Dijital Vergi Dairesi hizmeti incelendiğinde de yazı tipi tercihlerinde sayfada Helvetica, Arial ve Roboto gibi farklı yazı tiplerinin aynı anda kullanıldığını görmek mümkündür. Yine aynı sayfada yer alan ikon tasarımları incelendiğinde bir ikon seti oluşturulmamasından kaynaklı ikonlar arasında çizgi kalınlığı tutarsızlıkları ve tarz farklılıkları göze çarpmaktadır.

Tüm bu örnekler incelendiğinde ülkemizin dijital devlet hizmetlerinde başarılı bir noktada olduğu ancak görsel tutarlılık ve arayüz standartları noktasında bulunduğu başarılı konumla uyumsuz bir tasarım yapısına sahip olduğu görülmektedir. Bu nedenle ülkemizin ABD, Birleşik Krallık, Kanada, Arjantin, Estonya ve diğer tasarım sistemine sahip olan pek çok ülkeler gibi kendi tasarım sistemini oluşturmasındaki ihtiyaç somut olarak görülmektedir. Bu konuda en yetkili kurum olan Cumhurbaşkanlığı Dijital Dönüşüm Ofisi tarafından yürütülen “e-devlet”ten “dijital devlet”e geçişin yol haritasını olması düşünülen yeni Dijital Devlet Stratejisi hazırlık çalışmaları devam etmektedir (Cumhurbaşkanlığı Dijital Dönüşüm Ofisi, t.y.) Dijital Devlet Stratejisi kapsamında dijital kamu hizmetlerinin tasarımı ve sunumu gibi noktalarda bazı iyileştirmeler öngörülmekte, devlet dijital hizmetlerinde kullanılabilirlik, gizlilik, bütünlük ve erişilebilirliğe ilişkin standart, usul ve esaslar ortaya konulması hedeflenmektedir (Duyar, 2023). Bu çalışmalar kapsamında ülkemizin dijital hizmetlerinde arayüz, erişilebilirlik ve kullanıcı deneyimi standartlarını belirleyecek bir tasarım sisteminin geliştirilmesi faydalı olacaktır.

6. Sonuç

Çalışma, tasarım sistemlerinin devlet dijital hizmetlerinde ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermiştir. ABD, Kanada, Birleşik Krallık, Arjantin ve Estonya gibi ülkelerdeki başarılı tasarım sistemleri örnekleri üzerinden yapılan incelemeler, bu sistemlerin görsel tutarlılık, erişilebilirlik ve kullanıcı deneyimini artırmadaki etkilerini ortaya koymuştur. Bu incelemeler, ilgili ülkelerde kullanılan tasarım sistemlerinin teknik dokümantasyonları, uygulama kılavuzları ve mevcut literatür taraması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, bu sistemlerin kullanıcı merkezli tasarım ilkelerine uyum sağlayarak nasıl etkili hale geldikleri teorik olarak değerlendirilmiştir.

Türkiye bağlamında yapılan incelemelerde ise, mevcut dijital hizmetlerin genel işlevsellik açısından olumlu bir tablo sunduğu, ancak görsel tutarlılık ve kullanıcı arayüzü standartları açısından eksiklikler içerdiği

belirlenmiştir. Türkiye'nin sahip olduğu güçlü dijital altyapı ve kapsamlı e-devlet hizmetleri, bu alanda bir tasarım sistemi uygulaması için önemli bir potansiyel sunmaktadır. Çalışmada incelenen global örneklerin başarıları, Türkiye'nin dijital dönüşüm yolculuğunda tasarım sistemlerine yönelik yatırımların uzun vadede fayda sağlayabileceği öngörüsünü desteklemektedir. Bu çıkarımlar, incelenen literatür ve karşılaştırmalı analizlerden elde edilmiştir.

Son olarak, bu çalışma, tasarım sistemlerinin yalnızca bir görsel iyileştirme aracı olmadığını, aynı zamanda dijital hizmetlerde sürdürülebilirlik ve kullanıcı odaklı yaklaşım için stratejik bir yapı taşı olduğunu vurgulamaktadır. Türkiye'de bu alanda yapılacak daha fazla araştırma ve uygulama, dijital devlet hizmetlerinin gelişimine önemli katkılar sunabilir. Özellikle, tasarım sistemlerinin Türkiye bağlamında uygulanabilirliği ve etkileri üzerine yapılacak gelecekteki çalışmalar, bu alanda bir yol haritası oluşturulması için değerli bilgiler sağlayabilir.

Kaynakça

Alışkan, Atilla. (2022). *Tasarım Sistemi*, Havelsan, 15, s. 86-91

Aurora Design System. *Excellent applications need design systems. This is Aurora*. Erişim Tarihi: 20.07.2024. <https://design.gccollab.ca/#>

Couldwell Andrew. (2019). *Laying the Foundations: A book about design systems*. Owl Studios.

Cumhurbaşkanlığı Dijital Dönüşüm Ofisi. (2023). *Dijital Devlet Stratejisi*, Erişim Tarihi: 04.08.2024. <https://cbddo.gov.tr/dijital-devlet-stratejisi/>

Duyar, Zeynep (2023). "Dijital devlet" akademik stratejiyle rotasını belirleyecek. Erişim Tarihi: 04.08.2024. <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/dijital-devlet-akademik-stratejiyle-rotasini-belirleyecek/3031847>

European Commission (2024). *eGovernment Benchmark 2024 Insight Report*. European Union., Erişim Tarihi: 02.08.2024. <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-decade-2024-egovernment-benchmark>

Fimberg, K., & Sousa, S. (Ekim, 2020). *The impact of website design on users' trust*. In Proceedings of the 11th Nordic conference on human-computer interaction: shaping experiences, shaping society (pp. 1-5)

GOV.UK Design System. *Images*. Erişim Tarihi: 20.07.2024. <https://design-system.service.gov.uk/styles/images/>

Government Digital Service-GDS. (2021). *What is the GOV.UK Design System?*. Erişim Tarihi: 22.07.2024. https://www.youtube.com/watch?v=MMfqMSPKj4&list=LL&index=4&ab_channel=DanMall

IBM. *Carbon Design System*. Erişim Tarihi: 19.08.2024. <https://carbondesignteam.com/>

Interaction Design Foundation- IxDF. (5 Mart, 2021). *What are Design Systems?*. Interaction Design Foundation - IxDF. Erişim Tarihi: 18.07.2024. <https://www.interaction-design.org/literature/topics/design-systems>

Kemp, Simon. (2023). *Digital 2023: Estonia*. Erişim Tarihi: 01.08.2024. <https://datareportal.com/reports/digital-2023-estonia>

Kholmatova, Alla. (2017). *Design Systems: A practical guide to creating design languages for digital products*. Smashing Magazine.

OECD. (2024). *Digital Government Review of Türkiye, Towards a digitally-enabled government*. Erişim Tarihi: 04.08.2024. https://www.oecd.org/en/publications/digital-government-review-of-turkiye_3958d102-en.html

Relić, Jelena. (2024). *What is a Design System? Meaning, Elements, & Benefits*. Erişim Tarihi: 18.07.2024. <https://www.designrush.com/agency/product-design/trends/what-is-a-design-system>

Schlosser, A. E., White, T. B., ve Lloyd, S. M. (2006). *Converting web site visitors into buyers: how web site investment increases consumer trusting beliefs and online purchase intentions*. *Journal of marketing*, 70(2), 133-148.

Suarez, M., Saylor, J. A. D. M. K. ve Stanfield, M. R. (2019). *Design systems handbook*. Invision.

USDWS 3.0. *A design system for the federal government*. Erişim Tarihi: 22.07.2024. <https://designsystem.digital.gov/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: IBM Carbon Design System Ana Sayfası, Erişim Tarihi: 19.11.2024, <https://carbondesignsystem.com/>

Görsel 2: USWDS 3.0 Web Ana Sayfası, USWDS 3.0, Erişim Tarihi: 05.08.2024, designsystem.digital.gov

Görsel 3: Aurora Tasarım Sistemi Web Ana Sayfası, Aurora Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, design.gccollab.ca

Görsel 4: GOV.UK Tasarım Sistemi Stil Kütüphanesi, GOV.UK Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, <https://design-system.service.gov.uk/styles/typeface/>

Görsel 5: Poncho Tasarım Sistemi İllüstrasyon Kütüphanesi, Poncho Design System, Erişim Tarihi: 05.08.2024, <https://argob.github.io/poncho/identidad/ilustraciones/>

Görsel 6: Brand Estonia'nın yapısı, Brand Estonia, Erişim Tarihi: 05.08.2024, <https://brand.estonia.ee/brand-estonia-estonia/?lang=en>

Görsel 7: Brand Estonia kılavuz sayfası, Brand Estonia, Erişim Tarihi: 05.08.2024, <https://brand.estonia.ee/brand-estonia-estonia/?lang=en>

Görsel 8: E-Devlet ana sayfası, [turkiye.gov.tr](https://www.turkiye.gov.tr), Erişim Tarihi: 06.08.2024, <https://www.turkiye.gov.tr/>

Görsel 9: Dijital Vergi Dairesi ana sayfası, Dijital Vergi Dairesi, Erişim Tarihi: 06.08.2024, <https://dijital.gib.gov.tr/>

BESTESİ VE ARANJESİ ONNO TUNÇ'A AİT OLAN ESERLER VE POPÜLER TÜRK MÜZİĞİNE YANSIMALARI¹

Arş. Gör. Dr. **Semih OKCU**

Atatürk Üniveristesi – Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü

Erzurum/Türkiye

semih.okcu@atauni.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9992-9834

Vildan DİCLELİ

Atatürk Üniversitesi- Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü

Erzurum/Türkiye

vildan.dicleli7@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-9300-5966

Öz: Onno Tunç, melodik çeşitliliği, yenilikçi armonik yapıları ve derin duygusal ifade gücüyle Türk pop müziğinde önemli izler bırakmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın amacı Tunç'un müzikal mirası ve eserlerinin Türk pop müziğine katkılarını analiz etmektir. Çalışmada Tunç'un eserlerinin üretim süreçleri, müzikal özellikleri ve bu eserlerin Türk pop müziği üzerindeki yansımaları ele alınmaktadır. Tunç'un eserleri, Türk pop müziğinin evriminde önemli bir rol oynamış ve birçok sanatçının kariyerinde belirleyici olmuştur.

Bu çalışmada, Onno Tunç'un imzasını taşıyan şarkıların diskografisi yeniden düzenlenmiş, rastgele örneklem yöntemiyle seçilen şarkılarının makam analizleri yapılarak bu çerçevede Türk pop müziğine olan katkıları aktarılmıştır. Araştırma, Onno Tunç'un müziğe kattığı yenilikler ve derinlikleri net bir şekilde ortaya koyarak, döneminin müzik anlayışı ve endüstrisini daha iyi anlamamıza yardımcı olması açısından da öneme sahiptir. Onno Tunç'un, kendi dönemi itibarıyla döneminin müzik endüstrisi ve kültürüne hizmet etmiş olduğu, eserlerini bu doğrultuda meydana getirmiş olduğu ve yansıttığı makamsal unsurların günümüz pop müziğinde de halen devam ettiği görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Onno Tunç, Popüler müzik, Müzikonomi, Aranje, Beste.

REFLECTIONS OF WORKS COMPOSED AND ARRANGED BY ONNO TUNÇ ON POPULAR TURKISH MUSIC

Abstract: Onno Tunç has left significant marks on Turkish pop music with his melodic diversity, innovative harmonic structures and deep emotional expressiveness. In this context, the aim of the study is to analyze Tunç's musical heritage and the contributions of his works to Turkish pop music. The study examines the creative processes of Tunç's works, their musical characteristics and the reflections of these works on Turkish pop music. Tunç's works have played an important role in the evolution of Turkish pop music and have been decisive in the careers of many artists.

In this study, the discography of the songs bearing Onno Tunç's signature has been rearranged, the makam analyses of the songs selected with a random sampling method have been made and their contributions to Turkish pop music have been conveyed within this framework. The research is also important in terms of clearly revealing the innovations and depths that Onno Tunç has added to music and helping us better understand the musical understanding and industry of his period. It is seen that Onno Tunç has served the music industry and culture of his period as of his own period, that he has created his works in this direction and that the makam elements he has reflected still continue in today's pop music.

Keywords: Onno Tunç, Popular music, Musiconomics, Arrangement, Composition.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

90-2000'li yıllar arası Türkçe pop müzikte ön planda olan beste ve güfteler değerlendirildiğinde beste, söz yazarlığı ve aranjörlük kavramlarının iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Bu durum üretkenliği ve çeşitliliği artırmada önemli bir faktördür. Dönemin önemli beste ve söz yazarı olan Tunç, 80'li yıllarda söz yazarı Aysel Gürel ve Sezen Aksu'yla beraber başlamış olan ortak çalışmalarını ise 90'lı yılların başında Aşkın Nur Yengi'nin "Sevgiliye" albümü ve Sezen Aksu'nun "Gülümse" albümü ile devam etmiş ve daha sonra Harun Kolçak, Zerrin Özer, Nilüfer, Ayşegül Aldinç ve Yeşim Salkım gibi bir çok isme beste vermiş ve aranjörlük yapmıştır (Dönmez, 2022, s. 166,167).

Dönemin popüler müziğinde "makamsal pop" anlayışının hakim olması, Tunç'u yaptığı bestelerini daha fazla makamsal tonlara doğru yönlendirmiştir. Popüler kültür, ulaşmak istediği toplumun kültürel kodlarıyla birleşerek kitlelere ulaşmaktadır. Türk müzik dinleyicisine ulaşabilmek için de öncelikle Türk dinleyicisinin kulağının alışkın olduğu makamsal yapıyı kullanması gerekmiştir. Türk pop müzik tarihine bakıldığında, pop müziğin bir endüstriye dönüşmesinin ancak "aranjman dönemi"nin terk edilip, makamsal unsurlardan beslenen eserler üretilmesiyle mümkün olduğu, büyük satış rakamlarına ancak bu değişimden sonra ulaşabildiğini ortaya çıkarmaktadır (Bal-dan ve Özpek, 2022, s. 201). Müzik endüstrisi denilince akla metalaşma, pazarlama, piyasa, ekonomi vb. kavramlar gelmektedir (Kara ve Çakır, 2024, s. 22) Aranjman ise, önceden seslendirilmiş bir eserin farklı sanatçılar tarafından yeniden icra edilmesi anlamına gelmektedir. "Aranjman müzik" türü bir dönem Türkçeleştirilmiş yabancı dildeki şarkılara verilen addır, yani kısaca "aranjman" olarak adlandırılan bu şarkılar yabancı dildeki müziklerin Türkçe cover'larıdır (Dilmener, 2003, s. 380).

Son zamanlarda ülkemizde Türk popu, esasında hangi çeşit müziklerden sentezlendiğinin saptanması gerektiği bir müziktir. Yurga'ya göre Türkiye'de son yıllarda "Pop müzik piyasasının hızlı yol almasını sağlayan nedenler şöyle sıralanmaktadır; "Türkiye'ye 1980'lerden sonra ithal elektronik aletlerin elde edilebilmesi, radyo ve televizyon kanallarının çoğalması, müzik endüstrisi içinde var olan müzik yapımcıların sadece kâr amaçlı çalışmaları, özellikle ergenlik çağındaki gençlerin hedef alınması ve Arabesk müziğin popülerliğini yitirmesiyle beraber yeni arayışların ortaya çıkması" şeklindedir (Yurga, 2020, s. 109).

Bu çalışma literatür tarama modelini temel almaktadır. Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Araştırma örnekleminin belirlenmesi, tarama araştırmalarının önemli bir özelliğidir (Karakaya, 2009, s. 60). Literatür taraması, alanda konuyla ilgili bugüne kadar hangi türde çalışmalar yapıldığını, önceki çalışmaların bulgularını, kullandıkları yöntemi, alana katkılarını, henüz araştırılmamış noktalarını anlamımıza sağlayan bir yöntemdir. Her araştırma seçilen veri toplama yönteminden bağımsız olarak literatür taramasıyla başlar. Literatür taramasıyla elde edilen veriler cevabınızı ve hipotezi oluşturmaktadır (Karahasanoglu ve Yavuz, 2018, s. 18). Araştırma sürecinde bahsi geçen bilgiler, dergi makaleleri ve çeşitli çevrimiçi kaynaklardan temin edilerek araştırma kapsamında ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmada, araştırmanın örneklemini; bestesi ve aranjmanı Onno Tunç'a ait olan eserler oluşturmaktadır.

Araştırma, popüler Türk müziği bestecisi ve aranjörü olan Onno Tunç'un popüler Türk müziğine katkıları nedir, Onno Tunç kimdir ve popüler Türk müziğine olan katkıları popüler Türk müziğine nasıl yansımıştır? Sorularına yanıt aramaktadır.

Bu çalışmanın amacı, popüler Türk müziğinde önemli eserler veren bestecinin eserlerini tespit ederek rastgele örneklem yöntemiyle seçilen bazı eserlerinin makamsal analizleri yapılarak popüler Türk müziğine yansımalarını incelemektir.

Tunç'un en çok Bülent Ortaçgil'in bestelediği eserlerde aranjörlük yaptığı, daha sonra ise Sezen Aksu ve Ali Kocatepe'nin bestelediği eserlerde aranjörlük yaptığı bununla beraber beste ve aranjisi kendisine ait olan eserlerini genel olarak makamsal ezgilere sahip olan minör modlarda bestelediği görülmektedir.

2. Onno Tunç'un Hayatı ve Eserleri

Tunç 20 Aralık 1948 tarihinde Anadolu bir Ermeni ailenin ilk çocuğu olarak İstanbul, Feriköy'de dünyaya gelmiştir. Onno Tunç'un doğum adı Ohannes Tunçboyacı'dır. Baba adı Setrak, anne adı ise Valantin'dir. Tunç, müzisyenliğe ilk adımı kilise korolarında şarkı söyleyerek atmıştır. Lise yıllarında, Black Stones adlı bir müzik grubu kurarak müziğe olan tutkusunu daha da geliştiren Tunç, bir gençlik orkestrasına kabul edilmiş ve burada basgitar çalmaya başlamıştır. 1965 yılında Üstün Poyraz Set Orkestrası ile profesyonel müzik kariyerine basgitarist olarak adım atmıştır. 1970li yıllarda, bir aranjör ve orkestra şefi olarak adını duyurmaya başlamıştır. Aynı zamanda "İstanbul Gelişim Orkestrası"nda çalışmalarına devam etmiştir (Yerlikaya, 2010).

Tunç, aynı zamanda orkestra ve solo saksafon için "su" adında bir şarkı bestelemiş, Rumuz Goncagül ve Aaah Belinda filmlerinin müziklerini yapmıştır. 1996 yılında özel uçağıyla Bursa'dan Yalova'ya giderken uçağının dağa çarpması sonucu, arkadaşı Hasan Kanık ile birlikte hayatını kaybetmiştir. Ölümünden hemen sonraki yaz Sezen Aksu, çıkardığı "Düş Bahçeleri" isimli albümünü, Harun Kolçak ise "Müziyen" isimli albümünü Tunç'a ithaf etmiştir (Karahana, 2014).

Sound'u, armonileri ve tekniği ile eşsiz bir müzisyen olan Tunç'un ölümünün 11. yılı anısına özel olarak bir albüm hazırlanmıştır. Bu albümde pek çok sanatçı kendi seçtikleri Onno Tunç şarkılarını seslendirmiştir. Onno Tunç anısına 2007 yılında, Harun Kolçak, Ajda Pekkan, Nükhet Duru, Zerrin Özer, Nilüfer gibi müziğin devleriyle Şebnem Ferah, Sertab Erener, Levent Yüksel, Mor ve Ötesi, Ceza, Emre Altuğ, Hüsnü Şenlendirici, Aylin Aslım ve Zeynep Dizdar bazı Onno Tunç şarkılarını seslendirmişlerdir (Yerlikaya, 2010). Pozitif yapım tarafından ölümünün 11. yılında Tunç'un yol arkadaşlarıyla "yeni nesil müzisyenler Onno Tunç şarkılarında buluşuyor" adlı bir albümde Tunç hakkında şu ifadeler yer verilmiştir. "Tunç, Türkiye'de popüler müziğin geniş bir dönemine müzikal ve duygusal zenginliğiyle yön vermiş bir müzisyendir. Ömür boyu dinlemekten vazgeçemeyeceğimiz şarkılarla kalplerimize, akıllarımıza ve vicdanlarımıza dokunabilen bir sanatçı olmuştur" (Pozitif edisyon, 2007).

Albümde Tunç'un hakkında çeşitli sanatçılar da birtakım görüşlerde bulunmuşlardır. Görüşte bulunanlar arasında Naim Dilmener'in Tunç'un hakkındaki görüşleri şunlardır;

Sene 1984. Sezen Aksu Eurovision sahnesindedir. Şarkının adı 1945'tir. Sözlerini Aysel Gürel yazmıştır. Müzikse Onno Tunç'undur.. O, popüler müziğimizin üstadıdır... İşte böyle mühim bir yaratıcı olarak kabul gören müzisyenimiz, "Eurovision'dur sonuçta, ne olacak; sabah başla, akşam bitir şarkıyı..." dememiş ve Gürel'in insanın yüreğine anında yumruk gibi oturan, insanı "Ahh! 1945'de oralarda olsaydım; ah, oralarda olsaydık! Canımızı dişimize takar ve belki tek bir çocuğu olsun kurtarabilirdik..." dedirten sözlerini, layığıyla bestelemiştir. "1945"; ustalığın vücut bulmuş haliydi. Bir destan yazmıştı Aysel Gürel; "İnsan" dediğimiz ve kimi zaman çok acımasız olup, "kardeş"lerine en ağır işkenceleri reva görebilen "canlı"ya bir mesaj göndermek istemişti. Ve o mesaj, Tunç tarafından olabilecek en doğru şekilde kavranmış, destansı bir senfoniye dönüştürülmüştü. Bu destan, bu senfoni, Sezen Aksu'nun sesinden yirmi küsur

yıldır yankılanmaktaydı. Bir yüz yirmi yıl daha dönüp duracağını bilmek için kâhin olmaya da gerek yok! Çünkü Aysel Gürel yazdı, çünkü Tunç besteledi (Süsoy vd., 1978, s. 9).

Besteler yapmaya başlayan Tunç, artık bu besteleri profesyonel piyasaya sunmaya ve prodüktörler ile şarkıcılara tanıtmaya cesaret etmiştir. İlk bestelerinden biri, müzik piyasasında efendiliği ve saygınlığı ile tanınan Cömert Baykent tarafından seslendirilmiştir. “Söz Sevgilim Söz” adlı bu eserin sözleri ise Çiğdem tarafından yazılmıştır. Bu dönemde Çiğdem Talu henüz Talu soyadını kullanmamakta ve yazdığı şarkıların altında sadece “Çiğdem” olarak imza atmaktadır. Bu durum, zekanın zekayı çektiği, iyi insanların ise dünyanın öbür ucunda bile olsalar birbirlerini bulduğu gerçeğini yansıtmaktadır (Süsoy vd., 1978, s.10-11).

Naim Dilmener “Sen ağlama dayanmam” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

70'li yılları kendini ispat ederek tamamlayan Tunç, asıl patlamayı 80'lerde gerçekleştirdi. Artık rüştünü ispatlamış bir yorumcu olan genç Sezen Aksu ile iyi bir ikili olmuştur. Bu ikili, sırt sırta duracak ve birlikte “Sen Ağlama” albümünü yapacaktır. Tunç’un, hem kendi hem de Atilla Özdemiroğlu ve Ali Kocatepe şarkılarını getirip bıraktığı yer, kimsenin itiraz edemeyeceği bir yerdir. Mucizevi bir formül bulmuştur Tunç. Geçmişten beslenen, o güne çok iyi uyan ama umudu elden bırakmayıp geleceğe de uzanan bu formül mucibince yazılmış, bestelenmiş-düzenlenmiştir. “Baskı zulüm ve kan” günlerini çok iyi tarif eden, dikkat kesilmemizi, kendimizi koy vermememizi söyleyen şarkılardır bu şarkılar: “Haydi gel benimle ol, oturup yıldızlardan bakalım dünyadaki neslimize...” Öyle bir zamandır gerçekten; memleketin hali içler acısıdır, insanın ancak dışardan, çok dışardan “yıldızlardan” bakabildiğinde içinin kaldıracabileceği kadar acıdır. Ardından, Tunç’un ruhen izinden giden genç müzisyenler çıkagelir. “Büyük Düşler” görür bu müzisyenler, bu düşlerden korkmaz, hayra yorarlar. Sene 2007. Mor ve Ötesi, Şebnem Ferah, Aylin Aslım, Levent Yüksel vd., Onno ağabeylerine bir selam gönderiyor. Onlar ve çağdaşları, Tunç olmasaydı işlerinin çok “yaş” olacağını farkındaydı. Şundan da eminiz: Gökkuşğunun tam da içinde, en renkli bir yerinde Tunç durmakta şu an. Bize bakıyor, dünyadaki nesline. Bakıyor ve kendisiyle gurur duyuyor. Emeklerinin boşa gitmediğini görüyor. “Yeni bir nesil geldi arkamdan” diyor, “genç ve dirayetli yeni bir nesil.” Ne kadar da haklı (Süsoy vd., 1978 s. 11,12).

Sertab Erener “Sen Ağlama” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Onno Tunç ile birlikte çalışma ve müzik yapma imkanını yakaladığım için kendimi her zaman ayrıcalıklı hissetmişimdir. O Türkiye'nin gelmiş geçmiş en iyi müzisyenlerden biriydi ve her zaman öyle kalacak. Emeği geçen herkese teşekkür ederim...” (Süsoy vd., 1978, s. 3).

Tuluğ Tırpan “Sen Ağlama” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Popüler müzikte “bize alt” diyebileceğimiz bir sound yaratılmasında beste ve aranjmanlarıyla öncülük etmiş. zamanının çok ilerisindeki bu büyük sanatçının tribute projesinde bulunmaktan gurur duyuyorum” (Süsoy vd., 1978, s. 3).

Şebnem Ferah “Ünzile” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

Ömür boyu dinlemekten vazgeçemeyeceğimiz güzel şarkılar üreterek her birimizin hayatına temas etmiş Onno Tunç... Bu yüzden bu çalışmanın içinde olmaktan dolayı hissettiğim tüm güçlü duygular kelimelerle anlatamayacağım kadar yoğun. Bu duyguları mutlaka daha somut bir şekilde hissedebilmek, onun herhangi bir şarkısını arkamıza yaslanıp dinlemek, sözlerle ifade etmeye çalışmaktan çok daha fazlasını anlatacaktır (Süsoy vd., 1978, s. 4).

Aylin Aslım “Bir Çocuk Sevdim” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Türk popunda Tunç’tan öncesi ve sonrası’nı çok net görebiliyor insan... Onno Tunç-Sezen Aksu şarkıları kuşağımın fon müziği oldu. O, bu toprakların yetiştirdiği büyük bir müzik insanıydı” (Süsoy vd., 1978, s. 4).

Levent Yüksel “Sultan Süleyman” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Onnocuğum. Türkiye'nin gelmiş geçmiş en büyük müzik adamlarından biriydin. Senin onda birin kadar olmak isteyen ben dâhil onlarca müzisyen arkadaşım var. Senin yerin apayrı. Kalbimdesin” (Süsoy vd., 1978, s. 5).

Hüsnü Şenlendirici “Yalnızca Sitem” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Türk pop müziğinde milat kabul ettiğim Tunç’un anısına yapılan bu albümde yer almak benim için büyük mutluluk ve onur...” (Süsoy vd., 1978, s. 7).

Mor ve Ötesi “1945” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Mesleksiz yığınların kızgın homurtusunun bütün güzel sesleri bastırmaya yeltendiği bu yerde, hayatını güzel seslere adanmış bir insanın ne kadar büyük bir fark yaratabileceğini gösteren alçakgönüllü bir kahramandı Onno. Önünde saygıyla eğiliyoruz” (Süsoy vd.1978, s. 2).

Ceza “Şinanay” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Sanatı hala yaşayan ve yaşayacak olan ustaya. Sen rahat uyu...”(Süsoy vd. 1978, s. 1).

Nükhet Duru “Seninle” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri ise şunlardır;

“Bazı insanların yeri dolmaz ve acısı küllenmez. Onno işte böyle garip bıraktı gitti bizi....” (Süsoy vd.1978, s. 2).

Emre Altuğ “Haydi Gel Benimle Ol” isimli şarkıyla ilgili ifadeleri;

“Bazı insanlar vardır tanışınca ne acayip adam dersiniz, başka kelime bulamazsınız. Sonra tanıdıkça hakkında kullanabileceğiniz kelimeler çoklaşır. Çok zeki, çok bilgili, çok esprili bir adamdı Onno...” (Süsoy vd. 1978).

Tunç'un ölümünden sonra, sanatçının eserleri ve müziği hala yaşatılmaktadır. Ayrıca, Tunç'un anısını yaşatmak amacıyla özel albümler ve etkinlikler düzenlenmiştir. Hayatı boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş ve müziğin gelişimine katkı sağlamıştır. Onun eserleri, Türk müziği tarihinde unutulmaz bir yere sahiptir (Ceylan, 2023).

3. Bulgular ve Yorumlar

Bu araştırmada, bestesi ve aranjisi Onno Tunç'a ait olan eserlerin diskografisi oluşturulmuş ve eserlerin bestelendiği tonalite tespitleri yapılmıştır. Türkiye Músikî Eseri Sahipleri Meslek Birliđinde (Mesam) arama yapıldığında 447 adet eserin lisansı olduğu Görsel 1'de aktarılmıştır. Fakat aynı eserin farklı eser numaralarıyla yeniden listelenmiş olması hasebiyle Tunç'a ait olan eser sayısının esasında 287 adet olduğu tespit edilmiş ve tablo halinde Görsel 2 olarak aktarılmıştır. Bu 287 adet eserin 57 tanesinin hem bestesinin hem de aranjisinin Tunç'a ait olduğu tespit edilerek Görsel 3'te tonalite karşılıklarıyla beraber yine tablo olarak aktarılmıştır. Tablodaki tonalite karşılıkları literatürde geçtiği gibi ya da icra eden sanatçılara göre yazılmıştır.

Eserlerin en çok Bülent Ortaçgil'in, daha sonra Sezen Aksu ve Ali Kocatepe'nin bestelediği eserlerde aranjörlük yaptığı, eserlerini genel olarak minör modlar ile ve makamsal olarak bestelendiği tespit edilmiştir. Bu eserlerden rastgele örneklem yöntemiyle "Kavaklar, Ah mazi, Geri dön ve Geçer" adlı şarkıların makamsal analizleri Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi temel alınarak yapılmış, analizler ve makamlar ilgili başlık altında aktarılmıştır.

mesam ESER/HAK SAHİBİYİM MÜZİK KULLANICISİYİM ESER ARAMA BLOG VİZYON DERGİSİ

İlk Satır

Eser Sahipleri

Onno Tunç

Ara

Toplam 447 Sonuç Var.

Görsel 1. Onno Tunç, 2024, Onno Tunç arama sonucu, Mesam, Erişim Tarihi: 20.06.2024. URL1.

Sarkı Adı	Söz	Müzik	Aranje
Sarışın	Aysel Gürel	Ara Dinkjian	Onno Tunç
El Gibi	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Unut	Sezen Aksu	Garö Mafyan	Onno Tunç
Hasret	Aysel Gürel	Attila Özdemiroğlu	Onno Tunç
Bir Kuş Uçur (Hep Karanlık	Kayahan Acar	Kayahan Acar	Kayahan Açar, Onno Tunç
Hayır	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Şinanay	Melih Cevdet Anday, Ceza	Onno Tunç	Soniç
1945	Aysel Gürel	Onno Tunç	Mor Ve Ötesi
Haydi Gel Benimle Ol	Aysel Gürel	Onno Tunç	Mustafa Ceceli
Sen Ağlama	Aysel Gürel	Onno Tunç	Tuluğ Tırpan
Ünzile	Aysel Gürel	Onno Tunç	Şebnem Ferah
Bir Çocuk Sevdim	Sezen Aksu	Onno Tunç	Hayko Cepkin, Aylin Aslım
Sultan Süleyman	Aysel Gürel	Onno Tunç	Murat Uncuoğlu, Levent Yüksel
Dokun Bana	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç	Mustafa Ceceli
Beni Bırakın	Sezen Aksu	–	Uzay Heparı
Bir Kış Masalı	Yıldırım Türker	Onno Tunç	Turhan Yükseler
Oldu Olanlar	Zeren	Niko Taksiakos	Onno Tunç
Uçurtma Bayramları	Sezen Aksu	Onno Tunç	Uzay Heparı
Gözlerin Bulutlu	Fikret Şeneş	Cenk Taşkan	Onno Tunç
Kapıda Günlerim	Bendeniz	Bendeniz	Onno Tunç
Kızmayın Bana	Neco, Mehmet Teoman	Jacques Datin	Onno Tunç
Müptelayım Sana	Leyla Tuna	Onno Tunç	Umut Kuzey, Alişan Göksu
Papatya Falı	Ayşe İrmak Manioğlu	Cenk Taşkan	Onno Tunç
Ruhun Duymaz	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç

Şiribim Şiribom	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Tenna	Nazım Hikmet	Onno Tunç	Uzay Heparı
Benimle Oynar Mısın?	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Gülümse	Kemal Burkay	Arto Tunç	Onno Tunç
Seni Aldattım	Pierre Delanoe	Enrico Macias	Onno Tunç
Bazen	Ülkü Aker	Yıldırım Fatma Sezen	Onno Tunç
Dağlardır Dağlar	Sabahattin Ali	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Benimsin Diyemediğim	Sabahattin Ali	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Beyazın Şarkısı	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Bırak Beni	Aysel Gürel	Sezen Aksu, Onno Tunç	Onno Tunç
Sen Olurdun Yine	Fikret Şeneş	Enrico Macias	Onno Tunç
Anlamsız	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
İçim İçime Sığmıyor	Çiğdem Talu	Melih Kibar	Onno Tunç
Çakır	Sabahattin Ali	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Oldu Mu	Sezen Aksu	Onno Tunç	Yasin Keleş
Haydi Haydi	Suna Yıldızoğlu	Ali Andak	Onno Tunç
Deprem	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Gözler	Ayşe Irmak	Majak Toşikyan	Onno Tunç
Ölüm	Karacaoğlan	Hümevra Akbay	Onno Tunç
Son Pişmanlık	Attila Atasoy	Attila Atasoy	Onno Tunç
Hayat Umutla Başlar	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Kurşuni Renkler	Sezen Aksu	Onno Tunç	Aytuğ Yargıç
Panda	-	Onno Tunç	-
Ah Sen Sen	Mario Panzeri	Daniele Pace	Onno Tunç
Işık Doğudan Yükselir	Sezen Aksu	Onno Tunç	-
Yine Gidelim	Onno Tunç	Onno Tunç	-

Dile Kolay	Aslani Faramarz	Aslani Faramarz	Onno Tunç
Gülmek Ya Da Gülmemek	Attila Atasoy	Attila Atasoy	Onno Tunç
Aynalar	Metin Eryürek	Metin Eryürek	Onno Tunç
Sing Your Song For Me	Şerif Yüzbaşıoğlu	D.G Moss	Onno Tunç
If I Am I	Şerif Yüzbaşıoğlu	D.G Moss	Onno Tunç
Seni Tanır Gibiyim	Jacques Demarny	Enrico Macias	Onno Tunç
Yes Man	Şerif Yüzbaşıoğlu	D.G Moss	Onno Tunç
Felekle Son Tango	Özdemir Erdoğan	Özdemir Erdoğan	Onno Tunç
Yeni Bir Dünya İstiyorum	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Çocuklar Gibi	Sabahattin Ali	Ali Kocatepe	Onno Tunç
İyi Oldu Gelmediğin	Korhan Abay	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Unutmadım Seni	Gülgün Alanyalı	Gülgün Alanyalı	Onno Tunç
Bugünün Mutlu Olsun	Gülgün Alanyalı	Gülgün Alanyalı	Onno Tunç
Uyum	Bülent Ecevit	Gülgün Alanyalı	Onno Tunç
Yıllar Sonra	Selim İleri	Hümeyra Akbay, Onno Tunç	–
Hayat Zaten Zor	Sezen Aksu	Onno Tunç	–
O Benim O	Ülkü Aker	P. Bachelet	Onno Tunç
Kalbim Durdu Heyecandan	Unkown	Ülkü Aker	Onno Tunç
Kaderime Kaderime	Ülkü Aker	R Moreena	Onno Tunç
Dikkat	Metin İlhan	–	Onno Tunç
Nerden Nereye	Ülkü Aker	Las Grecas	Onno Tunç
Zorundayım	Harun Kolçak	Harun Kolçak	Onno Tunç
Sıkı Fıkı	Georges Hatzinassios	Sevasti Tiliakou	Onno Tunç
Sıcak	Aysel Gürel	Onno Tunç	Esin Engin
Suna Abla	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç

Her Şey Sevgiyle Baslar	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Kediler	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Olmalı Mı Olmamalı Mı	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Bu İş Çok Zor Yonca	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Dünden Sonra Yarından Önce	Zuhal Olcay	Onno Tunç	–
Dünya Bir Yana	Zeren Dağdeviren	Baha Boduroglu	Onno Tunç
Nazlı Bebek	Engin Kurt	Onno Tunç	–
Kimi Okur	Engin Kurt	Onno Tunç	–
Grande	Cesari Elio	Alberto Testa	Onno Tunç
Şimdi İyi Haberleri Verin	Ali Kırca	Sezen Aksu, Onno Tunç	–
Oriental Girl	Aylin Livaneli	Onno Tunç	–
Söyle Sever Mi	Nahman Varon	Nahman Varon	Onno Tunç
Esas Oğlan	Sezen Aksu	Onno Tunç	–
Sana Hasretim	Ömer Önder	Ömer Önder	Onno Tunç
Hatıra Defteri	Mustafa Alpagut	Mustafa Alpagut	Onno Tunç
Ya Sonra	Luigi Albertelli	Norman David Shapiro	Onno Tunç
Çekirdek Hatun	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Şingirdak Yarım	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Vazgeçtim	Sezen Aksu	Ara Dinkjian	Onno Tunç
Her Gece	Sezen Aksu	Sezen Aksu, Onno Tunç	–
Ben Senin Bildigin Erkeklerden Değilim	Sezen Aksu	Levent Yüksel	Onno Tunç
Tuzum Kuru	Sezen Aksu, Meral Okay	Sezen Aksu, Onno Tunç	–
Yas	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Belalım	Zülfü Livaneli, Sezen Aksu	Zülfü Livaneli	Onno Tunç
Düs Bahçeleri	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç

Abanozdaki Emine	Necatı Cumalı	Levent Yüksel, Sezen Aksu	Onno Tunç
Tükeneceğiz	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Dostluğa Davet	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Sık Latife	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Günaydın	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Dost Bilme Nazı	Turgay Merih	Turgay Merih	Onno Tunç, Atilla Özdemiroğlu
Kaçın Kurası	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Mutlu Son	Kayahan Acar	Kayahan Acar	Onno Tunç
Halim Meydanda	Turgay Merih	Turgay Merih	Onno Tunç
Pisi Pisi Cues	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Aşk	Ömür Göksel	Onno Tunç	-
Bir Şarkımız Var	Ali Andak	Onno Tunç	-
Kendi Düşen Ağlamaz	Belkıs Otağ	Belkıs Otağ	Onno Tunç
Kuklalardan Birisi	Özdemir Arkan	Mehmet Aktuğ	Onno Tunç
Söyle Kimdi O	Seta Akargider	Dp	Onno Tunç
Sen De Dahil	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç	-
Hancı	-	Gaston Rolland	Onno Tunç
Bir Gün Mutlaka	Hamdiye Emel Güntaş	Mustafa Sandal	Onno Tunç
Leyla	Hamdiye Emel Güntaş	-	Onno Tunç
Çingene	Jean Kluger	Daniel Vangarde	Onno Tunç
Bizler İçin	Ömür Göksel	Onno Tunç	-
Kurban Olayım	Mehmet Şanar Yurdatapan	Baha Boduroglu	Onno Tunç
Söz Sevgilim Söz	Çiğdem Talu	Onno Tunç	-
Ben Dul Bir Kadınım	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Kimine Hay Hay Kimine Vay Vay	Yusuf Bulent Pozam	Ali Andak	Onno Tunç

Durmaz Ki Dünya	Demis Russos	Demis Russos	Onno Tunç
Omo	Sezen Aksu, Aysel Gürel	Onno Tunç	–
Nerede	Mustafa Alpagut	Mustafa Alpagut	Onno Tunç
Sahte Gözyaşları	Mustafa Alpagut	Mustafa Alpagut	Onno Tunç
Onay	–	Onno Tunç	–
Ya Merhaba Ya Elveda	Michaele	Paul Sebastian, Lana Sebastian	Onno Tunç
Kadınca	Belkis Otağ	Belkis Otağ	Onno Tunç
Neşeli Günler	Belkis Otağ	Belkis Otağ	Onno Tunç
Mutlu Engelli Hattı	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Yıldızlar Senin Olsa	Fikret Şeneş	Arif Serdengeçti	Onno Tunç
Ağlama Sevgilim	Kenan Küçüközcan	Kenan Küçüközcan	Onno Tunç
Son Arzum	Ülkü Aker	Antuwan Koron	Onno Tunç
Neden	Sezen Aksu	Onno Tunç	–
Bu Gece	Sezen Aksu	Onno Tunç	Suat Ateşdağlı
Bu Gece	Sezen Aksu	Onno Tunç	Hüseyin Karadayı
Susun Susun Ağlayacağım	Ali Yeşil Giresunlu	Unknown	Onno Tunç
Şükür Verdiklerine	Ali Yeşil Giresunlu	Unknown	Onno Tunç
Sevmek	Fikret Şeneş	Dp	Onno Tunç
Ah Nerede	Oktay Yurdatapan	Lorna Cooke Devaron	Onno Tunç
Balonlarım Vardı	Arkan Özdemir	Zeki Arıcan	Onno Tunç
Sönmeyen Bir Şey Var	Arkan Özdemir	Recep Aktuğ	Onno Tunç
Oysa Şimdi	Çiğdem Talu	Melih Kibar	Onno Tunç
Hepsi Boş	Pamela Marion Forrest, Fikret Şeneş	Frank Wilding, Copperman	Onno Tunç
Yeniden Başlasın	Giovanni Belfiore	Luciano Rossi	Onno Tunç
Hadi Gel	Hamdiye Emel Güntaş	Dimitri Kazancidis	Onno Tunç

Sen De Söyle	Rudolf Gunter	Ralph Siegel	Onno Tunç
Aldım Veda Mektubu	Şakir Alimoğlu	Majak Toşikyan	Onno Tunç
Hep O Kışı Hatırlarım	Aytül Akal	Majak Toşikyan	Onno Tunç
Dream	Aysel Gönül	Onno Tunç	–
Bir Yıldız Doğdu Gecedan	Dp	Dp	Onno Tunç
Son Sigara	Unknown	Onno Tunç	–
Nedir Bu Halin	Ali Kocatepe	Dp	Onno Tunç
24 Saat	Rıza Silahlıpoda	Elias Rahbani	Onno Tunç
Roya	Aysel Gönül, Sezen Aksu	Onno Tunç	Serdar Ayyıldız
Hadi Söyle	Natalia Germanou	Nikos Terzis	Onno Tunç
Yağmur	Lindsay Lundquist	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Çağırma Beni	Sezen Aksu	Marios Tokas	Onno Tunç
Melankoli	Sabahattin Ali	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Onu Alma Beni Al	Sezen Aksu	Arto Tuncboyacıyan	Onno Tunç
Bir Gün Beni Ararsan	Halit Çelikoğlu	Attila Atasoy	Onno Tunç
Yeter	Sezen Aksu	Attila Özdemiroğlu	Onno Tunç
Bu Ayrılık Yeter	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Sensiz Olmam	Harun Kolçak	Harun Kolçak	Onno Tunç
Günah Gibi	Aysel Gönül	Sezen Aksu, Onno Tunç	–
Karaağaç	Sezen Aksu	Sezen Aksu	Onno Tunç
Çılgık Çılgığa	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
O Bendim İşte	Marcella	Marcella	Onno Tunç
Hayat Boş	Ülkü Aker	Dp	Onno Tunç
Yüzünü Dökme Küçük Kız	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Git İşine	Harun Kolçak	Harun Kolçak	Onno Tunç
Özlüyorum	Harun Kolçak	Harun Kolçak	Onno Tunç

Bile Bile	Reyman Eray	Reyman Eray	Onno Tunç
Haram Geceler	Ethem Adnan Ergil	Ethem Adnan Ergil	Onno Tunç
Zalim	Vahid Azizoglu, Sezen Aksu	Eldar Behramoğlu Mansurov	Onno Tunç
Sevince	Hulki Aktunç	Yakup Dağhan Baydur	Onno Tunç
Başka Bir Şey	Antonis Vardis, Sezen Aksu	Ifigeneia Giannopoulou	Onno Tunç
Oh Ya	Ülkü Aker	Nikos Ignatiadis	Onno Tunç
Sendeki Ben	Sezen Aksu	Özdemir Erdoğan	Onno Tunç
Beni Terk Etme	Jacques Brel, Zeki Müren	Jacques Brel	Onno Tunç
Selam Söyle	Jean Claudric, Ülkü Aker	Enrico Macias	Onno Tunç
Haykıracak Nefesim Kalmasa Bile	Boris Bergman	Jean-Pierre Lang, Francois Pierre Camille Bernhei	Onno Tunç
İstanbul Hatırası	Aysel Gürel	Arto Tunçboyacıyan	Onno Tunç
Dönme Dolap	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Onno Tunç
Susma	Yannis Parios	Christos Nikolopoulos	Onno Tunç
Beni Kategorize Etme	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Varsa Söyle	Keith Forsey	Giorgio Moroder	Onno Tunç
Gözünde Yaşlarla	Klaus Munro	Mario Panas	Onno Tunç
Boş Ver	Nahman Varon	Oktay Yurdatapan	Onno Tunç
Gamsız	Orhan Atasoy	Orhan Atasoy	Onno Tunç
Sevgi	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Yüreğimin Yangınları	Harun Kolçak	Harun Kolçak	Onno Tunç
Sen Varsın	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Yokken Bir Neden	Çetin Akcan	Onno Tunç	–

Lunapark	Aysel Gürel	Attila Özdemiroğlu	Onno Tunç
Dört Kişili Düş	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Arada Sırada Düşünür	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Bahar Geldi Kendimi Seçtim	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Küçük Şeyler	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Boz Burun	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Boş Vere Boş Vere	Ülkü Aker	Selami Şahin	Onno Tunç
Düğüm Düğüm Bağlanmı- şız	Halit Çelikoğlu	Selami Şahin	Onno Tunç
Yaş Otuz Beş	Ryan Alexander	Robert Belmin	Onno Tunç
Ben Bir Kadınım	Nükhet Duru	Majak Toşikyan	Onno Tunç
Kısmet Değilmiş	Çiğdem Talu	Ali Andak	Onno Tunç
Hangisi	Çiğdem Talu	Dp	Onno Tunç
Neriman	Zührap Büyükabramyan	DP	Onno Tunç
Haberim var	Rukiye Zerren Dağdeviren	DP	Onno Tunç
Yaşamana Bak	Rukiye Zerren Dağdeviren	Behiç Altındağ, Levent Al- tındağ	Onno Tunç
Hiç Belli Olmaz	Ahmet Mustafa Kurtaran	Dp	Onno Tunç
Al Beni, Çal Beni	Oktay Yurdatapan	Oktay Yurdatapan	Onno Tunç
Es Deli Rüzgar	Aysel Gönül	Erdinç Şenyaylar	Onno Tunç
O Sevgiliye	Ömür Göksel	Ömür Göksel	Onno Tunç
Ya Hep Ya Hiç	Belkıs Otağ	Belkıs Otağ	Onno Tunç
Bizim Olsun	Zeren	Dp	Onno Tunç
Ağlama Gülüm	Asya	Erdinç Şenyaylar	Onno Tunç
Saçların	Bülent Ortaçgil	Bülent Ortaçgil	Onno Tunç
Haydi Söyle	Aysel Gönül	Onno Tunç	-

Görsel 2. Bestesi veya Aranjisi Onno Tunç'a ait olan eserler.

Şarkı Adı	Söz	Müzik/ Aranje	Tonalite
Geçer	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Re minör)
Oldu Mu?	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Si minör)
Kavaklar	Metin Altrok	Onno Tunç	(Re minör)
Seni İstiyorum	Sezen Aksu, Aysel Gürel	Onno Tunç	(Si minör)
Yine Yeni Yeniden	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Mi \flat minör)
Seninle	Nükhet Duru	Onno Tunç, Arto Tunçboya- cıyan	(Si \flat Majör)
Tutsak	Sezen Aksu, Onat Kutlar, Ersin Salman, Ece Aksoy, Onno Tunç	Onno Tunç, Arto Tunçboya- cıyan	(Mi minör)
Hep Bana	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç, Arto Tunçboya- cıyan	(Mi Majör)
Yalnızca Sitem	Aysel Gürel	Onno Tunç, Armenian Folk	(Fa minör)
Ah Mazi	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Do minör)
Alev Alev	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Do minör)
Anlatamıyorum	Orhan Veli Kanık	Onno Tunç	(Fa minör)
Ben Yoldan Gönüllü Çıktım	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Mi minör)
Beni Unutma	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Do minör)
Eğrisi Doğrusu	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Mi \flat minör)
Geri Dön	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Fa Majör)
Gir Kanıma	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Mi minör)
Güzel Şeyler Söyle	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Fa minör)
Her Sevda Yeni Bir Veda	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Re minör)
İyisin	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Fa Majör)
Kolay Değil	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Mi \flat Majör)
Son Bakış	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Do minör)
Şov Yapma	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Si \flat minör)

Uykun Olsam	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Sib Majör)
Vurulmuşum Sana	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Do minör)
Ayrılık	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Sol minör)
Ayrılıklar Bitmez	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Do minör)
Bana Ellerini Ver	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Do minör)
Bir Başka Aşk	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Do minör)
Bu Gece	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Re Majör)
Değer mi?	Aysel Gürel	Onno Tunç	(La _b minör)
Deli Gönlüm	Ülkü Aker	Onno Tunç	(Fa minör)
Demek Ki Öyle	Ülkü Aker	Onno Tunç	(Sib minör)
Git	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Mi minör)
Hadi Bakalım	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Re minör)
Hoşgörü	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Mi _b Majör)
Ne Kavgam Bitti Ne Sevdam	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Si minör)
Ne Masal Ne Rüya	Aysel Gürel	Onno Tunç	(La minör)
Olay Olay	Leyla Tuna	Onno Tunç	(La minör)
Olsun Varsın	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Si minör)
Oyuncu	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Sol Majör)
Öyle Bakma	Sezen Aksu	Onno Tunç	(La Majör)
Sonbahar	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Mi _b minör)
Tam Bana Göresin	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Re minör)
Tango	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Sol minör)
Yeni Aşk	Leyla Tuna	Onno Tunç	(Re minör)
Yıllar	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Sol minör)
Yoksun	Leyla Tuna	Onno Tunç	(La minör)
Zorba	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Si minör)

Kış Masalı	Yıldırım Türker	Onno Tunç	(Re minör)
Küçük Bir Aşk Masalı	Sezen Aksu	Onno Tunç	(Re minör)
Meftunun Oldum	Onno Tunç	Onno Tunç	(Sol minör)
Bunaliyorum	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç	(Mi minör)
Düet	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç	(La Majör)
Dostları Özlemle Kucakla- mayı Unutma	Sezen Aksu, Ataol Behra- moğlu	Onno Tunç	(Do Majör)
Başak Groupama	Aysel Gürel	Onno Tunç	(Re Majör)
Kabul Et	Hamdiye Emel Güntaş	Onno Tunç	(La Majör)
Solo	-	Onno Tunç	(La Majör)
Bigroom Blitz	Jens Peter Thele, Michael Joey Simon	Onno Tunç	(Do Majör)

Görsel 3. Bestesi ve Aranjesi Onno Tunç'a ait olan eserler ve tonalite karşılıkları.

3. 1. Kavaklar adlı şarkının makam analizi



Görsel 4. Onno Tunç, 2024, Kavaklar notaları, 2024, Çetiner, Musa. (2024). Musesscore, Erişim Tarihi: 07.08.2024. URL2.

Armonik re minör şeklinde la üzerinden yazılmış olan bu şarkının 2. ve 4. ölçüsünde Hicaz 5'likullanılarak Dügâh(La) perdesine düşülmüş, 6. Ölçüde Gerdâniye ve Acem perdeleri gösterilerek 7. ve 8. ölçüler birlikte tekrar Hicaz 5'li ile güçlü Hüseyini perdede kalış yapılmıştır. Daha sonraki ölçülerin tamamında Hicaz çeşniler gösterilerek karar perdesi olan Dügâh perdesinde karar yapılmıştır. Eser Hicaz makamının tüm seyir karakterini göstermekte olup makamsal bir eser olduğu açıkça görülmektedir.

3. 2. Ah mazi adlı şarkının makam analizi

Sabâ geçki

Görsel 5. Onno Tunç, 2024, Ah mazi nota yazımı, Kişisel Arşiv.

Eserin 1. ve 2. Ölçüsünde Acem perdesinde Buselik 5'li, 3. Ölçüsünde Nevâ'da Kürdî 4'lü, 4. Ölçüde güçlü perde olan Nevâ gösterilmiş, 5.ve 6. Ölçü birlikte Çargah'ta Bûselik 5'li, 7.ve 8. Ölçüde Rast'ta Kürdî çeşni gösterilerek 9. Ölçüde Rast perdesine düşülmüş ardından 23. Ölçüye kadar Kürdi ve Bûselik çeşnilerle Kürdîlihiczâkâr makam seyri gösterilmiştir. 24., 25. ve 26. Ölçülerde ise Sabâ 4'lü ile Sabâ geçkisi yapılmıştı. Do minör tonunu sol kararlı olarak notaya almış olduğumuz bu eserin genel seyrine bakıldığında Kürdîlihiczâkâr makamı seyrini doğrudan yansıtmış olduğu açıkça görülmektedir.

3.3. Geri dön adlı şarkının makam analizi

The musical score is written in a single system with eight staves. The first staff begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the score. A section marked with a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' or 'Z' is located between the second and third staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Görsel 6. Onno Tunç, 2014, Geri dön notaları, guncelnotarsivim, Erişim Tarihi: 07.08.2024. URL3.

Eserin 1. ve 2. ölçüsünde Dügâh perdesinde Kürdî 5'li, 3. Ölçüsünde Çargah'ta Bûselik 4'lü, 4. Ölçüsünde tekrar Kürdî çeşni kullanılarak bu şekilde 22. Ölçüye kadar Kürdî çeşnilerle devam edilmiştir. 22., 23., 26. ve 33. ölçüler ise Kürdî makamının genişletilmiş bölgesi olarak Gerdaâniye'de Bûselik ve Muhayyer'de Kürdî çeşniler kullanılmıştır. Daha sonraki ölçülerde yine yerinde Kürdî çeşnilerle karar perdesi olan Dügâh perdesine gelerek eser nihayetlendirilmiştir. Fa majör (re minör) tonunun la kararlı olarak notaya alındığı bu eserin genel seyrine bakıldığında Kürdî makamı seyrini doğrudan yansıtmış olduğu açıkça görülmektedir.

3.4. Geçer adlı şarkının makam analizi

The musical score for 'Geçer' is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 7 is marked with a repeat sign. Measures 15, 23, 29, 36, 45, and 52 are also marked. The piece ends with a 'Fine' marking in the final measure.

Görsel 7. Onno Tunç, 2021, Geçer notaları, Tumri, Filiz. (2024). Youtube, Erişim Tarihi: 07.08.2024. URL4.

Eserin 1., 3., 5., 6., 7. ve 8. ölçülerinde çeşni oluşmamış 2. ölçüde Nevâ'da Bûselik 3'lü, 4., ölçüde Kürdî'de Çargah 3'lü, 9. ve 10. Ölçü birlikte Hüseyni Aşîran'da Kürdî 5'li oluşturmuş ve 30. Ölçüye kadar devam etmiştir. 30 ölçüden 56. Ölçüye kadar olan ölçüler yerinde ve Hüseyni'de Kürdî, Nevâ'da Bûselik çeşniler almış ve sonrasında yerinde Kürdî çeşnileriyle eser nihayetlenmiştir. Re minör (Fa majör) tonunun la kararlı olarak notaya alındığı bu eserin genel seyrine bakıldığında yine Kürdî makamı seyrini doğrudan yansıtmış olduğunu görmekteyiz.

3.5. Hicaz makamı



Görsel 8. Hicaz makamı dizisi, klarnetpark.com, Erişim Tarihi: 14.09.2024. URL5.

Durak perdesi Dügâh (La), seyri ise inici-çıkıcıdır. Dizisi; yerinde bir hicaz dörtlüsüne, güçlü perdesi olan Nevâ'da bir Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşur (Özkan, 2013, s. 164). Hicaz makamında seyre güçlü perdesi Nevâ civarından başlanır. Bunun yanı sıra seyre, dizinin alt ve üst tarafında bulunan seslerinden başlayan eserler de mevcuttur. Nevâ perdesinde asma karar yapılarak dizinin diğer seslerinde dolaşılır. Dügâh perdesinde tam karar yapılır (Karadeniz, 2012, s. 104).

3.6. Kürdî makamı



Görsel 9. Kürdî makamı dizisi / klarnetpark.com, Erişim Tarihi 14.09.2024. URL6.

Durak perdesi Dügâh, seyri çıkıcıdır. Dizisi ise yerinde bir Kürdî dörtlüsüne güçlü perdesi olan Nevâ'da bir Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur (Özkan, 2013, s. 133). Seyre Nevâ perdesi ile başlanır. Karışık seslerde gezindikten sonra Neva perdesinde asma karar yapılır. Dizinin diğer seslerinde dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesinde tam karar yapılır (Karadeniz, 2012, s. 104).

3.7. Kürdîlihiczâkâr makamı



Görsel 10. Kürdîlihiczâkâr makamı dizisi, eksd.org.tr, Erişim Tarihi: 14.09.2024. URL7.

Durağı Rast perdesi, Seyri inicidir. Dizisi ise Kürdî makamı dizisinin Rast perdesi üzerindeki inici şeddidir. Yani Rast perdesi üzerinde bir Kürdî dörtlüsüne Çargâh perdesi üzerinde bir Buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Özkan, 2013, s. 245). Seyre tiz durak Gerdaniye civarından başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, Gerdaniye perdesinde Kürdî çeşniyle yarım karar yapılır. Sonra bütün dizide gerekli asma kararları da göstererek, karışık gezinildikten sonra Rast perdesinde Kürdî çeşniyle ekseriyetle yedenli tam karar yapılır (Karadeniz, 2012, s. 92).

4. Sonuç

Tunç kendi dönemi itibarıyla, döneminin müzik endüstrisi ve kültürüne hizmet etmiş ve eserlerini bu doğrultuda meydana getirmiştir. Tunç'un eserlerinin geneli incelendiğinde; literatürde Sol minör olarak geçen şarkıların "sol kararda yazılmış do minör olduğu yani Kürdîlihiczakâr makamında bestelendiği tespit edilmiştir. "Fa majörün (re minör) Kürdî, do minörün Muhayyer Kürdî ve Kürdîlihiczakâr, armonik re minörün ise "Hicaz" makamları hissiyatları verdikleri açıkça görülmektedir. Bestecinin özellikle "do minör, re minör (fa majör), fa minör ve armonik re minör" tonlarıyla eserlerini bestelediği de ayrıca dikkate değer bir tespit olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneklem olarak seçilen "Kavaklar, Ah mazi, Geri dön ve Geçer" adlı şarkıların makamsal analizleri yapıldığında; Kavaklar adlı şarkı "Hicaz" makamında, Ah Mazi adlı şarkı; sol kararda yazılmış do minör yani Kürdîlihiczakâr makamında, Geri dön ve Geçer adlı şarkıların ise; la kararda yazılmış Fa majör (re minör) yani Kürdî makamında olduğu tespit edilmiştir.

Tunç'un eserlerinde karşımıza çıkan makamsal tınların sebebi, eserlerin tonal değil modal müzik şeklinde bestelenmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu tınların coğrafik kültür ve dolayısıyla popüler müzik endüstrisi gereksinimi çerçevesinde hem bestekâr hem de dinleyiciyi duygu bakımından daha fazla etkisi altına alması, Tunç'un eserlerini genellikle minör modlar ve makamsal motiflerle bestelemeye yönlendirmiştir.

İncelemeye tabi tutulan eserlerinde de görüldüğü gibi, 1960'da başlayan aranjman akımı ve "makamsal pop" anlayışını devam ettirmiş olan Tunç, birlikte çalıştığı genç müzisyenler vasıtasıyla da günümüze bu akım ve anlayışın devam etmesi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Tunç vd. besteci ve aranjörün yansıttığı makamsal unsurların günümüz pop müziğinde de halen devam ettiği ise açıkça görülmektedir.

Kaynakça

- Altun, Emrah. (2020). Öğretmenlerin Uzaktan Eğitime Yönelik Pedagojik Yeterliliklerinin Uzaktan Eğitim Ders Videoları Aracılığıyla İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Baldan, Ozan ve Özpek, Abidin (2022). Türk Pop Müziğinde 25 Eserin Makamsal Analizi. Konya: Eğitim Yayınları
- Ceylan, Ömer. (2023), Onno Tunç Kimdir Kaç Yaşında Öldü? Onno Tunç Nereli Eserleri Neler?, , Erişim Tarihi: 20.02.2024. <https://www.dokuzeylul.com/onno-tunc-kimdir-kac-yasinda-oldu-onno-tunc-nereli-eserleri-neler>
- Dilmener, Naim. (2003). Bak Bir Varmış Bir Yokmuş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dönmez, Y. Eylül. (2022). 90'lar Türkçe Pop Müzik. Ankara: Gece Kitablığı.
- Kara, Hüseyin ve Çakır, Serkan. (2024). Türkiye'de Müzik Endüstrisi Bağlamında Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 9(16), 16-37. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1375339>
- Karadeniz, M. Ekrem. (2012). Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karahan, Kadri. (2014). Onno Tunç'u Saygıyla Anıyoruz, *muzikekspres*. Erişim Tarihi: 25.03.2024. <http://www.muzikekspres.com/onno-tunc/>

Karakaya, İsmail. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". Abdurrahman Tanrıoğen (Ed.). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.

Kolaj Pozitif Yapım, (2007). Onno Tunç Şarkıları, *pozitifedisyon*. Erişim Tarihi: 22.06.2024. www.pozitifedisyon.com

Onedio, (2021), Türkiye'nin Müzik Efsanesi Onno Tunç Ve En Sevilen 12 Onno Tunç Şarkısı, *Onedio*. Erişim: 22.06.2024. <https://onedio.com/haber/turkiye-nin-muzik-efsanesi-onno-tunc-ve-en-sevilen-12-onno-tunc-sarkisi-1002838>

Özkan, İsmail Hakkı. (2013). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Süsoy, Y., Tunca, H., Başaran, S. (1978). Onno Tunç Şarkıları, İstanbul: Kolaj Pozitif Edition

Süsoy, Y., Tunca, H., Başaran, S. (1978), Türk Pop Müziği Sanatçıları Ansiklopedisi. İstanbul: Yener Yayınları.

Yerlikaya, Çağlar. (2010). Onno Tunç: Duygularımızın Yol Arkadaşı. *web.archive.org*. Erişim Tarihi: 22.06.2024. https://web.archive.org/web/20190306111424/https://www.sabah.com.tr/cumartesi/guncel/2010/01/09/onno_tunc_duygularimizin_yol_arkadasi

Yurga, Cemal. (2020). 20.yy. da Türkiye'de Popüler Müzikler. Ankara: Pegem-A Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Onno Tunç, 2024, Onno Tunç arama sonucu, *Mesam*, Erişim Tarihi: 20.06.2024. <https://www.mesam.org.tr/eser-arama/search?page=5&eserAdi=&ilks=&esers=Onno%20Tun%C3%A7>.

Görsel 2: Bestesi veya Aranjesi Onno Tunç'a ait olan eserler.

Görsel 3: Bestesi ve Aranjesi Onno Tunç'a ait olan eserler ve tonalite karşılıkları.

Görsel4: Onno Tunç, 2024, Kavaklar notaları, 2024, Çetiner, Musa. (2024). *Musesscore*, Erişim Tarihi: 07.08.2024. <https://musescore.com/user/1185841/scores/6533603>.

Görsel 5: Onno Tunç, 2024, Ah mazi nota yazımı, Kişisel Arşiv.

Görsel 6: Onno Tunç, 2014, Geri dön notaları, *guncelnotarsivim*, Erişim Tarihi: 07.08.2024. <https://guncelnotarsivim.wordpress.com/2014/02/13/geri-don-sarki-notalari-sozleri/>.

Görsel 7: Onno Tunç, 2021, Geçer notaları, Tumri, Filiz. (2024). *Youtube*, Erişim Tarihi: 07.08.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=cCkHFqZ-rAM>.

Görsel 8: Hicaz makamı dizisi, *klarnetpark.com*, Erişim Tarihi: 14.09.2024. <https://www.klarnetpark.com/hicaz-makami/>.

Görsel 9: Kürdi makamı dizisi, *klarnetpark.com*, Erişim Tarihi: 14.09.2024. <https://www.klarnetpark.com/kurdi-makami/>.

Görsel 10: Kürdîlihiczâr makamı dizisi, *eksd.org.tr*, Erişim Tarihi: 14.09.2024. <https://www.eksd.org.tr/kurdili-hiczar-makami/>.

DERLEME MAKALELER / REVIEW ARTICLES

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE CAM ÜRETİMİ; TEKNİKLER VE ÜRÜNLER¹

Arş. Gör. **Serap BEDEL ÖZEK**

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
Samsun / Türkiye
serap.bedel@omu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-0440-813X

Öz: Anadolu Selçuklu sanatı, 12. ve 13. yüzyıllarda Selçuklu Devleti'nin sanat anlayışını temsil eden önemli bir Türk sanatıdır. Farklı kültürlerin etkileşimiyle zenginleşen bu sanat; mimari, taşınabilir sanatlar ve cam işçiliği alanlarında kendini göstermiştir. Cam işçiliği ise Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Kaplar, kandiller, süs eşyaları ve pencere camları gibi çeşitli buluntular, dönemin cam işçiliğini yansıtmaktadır. Bu buluntular, Selçuklu dönemi cam sanatı ve üretim teknikleri hakkında önemli bilgiler sunarken, aynı zamanda tarih ve kültür araştırmaları için de değerli bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak Anadolu Selçuklu dönemlerine ait cam yapımıyla ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır. Dolayısıyla makalenin temel hedefi, Anadolu Selçuklu döneminde cam üretimi konusunda eksik veya sınırlı olan bilgileri derleyerek bir bütünlük sağlamaktır. Bu bağlamda çalışma kapsamında, Anadolu Selçuklu döneminde cam üretiminde kullanılan teknikler ve cam ürünler incelenecektir. İnceleme, Anadolu Selçuklu dönemi cam üretimi ile ilgili mevcut tüm yazılı kaynaklar ışığında gerçekleştirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Cam Sanatı, Anadolu Selçuklu Sanatı, Anadolu Selçuklu Cam Sanatı, Cam Üretimi.

GLASS PRODUCTION IN THE ANATOLIAN SELJUK PERIOD; TECHNIQUES AND PRODUCTS

Abstract: Anatolian Seljuk art is a significant and important Turkish art that represents the artistic understanding of the Seljuk state in the 12th and 13th centuries. This art, enriched by the interaction of different cultures, has manifested itself in the fields of architecture, portable arts and glasswork. Glasswork occupies an important place in Anatolian Seljuk art. Various findings such as vessels, lamps, decorative items and window glass, reflect the glass craftsmanship of the period. These findings provide important information about glass art and production techniques of the Seljuk period, while also being a valuable source for historical and cultural research. However, information on Anatolian Seljuk glassmaking is quite limited. Therefore, the main aim of this article is to provide a unified integrity by compiling the missing or limited information on glass production in the Anatolian Seljuk period. In this context, the techniques and glass products used in glass production during the Anatolian Seljuk period will be analysed. The study will be carried out in the light of all available written sources on glass production in the Anatolian Seljuk period.

Keywords: Art, Glass Art, Anatolian Seljuk Art, Anatolian Seljuk Glass Art, Glass Production.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Anadolu Selçuklu dönemi, çeşitli kültürlerin etkileşiminden beslenen zengin bir sanat dönemidir. Anadolu Selçuklu sanatının önemli yapılarından biri de yerel malzeme ve yapı tekniklerine dayalı mimari yapılarıdır. Medreseler, camiler, türbeler, saraylar ve kervansaraylar gibi anıtsal yapılar bu dönemin en önemli eserleridir. Anadolu Selçuklu karakterini şekillendiren diğer bir önemli unsur da taşınabilir sanat dallarıdır. Mimaride ve mimari süslemede görülen farklı kültürlerin sentezi, çini, seramik, ahşap, kumaş, halı, minyatür ve madeni eserler gibi taşınabilir el sanatlarında da kendini gösterir. Ancak sanat eserleri, sadece yerel ve komşu kültürler arasındaki etkileşimlerden değil, aynı zamanda toplumun düşünce yapısından, geleneklerinden ve dini inançlarından da ilham almıştır. Orta Asya'nın düşünce yapısı ile İslam dininin inançları, Anadolu Selçuklu sanatının temelini oluşturmuş ve çağın düşünce, edebiyat ve el sanatlarını da önemli bir şekilde şekillendirmiştir. Selçuklu döneminde cam işçiliği de önemli bir yere sahiptir.

Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda bulunan cam eserler, büyük ölçüde İslam öncesi döneme aittir. Hz. Ömer'in Dört Halife döneminde, Şam'ın ardından 636 yılında Antakya'yı fethetmesiyle birlikte Anadolu, İslam hakimiyetine girmeye başlamış ve Güneydoğu Anadolu'da fetihler sürmüştür. Bizans ile Araplar arasında yaşanan mücadelelerin ardından, Anadolu'nun İslami kimlik kazanması Anadolu Selçuklu dönemine (1071-1308) denk gelmektedir. Ancak, Dört Halife, Emevi, Abbasi, Eyyubi, Memluklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerine ait cam yapımlarıyla ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır (Karpuz, 2014, s. 1). Anadolu'da Selçuklu dönemi camcılığıyla ilgili en zengin bulgular, Kubad-Abad, Samsat, Alanya, Yumuktepe (Mersin), Harran ve Diyarbakır Kalesi gibi yerlerde yapılan kazı çalışmalarından elde edilmiştir. Bu da Selçuklu dönemi camcılığına ışık tutacak niteliktedir. Yapılan araştırmalarda döneme ait farklı türlerde cam buluntular ele geçirilmiştir. Bu cam buluntuları arasında ise cam kadehler, şişeler, kâseler, kandiller, tabaklar, alçı şebekeye gömülü renkli pencere camları, bilezikler, çubuklar ve boncuklar bulunmuştur. Aynı zamanda bu tür kullanım eşyalarının haricinde cam cürufları, sır atıkları, hatalı üretim parçaları, üretim artıkları, fırın kalıntısı, makas ve cam atölyesine ait izler de bulunmuştur. Bu da Selçuklu dönemi geleneksel cam atölyelerinin ve cam üretiminin varlığını desteklemektedir.

Bu makalenin amacı, mevcut yazılı kaynaklar ışığında Anadolu Selçuklu dönemine ait cam üretim tekniklerini, kullanılan süsleme yöntemlerini ve cam ürünlerini ortaya koymak ve aynı zamanda bu döneme ilişkin cam üretimi hakkındaki eksik veya sınırlı bilgileri derleyerek bütüncül bir bakış açısı sağlamaktır. Bu bağlamda; Çalışma kapsamında ilk olarak, Anadolu Selçuklu sanatı ilgili genel bilgi verilmiştir. Ardından, Anadolu Selçuklu dönemine ait cam sanatını daha derinlemesine anlamak adına İslamiyet öncesi ve sonrası cam üretimine değinilerek Anadolu Selçuklu dönemine ait cam üretim tekniklerine ve ürünlerine yer verilmiştir.

Bu çalışmanın araştırma sürecinde ise; nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması yöntemi kullanılarak mevcut alanyazın incelenmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi cam üretimi ile ilgili mevcut tüm yazılı kaynaklar, kazı raporları ve bilimsel çalışmalar analiz edilerek makaleye katkı sağlayan temel bilgiler derlenmiş ve sistematik bir şekilde sunulmuştur.

2. Anadolu Selçuklu Sanatı

Selçuklular, Selçuk Bey'in önderliğinde Orta Asya'da tarih sahnesine çıkmış ve torunları Çağrı Bey ve Tuğrul Bey döneminde Büyük Selçuklu Devleti'nin temelleri atılmıştır. Hızla büyüyen Selçuklu ailesi, Orta Asya'dan Azerbaycan, İran, Irak ve Suriye'ye yayılarak Türk göçlerini başlatmıştır. 1071'de Alp Arslan, Bizans'ı yenerek Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuştur (Çetin, 2012, s. 52). 12. yüzyılda iç karışıklıklar ve Haçlı savaşları sanat alanındaki

katkıları azaltsa da, Sultan I. Alaeddin Keykubad döneminde Konya'da sanat ve mimaride büyük gelişmeler yaşanmış, Orta Asya ve İran kültürünün etkileri Anadolu Selçuklu sanatına yansımıştır (Öney, 2002, s. 1211).

Anadolu Selçuklu sanatı ise Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun bir devamı olarak görülmektedir ve sosyo-kültürel birikimleri ile önceden deneyimledikleri sanat etkileşimlerinin sonucunda başarılı bir sentez ortaya koymuştur. Eski inanç sistemlerinin izleri ve İslamiyet'in kabulü, sanat anlayışlarını da değiştirmiştir. Bu sentezin sonucunda ise yeni bir sanat anlayışı, mimari yapılar ve kültürel bir çevre ortaya çıkmıştır. Selçuklular, daha sonra yeni bir sanat ve kültür alanı geliştirmeye başlamışlardır (Kurt Kırtay, 2019, s. 1). Anadolu Selçuklu sanatının dikkate değer eserlerinden bazıları da yerel malzemeler ve yapı tekniklerine dayalı mimari yapılarıdır. Ticaretin gelişmesiyle birlikte köprüler ve kervansaraylar inşa edilmiştir. Kentlerin savunması için kaleler ve burçlar yapılmıştır. Bunlardan biri de Artuklu Devri'nden Diyarbakır Kalesi'dir. Her yeni sultan, genellikle bu kaleleri onarmış ve bazı ilaveler yapmıştır. Sultan Alaeddin Keykubad Dönemi'nde Konya, Beyşehir, Kayseri, Antalya ve Alanya'da inşa edilen yazlık ve kışlık saraylar, Anadolu Selçuklu sanatına ve saray yaşamına benzersiz bir renk getirmiştir. Bu yapılar, özellikle İslam sanatına özgü detaylar ve işçiliklerle süslenerek, Anadolu Selçuklu sanatına yeni bir bakış kazandırmıştır (Öney, 2002, s. 1211). Bu bağlamda Anadolu Selçuklu sanatında, insan ve hayvan figürleri özellikle Orta Asya kültürüyle ilişkilendirilirken, eski Türk unsurlarının yanı sıra, İran, Irak ve Suriye'deki İslam ile yerel Bizans ve Ermeni sanatlarının etkileri görülmektedir. Çünkü Selçuklu Devleti'nin hızla büyümesi ve yeni yerleşim yerlerinin inşasından dolayı, mimari eserlere hızla ihtiyaç duyulmuştur. Ancak bu hızlı nüfus artışı, yerli ustaların yetersizliği ve sanatın tek merkezden yönetilmesiyle olumsuzluklara neden olmuştur. Her yöreden gelen işçi ve sanatçılar ise Anadolu'da sanatsal etkileşimlerin oluşumunu başlatmıştır. Bu etkileşimler, Anadolu Selçuklu sanatının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Çetin, 2012, s. 12). Anadolu Selçuklu sanatının karakter yapısını şekillendiren unsurlardan biri de taşınabilir sanat dallarıdır. Mimaride ve mimari süslemede görülen bu sentezin izlerini çini, seramik, ahşap, kumaş, halı, minyatür ve madeni eserler gibi taşınabilir el sanatlarında da karşılaşılmaktadır. Sanat eserleri, yerel ve komşu kültürlerin etkileşimlerinden oluşan birleşimin yanı sıra, toplumun düşünce yapısından, geleneklerinden ve dini inançlarından da ilham almıştır. Anadolu Selçuklu döneminde, hem Ahmet Yesevi, Muhyiddin ibn ül Arabi, Hacı Bektaş Veli gibi sufilerin hem de Bahaeddin Veled, Mevlana Celaleddin ve Sultan Veled gibi tasavvuf büyüklerinin etkisiyle çağın düşünce, edebiyat ve el sanatları önemli bir şekilde şekillenmiştir (Öney, 2002, s. 1212).

Anadolu Selçuklu sanatının sembollerinde, kültürel unsurların yanı sıra dini inançlar da önemli bir rol oynamaktadır. Orta Asya'nın düşünce yapısı ile İslam dininin inançları, Anadolu Selçuklu sanatının temelini oluşturmuştur. Asya Türklerinde yaygın olan Şamanizm, tasavvuf ve sufilik inançlarıyla sentezlenerek Anadolu'nun özgün karakteriyle maden sanatı, çini, seramik, alçı ve taş kabartmalarda, Selçuklu sanatına özgü sembolik figürlerle ifade edilmiştir. Çünkü Şamanizm, insanlara, hayali varlıklara ve hayvan formlarına doğa güçlerini atfeden bir inanç sistemidir. Dolayısıyla Selçuklu sanatını süsleyen kartallar, arslanlar, kuşlar, tavuslar, ejderler, sfenksler, sirenler ve hayat ağaçları gibi semboller, bu karmaşık inanç ve geleneklerin izlerini yansıtmaktadır. Alâeddin Keykubad, Konya surlarını inşa ederken Kur'an ayetleri ile bezemiş ve mimar ve resamlara da "kabartma tasvir ve heykeller" in yapılmasını emretmiştir. İslamiyet öncesinde ve sonrasında Türk sanatında hayvan figürlerinin güç, kuvvet, hükümdarlık, taht, evren ve yaşam sembolleri olarak yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Çetin, 2012, s. 10). Bu semboller, anıtsal yapıların yanı sıra medrese, türbe gibi dini mimaride ve çeşitli el sanatlarında yer alması ise tasavvufun etkisi ve Selçuklu döneminde bulunan hoşgörü ortamıyla mümkün olmuştur.

Selçuklu sanatı, hayvan figürleri ve geometrik bezemelerde gelişmiş, her motifin sembolik anlam taşımasıyla öne çıkmıştır. Doğayla iç içe yaşayan Selçuklular, hayvanlara inançlarında özel anlamlar yüklemiştir. Bu nedenle

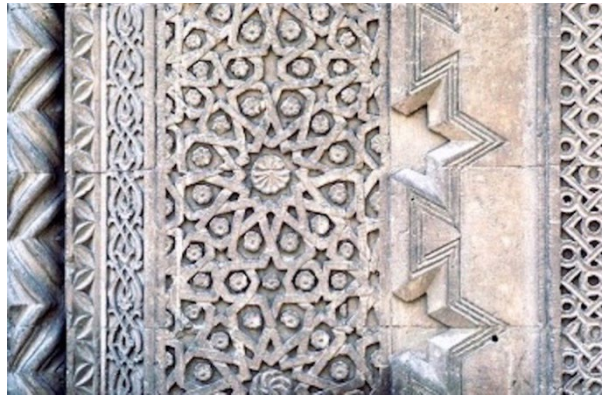
her bir sembolün anlam yüklü olması da Selçuklu sanatının karakteristik özelliklerindedir. Kartal betimlemesi, sultanı koruyan ve ona güç veren bir sembol olarak özellikle I. Alâeddin Keykubad döneminde öne çıkmış; taş kabartmalar, saray duvarları ve çinilerde sıkça kullanılmıştır (Görsel 1). Çift başlı kartal figürü ise Orta Asya Türklerinin Şaman inançlarına dayanmakta ve sultanın kişisel arması olarak sembolik bir değer taşımaktadır (Kurt Kırtay, 2019, s. 52).



Görsel 1. Çift Başlı Kartal Figürü

Kurt, Kırtay. (2019). *Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 50.

Anadolu Selçuklu sanatında, geometrik süslemeler de önemli bir yere sahiptir. Üçgen, dikdörtgen, kare, daire, düz, dikey ve çapraz çizgiler gibi geometrik formlar, sembollerin alt yapılarını oluşturur. Bu semboller, kompozisyonlarda birlikte kullanıldığı gibi, tek başına da varlık gösterirler. Anadolu Selçuklu sanatında, görünüşte ayrı gibi görünen ancak, aslında bir bütünü oluşturan kompozisyonlar ön plandadır. Taç kapılarda yer alan hayvan, evren ve bitki sembolleri, tek başlarına bağımsız gibi görünseler de, aslında sistemli hesaplamalar ve titiz çalışmalar sayesinde bir düzen içindedirler. Örneğin, Konya Sırçalı Medresesi'nde bulunan geometrik tasarımlar (Görsel 2), merkezde tek bir varlık etrafında tekrarların devamlılığını sergilemektedir. Geometrik motiflerin kökeni ve kaynağı pek çok araştırmacı tarafından incelenmiş, ancak net bir sonuca varılamamıştır. Bazı araştırmacılar doğayla, bazıları ise evrenselle ve matematiksel çözümlerle ilişkilendirmişlerdir. Ancak araştırmacılar, geometrik motiflerin dini ve felsefi anlamlara açık olduğu konusunda hemfikirdirler (Çetin, 2012, s. 17).



Görsel 2. Konya Sırçalı Medresesinde Bulunan Geometrik Tasarım

Çetin, Sema. (2012). *Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, s. 17.

Anadolu Selçuklu sanatında sıkça karşılaşılan yıldız motifleri, süslemenin önemli unsurlarından biridir. Farklı kol sayılarına sahip olan yıldızlar, çeşitli geometrik şemalar oluşturur ve bu kolların sayısına göre farklı anlamlar taşır. Anadolu Selçuklu Mimarı'nda yer alan yıldız motifleri, gök cisimlerine verilen farklı anlamlar gibi farklı kültürlerde de çeşitli anlamlar taşımaktadır. Örneğin, Şamanizm'de yıldız ve gezegenlere ibadet edilirken, Orta Asya çadırlarında "gök kubbe" tasarımıyla ifade edilmiştir. Anadolu Selçuklu taş işçiliğinde ise, yıldızların ve bitkisel motiflerin bir araya gelerek sonsuz çeşitlemeler oluşturduğu görülür. Bu motifler de hem evrenin sonsuzluğunu ve tanrısal ifadeyi yansıtır hem de tasavvuf düşüncesiyle uyum içindedir. Eski çağlardan beri var olan evren sembolü, İslam'ın kabulüyle birlikte İslam tasavvuf düşüncesiyle kaynaşmış ve Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir konuma ulaşmıştır. Kayseri Şah Kutluk Han Kümbeti'nde yer alan geometrik bezemelerin yıldız sistemini andıran görüntüleri, bu sembollerin en güzel örneklerinden birisidir (Görsel 3) (Öney, 2002, s. 1212).



Görsel 3. Kayseri Şah Kutluk Han Kümbeti'nde Bulunan Yıldız Motifleri

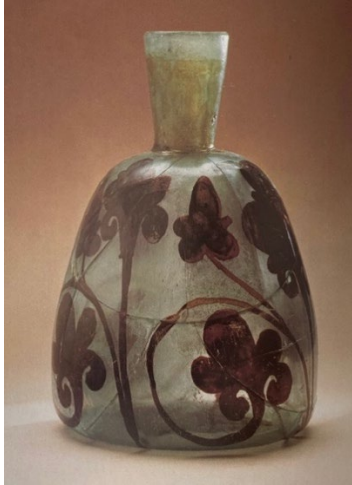
Çetin, Sema. (2012). *Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, s. 21.

3. Teknikler ve Ürünler Bağlamında Anadolu Selçuklu Cam Sanatı

Camın tarihçesi oldukça eskiye dayanmaktadır ve insan hayatına farklı şekillerde girmiş, çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Arkeolojik buluntular, insan yapımı ilk camın M.Ö. 2350 civarında Mezopotamya'da üretildiğini göstermektedir. İlk cam ürünleri, yarı değerli taşlara alternatif olarak üretilmiş ve uzun bir süre boyunca boncuk ve pendentif yapımında kullanılmıştır. M.Ö. 1500 yılına gelindiğinde ise Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Suriye, Irak ve İran'da çeşitli cam formları üretilmeye başlanmıştır. Camın kap formunda kullanımı M.Ö. 16. yüzyılda başlamış olup, bilinen en eski örneği Türkiye-Suriye sınırındaki Tell Açana Höyüğü'nde bulunmuştur. Mezopotamya'da M.Ö. 15. yüzyıl boyunca kullanılan iç kalıp tekniği, Doğu Akdeniz'e ve özellikle Mısır'a yayılmış ve burada başarıyla uygulanmıştır. M.Ö. 2. binyılda mozaik tekniği de cam yapımında kullanılan bir diğer yöntem olmuştur.

M.Ö. 7. yüzyıl başlarında ise kalıplama tekniğiyle cam kaplar üretilmeye başlanmıştır. Helenistik dönemde Suriye'nin Fenike sahil şehirleri ve Mısır'da Ptolemaios Krallığı'nın başkenti İskenderiye, önemli cam üretim merkezleri haline gelmiştir. İskenderiye'de üretilen cam kaplar, kalıplama tekniğiyle yapılmış ve kesme tekniğiyle süslenmiştir. Daha sonraki dönemlerde üfleme ve altın sandviç teknikleri de cam yapımında ustalıklı uygulanmıştır. Roma döneminde cam üretimi, Helenistik dönemin bilgi ve tecrübelerinin üzerine inşa edilerek geliştirilmiştir. M.Ö. 1. yüzyılda, Akdeniz kıyısındaki Suriye-Filistin bölgesinde üfleme tekniğinin keşfi, cam üretiminde büyük bir artışa neden olmuştur (Karpuz, 2014).

İslam öncesi dönemde Suriye, İran ve Irak, cam üretimi açısından önemli üretim merkezleridir. İslam fetihleriyle birlikte Mısır, Filistin, Suriye, İran ve Güneydoğu Anadolu İslam hakimiyeti altına girmiş ve Mezopotamya ile Mısır gibi cam sanatının gelişmiş olduğu bölgelerde hakimiyet kurulmuştur. Bu durum, İslam öncesi cam sanatının İslami dönemde sürdürülmesine ve zamanla İslam kültürü ve inancına özgü bir cam sanatının gelişmesine olanak sağlamıştır. İslam döneminde de Irak'ta Bağdat, Basra ve Samarra; Suriye'de Şam, Halep, Hama ve Rakka; Mısır'da Fustat ve İran'da Nişabur gibi şehirler cam üretim merkezleri olarak önemini korumuştur (Karpuz, 2014, s. 37). Suriye cam endüstrisi, Roma döneminden beri sürekli faaliyet göstermiştir. Taraklı, tüylü ve diğer uygulamalı süslemeli kapların yanı sıra kesme cam da üretilmiştir. Ancak İslam'ın egemenliği altına girdikten sonra sadece günlük cam eşyalar üretilmiş, sonrasında yeni süsleme teknikleri ortaya çıkmıştır. İslami cam işçiliğindeki önemli bir yenilik de "lüster boyama (lustre painting)" tekniğidir. Özellikle cam yüzeyine parlak bir dekoratif görünüm kazandırmak için geliştirilmiş olan bu teknik, ilk olarak geç Bizans veya erken İslam dönemlerinde Mısır'da ve 9. yüzyılda İran'da uygulanmıştır (Görsel 4) (Klein ve Lloyd, 2000, s. 59).



Görsel 4. İran'dan Lüster Boyalı Vazo, 8.-9. Yüzyıl
Klein, Dan., Lloyd, Ward., 2000, s. 59.

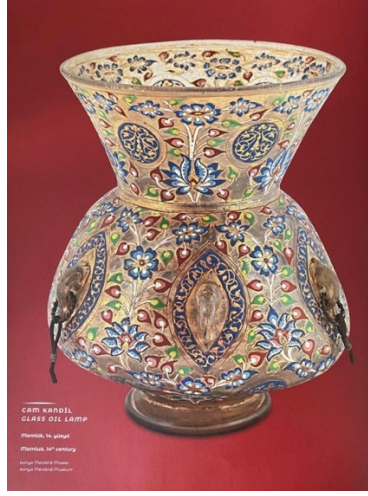
İran, Samani Hanedanlığı dönemi (MS 819-1004) sırasında İslam dünyasında önemli bir cam üreticisi olarak yeniden ön plana çıkmıştır. Bu dönemde, kesme ve oyma cam teknikleri yaygın olarak kullanılmış (Görsel 5), özellikle "oval faset kesim" ve "geometrik desenler" İranlı zanaatkarlar tarafından sıklıkla tercih edilen süsleme yöntemleri olmuştur. İran ve Mezopotamya'daki taş oymacılığı geleneği, cam bezeme sanatını da etkilemiş ve camın yüzeyinin aşındırılıp kabartmaların oluşturulduğu bir cam dekor tekniği haline gelmiştir (Klein ve Lloyd, 2000, s. 61).



Görsel 5. İran'dan İslami Kabartma Şişe, 9.-10. Yüzyıl, Corning Museum of Glass, New York
Klein, Dan., Lloyd, Ward., 2000, s. 59.

İranlı cam yapımcıları erken İslami dönemde bilinen kalıba üfleme, döküm ve lüster boyama gibi tekniklerin çoğunu kullanmış, ancak emaye ya da yaldızlı bezemeyi kullanmamışlardır. Daha sonra gelişen İran cam endüstrisi, 13. yüzyılın başlarında Moğol istilalarıyla büyük zarar görmüştür. Cengiz Han önderliğindeki Moğollar, 1231'de İran'ı, 1258'de ise Bağdat'ı yağmalayarak Mezopotamya'yı fethetmiş ve bu bölgelerdeki cam üretim merkezlerini yok etmişlerdir. Bu yıkımın sonucunda ise Suriye, İslam dünyasında cam üretiminin ana merkezi haline gelmiş ve 13. ve 14. yüzyıllarda, Eyyubi ve Memlûk dönemlerinde cam işçiliğinde en yüksek seviyelere ulaşmıştır. Özellikle “mineli” ve “yaldızlı” cam üretimi bu dönemde zirveye çıkmıştır. Suriyeli cam ustaları minelme sanatını yerel olarak geliştirmiş, yaldızlama tekniğini ise muhtemelen Mısır'dan öğrenmişler ya da Mısır'dan ayrılan zanaatkârlar tarafından Suriye'ye getirilmişlerdir. Suriyeli ustaların ürettiği mineli ve yaldızlı camlar ise, kısa sürede İslam dünyasında büyük bir ün kazanmıştır (Klein ve Lloyd, 2000, s. 61).

13. ve 14. yüzyıla ait yaldızlı ve mineli camlar, bu alandaki sanatın ulaştığı en yüksek seviyeyi temsil etmektedir. Özellikle cami ve türbeler için üretilen bu eserler, bizzat sultanlar veya onlar adına devletin üst düzey yöneticileri tarafından ısmarlanmıştır. Memlûk sultanları tarafından Halep, Şam ve Rakka'ya sipariş edilen yaldızlı ve mineli cami kandilleri, dünya camcılığının en başarılı örneklerinden kabul edilmektedir (Karpuz, 2014). Üfleme tekniğiyle üretilen bu kandiller, küresel gövdeli ve ters konik boyunlu bir formda tasarlanmıştır. Camilere vakfedilen bu kandillerin üzerlerinde İslami el yazısı, geometrik ve bitkisel motiflerle bezenmiş süslemeler bulunmaktadır. Son derece görkemli ve estetik açıdan büyüleyici olan bu cam kandiller, yüzyıllar boyunca büyük bir hayranlık uyandırmış ve dünyanın en ünlü müze ve koleksiyonlarında sergilenmiştir (Görsel 6) (Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 19).



Görsel 6. Cam Kandil, Memlük, 14. Yüzyıl
Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 18.

Türklerin cam sanatıyla tanışması, kayıtlar doğrultusunda Büyük Selçuklu Devleti dönemine dayanmaktadır. Türk cam sanatının ve geleneğinin başlangıç noktasını oluşturan Büyük Selçuklu Devleti'ni, sırasıyla Anadolu Selçukluları, Beylikler, Memlükler ve Osmanlı Devleti takip etmiştir (Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 15). Büyük Selçuklu İmparatorluğu (1038-1157), İran, Horasan, Arap Yarımadası'nın kuzeyi ve Anadolu'yu fethederek bu bölgelerde hâkimiyet kurmuştur. Aynı zamanda Büyük Selçuklulara bağlı Irak ve Suriye'deki küçük beylikler ve devletlerle birlikte 11. yüzyılda Türk-İslam egemenliğinin temellerini atmıştır. Selçuklu yönetiminde, Suriye ve Irak'ta cam yapımında teknik bir ilerleme kaydedilmemekle birlikte, bezemelerde Türk üslubunun öne çıktığı gözlemlenmektedir (Karpuz, 2014, s. 42). Bu süreçte cam yapımında üfleme tekniği, süslemelerde ise Türklere özgü eğri kesim tekniği kullanılmıştır. 1071 yılında Selçukluların Anadolu'ya geçişi, bu tekniklerin Anadolu'ya taşınmasını da sağlamıştır (Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 19).

Anadolu Selçuklu dönemi cam sanatı ve işçiliği hakkında mevcut bilgiler oldukça sınırlıdır. Ancak, Anadolu'ya göç eden ve yerleşen Selçuk Türkleri'nin, sınırlı da olsa cam eşyalar kullandıkları bilinmektedir. Döneme ilişkin ayrıntılı bilgiler ise edebi eserlerde ve minyatürlü yazmalarda yer almaktadır. Özellikle, 12. ve 13. yüzyıllara ait İbn Bibi'nin Selçuknâmesi gibi önemli kaynaklarda tahta çıkma, düğün ve zafer kutlamaları gibi olaylar sırasında düzenlenen eğlence meclislerinde içki kadehlerinden sıkça bahsedilmiştir. Bir de Selçuklu dönemine ait vakfiyelerde, vakfa gelir sağlayan işyerleri ve vakfiye şahitlerinin meslekleriyle ilgili çeşitli bilgilere rastlanmıştır. Örneğin, Sahib Ata'nın Konya'daki İmaretime ait vakfiyede, camcı Billürcü Cemâleddin'den bahsedilir. Ayrıca, 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinde geçen bir olayda, Mevlâna'nın camcılığı onayladığı belirtilir. Erdoğan Merçil'in arşiv kaynaklarına dayanarak verdiği bilgilere göre, Selçuklu döneminde camcılık, âbgîne-ger, billûrî, zeccâc ve şişe-ger gibi meslek unvanlarıyla tanımlanmıştır. Osman Turan'a göre ise, o dönemde Irak'tan işlenmemiş cam ve avizeler ithal edilirken, Erzincan'da kandillerin üretildiğidir. Bu ifadeler, cam işçiliğinin Selçuklu döneminde önemli bir meslek olduğunu göstermektedir (Uysal, 2013, s. 41). Dolayısıyla yukarıdaki bilgilere dayanarak, bu tarihî belgelerde yer alan cam yapımıyla ilgili meslek unvanları ve cam eşyaların kullanımıyla ilgili dolaylı kanıtlar, Anadolu Selçuklu döneminde cam üretiminin varlığına işaret etmekte; aynı zamanda da Anadolu Selçuklu devrinde cam eşyaların kullanıldığını ve camcılık mesleğinin varlığını doğrulamaktadır. Ancak, yazılı kaynaklardaki bu kısıtlı veriler, Anadolu'da cam üretiminin Suriye ve Irak gibi popüler olmadığı izlenimini verirken, Selçuklu döneminde

Anadolu'da cam üretimi hakkında da net bilgiler sunmamaktadır (Uysal, 2009, s. 213). Bu nedenle, erken İslam sanatında önemli bir gelişme gösteren cam işçiliğinin, Anadolu Selçukluları döneminde hangi ürünleri ortaya koyduğu hala belirsizdir. Bu durumda, Anadolu Selçuklu dönemi cam işçiliği hakkında doğru bilgiler elde etmemizi sağlayacak kazı çalışmalarının kısıtlılığı, bu alanda inceleme ve araştırma yapan bilim insanlarının az olması ve malzemenin hassasiyeti nedeniyle, Anadolu Selçuklu cam sanatıyla ilgili bilgilerimiz epey sınırlıdır (Asyep, t.y.). Ancak, bu kısıtlı kayıtlar, dönemin camcılık durumuyla ilgili tek ölçüt olarak değerlendirilmemelidir. Zira tarihi kaynakların eksikliğine rağmen, Anadolu'da Orta Çağ'da cam üretildiğini gösteren arkeolojik kanıtlar bulunmuştur. Bu kanıtlar ise, Bizans egemenliği altındaki Demre, Amorium ve Saraçhane gibi bazı merkezlerde ortaya çıkarılan cam malzemeleridir. Bu buluntuların bazıları yerel üretim olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, Kubad-Abad, Samsat, Alanya, Yumuktepe (Mersin), Harran ve Diyarbakır Kalesi gibi yerlerde yapılan kazılarda, döneme ait zengin cam buluntuları ele geçirilmiştir, bu da Selçuklu dönemi camcılığına ışık tutacak niteliktedir (Uysal, 2009, s. 213).

Kubad-Abad Sarayı'ndaki kazılarda Selçuklu dönemi camcılığıyla ilgili zengin bulgular elde edilmiştir. İlk kazılar Prof. Dr. Katharina Otto-Dorn tarafından 1965-66 yıllarında yapılmış ve Büyük Saray ile Küçük Saray'ın iç kısımları ortaya çıkarılmıştır. Bu kazılarda, çinilerin yanı sıra renksiz, kobalt mavisi, yeşil, bordo ve sarı renklerde ince cidarlı cam parçaları bulunmuştur. Ancak çoğu kırık olan bu cam parçaları arasında sadece boncuklar sağlam durumdadır. Araştırmalar, Kubad-Abad sarayında pencere camları, aydınlatma araçları, mutfak kapları ve süs eşyaları gibi çeşitli cam eşyaların kullanıldığını göstermektedir. Ancak, bu cam parçalarının üretildiği yer hakkında farklı görüşler bulunmaktadır (Uysal, 2013, s. 157). Kubad-Abad'ın uzun bir süre ihmal edilmesinin ardından Prof. Dr. Rüşan Arık, 1981 yılında saray kompleksiyle bağlantılı olarak, göl üzerinde bulunan Kız Kalesi'nde kazı çalışmalarına yeniden başlamış, Selçuklu dönemine ait sikkeler, çini, seramikler ve cam parçaları bulunmuştur. Arık'ın 1984 yılında kıyıda ki Kubad-Abad Saray Külliyesi'nde başlattığı kazılarda ise, büyük sarayın etrafında çini ve çini mozaik parçaları, sırlı ve sırsız seramikler, I. Alaeddin Keykubad adına basılmış Selçuklu sikkeleri, sır atıkları, cüruflar ve farklı renklerde cam kırıkları ortaya çıkarılmıştır. Bu kazılarda ele geçen cam parçaları arasında, hatalı üretimden kalan bir pencere camı parçası da öne çıkmaktadır (Görsel 7) Dolayısıyla diğer Selçuklu dönemi kalıntılarıyla birlikte cam curufu, hatalı üretim parçaları ve üretim artıklarının bulunması, Anadolu Selçuklu döneminde cam üretiminin gerçekleştiğini doğrulamaktadır (Uysal, 2009, s. 213).



Görsel 7. Üretim Hatası Pencere Camı Parçası (Sol) ve Deforme Olmuş Pencere Camı Parçası (Sağ)

Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 151.

Suriye ve Irak bölgelerinde, özellikle Halep, Şam, Hama ve Rakka gibi şehirlerde, Selçuklu dönemine ait kadehler, şişeler ve kâseler bulunmuştur. Kubad-Abad buluntuları arasında önemli bir yer tutan bu kadehler, "silindirik

gövdeli" ve "ters konik gövdeli", şişeler ise "küresel gövdeli" ve "silindirik gövdeli" olarak iki ana tipe ayrılmaktadır. Kubad-Abad'da bulunan bu kadeh ve şişe parçaları, Ortaçağ İslam dünyasının diğer bölgelerindeki örneklerle benzerlik göstermektedir. Berlin İslam Sanatları Müzesi'nden silindirik gövdeli bir kadeh M. 1270 yılına tarihlenirken; Louvre Müzesi'nde sergilenen bu tip bir kadeh, Suriye'nin kuzeyinde verilmekte ve 13. yüzyılın ortasına tarihlenmektedir (Görsel 8) (Uysal, 2013).



Görsel 8. Silindirik Gövdeli Kadeh Örnekleri, BMİK (Sol), Louvre Müz. (Sağ)

Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 71.

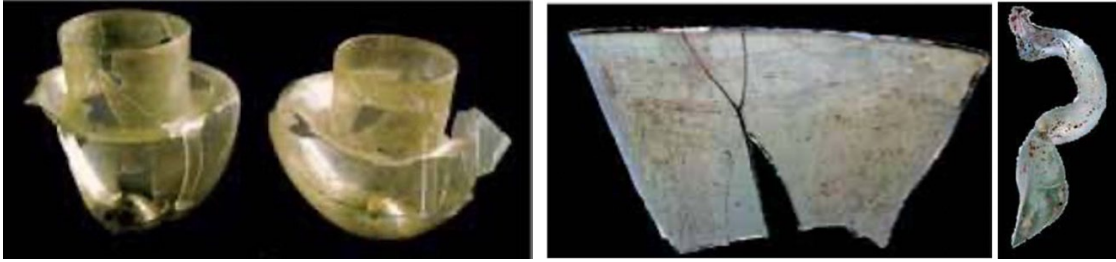
Kubad-Abad kazılarının en çok tanınan cam eseri 30 cm çapındaki kitabeli ve mineleme tekniğinde işlenmiş olan cam tabaktır (Görsel 9). Mine ve yıldızla bezenmiş bal rengindeki bu eşsiz tabak, Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e (1237-1246) ithaf edilmiştir. Tabağın iç kısmında, Sultan'a sıhhat ve afiyet dileyen sülüs hatlı bir yazı bulunmaktadır. Tabağın dış kenarında ise kıvrımlı çizgilerle ilerleyen, bitkisel motiflere sahip soyut bir bordür yer almaktadır (Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 23.) Tabağın Anadolu'da yapılmış olabileceği düşünülse de Anadolu'da emaye cam işçiliğine dair kesin bir bilgi yoktur. 13. yüzyılda Suriye'de Halep ve Şam şehirlerinin, emaye ve altın yaldızla süslenmiş cam işçiliğiyle ünlü olduğu bilinmektedir, bu nedenle tabağın Suriye'de yapıldığı düşünülmektedir. Ancak, bu tabak Anadolu Selçuklu sultanlarınca kullanılmış olması açısından önemlidir (Öney ve Erginsoy, 1992, s. 170).



Görsel 9. Emaye İşli Cam Tabak

Milli Saraylar Bakanlığı, 2021. s. 23.

Aynı dönemde, Kubadabad Küçük Sarayı'nın yapay aydınlatmasında, seramik kandillerin yanında cam kandiller de kullanılmıştır. Saray kalıntıları arasında, iki kandil ve bir sürahi bulunmuştur. Kubad-Abad'da iki farklı cam kandil tipi kullanıldığı tespit edilmiştir (Görsel 10). Birinci tip kandiller, küçük boyutlu, omuzlu-basık küresel gövdeli ve kulpsuz özelliklere sahiptir. Bu kandiller, kulpsuz oldukları için asılamayan ve dipleri gövdeye göre daha dar olduğu için de sehpa üzerine konulamayacak yapıdadırlar. Bunun yerine ya metal bir avizeye yerleştirilmiş ya da tunç kandil zarflarının içine konulmuşlardır. İkinci tip kandiller ise geleneksel kulplu ve vazozeklinde olanlardır. İslam cam sanatında en fazla rastlanan kandil tipi olan bu vazozeklinde kandiller, genellikle kaide üzerinde küresel bir gövdeye ve yukarı doğru genişleyen konik bir boyuna sahiptirler. Gövdenin üstünde ise genellikle üç veya altı adet kulp bulunmaktadır ve bu kandiller zincirlerle asılarak kullanılmışlardır (Uysal, 2013, s. 158).



Görsel 10. Kubad-Abad'dan Omuzlu Tipte Kandil (Sol) ve Vazozekli Kandil Parçası ve Kandil Kulpu (Sağ)
Uysal, Zekiye. (2009). *Tarihî Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı*, Erdem, s. 206.

Kubad-Abad'ın kadeh, şişe ve kandillerinin çoğu "serbest üfleme" tekniğiyle yapılmış, bazıları ise "kalıba üfleme" tekniği kullanılarak üretilmiştir. Kaideleri ise lif sarma veya katlama tekniğiyle yapılmıştır. Bu geleneksel biçimler, dönemin cam üretim tekniklerine göre, olağanüstü bir işçilikle yapılmıştır ve uzun süre boyunca da devam etmiştir. Özellikle öne çıkan bir diğer husus da bazı şişelerin katlı kaideye sahip olup içlerine lif sarılarak "takviyeli kaide" olarak güçlendirilmiş olmalarıdır. Bazı şişeler kaidesiz ve "vurma dipli" biçime sahipken, bazı kadeh ve şişelerde kalıplama tekniğiyle yelpaze gibi açılan kaburgalı süslemeler görülmektedir. Bazı şişelerde İran camcılığında bilinen petek deseni, bazılarında ise lif sarma tekniği görülmektedir. Kadehler üzerinde Selçuklu minai seramiklerindeki desenlere benzer emaye ve yıldız boyama figürler, saray ile ilişkili konularla süslenmiştir. Altı kadeh ve bir şişe mineleme tekniğiyle süslenmiştir. Harran'daki İslam yerleşmesinin bulunduğu bölgelerde yapılan kazılarda ise ele geçen yüksek kaideli ve geniş ağızlı mine bezemeli bir kadeh dikkat çekmektedir. 13. yüzyıl Eyyubî dönemine ait bir kadehte, Selçuklu üslubunda bir Uygur yüz tipi ve geleneksel kıyafetiyle dans eden kadın figürü bulunmaktadır. İki kadehte lüster tekniğiyle yapılmış süslemeler bulunmaktadır. Bu süslemelerde ise altın yaldızlı boya kullanılarak yapılmış yazılar ve düğümlü kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Diğer cam eserlerde ise, kırmızı, mavi ve altın yaldız renkleriyle Rûmî-palmetli bitkisel süslemeler ve yazı dekorasyonu görülmektedir. Selçukluların Suriye ve Irak üzerindeki egemenlik yıllarında, cam sanatında belirgin bir gelişme yaşanmıştır. Cam yapım ve işleme tekniklerinde yenilikler olmamış olsa da, dekorasyonda özellikle rûmî ve palmetler gibi zarif bitkisel motifler ve Türk sanatına özgü kaftanlı, çizmeli ve Uygur çehreli figürler ön plana çıkmaktadır. Kubad-Abad camları arasında, mermervârî teknikle işlenmiş, mavi cam üzerine opak beyazla soyut bir çiçek motifi içeren küçük bir şişe parçası da bulunmaktadır. Bu şişenin Suriye veya Mısır'dan ithal edilmiş olabileceği düşünülmektedir ve bu açıdan benzersiz bir örnektir (Uysal, 2013, s. 160).

Kubadabad Sarayı'nda bulunan bir diğer cam örneği, alçı şebekeleriyle kaplı ve kenarları kıvrımlı olan pencere camlarıdır. Selçuklular, Anadolu'da etkili oldukları dönemde, cam sanatını mimariyle ilişkilendirerek geliştirmiş-

lerdir. Kubadabad kazılarında ve Konya'da bulunan kanıtlardan, Selçukluların mimari yapılarında iç ve dış pencere olarak düzenlenen alçı şebekeler içinde kalın renkli camlar kullandıkları görülmektedir (Olçay Uçkan, 2008, s. 107). Bu camlar, merkezi çukur ve kenarları kalın olup kobalt mavisi, sarı, pembe ve yeşil tonlarındadır. İçlik ve dışlık olarak iki cam yüzeyden oluşan bu pencereler, dışarıyı göstermemekte, ancak ışık geçişini sağlayarak dekoratif bir görünüm sunmaktadır (Küçükerman, 1985, s. 195). Bu camlar, o dönemde diğer eşya gruplarından farklı olarak dökme ve üfleme teknikleriyle yapılmıştır. Bu yöntemle ya kalın ve düz levhalar ya da "fil gözü" olarak adlandırılan dairesel formda camlar üretilebilmiştir. Bu nedenle bunlar sadece bir alçı çerçeve içinde birleştirilmiş ve mimari yapılarda kullanılabilmiştir. Bu zanaat ise Selçuklu döneminde büyük bir ustalıkla geliştirilmiştir (Küçükerman, 2008).

Süs eşyalarından bilezikler, "burma", "paralel lif sarmalı", "düz yüzeyli" ve "sırtı profilli" gibi kategorilere ayrılmaktadır. Kubad-Abad bilezikleri, genel biçimleri bakımından Suriye, Filistin, Mısır gibi Ortaçağ'ın diğer camcılık merkezlerindeki örneklerden ve Bizans dönemi bileziklerinden çok farklı değildir, ancak süsleme açısından daha sadedir. Bazı bileziklerde mineleme tekniğiyle detaylı bezemeler, diğerlerinde ise basit çizgisel desenler bulunur. Bir grup bilezikte ise "halka çevirme" tekniği kullanılmıştır (Uysal, 2013, s. 158).

1981-2004 yılları arasında gerçekleştirilen Kubad-Abad kazılarında, altı adet boncuk bulunmuştur; beşi sağlam, biri yarım. Boncuklar cam süs eşyaları içinde önemli yer tutar, ancak döneme özgü niteliklerini belirlemek zordur. Bu nedenle, boncukların Selçuklu dönemine ait olduğu, kazı buluntularıyla birlikte değerlendirilerek tespit edilmiştir. Kubad-Abad boncukları genellikle "yuvarlak" ve "yassı" tiptedir. Çoğunluğu "cam sarma" tekniğiyle, sadece biri "ezme" tekniğiyle yapılmıştır. Araştırmaya dahil edilen cam çubukların ise tam olarak hangi amaçlarla kullanıldığı kesin olarak bilinmemektedir, ancak bazıları karıştırma aleti veya parfüm çubuğu olarak kullanılmış olabileceği sanılmaktadır. Ayrıca, bazı kulpların hangi kaplar için kullanıldığı da net değildir, ancak sürahi türünde bir kaba ait olması muhtemeldir (Uysal, 2013, s. 158).

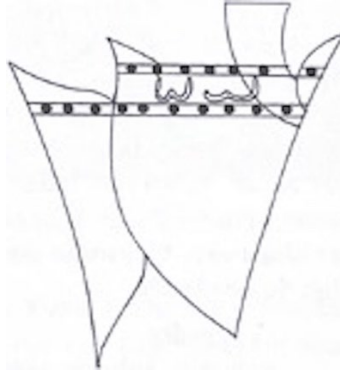
Kubad-Abad'da en yaygın olarak "şeffaf renksiz" cam kullanılmıştır. Yeşilin tonları sıkça görülürken, mavi, mor, kahverengi ve sarı gibi renkler azdır. Kubad-Abad camları bezeme açısından genellikle diğer İslam cam merkezlerine kıyasla daha sadedir. Bazı eşyalarda lif sarma, aplike, kalıplama ve baskı teknikleri kullanılmıştır. Mineli ve lüsterli camlar da bulunmuş, bunların Suriye'den ithal edilmiş olabileceği düşünülmektedir. Araştırmalar, Anadolu Selçuklu döneminde camın mimari, aydınlatma ve süs eşyası olarak kullanıldığını göstermektedir. 1990-1991 yıllarındaki çalışmada, Küçük Saray'ın batısında bir fırın kalıntısı, çevresinde ise cam atölyesine ait izler ve bir de makas (Görsel 11) bulunmuştur. Bu da geleneksel cam atölyelerinin varlığını desteklemektedir (Uysal, 2013, s. 58).



Görsel 11. Frit Fırını Olduğu Düşünülen Kalıntı ve Kubad-Abad'da Geleneksel Cam İşçiliği Aletlerine Andıran Buluntular

Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 150-152.

Adıyaman'ın Samsat bölgesi, 7. yüzyılın sonlarında Müslümanların hakimiyetine girmiştir. Takip eden yüzyıllarda, bölge Emeviler, Abbasiler ve Bizans İmparatorluğu arasında sık sık el değiştirmiştir. 12. yüzyılın ortalarından itibaren ise Samsat, Selçuklu emirliklerinin egemenliği altına girmiştir (Uysal, 2020, s. 301). Bu bölgede yapılan kazılarda ise, Selçuklu üslubunun Mısır'a taşınmasıyla Eyyubîler dönemine ait cam eserler bulunmuştur. 1978'de başlayan Aşağı Fırat Havzası Kurtarma Projesi kapsamında, çeşitli renklerde ve kalitelerde cam eserler ortaya çıkarılmıştır. Bu eserler arasında, altın yıldızlı ve mineli lüks kadehlerden sade ve renksiz kaplara ve bileziklere kadar geniş bir yelpaze bulunmaktadır. 12-13. yüzyıllarda ise Anadolu ve Doğu Akdeniz'de İslam cam eserlerinde altın yıldız boyama ve emay tekniği yaygınlaşmıştır. Orta Çağ Yakın Doğu İslam sanatında geniş ağızlı kadehlerde ince altın yıldızlı bordürlerle işlenen emaye boyamalar ve yazılar dikkat çekmektedir. Bu kadehlerin bordürlerinde, kûfi veya nesih tarzıyla işlenmiş, kullanıcılara övgüler ve bereket dilekleri içeren yazılar bulunmaktadır (Görsel 12) (Özgümüş, 2000, s. 67).



Görsel 12. Yıldız Bordürlü Kadeh Parçası

Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 67.

Samsat kazılarında bulunan bu tür emay bezemeli ve kûfi kitabeli örnekler, cam endüstrisindeki kültürel devamlılığı gösteren önemli buluntulardır (Görsel 13).



Görsel 13. Samsat'tan Emaye İşli Cam Bardak

Milli Saraylar Bakanlığı, 2021.

Samsat kazılarında farklı boyutlarda ve renklerde cam eşyalara rastlanmıştır. Renksiz, açık mavi ve yeşil tonlarında olan bu eşyalar arasında çeşitli cam bilezikler, küçük esans şişelerine benzeyen şişeler, renksiz ve renkli büyük şişeler, çanak ve kase parçaları ile mineli ve yıldızlı lüks cam bardak parçaları bulunmaktadır. Özellikle, alta doğru daralan ve ağzı genişleyen bardakların yaygın olduğu tespit edilmiştir. Kadehlerin bazı örneklerinde, ince altın yıldız bordürler içinde zarif bir şekilde işlenmiş mavi, beyaz ve kırmızı mine süslemeleri dikkat çekmektedir. Aynı tipin, sade ve renksiz ya da kabaralı bordürlerle süslenmiş örnekleri de mevcuttur (Karpuz, 2014, s. 55). Samsat kazılarında ayrıca balık figürlü mineli bardak parçaları da (Görsel 14) bulunmuştur; bunlardan biri British Museum'da sergilenmektedir (Özgümüş, 2000, s. 68).



Görsel 14. Balıklı Bardak

Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 68.

Balık figürü, masal ve burç hayvanı olarak mimari, seramik ve cam malzeme gibi çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Türk-Çin hayvan takviminde yer alan bu figür, balık ve yumurtalarıyla bolluk ve bereketin simgesi olarak kabul edilmiş olabilir. İbn Bibi'nin aktarımında, balığın dünya üzerinde durduğu ve dünyanın merkezi olarak alındığı anlamına işaret ettiği belirtilmektedir. British Museum'da sergilenen başka bir örnek de Güney Anadolu'dan gelmiş olan avcı figürlü bir cam parçasıdır (Görsel 15). Bu parçada, cesaret ve kahramanlık simgesi olarak avcı figürü yer almaktadır. Bu figür, mavi zemin üzerine yıldız detaylarıyla işlenmiştir (Asyep, t.y.).



Görsel 15. Avcı Figürlü Cam Parçası

Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 69.

1985-1991 yılları arasında Alanya Selçuklu Sarayı'nda gerçekleştirilen kazılarda, Selçuklu Sultanı I. Alaaddin Keykubat (1219-1236) ve oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1236-1246) dönemlerine ait olduğu düşünülen ve bu sultanların özel kullanımına yönelik olarak düzenlendiği tahmin edilen odalarda pencere camları bulunmuştur. Bu camların, odaların tepe pencerelerinde yer alarak iç mekanları küçük, farklı renklerde cam parçalarının bir araya getirilmesiyle renklendirdiği düşünülmektedir. Göbekli pencere camlarının çaplarının 12-13 cm ile 23-24 cm arasında değiştiği belirlenmiştir. Ayrıca kazılarda, cam kapların boyun ve gövde parçalarının yanı sıra bardak, şişe ve düğümlü kupalar olarak tanımlanan cam eşyalar da ortaya çıkarılmıştır (Karpuz, 2014, s. 42).

Harran'da yapılan kazılarda emaye ile işlenmiş kaftanlı figürlü geniş ağızlı bir cam kadeh keşfedilmiştir. Ayrıca, Kubadabad Sarayı çinilerinde tasvir edilen bazı saray figürlerinin ellerinde tuttıkları kadehler de aynı formdadır. Son zamanlarda Yumuktepe'deki kazılarda ortaya çıkarılan ve Bizans dönemi tarihine ait ancak İslami döneme paralel olan ters koni ağızlı, şişkin gövdeli ve asma kulplu kandil, dönemin kültürel bağlantılarını göstermesi açısından önemlidir (Olçay Uçkan, 2008, s. 107).

4. Sonuç

Anadolu Selçuklu sanatı, kültürler arası etkileşimlerden beslenen ve çeşitli motifler, semboller ve tekniklerle zenginleşmiş bir dönemi temsil etmektedir. Özellikle mimari yapılar, kervansaraylar, kaleler ve medreseler gibi anıtsal yapılar bu dönemin önemli eserleridir. Sanatta hayvan sembollerinin ve geometrik bezemelerin önemli bir yeri vardır ve her motifin sembolik bir anlam taşıması da karakteristik özelliklerindedir. Cam işçiliği de dönemin önemli sanat dallarından biridir ve elde edilen kısıtlı bulgular, cam üretiminin varlığına işaret etmektedir.

Anadolu'da yapılan kazılarda ortaya çıkan cam buluntularının büyük bir kısmı, İslamiyet öncesi döneme ait eserlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda cam sanatı tarihi ve arkeolojisi üzerine çalışan uzmanlar, cam üretiminin kökeninin Suriye'ye dayandığını ve Anadolu'daki cam üretimi konusunun henüz net olmadığını belirtmektedir. Araştırmalar, cam üretiminin ve hammadde temininin binlerce yıldır sürdüğünü ve seyyar cam ustaları sayesinde bu mesleğin yayıldığını göstermektedir. Ancak tüm bu bilgiler, bazı karmaşık sonuçlar da doğurmaktadır. Hem mimari hem de küçük sanatlarda, zanaat ve sanatı bir araya getirerek ustalık gerektiren ürünler üreten bir kültürün cam üretimi yapmış olabileceği güçlü bir olasılık olarak değerlendirilmelidir (Asyep, t.y.). Sonuç olarak Anadolu Selçuklu dönemine ait en zengin cam bulguları Kubad-Abad, Alanya ve Samsat kazılarında bulunmuş, Harran ve Yumuktepe kazılarında da döneme ait cam kalıntıları tespit edilmiştir. Bu da dönemin cam üretimine ilişkin önemli veriler sağlamaktadır. Bu bağlamda, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde cam üretimi, teknikleri ve ürünleri, hem sanat tarihi hem de sosyo-ekonomik yapı açısından büyük önem taşımaktadır. Arkeolojik kazılar ve tarihi kaynaklar, Selçuklu dönemi cam sanatının, İslam dünyası ve Bizans gibi büyük kültürlerin etkisiyle şekillendiğini, aynı zamanda Anadolu'nun yerel zenginliklerinden de beslenen özgün bir üretim süreci oluşturduğunu göstermektedir.

Kaynakça

Anadolu Selçuklu Yapı Envanteri (t.y). Selçuklu El Sanatları: Cam Sanatı. Erişim: 16.04.2024. <http://adoluselcuklumimarisi.com/tr-tr/selcuklu-el-sanatlari/cam-sanati>

Çetin, Sema. (2012). *Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.

Karpuz, Haşim. (2009). Anadolu Selçuklu Sanatı Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 14, s. 51-66.

Klein, D., Lloyd, W. (2000). *The History of Glass*. UK: Little, Brown and Company.

Kurt Kırtay, Koza. (2019). *Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Küçükerman, Önder. (1985). *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Küçükerman, Önder. (2008). *Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam*. İstanbul: NTV yayınları.

Milli Saraylar Bakanlığı. (2021). *Saraylarda Cam Sanatı*. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Yayınları. ISBN 9786257380003.

Olcaç Uçkan, Bedia Yelda. (2008). Cam Tarihine Genel Bir Bakış. *Anadolu Sanat*, 19, s. 97-110.

Öney, G., Erginsoy, Ü. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları- Maden Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öney, Gönül. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatı*. Türkler Ansiklopedisi, s. 807-819. Yeni Türkiye Yayınları.

Özgümüş, Üzelifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*. İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık.

Uysal, Zekiye. (2009). Tarihî Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı. *Erdem*, 54, s. 201-216.

Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uysal, Zekiye. (2020). Samsat Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(1), s. 301-317.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Çift Başlı Kartal Figürü

Kurt, Kırtay. (2019). *Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Kanatlı Figür Betimlemelerinin Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumları*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 50.

Görsel 2: Konya Sırçalı Medresesinde Bulunan Geometrik Tasarım

Çetin, Sema. (2012). *Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, s. 17.

Görsel 3: Kayseri Şah Kutluk Han Kümbeti'nde Bulunan Yıldız Motifleri

Çetin, Sema. (2012). *Anadolu Selçuklu Dönemi (Geometrik Yıldız Hayat Ağacı, Nar ve Rumi) Motiflerinin Heykel Sanatı Bağlamında Yorumlanması*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, s. 21.

Görsel 4: İran'dan Lüster Boyalı Vazo, 8.-9. Yüzyıl

Klein, Dan., Lloyd, Ward., 2000, s. 59.

Görsel 5: İnan'dan İslami Kabartma Şişe, 9.-10. Yüzyıl, Corning Museum of Glass, New York
Klein, Dan., Lloyd, Ward., 2000, s. 59.

Görsel 6: Cam Kandil, Memlük, 14. Yüzyıl
Milli Saraylar Bakanlığı, 2021, s. 18.

Görsel 7: Üretim Hatası Pencere Camı Parçası (Sol) ve Deforme Olmuş Pencere Camı Parçası (Sağ)
Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 151.

Görsel 8: Silindirik Gövdeli Kadeh Örnekleri, Bmik (Sol), Louvre Müz. (Sağ)
Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 71.

Görsel 9: Emaye İşli Cam Tabak
Milli Saraylar Bakanlığı, 2021. s. 23.

Görsel 10: Kubad-Abad'dan Omuzlu Tipte Kandil (Sol) ve Vazo Tipli Kandil Parçası ve Kandil Kulpu (Sağ)
Uysal, Zekiye. (2009). Tarihî Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı, *Erdem*, s. 206.

Görsel 11: Frit Fırını Olduğu Düşünülen Kalıntı ve Kubad-Abad'da Geleneksel Cam İşçiliği Aletlerine Andıran Buluntular
Uysal, Zekiye. (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 150-152.

Görsel 12: Yıldız Bordürlü Kadeh Parçası
Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 67.

Görsel 13: Samsat'tan Emaye İşli Cam Bardak
Milli Saraylar Bakanlığı, 2021

Görsel 14: Balıklı Bardak
Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 68.

Görsel 15: Avcı Figürlü Cam Parçası
Özgümüş, Üzlifat. (2000). *Anadolu Camcılığı*, İstanbul: Pera Yayıncılık ve Kitapçılık, s. 69.