



ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Journal of Ankara University Faculty of
Fine Arts

2024

CİLT/ VOLUME: 6

SAYI/ ISSUE: 2

ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ/
JOURNAL OF ANKARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS

2024

Cilt: 6 Sayı: 2

Sahibi/ Owner

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör/ Editor

Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren BEŞTEPE

Editör Yardımcıları/ Editor Assistants

Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ
Dr. Öğr. Üyesi. İhsan METİNNAM
Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU

Onur Kurulu/ Honorary Board Members

Prof. Dr. İnci SAN
Prof. Dr. Rüçhen ARIK
Prof. Dr. Mustafa ARLI
Prof. Dr. Zeynep AHUNBAY
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Prof. Dr. Tamay Raziye BAŞAĞAÇ
Prof. Dr. Cevat ERDER
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

Mizanpaj Editörleri/ Layout Editors

Arş. Gör. Ahmet MANSUROĞLU
Arş. Gör. Gizem SİVRİKAYA
Arş. Gör. Hazal EVRUK
Arş. Gör. Hiranur GÜLTEKİN
Arş. Gör. Zeynep YILMAZ

Sekreter

Ayşe TOPÇU

Yayın Türü: 6 aylık, ulusal, süreli

E-dergi

Danışma Kurulu/ Advisory Board

Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Bekir ESKİCİ, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Burçin TÜRKCAN, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Candan TERWİEL DİZDAR, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Cüneyt KURT, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Emine KOCA, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR, *Düzce Üniversitesi*
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ, *Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*
Prof. Dr. Güzin YAMANER, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Hasip PEKTAŞ, *Üsküdar Üniversitesi*
Prof. Dr. İbrahim Tunç SİPAHİ, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. İsmail ATEŞ, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Musa KÖKSAL, *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi*
Prof. Dr. Ömer ADIGÜZEL, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Sema TAĞI, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Seher KURT, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Sezer Cihaner KESER, *Van Yüzüncüyıl Üniversitesi*
Prof. Dr. Suat KARAASLAN, *Çukurova Üniversitesi*
Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Süleyman TARMAN, *Aksaray Üniversitesi*

Prof. Dr. Şeniz AKSOY, *Gazi Üniversitesi*
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Cengiz ÇETİN, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayben KAYNAR TANIR, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayşem YANAR, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Deniz Onur ERMAN, *Hacettepe Üniversitesi*
Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET, *Yıldız Teknik Üniversitesi*
Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE, *İstanbul Aydın Üniversitesi*
Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU, *Hacettepe Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Eren Can AYBEK, *Pamukkale Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Kozan UZUN, *Ankara Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Zekiye ÇILDIR, *Artvin Çoruh Üniversitesi*

Sayı Hakemleri/ Guest Advisory Board

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN
Prof. Dr. Cengiz ÇETİN
Prof. Dr. Ruken ASLAN
Prof. Dr. Ömer ADIGÜZEL
Doç. Dr. Ayben KAYNAR TANIR
Doç. Dr. Ayşem YANAR
Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR
Dr. Öğr. Üyesi Kamil Onur KARATAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Zeki ÖZEN
Öğr. Gör. Dr. Elif SARAÇ

İletişim/ Contact

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
Ankara Üniversitesi Gümüşdere Yerleşkesi
Yavuz Sultan Selim Bulvarı 37/15 KEÇİÖREN / ANKARA / TÜRKİYE
TEL:0(312) 316 4930 – 0(312) 316 4920 / 1730-1731
Faks: 0 (312) 357 7475 – 0 (312) 316 4903
E-posta adresi: gsfergi@ankara.edu.tr
Web adresi: gsfergi.ankara.edu.tr



Değerli Okuyucular,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (AÜGSFD) 14.02.2018 tarihinde kurulmuş; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarına yönelik makalelerin yanı sıra, sanatla ilişkili temel disiplinlerdeki çalışmalarda kaleme alınmış; Türkçe ve İngilizce derleme ve araştırmaların yer alacağı çalışmaları kapsamaktadır. AÜGSFD **ulusal** hakemli ve bilimsel içerikli bir resmi yayın organıdır. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarında çalışma yapan bilim, kültür ve sanat insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak ve bu alanlardaki çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

Yayın hayatını "e-dergi" ve "basılı" formatında devam ettirecek olan dergimiz sayılarına *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden ulaşılabilecektir. Makale başvuruları *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden sağlanan erişim ve kullanım hizmeti ile *DergiPark* sisteminin ilgili web sayfasından yapılacaktır.

Değerlendirme Süreci ve Yayın İlkeleri

Bir makalenin dergide yayımlanabilmesi için makaleye ilişkin en az iki hakem tarafından olumlu görüş bildirilmiş olması gerekmektedir. Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (*peer-review*) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumlu diğerinin olumsuz görüş bildirmesi durumunda editör tarafından üçüncü bir hakemin değerlendirmesine başvurulur. Üçüncü hakemin de olumsuz görüş bildirmesi halinde veya ilk iki hakemin olumsuz görüş bildirmesi halinde yazı yayımlanmaz ve yazara iade edilir. Son karar Dergi Yayın Kuruluna aittir.

- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi yılda **iki** kere yayımlanan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanacak eserlerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekir.
- Dergide makale yazım dili; Türkçe, İngilizcedir.
- Yayımlanan çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
- Yazıları yayımlanan yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar ve yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yazım ilkelerine uygun olmayan çalışmalar hakem değerlendirmesine gerek duymadan geri çevrilir.
- Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
- Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilir.
- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nde yayımlanacak makalelerden herhangi bir ücret talep edilmez.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ

Cilt: 6 Sayı: 2
2024

<i>Editörden</i>	vi
<i>Özür ve Düzeltme</i>	vii

MAKALELER

Araştırma Makalesi

Yiğit KARABULUT ve Münevver DENİZHAN

*Batman Kentsel Ulaşımında Müzik Kültürü.....*132

Araştırma Makalesi

Gözde UZDİĞİM

*Tarihi Bir Heybe Dokumanın Koruma Uygulamaları.....*148

Araştırma Makalesi

Yılmaz ACAR ve Kafiye Özlem ALP

*Fahrelnisa Zeid Portreleri.....*163

Araştırma Makalesi

Devrim AVŞAR

Gadamer'in Sanat Üzerine Meşruiyet Sorunu176

Derleme Makale

Evin CANER

Tarihi Taşların Sağlamlştırılmasında Nano Teknoloji:

Nano Kireç Örneği.....191

Değerli Okurlar,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi olarak on ikinci sayımızı siz değerli okurlarımıza sunuyoruz. TR Dizin değerlendirme sürecinde olan Dergimiz, ulusal ve uluslararası indeksler tarafından taranma hedefine dönük çalışmalarını sürdürmektedir. Yazarların, hakemlerin ve dergi ekibimizin değerli katkılarıyla çıkardığımız on ikinci sayımızda beş makale yer almaktadır.

Bu sayımızda yer alan “Batman Kentsel Ulaşımında Müzik Kültürü” başlıklı makale Yiğit Karabulut ve Münevver Denizhan’a aittir. Makalede, Batman ilinde hizmet veren şehir içi toplu taşıma araçlarından biri olan dolmuşlardaki müzik kültürünün nasıl olduğu incelenmiştir. Yazarlar, araştırmada, sosyal hayatla iç içe herhangi bir oluşumun, kültürün, buldukları şehirden, etkileşim içinde olduğu halklardan, çevreden, yaşantılarından (yaş, güncellik) koparılamaz bir bütünlük içerisinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Gözde Uzgidim’in “Tarihi Bir Heybe Dokumanın Koruma Uygulamaları” başlıklı çalışmasında, biyolojik ve fiziksel kaynaklı tahribat tespit edilen, Çankırı bölgesine ait özel bir koleksiyonda yer alan heybe dokumanın belgelenmesi ve koruma-onarım müdahaleleri yer almaktadır.

“Fahrelnisa Zeid Portreleri” başlıklı makale de Yılmaz Acar ve Kafiye Özlem Alp tarafından yazılmıştır. Yaşamı boyunca, herhangi bir akım ya da etkiden uzak, kendine özgü ve kendi yaşam pratiğinden yola çıkmış eserler yaratan Fahrelnisa Zeid’in içinde bulunduğu yüzyılın önde gelen kadın sanatçılarından biri olduğu vurgulanan çalışmada, yazarlar, Fahrelnisa Zeid’in temsili haline gelen son dönem portre çalışmalarına odaklanılmışlardır.

“Gadamer’in Sanat Üzerine Meşruiyet Sorunu” başlıklı makale ise Devrim Avşar’a aittir. Devrim Avşar, bu makalede, öncelikle modern sanat akımların ortaya çıkış hikâyesine yer verir ve sonrasında sanatın meşruiyet sorunu şeklinde ifade edilen tartışmalara nasıl evrildiğini ele alır. Ortaya konulan bakış açısının odağına da Gadamer’in sanata dair düşünceleri yerleştirilmiştir.

Bu sayımızda yer alan son makale ise “Tarihi Taşların Sağlamlaştırılmasında Nano Teknoloji: Nano Kireç Örneği” başlıklı makale ise Evin Caner’e aittir. Nano malzemelerin kültürel mirasın sürdürülebilir korunmasında önemli bir potansiyele sahip olduğu vurgulanan çalışmada, özellikle nano kireç (nanolime), kalkerli taşlar (kireçtaşı, mermer vb.), kireç harç ve sıvalarının sağlamlaştırılması ve onarılmasında umut verici sonuçlar verdiği, geleneksel ve yeni geliştirilen yöntemlerin birlikte kullanımının tarihi taşların uzun vadeli korunması için gerekliliği belirtilmiştir.

Dergimizin bu sayısına katkı sunan yazarlara, hakemlere ve yayın ekibimize teşekkür ederiz. Dergimizin yeni sayısının siz değerli okurlarımıza yararlı olması dileriz.

Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe

Editör

ÖZÜR ve DÜZELTME

Yılda iki kez cilt ve sayı numaraları ile yayımlanan dergimizin sayfa numaralarında sehven yapılan hatalar tespit edilmiştir. Karışıklığa neden olamaması adına açıklama yapma gereği doğmuş olup son sayımızda olması gerektiği gibi numaralandırma yoluna gidilmiştir.

Güncel sayımız olan 2024 Yılı Cilt 6 Sayı 2 'de bu hata düzeltilmiştir. Emeği geçen tüm yazarlarımızdan ve değerli okuyucularımızdan özür diler, bilgilerinize saygı ile sunarız.

Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe

Editör

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi:	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	12/07/2024	26/10/2024

BATMAN KENTSEL ULAŞIMDA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Yiğit KARABULUT¹

Münevver DENİZHAN²

Özet

Araştırmanın amacı, Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan Batman ilinde hizmet veren şehir içi toplu taşıma araçlarından biri olan dolmuşlardaki müzik kültürünün nasıl olduğunun incelenmesidir. Bu çalışmada alan/saha araştırması tekniği kullanılmıştır. Görüşme yöntemi ile veriler toplanmış, görüşme soruları alan uzman bireylerden görüş alınarak hazırlanmıştır. Şehrin coğrafi konumu ve ekonomik nedenlerle göç alması sebebiyle zengin bir kültür çeşitliliğinin varlığı tespit edilmiştir. Bu durumun şehir içinde oluşmuş topluluklara yansımış olduğu ve onların kültürlerine etki ettiği gözlenmiştir. Araştırmada; resmi olmayan, kendilerine özgü çalışma şartlarına ve ortamlarına sahip olan dolmuşçuluk oluşumuna değinilmiştir. Dolmuş folklorunda bir alt başlık olarak müzik kültürü ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda sosyal hayatla iç içe herhangi bir oluşumun kültürünün, buldukları şehirden, etkileşim içinde olduğu halklardan, çevreden, yaşantılarından (yaş, güncellik) koparılamaz bir bütünlük içerisinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kültür, müzikoloji, folklor, dolmuş.

Music Culture in Batman Urban Transportation

Abstract

The aim of the research is to examine the music culture in mini buses, one of the urban public transport vehicles serving in Batman province located in the South eastern Anatolia region. A field research technique was used for this research. Data were collected by interview method, and interview questions were prepared by taking opinions from experts in the field. The existence of a rich cultural diversity has been determined due to the geographical location of the city and migration for economic reasons. It was observed that this situation was reflected in the

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, karabulutiyigit@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8326-7760.

² Yüksek Lisans, Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, mune.01@hotmail.com, ORCID ID: 0009-0001-4985-5793.

communities formed in the city and affected their cultures. In the research; the formation of minibüs driver, which is unofficial and has its working conditions and environments, has been mentioned. Music culture has been discussed as a sub-heading in mini bus folklore. As a result of the study, it was concluded that the culture of any formation intertwined with social life is in an integrity that cannot be separated from the city they are in, the people they interact with, the environment, and their lives (age, actuality).

Keywords: Music, Culture, musicology,folklore,minibus.

1. Giriş

Dolmuşçuluğun tarihçesi Tekeli ve Okyay (1980)'a göre; 1929 Dünya Ekonomik Krizi sonrası başta Amerika sonra tüm dünyada etkisini göstermiştir. Türkiye de bunu derinden hisseden ülkelerden biridir. İstanbul Cağaloğlu'nda lokanta işleten bir esnaf, işler kötü gidince bir taksi alıp şoförlüğe başlar. Sefer sayısı günde bire düşünce müşterisinin önerisiyle aynı seferde birden fazla yolcu almaya başlar. Ve dolmuşçuluk böyle doğmuştur. Bu hizmet ilk zamanlar “taksi-dolmuş” olarak anılmıştır. “Dolmuş” terimi dolu olmak veya doldurulmak anlamına gelir. Başar Özbilen “Bir ara toplu taşıma türü olarak dolmuşun mevcut toplu taşıma ağına entegrasyonu: Ankara örneği” adlı yüksek lisans tezinde, “Bu terim Türkiye’de resmi olmayan bir şekilde ortaya çıkan bütün transitleri temsil etmekteydi Taksi-dolmuş ve minibüs-dolmuş gibi” olarak durumu aktarmaktadır (Özbilen, 2016).

Dolmuş kültürünün Türkiye genelinde yaygın olduğu görülmektedir. İnsanların günlük alışkanlıklarında taşıt tercihleri arasında pratik ve hızlı olması sebebiyle önemli bir yere sahip olduğu düşünülebilir.

Dolmuşçuluk, çoğalan nüfusla birlikte ulaşım hizmetlerindeki açığı kapatmak için halk tarafından oluşturulan bir olguyu ifade etmektedir. Zamanla sadece şehir içinde değil şehirlerarası da hizmet vermiştir. Batman’da şehir içi ulaşımında önemli bir yeri olan dolmuşçuluğun kendine has bir kültürü olduğu düşünülebilir.

Dolmuşçuluk folkloruyla ilgili birden fazla çalışma yapılmıştır. Bu alanda en çok başvurulan kaynak İlhan Tekeli ve Tarık Okyay’ın birlikte yazdıkları Dolmuşun Öyküsü adlı kitaptır. İlhan Tekeli ve Tarık Okyay, Yiğit Gülöksüz’ün de katıldığı ve 1976 yılında Gecekondu, Dolmuşlu, İşportalı Şehir başlıklı bir kitap olarak basılan çalışmaları sürecinde dolmuş üzerine bir çalışma olmadığını fark ederler. Onlara göre bu durum araştırmacıların sınıfsal konumundan kaynaklanan yöntemsel bir körlüğün yansımasıdır. 20 temel başlık altında giriştikleri kapsamlı bir incelemedir. Söz gelimi: “Özel Araba Sahipliği ve Otomobil Üretimi Açısından Şehirsiz Ulaşım Sorunu”, “Şehirlerimizde Çıkar Grupları Açısından Plansızlık”, “Şehir Halkının Beslenmesinde Bir Dağıtım Kontrol Merkezi: Toptancı Halleri” ve “Şehirlerimizde Yeni Bir Büyüme Biçimi: Toplu Konut.” Bu 20 başlıktan altıncısı ise “Dolmuşlar ve Dolmuşçular” üzerinedir.

Belli bir yerin, mahallenin, oluşumun, komitenin müzik kültürünü öğrenmek için o yer veya oluşum hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bir memleketi, orda yaşayan halkları, yerli halkı tanımadan orada yer alan herhangi bir grubun müzik kültürü hakkında bir çalışma yapmak eksik olabilir. Bu çalışmada ilk olarak Güneydoğu Anadolu’da bulunan yer altı ve yer üstü zenginliğiyle bilinen Batman ili ve halk kültürü hakkında genel bilgilere yer verilmiştir.

Metin İpek’in Ankara’daki 100 Şoförle yaptığı mülakatlarla elde ettiği bilgiler ışığında yazdığı yüksek lisans tezinde, Ankara’nın Ulus semtine bağlı Rüzgârlı dolmuş duraklarındaki dolmuşçuların folkloru ele alınmıştır. Birinci bölümde; meslek folkloru ve taşıt folkloru hakkında bilgiler verilip konu ile ilgili dünyada ve Türkiye’de yapılan çalışmalar kronolojik olarak tanıtılmıştır. İkinci bölümde; “Dolmuş ve dolmuşçuluk” başlığı ile dolmuşçuluğun tarihsel süreçteki yeri hakkında bilgiler verilmiş; dünyadaki dolmuş çeşitleri tanıtılıp Türkiye’de ve özelinde Ankara’daki dolmuşçuluğun ortaya çıkışındaki toplumsal olgular irdelenmiştir. Bunun yanında toplumda ve dolayısıyla medya organlarında dolmuşçu algısı ele alınmış olup sinema ve televizyon eserlerinde dolmuşçu rolü incelenmiştir. Taşıt edebiyatı olarak da adlandırılan dolmuş yazıları, konularına göre sınıflandırılmış; karikatüristlerin dolmuşçuluk üzerine çizdiği karikatürler de derlenip dolmuşçu mizahı ürünleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise, Ulus-Rüzgârlı dolmuşçuları meslek folkloru bağlamında ele alınmıştır. Dolmuşçuların mesleklerini icrası sırasında gözlem yönteminden yararlanılarak folklor materyalleri toplanırken mülakat yöntemi ile de dolmuşçuların anlatıları kayıt altına alınmıştır. Bu bölümde, dolmuşçuların ortak imgeleri olan argoları, jargonları ve lakapları, yeme içme alışkanlıkları, giyim kuşam şekilleri ve dinledikleri müziklere yer verilmiş ve dolmuş yazıları ve dolmuştaki diğer objeler üzerinden dolmuşçu kimliğiyle ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Dolmuşçuların anıları ve dolmuşçu dayanışması üzerinde de durularak; Ankara (Ulus-Rüzgârlı) dolmuşçuluğunun folklor ürünleri aktarılmıştır.

2. Batman Halkı ve Kültürü

Tarihi kaynaklar incelendiğinde insanlığın ilk yerleşim ve yaşam alanlarından birinin de Mezopotamya olduğu görülmektedir. Batman ilinin yer aldığı topraklar Mezopotamya’nın kuzeyinde yer almaktadır. Düünden bugüne Batman, on bin yıllık kültür birikimi, içerisinde kurulan Petrol Sanayii ve bu sanayi tesislerine yapılan yatırımlarla çok çeşitli kültürel, etnik ve dini gruptan göç almıştır (URL-1).

Batman; Mezopotamya’nın Kuzeyinde yer alan önemli kentlerdendir. Yüzyıllar boyu bulunduğu coğrafyada tarihi, kültürel ve doğal güzellikleriyle önemli bir merkez olan Hasankeyf, antik Mezopotamya’ya başkentlik yapmıştır (Gümüş ve Genç, 2022).

Bahsi geçen tüm bu olgular neticesinde Batman şehri, sosyal ve kültürel doku ile yaşam tarzları açısından büyük farklılıkları bünyesinde toplayarak çok dilli (Türkçe-Kürtçe-Arapça-Süryanice), çok dinli (Müslüman-Hristiyan-Ezidilik), çok renkli ve bunların doğal bir sonucu olarak çok sesli bir kültürel mozaik oluşturmaktadır. Bu folklorik zenginlik her alanda kendini

göstermektedir ve bu alanlardan biri de müziktir. Toplum ve müzik bir bütünü ayrılmaz parçaları gibidir. Bu manada müzik, insanın içerisinde bulunduğu toplumdaki etkilediği gibi onu da etkileyebilir (İmik, 2014).

2.1 Batman Şehir İçi Ulaşımında Kullanılan Toplu Taşıma Araçları

Batman ilinde toplu taşıma araçları çok çeşitli değildir. Aktif olarak hizmet veren toplu taşıma araçları belediye otobüsü ve dolmuşlardır.

2.1.1 Dolmuş ve Dolmuşçuluk

Küreselleşen dünyada ilerleyen teknoloji, birçok iş alanında yeni ve teknolojik yöntemler getirdiği gibi ülkemizde de kırsal kesimlerde makineleşmeyle birlikte yaşam modellerini etkilemiştir. Tarımda insan etkisinin azalmasından dolayı topraktan kopan nüfus büyük şehirlere göç etmeye başlamıştır. Artmakta olan şehir nüfusuyla birlikte yeni semtler, mahalleler oluşmuştur. Bunun neticesinde kısa sürede çarpık ve dağınık bir şehirleşme ortaya çıkmıştır. Şehir merkezlerinin çevresinde genellikle seyrek bir biçimde içinde bir aileyi barındırabilecek konutlar yapılmıştır. Doğal bir şekilde kentin var olan ulaşım hizmetinin yetersiz kalması ulaşım taleplerinin doğmasına sebep olur. Gecekondu diye adlandırılan ve kent merkezleri ile düzenli bir mekân ilişkisi içinde olmayan gelişigüzel ve dağınık yerleşim alanları ortaya çıkmış ve bu alanlar zaman içerisinde kendine göre bir ulaşım-taşımacılık modeli oluşturmuştur. (İpek, 2017).

Dolmuş ile ilk tanışma İstanbul'da Sirkeci-Beykoz arasında çalışan dolmuş motorları ile gerçekleşmiştir. "Kaptı-kaçtı" denen ilk kara dolmuşları, 1920'li yılların sonunda İstanbul'da ortaya çıkmıştır. 1931'de Taksim-Karaköy arası adam başı 10 kuruşa çalışan seferlerin başladığı bilinmektedir (Emiroğlu, 2002, s.448).

Dolmuşçuların kendilerine ait mesleki kültürleri vardır. Dolmuşta dinledikleri müzikler, kendi aralarındaki konuşma dilleri, kendilerine has jargonları, tutum ve davranışları, araçtaki süs ve yazıları, kıyafetleri bu mesleki folklorun bir parçasıdır (İpek, 2017).

3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Batman ili şehir içi ulaşımında önemli bir yeri olan dolmuşların müzik kültürü nasıldır sorusuna yanıt aramaktır.

Müzik, insanoğlunun varoluşundan beri insan yaşamının en vazgeçilmez öğelerinden biridir. Müziği duymak, hepimiz için başkadır, zira müzikte iştme başlayınca konuşma ve yazı lisanı anlamını yitirir ve ortak dil kendini meydana çıkarır. Bir sanat dalı olan müzik, ülke, dil, din, ırk ayırt etmeksizin ortak bir duyum diline sahiptir. Müzik yapıtlarının üzerinde yapılan çalışmalar, meydana getirildikleri devir hakkında ekonomik, siyasi, tarihi vb. birçok veri

sağlayabilmektedir. Bu nedenle müzik teriminin sosyo-kültürel yapı ile pek çok mühim bağları bulunmaktadır. Müzik eskiden olduğu gibi gelecekte de kültürümüzün bir aynası gibi kültürel birikimi gelecek kuşaklara taşımaya devam edecektir. Bu anlamda müzik unsurlarının kültürel anlamda önemli fonksiyonu olduğu açıktır (İmik ve Haşhaş, 2020).

DeNora'ya (2020) göre gündelik yaşantımızda müzik, dikkat dağıtma, içe dönme, başa çıkma gibi durumlara yardımcı olan bir öz düzenleyicidir. Müziğin hayatımızdaki çok yönlü etkisi dikkate alındığında, dolmuşta dinlenen müziğin de kişiler üzerinde etkili olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Dolmuşta dinlenen müziklerin belirleyicilerinin kimler olduğu, tercih edilen türlerin nedenleri ve etkilerinin neler olduğu sorularına cevap bulmak için bu çalışma yapılmıştır.

4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma dolmuşlarda müzik kültürü hakkında bir incelemedir. Araştırmada dolmuş kültürünün bir parçası olan müzik teması ele alınmıştır. Yıllardır ülkemizde iş gören bu mesleki oluşumun ulaşım hayatındaki yerinin önemli olduğu düşünülmektedir. Dolmuşlar her gün onlarca insanın hayatında yer tutmaktadır. Her gün işe giderken, okula giderken, çarşıya, pazara, hastaneye, misafirlığe, alışverişe giderken insanlar bu araçlarda zaman geçirmekte ve bu kültüre dâhil olmaktadır. O yüzden bu mesleki oluşumun kültürüne ve halk kültürüne de ait bu konuyu sınırlı da olsa incelemenin önemli olduğu düşünülmektedir.

5. Araştırma Modeli

Batman şehir içi ulaşımında müzik kültürünün incelendiği bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel yaklaşımda önemli olan tasviri bir bilgiye ulaşmak değildir. Daha derinlemesine bilgi edinmek temel amaçtır. Bu doğrultuda genellikle görüşme, gözlem ve yazılı dokümanların incelenmesi nitel yaklaşımın doğasına uygundur (Pamuk, 2009). Dolmuşlardaki müzik kültürünü irdelemek için alan/saha araştırması tekniği kullanılmıştır.

Bu araştırma etnografik bir araştırmadır, belirli bir süre boyunca birbirleriyle etkileşim içinde bulunan bir grup insanın bir kültür ortaya çıkaracağı önermesinden hareketle araştırmasının merkezine insanın ürettiği kültürü yerleştirmektedir (Patton, 2014, s.81). Kültürün merkezi konumlanması, etnografyayı çok disiplinli bir çalışma alanı haline getirmiştir.

“Etnografik araştırmada amaç, grup üyeleriyle doğrudan ilişki kurmak ve grubun kültürel yapılarını ve bu yapıları oluşturan davranış ve deneyimleri açıklamaktır. Bu tür araştırmada bireyleri ve ilişkili başka insanları gözlemleyerek ya da onlarla görüşme yaparak onların günlük deneyimlerini belgeleme ya da tasvir etme üzerinde durulur” (Büyüköztürk, 2012, s.18). Başka bir deyişle, etnografya çalışmalarında amaç, belirli bir kültürü tanımlama ve yorumlamadır. Bundan dolayı, incelenen kültüre ait kavramlar, değerler, yaşantılar ve süreçler, odak noktalarını oluşturmaktadır.

Sosyal inşacı bir bakış açısıyla bakıldığında, toplum tarafından üretilenlerin bütünü olarak kültür, toplumun otantikliğini yansıttığından standardize edilmiş veri toplama araçları ile ölçülemez” (Pamuk, 2015). “Gözlenir, yaşanır, hissedilir. Bu nedenle, kültür analizi yaklaşımı ile araştırma yapan bir araştırmacının çalıştığı kültürü ve bu kültürün birey ya da gruplar üzerindeki etkilerini ayrıntılı ve derinlemesine anlayabilmesi için alanda uzun zaman kalması ve yoğun bir veri toplama süreci içine girmesi gerekir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.77).

6. Çalışma Grubu

Batman merkezde ulaşım hizmeti veren dolmuş hatlarından araştırmacının ulaşabileceği ve araştırmaya katkı sağlayabileceği düşünülen dolmuş hatları belirlenmiştir. Dolmuş hatları belirlenirken Batman Merkezde farklı mahallelere sefer düzenleyen doğal olarak farklı müşteri kitlesine sahip dolmuşlar tercih edilmiştir. Batman’da görev yapmakta olan dolmuş şoförlerinden ulaşılabilen ve araştırmaya katılmaya gönüllü olan dört dolmuş şoförü ile görüşme yapılmıştır.

Tablo1: Çalışma Grubu

Kod	Yaş	Meslek	Şehir	Hat
Ş1	37	Şoför	Batman	Üniversite
Ş2	33	Şoför	Batman	Üniversite
Ş3	53	Şoför	Batman	Beyaz Başlık*
Ş4	36	Şoför	Batman	Mor Başlık*

*Batman’da şehir içi ulaşımda dolmuşların güzergâhı tepesindeki başlıkların renginden bilinmektedir.

7. Veri Toplama Araçları

Üç farklı güzergâhtaki seferlerde müzik kültürü ekseninde dört farklı gözlem yapılmış ve notlar alınmıştır. İki alan uzmanından görüş alınarak yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanmıştır. Görüşmeler, görüşme soruları kullanılarak gönüllü şoförler ile farklı günlerde yüz yüze yapılmış, ses kayıtları alınmıştır.

Araştırma problemini yanıtlamak ve katılımcıları anlamak için, süreci “...onlara sormamız, kendi terimlerini kullanmalarına izin verecek bir biçimde ve kendi anlamlarının özü olan zengin içeriği en iyi şekilde ifade edebilecek bir derinlikte sormamız yerinde olacaktır” (Punch, 2011, s. 166). Bu tür araştırmalarda görüşmenin tercih edilme sebebi; görüşme yapılan kişilerin dünyayı nasıl gördüklerini anlamak, kullandıkları terminoloji ve yargıları öğrenmek

ile kişisel bakış açılarının ve deneyimlerinin karmaşıklığını yakalayabilmektir” (Patton, 2014, s. 348).

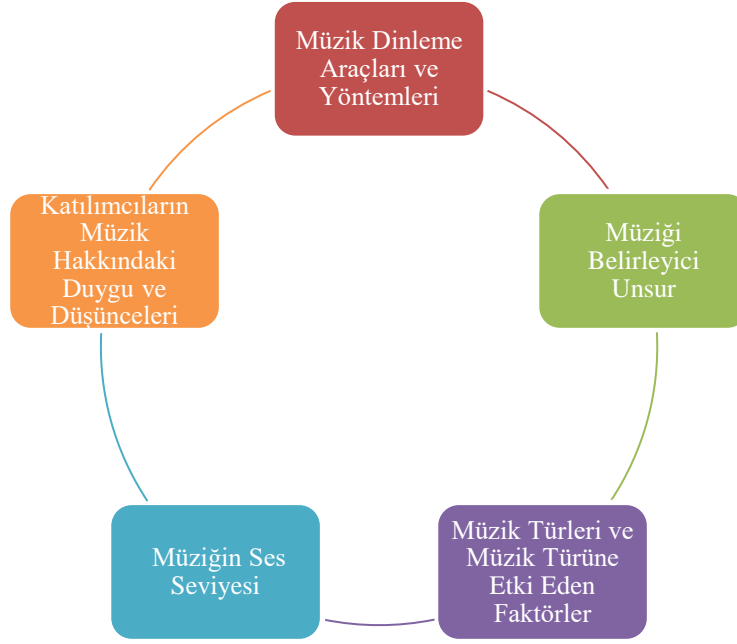
8. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde içerik analizi prosedürü kullanılmıştır. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur. Betimsel yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.227). Betimsel analizde oluşturulan temalar, içerik analizinde katılımcıların ifadeleriyle derinleştirilir.

Deşifre edilen metinlerin analizi bir alan uzmanı ve bir yüksek lisans öğrencisi tarafından tek tek incelenerek teyit edilmiştir. Görüşme kayıtları incelenerek cümleler, kelimeler kodlanmıştır. İçerik analizinde elde edilen kodlar, kategorize edilmiştir. Kategorilerden yola çıkarak temalar oluşturulmuştur. Veri analizi sürecinin ardından, her katılımcıya ait random olarak seçilen bir sayfa deşifre metin, başka bir alan uzmanına verilerek analiz etmesi istenmiş, çıkan kod- kategori ve temaların araştırmacıların ulaştıkları veri ile sağlama yapılmıştır. Bu bağlamda sağlama amacı ile yapılan analizlerin, araştırmacılar tarafından yapılan analizler ile yüksek oranda benzer olduğu ve geçerlik, güvenirlik olarak araştırmayı desteklediği görülmüştür.

9. Bulgular

Batman kentsel ulaşımında müzik kültürünün incelendiği bu araştırmada ulaşılan bulgular bu bölümde incelenmiştir.



Şekil 1.Bulgular

9.1 Müzik Dinleme Araçları ve Yöntemleri

Yolculukta müzik dinlemenin dolmuş şoförlerinde bir ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir. Bu ihtiyacın alışkanlığa dönüştüğü ve yolculuklarının olmazsa olmaz bir parçası haline geldiği görülmektedir. Kullandıkları müzik dinleme araç ve yöntemlerinden (flaş disk, bluetooth, radyo) herhangi birinde bir aksaklık, aksilik meydana geldiğinde alternatif bir seçenekle müzik dinlemeye devam ettikleri tespit edilmiştir. Gözlem ve görüşmeler neticesinde dolmuş şoförlerinin tercih ettikleri araç ve yöntemlerin radyo, flaş disk, telefona indirilen müzikler, AUX bağlantısı, müzik uygulamaları ve YouTube olduğu görülmektedir.

Konu ile ilgili şoförler şu aktarımlarda bulunuyor:

Ş1: “Genellikle radyo dinlerim. Radyo Batman FM veya YükselFM.99.9’u dinlerim.”

Ş1: “Kendi bluetooth’umu telefondan bağlayıp açarım.”

Ş1: “YouTube’den veya indirdiklerim.”

Ş2: “Uygulama var bende. Uygulamadan indiriyorum mesela bir beğendiğiniz parça var onu indiriyorum hemen iniyor. İnternet olup olmaması önemli değil.”

Ş2: “Yedekte flaşım var hemen flaşımı takıyorum.”

Ş3: “Dinliyorum mesela Batman vardı 72.”

Ş3: “Benim özel müziğim vardır mesela ben onları dinliyorum.”

Ş4: “Radyoyu açarım.”

9.2 Müziği Belirleyici Unsur

Dolmuşta ne tür müziklerin dinleneceğini belirleyen faktörler incelendiğinde şoförlerin çoğunun ortak cevabı belirleyicinin kendileri olduğudur. Bu konuda şoförler şu aktarımda bulunuyor:

Ş3 *“Benim özel müziğim vardır mesela ben onları dinliyorum.”*

Ş3. *“Flaş ben seçiyorum.”*

Ş4: *“Kendim seçiyorum.”*

Ş4: *“Ama istemediğim hiçbir müzik benim arabamda olmaz.”*

Şoförler dinlenen müzik türünde belirleyici rollerini oynarken aynı zamanda yolcuların isteklerini ve yolcu profilini de göz önünde bulundurarak tercih yaptıklarını söylemektedirler.

Ş1: *“Yolcuların rahatsız olmayacağı şekilde seçerim. Hoşuma giden onları da mutlu edecek şekilde isterim.”*

Ş2: *“Kendi tercihim kullanıyorum ama tabi onların da tercihleri varsa onlarınkini de tercihlerini yerine getiriyorum yani.”*

Genellikle yolculardan gelen istek ve taleplerin olumlu yönde karşılandığı görülmektedir.

Ş2: *“Hemen YouTube ’den yazıyoruz isteklerini yerine getiriyoruz.”*

Ş3: *“Mesela o gün bir tane Diyarbakırlı geldi diyor abi bu müziği çalın mesela ben diyorum kusura bakma o bende yok başka parça istedi ben diyorum tamam çalsın.”*

Ş4: *“Evet mesela diğer yolcuların hakkını yemeyecek tarzda ise mesela sıkılmayacaklar tarzda ise sesini açıyorum.”*

9.3. Müzik Türleri ve Müzik Türüne Etki Eden Faktörler

Dolmuşçuluk hizmetinin, kent merkezlerindeki diğer toplu taşıma araçları gibi resmi, kurallı ve düzenli bir yapıya sahip olmadığı bilinmektedir. Dolmuş atmosferinin; Şoförün gün içindeki moduna, yolcuya, gün içindeki vakitlere, dolmuş şoförünün yaşına göre değiştiği gözlemlenmiştir. Bu değişkenliğin dolmuşlardaki müzik türlerine dolayısıyla müzik kültürüne ve ses yüksekliğindeki değişikliğe bile etki ettiği düşünülebilir.



Şekil 2. Müzik Türlerine Etki Eden Faktörler

9.4 Müzik Türleri

Dolmuş şoförlerinin tek bir müzik türü dinlemediği, müzik türünde devamlı değişikliğe gittiğine gözlem ve verilerle ulaşılmıştır. Kürtçe yayın yapan radyo frekansları başta olmak üzere flaş disklerine yükledikleri Kürtçe, Türkçe dilinde şarkılar dikkat çekmektedir. Çoğunlukla yerel halk müziği tercih edilmektedir. Şoförler yalnız kaldıklarında veya yolcu sayısı az olduğunda hareketli müzikler dinlediklerini ve akşam saatlerinde yavaş tempolu şarkılar açtıklarını dile getirmektedirler.

Örneğin Ş1: *“Sürekli aynı müziği dinlersem hem yolcu rahatsız olur hem ben rahatsız olurum”* diyerek yalnız bir tür dinlemediğini söylemektedir.”

Ş2 ve Ş3 de şu cümleleriyle bu durumu teyit etmektedir:

Ş2: *“Bazen arabesk dinlemek istiyorum bazen Kürtçe dinlemek istiyorum bazen Türkçe dinlemek.”*

Ş3: *“Kürtçe müziği özellikle dinliyorum. Ahmet Kaya dinliyorum, Ferhat Tunç dinliyorum.”*

Bazı şoförlerin müzik tercihleri konusunda, diğerlerine göre daha konservatif davranabilmekte olduğu görülmektedir.

Ş4: *“Aşırı sınıftan sınıfa atlamam. Fantezi, yavaş tempolu böyle şarkılar dinlerim mesela arabesk, pop ya da rock müzik dinlemem.”*

9.5 Yaş Etkisi

Dolmuş şoförlerinin yaşlarının müzik seçiminde etkili olduğu tespit edilmiştir. Genç şoförler, görece daha yaşlı şoförlere göre çeşitli müzik türlerine daha açık olmakla birlikte daha hareketli, alternatif müzik türlerini tercih etmektedir.

Ş4 konu ile ilgili şunları belirtmiştir;

Ş4: *“Yaş gruplarına göre ben müzik değiştiriyorum.”*

Ş4: *“Uzun hava tarzı dinler benim büyüklerim. Mesela benim gençlerim genelde rock pop mesela bizim kesimlerimiz benim yaş grubum ise genelde arabesktir.”*

Bazı Şoförler araçlarına binen müşterilerinin yaş grupları ile müzik türleri arasında bağlantı kurmakta ve buna göre tercih yaptığını belirtmektedirler.

Ş3: *“Benim yaşımda ben onları dinlemiyorum, arabeski”* diyerek yaşın müzik türüne etkisini belirtmiştir.

Dolmuştaki genç yolcuların dinlenen müzik türüne etki ettiğini de belirtiyorlar;

Ş2: *“Özellikle üniversite yolcularımızda oluyor. Ali Cabbar olsun Orhan Gencebay gibisinden yani bu tür şeyler oluyor yolcularımızda.”*

9.6 Yolcu Etkisi

Dolmuş şoförlerinin yolcu profili doğrultusunda müzik türü değişikliği yaptığı saptanmıştır. Örneğin:

Ş4: *“Artık yolcularımız o müziği beğenmiyorsa tepki vermiyorsa ben o müziği değiştiririm ona yakın bir tane daha koyarım.”*

Ş4: *“Mesela ben atıyorum duygum çok karışıktır mesela sinirlenmişimdir birine gidip arabesk açmam. Benim kendi yükümü yolcularıma yansıtmam.”*

Diyen dolmuş şoförü yolcu beğenisinin dikkate alındığını ve yine yolcu beğenisi kaygısıyla bazı şarkıları dinlemekten sakındığını belirtmektedir.

Ş3’te dinlediği müziklerde bu duruma dikkat ettiğini belirtmektedir.

Ş3: *“Halkın tercihleri, özellikle onları dikkate alıyorum.”*

Ş3: *“Renginden belliyorum adam bu parçayı istiyor.”*

9.7 Kültür Etkisi

Çok dilli ve farklı kültürleri bir arada barındıran kültürel açıdan zengin bir mozağe sahip olan bir şehir olarak Batman’da dinlenen müziklerde de bu zengin kültürün etkilerini görmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Konuyla ilgili:

Ş4: *“Mesela benim kendi listemde bir Türkçe bir Kürtçe olur. Üst üste üç Kürtçe üst üste üç Türkçe dinlemem.”*

Ş4: *“Çalışma etkilemiyor aslında. Kültür yetiştirildiği yer dinlediği müziğe etki ediyor. O yüzden tarzları da farklı oluyor”* aktarımında bulunuyor.

9.8 Zaman Etkisi

Günün farklı vakitlerinde farklı yaş gruplarından yolcuların dolmuşta binmesinden ötürü her vakitte farklı müziklerin çalındığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda:

Ş4: *“Yolcu seferlerine göre müzik dinlerim, mesela sabahları öğrenci saatlerinde öğrenci müzikleri dinlerim mesela daha çok öğleden sonra 9’dan sonra orta yaş kesime hitap eden orta yaş kesim müzik açarım, akşama doğru karışık açarım”* aktarımında bulunuyor.

Ş1: *“Öğlen saatlerinde bize daha çok böyle normal şarkılar hoşuma gidiyor, yalnız kalınca da genellikle hareketli açarım”* demektedir.

9.9 Müziğin Ses Seviyesi

Dolmuşta dinlenen müziklerin ses seviyesinin belirlenmesinde yolcu sayısının, gün içindeki zaman diliminin, trafik yoğunluğunun etkili olduğu saptanmıştır. Kimi şoför yolcu sayısı çokken sesi kısarken, kimi şoför gürültüyü bastırmak, tek bir ortak paydada buluşmak için sesi açtığını belirtmektedir.

Ş1: *“Gün içi yolcudan dolayı onları rahatsız etmemek amaçlı hangisi çıkarsa kısık bir sesle dinlerim.”*

Bazı şoförler yolcu kalabalığını, konuşma, tartışma seslerini bastırmak için sesi yükselttiklerini belirtiyor.

Ş4: *“Yolcular tartıştığında konular açıldığında o zaman biraz müzik sesini yükseltirim hani kimse kimsenin sesini duymasın... Hem çok sakın olduğunda müzik sesi yükseliyor bir de yolcular kendi aralarında çok konuştuklarında.”*

Bazı şoförler gün içinde yoğun vakitler olarak iş saatlerini belirterek şunları ifade etmekte;

Ş2: *“Genellikle biz 8 ile 10 arası şey yapıyoruz çünkü neden yüksek açtığımızda müsait bir yer dediğinde duymuyoruz.”*

Ş1: *“Yani yolcularla uğraşmaktan zaten dinleyemiyorsunuz ve onların sesi gelmiyor. İndir diyor ve mesela müzik ne kadar kısıkta olsa anlaşılıyor, Yolcuları duyamıyorsunuz, tabi anlaşılıyor.”*

Müzik türünde ve ses yüksekliğinde taleplerin daha çok genç nüfustan geldiği tespit edilmiştir. Orta yaş ve üstü yolcuların müzik türüne veya sesine müdahale etmediği görülmektedir. Bu konu hakkında;

Ş3: *“İstiyorlar parçaları mesela öğrenciler özellikle bizim üniversite öğrencileri istiyorlar.”*

Ş2: *“Evet oluyor. Özellikle üniversite yolcularımızda oluyor.”*

9.10 Katılımcıların Müzik Hakkındaki Duygu ve Düşünceleri

Yolculuk dendiğinde akla ilk gelen olgulardan biri de yolda dinleyeceğimiz müziklerdir. Müzik yolculuğun zahmetini, mesafe kaygısını, stresini, yalnızlık hissini büyük oranda aldığı düşünülebilir. Müzik olmadan uzun süre yolculuk yapmak düşüncelere dalmaya ve dalgınlığa bağlı problemlere sebebiyet verebilir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte müzik dinleme araçlarında alternatifler artmıştır bu durum araçlarda müzik dinlenmesini geçmişe göre daha konforlu bir hale getirmiştir.

Katılımcılar ile yapılan görüşmeler doğrultusunda müziğin sadece iş hayatlarında bir yeri olmadığını aynı zamanda günlük yaşamlarında da müziğin önemli bir yeri olduğu aktarımında bulundular.

Ş3: *“Ben evde de müzik dinliyorum”* diyerek bu duruma örnek vermiştir.

Müzik dinlerken hissettiklerini bazı şoförler şöyle ifade etmiştir;

Ş1: *“Müzik parçasına göre benim ruhum da etkileniyor ona göre hareket ediyorum zaten.”*

Ş1: *“Yani o da huyuma göre üzölmek istediğim zaman üzgün bir parça açıyorum, çok üzölüyorum. Eğlenceli açınca kendime geliyorum, o zamanki ruh şeyine bağlı.”*

Ş4: *“Fon müzikler dinlediğimde mesela onu dinlediğimde ister istemez kendiniz eşlik ediyorsunuz. Ama mesela fantezi dinlediğimizde aşk acılarımızı ve ayrılık acılarını dinlediğimizde ona göre tepki veriyorsunuz ister istemez.”*

Ş4: *“Müzik bizim ruhumuz yani. Müzik bizi ister istemez etkiliyor. Mesela bugün trafik çok yoğun olduğunda yolcu ile kavga edeceğime arabayla korna yapacağıma müziğin sesini biraz açarım onu dinlerim o anı yaşarım.”*

Katılımcılar müzik dinlemenin iş yüklerini hafiflettiğini, kendilerine iyi geldiği için müzik dinlemeyi tercih ettiklerini söylemektedir.

Ş2: *“Daha çok mutlu oluyorum hem yolcu alırken hem yolcu indirirken daha böyle bir iş hevesi oluyor yani diyerek bu konuda hissettiklerinin belirtmiştir. Bir diğerkatılımcımız da şunları ifade etmiştir.”*

Ş1: *“Yolcularla uğraş, ücret al ve o müzik biraz insanı stresli insanı rahatlatıyor. Yaptığınız iş stresli müzik sizi rahatlatıyor tabi.”*

Sonuç

Ölkemizde önemli bir ulaşım aracı olan dolmuşların folklorunun, kendilerine has giyim-kuşam, yeme-içme, konuşma dili (jargon), dolmuştaki aksesuarları, müzik tarzları, dolmuştaki yazıları, süslemeleri olduğu görölmektedir. Motorlu taşıtlar modern folklorunda iki türde ortaya çıkmaktadır, birincisi görece ve kısmen değişikliklerle ulus geleneğine modern yaşamın

izleridir. İkincisi motorlu taşıtlar kendilerine has ve motor dünyasına özgü yeni bir gelenek oluşturmuşlardır (Sanderson, 1969). Böylelikle merkez noktası taşıtlar olan yeni folklor öğelerinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Dolmuşlar şehirlerdeki belediye otobüsleri, tramvaylar, metrobüsler, metrolar gibi resmi bir çalışma ortamına tabi olmadıkları tespit edilmiştir. Hem sürede hem duraklarda esnektirler. Çalışma hayatlarındaki bu esnekliğin müzik tercihlerine ve dolmuşların müzik kültürüne de yansıdığı söylenebilir.

Bu araştırmada Batman ilinin kentsel ulaşımında dolmuşların önemli bir yere sahip olduğu sonucu belirlenmiştir. Kentsel ulaşımın müzik kültürü bağlamında incelendiği bu araştırmada dolmuşların müzik kültürü incelenmiş, dolmuşlarda müzik dinleme araçları ve yöntemleri, müziği belirleyici unsurlar, müzik türleri ve müzik türlerine etki eden faktörler, müziğin ses seviyesi, katılımcıların müzik hakkındaki duygu ve düşüncelerine yönelik sonuçlara ulaşılmıştır.

Müzik dinleme araçları ve yöntemlerinin çeşitlilik gösterdiği ve her dolmuşta farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Radyo yayınına ulaşamadığında flaş disk kullanmaları, flaş diski unuttuklarında radyo açmaları, bluetooth kullanarak telefonlarını bağlamaları, yani müzik dinleme araçlarının çeşitliliği müziksiz kalmayı tercih etmedikleri sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Müziği belirleyici unsurun öncelikli olarak şoförler olduğu fakat zaman zaman yolcuların taleplerinin de gerçekleştiği görülmektedir. Müzik tercihlerinde şoför genellikle kendi beğenisini ön planda tutmaktadır. Yolcular sürekli değişişe de şoför aynı araçta saatler geçiriyor, doğal olarak kendi beğenisi belirleyici olabilmektedir.

Müzik türleri açısından zengin bir çeşitlilik olduğu, müzik türlerinin belirlenmesinde, yaş, yolcu, kültür, zaman etkenlerinin önemli bir yeri olduğu tespit edilmiştir. Kişisel müzik beğenimizin meydana gelmesine etkisi olan faktörler incelendiğinde hemen hemen hepsinin temelinde sosyo-kültürel, ekonomik öğelerin yanında duygusal dünyamız ve ruh halimiz de epey etkilidir (İmik, 2007; Şenel, 2014; Gedik, 2007). Her ne kadar yaş, zaman ve yolcu etkisi var ise de müzik türlerindeki çeşitliliğe Batman ilinin çeşitlilik açısından zengin bir mozaik(kültür, tarih, yaşantılar) sahip kültürünün etkili olduğu görülmektedir.

Müziğin ses seviyesinin belirlenmesinde yolcu sayısının, trafik yoğunluğunun, gün içindeki zaman diliminin etkili olduğu saptanmıştır.

Müziğin, katılımcıların iş yüklerinin hafiflettiği, streslerini azalttığı, müzik dinlemeyi tercih ettikleri, müzik dinlemeyi sevdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Saatlerce direksiyon başında aynı yolda tekrar tekrar aynı şeyleri yaşamak onlar için monoton bir iş tecrübesi olduğu görülmektedir, ayrıca yolcular ve trafik faktörü de stres oluşturabilmektedir. Müziğin şoförlerin bu stresli ve monoton iş saatlerinde rahatlatıcı bir etkiye sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Müziğin işlevlerinden biri de, hatırlatma, içsel bağ kurma, gündelik işleri ve vazifeleri kolaylaştırma gibi etkileri vardır (Kumpasoğlu, 2022).

Bu çalışma, Batman Merkezdeki farklı hatlarda ve saatlerde yapılan gözlem ve bu hatlarda görev yapan dolmuş şoförleriyle yapılan görüşmeler sonucunda meydana gelmiştir. Dolmuşçuluk kültürüyle ilgili yapılan çalışmalar mevcuttur ama yeterli olmadığı düşünülebilir. Böyle çalışmaların konusu ve çalışma alanı genişletilebilir. Çalışmaların çoğu Ankara'da yapılmıştır. Başka şehirlerde de yapılabilir ve şehirlerdeki çalışmalar karşılaştırılabilir. Yolcular da çalışmalara katılabilir. Zira günlük yaşantıda (özellikle büyükşehirlerde) insanların zamanlarının belli bir kısmı dolmuşlarda geçtiği görülmektedir. Dolmuşçuluk kültüründe birden fazla etken (şoför, yolcu, semt sakinleri, il kültürü vs.) vardır. Bu etkenlerin her biri ayrı ayrı incelenebilir.

Kaynakça

- Büyüköztürk, Ş. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi Yayınları.
- Denora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Emiroğlu, K. (2002). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Dost Yayınevi.
- Gedik, A.C. (2007). *Popüler müzikte beğeni farklılıkları*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Genel bilgiler (2024). Batman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü içinde. <https://batman.ktb.gov.tr/TR-56575/genel-bilgiler.html>.
- Gümüş, M. ve Genç, V. (2022). Batman'da Kültür ve Turizm Batman Vizyon-2030 Arama Konferansı (tam metin kitap) İ. Demir, H. Aydın ve F. Korkmaz (Ed.). Batman Üniversitesi Yayınevi.
- İpek, M. (2017). *Meslek folkloru bağlamında Ankara (Ulus-Rüzgârlı) dolmuşçuluğu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- İmik, Ü. (2014). *Müzik ve medya*. Gece Kitaplığı Yayınevi.
- İmik, Ü. (2007). *Sosyal Statünün Müziksel Beğeniye Etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- İmik, Ü. Ve Haşhaş, S. (2020). Müzik nedir ve hayatımızın neresindedir. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 196-202.
- Kumpasoğlu, B., B. (2022). Müzik Dinlemeye Sosyolojik Yaklaşım; Denora ve “Gündelik Yaşamda Müzik”. *Akü Amader*, 8(16), 234-244.
- Özbilen, B. (2016). Integration Of Dolmuş As A Paratransit Mode To The Existing Public Transport Network: Ankara Example = *Bir ara toplu taşıma türü olarak dolmuşun mevcut toplu taşıma ağına entegrasyonu: Ankara örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Pamuk, A. (2009). *Vatandaş yetiştirme aracı olarak tarih öğretimi: ortaöğretim düzeyinde*

- öğretmen, öğrenci ve veli görüşleri (Trabzon-Tunceli örneği)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Patton, M., Q. (2014). *Nitel Araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. ve Ed.). Pegem Akademi Yayınları.
- Punch, K., F. (2011). *Sosyal araştırmalara giriş* (D.Bayrak, H.B. Arslan ve Z. Akyüz, Çev.). Siyasal Kitapevi.
- Sanderson, S. (1969). TheFolklore of the Motor-Car. *Folklore*. 80(4), 241-252.
- Şenel, O. (2014). Müzik tercihinin karmaşık arka planı. *Journal of International Social Research*, 7(30), 213 227.
- Tekeli, İ. ve Okyay, T. (1980). *Dolmuşun öyküsü*, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği Yayınları.
- Yıldırım. A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	26/11/2024	13/12/2024

TARİHÎ BİR HEYBE DOKUMANIN KORUMA UYGULAMALARI

Gözde UZDİGİM¹

Özet

Tarihî tekstil eserlerinin kapsamı ve kullanım alanı oldukça geniştir. Tarihî tekstiller düz dokuma yaygılar, kumaşlar, keçeler, işlemler gibi kültürümüzü yansıtan, dönemin şartları hakkında bilgi veren tarihî belge niteliği taşıyan kültür varlıklarıdır. Organik kökenli bu eserlerin sürekli bakım ve izlem seyri yapılmalıdır. Aksi takdirde eserlerin yok olması kaçınılmaz bir durumdur. Tarihî tekstil eserlerine yönelik müdahale yöntemi ise eserin mevcut durumuna göre karar verilmelidir. Çalışmanın amacı 20. yüzyıla tarihlendirilen, Çankırı bölgesine ait özel bir koleksiyonda yer alan heybe dokumanın belgelenmesi ve koruma-onarım müdahalelerinin yapılmasıdır. Eserin mevcut durumuna ilişkin ön değerlendirme yapılmıştır. Bu doğrultuda teknik analiz, motif ve kompozisyon özelliği ve bozulma türüne ilişkin veriler oluşturulmuştur. Eserde biyolojik ve fiziksel kaynaklı tahribat tespit edilmiştir. Bulgulara göre tahribatsız müdahale yöntemlerine karar verilmiş ve uygulamalar yapılmıştır. Belgeleme süreci çizim ve fotoğraflar ile desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Tarihî tekstil, koruma, onarım, tekstil belgeleme, heybe.

Conservation Practices Of A Historical Saddlebag Weaving

Abstract

The scope and usage area of historical textile artifacts is quite wide. Historical textiles are cultural assets such as flat weavings, fabrics, felts and embroideries, which reflect our culture, provide information about the conditions of the period, and serve as historical documents. These artifacts of organic origin must be constantly maintained and monitored. Otherwise, the destruction of the artifacts is inevitable. The method of intervention for historical textile artifacts should be decided according to the current condition of the artifact. The aim of the study is to document the saddlebag weaving, which dates back to the 20th century and is in a private collection belonging to

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gozdeuzunca@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3872-0700.

the Çankırı region, and to carry out conservation-restoration interventions. A preliminary evaluation has been made regarding the current condition of the artifact. In this direction, technical analysis, the motif and composition characteristics and the type of deterioration have been prepared. Biological and physical damage has been detected in the artifact. According to the findings, non-destructive intervention methods were decided and implemented. The documentation process was supported by drawings and photographs.

Keywords: *Historical textile, conservation, restoration, textile documentation, saddlebag.*

1. Giriş

Tekstil alanı ham madde zenginliği ve yapısı gereği geniş kullanım alanına sahiptir. İnsanlar korunma, barınma, örtünme gibi temel fiziksel ihtiyaçlarına yönelik çözümleri tekstil ile bulmuşlardır. Bulduğu dönem içerisinde ihtiyaca yönelik üretilen ancak renk, desen, malzeme ve teknik özelliklerinin çeşitliliği nedeniyle günümüze kadar ulaşabilmiş tarihî tekstiller birer sanat eseri niteliğindedir. Ayrıca sosyolojik ve etnografik anlamlar taşıyan bu nesnelere ait olduğu toplum hakkında verilerin toplanmasına katkı sağlayan kültür temsilcileridir.

Günümüzde birçok müze ve özel koleksiyonda yer alan tarihî tekstiller; çözümlü ve atkı ipliklerinin hareketi ve lif türüne göre halıdan dantele, giyimden çadır yapımına kadar zengin bir alanda yayılım göstermektedir (Karadağ, 2001). Geçmiş dönemlerde çeşitli amaç ve alanlarda kullanılan tekstillerden günümüze kadar gelebilenleri kültürel miras ürünleri olarak önemlidir. Dolayısıyla günümüzde zengin bir tekstil koleksiyonu bulunmaktadır.

Diğer maddi kültür ürünleri gibi yaşadığı döneme ait bilgiler içeren heybeler, yüzyıllardır Türk kültüründe var olan önemli kültürel miras ürünlerindedir. Heybede kullanılan motiflerin isimleri, renkleri ve sembolik anlamları toplumun geçmiş dönemine ışık tutmaktadır. Taşınabilir kültür varlıklarımızdan biri olan heybe ile Türkler tarihini, kültürel yapısını, inançlarını, aşklarını ve düşüncelerini dokumalara yansıtmışlardır (Bali, 2023).

Türkiye'nin coğrafi koşulları göz önünde bulundurulduğunda maddi kültür ürünlerinin yanı sıra ham madde yönünden de çeşitlilik söz konusudur. Günümüze ulaşabilen tarihî/ etnografik/ geleneksel tekstil nesnelere ham maddesi pamuk, keten, kenevir, yün, ipek, keçi kılı gibi doğal liflerdir. Bu liflerin farklı yapı ve özellikleri olması, objelerde çeşitli sorunlara neden olmaktadır. Ayrıca söz konusu lifler ile üretilen nesnelere organik kökenlidir. Dolayısıyla zaman içerisinde değişim, yaşlanma, bozulma gibi durumlara maruz kalmaktadırlar.

Liflerin zamana karşı gösterdiği tepkiler farklıdır. Pamuk, keten, kenevir, yün, kıl, ipek lifleri doğal lifler grubundan olmasına rağmen pamuk, keten, kenevir bitkisel kökenli; yün, kıl ve ipek hayvansal kökenlidir. Hayvansal liflerden protein esaslı lifler grubunda sınıflandırılan yünün temel yapı taşı keratindir. Keratin, yün proteindir. Yıkamış kuru yün liflerinin elementer analizi sonucu bu liflerin %50-52 karbon, %22-25 oksijen, %16-17 azot, %6,5-7,5 hidrojen ve %3-4 kükürt elementlerinden oluştuğu görülmektedir. Ancak koyunun ırkı,

beslenme ve iklim koşulları analiz sonuçlarında değişkenlik gösterebilmektedir. Sürtünmeye karşı dayanımı orta derecede olup; ısı tutma, nem çekme, esneklik ve güç tutuşurluk özellikleri iyidir. Ayrıca elektriklenme, yaylanma ve biçimlenme yeteneği, keçeleşme, kir iticilik, lekelenmeye karşı gösterdiği direnç ve nefes alabilirlik gibi fiziksel özelliklere de sahiptir (Bahtiyar vd., 2008; Buğdaycı vd., 2023).

Yün liflerinin yüzeyinin hidrofob (su itici) özelliğine rağmen, nem tutma yeteneği yüksektir. Bünyesinde ihtiva edebileceği higroskopik nem niceliği ise buldukları ortamın sıcaklık ve bağıl nem oranı ile ilişkilidir. Yün lifleri normal şartlar altında (20 °C ve % 65 bağıl nem) diğer bütün liflerden daha fazla higroskopik nem içerir. Liflerin içerdikleri higroskopik nem oranı, aynı zamanda liflerdeki yabancı madde oranına bağlı olarak değişmektedir. Havadaki bağıl nem ve sıcaklığın etkisi ile de liflerde bozulma meydana gelmektedir (Babaoğul vd., 2010; Uygur, 1999).

Yünün doğal ortamda gelişmesi bakteri ve mantarların üreme olanağını azaltmaktadır. Sahip olduğu kutikula tabakası mikropların life tutunmasını zorlaştırmaktadır (Bahtiyar vd., 2008).

Yüksek sıcaklık değerleri kimyasal reaksiyonları ve bozulma sürecini hızlandıran bir etkidir. Sıcaklığın artış gösterdiği ortamda yün lifi nemi kaybederek sert, gevrek ve dayanıksız bir hâle gelir. Renkler önce sararmaya, daha sonra bileşimleri yavaş yavaş bozulmaya başlar. Sıcaklık değerlerinin gün içerisindeki değişimi, tekstillerin bulunduğu ortamda yoğunlaşma, nem oranı değişimi veya kuru hava koşullarına neden olabilmektedir. Nem oranının değişmesine bağlı olarak organik malzemeli tekstil eserlerde boyut değişimi nedeniyle mekanik yorulma ve gerilmeler görülmektedir. Morötesi (ultraviyole) ve mavi ışınlar da yün lifinde olumsuz etkiler meydana getirmektedir. Nitekim 380 nm'den daha kısa dalga boyunda olan ışınlar (UV) yün liflerinin sararmasına neden olur ve bu etkileri, oksijen ve suyun bulunması hâlinde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Ayrıca renklerde solma ve elyaf yapısının bozunup parçalanmasına da neden olmaktadır. Uzun süre güneş ışığına maruz kalan yünlü objelerde kopma ve sürtünme dayanımları önemli ölçüde azalmaktadır. Yüksek sıcaklık koşullarında organik malzeme ile beslenen böceklerin yaşam döngüleri hızlanır, zararlı hayvan türü ve sayısı çoğalır. Sıcaklık ve nem oranının yüksek olduğu ortamlarda mikroorganizmalar gelişir ve küf aktivitesi artar. Böcek, mikroorganizma, küf, mantar, güve gibi zararlılar yün liflerine zarar vermektedir. Güve ve böcekler kirliliği ve lekeli durumdaki yün objeye, temiz bir objeden daha çok zarar verirler. Çevresel etkiler, nem ve ısı farkının olduğu ortamda yünlü objede biyolojik bozulma meydana gelmektedir. Mikroorganizmalar yün üzerinde çoğaldıklarında mukavemetin azalmasına, renk değişimine ve kötü kokuların oluşmasına neden olmaktadır. Yün güvelenme ile en çok kayba uğrayan elyaf türüdür (Ahunbay, 2019; Babaoğul vd., 2010; Tepeyurt Merev, 2019).

Kimyasal maddelerin yün liflerine etkisi değişkenlik göstermektedir. Sulandırılmış asitlerin ve organik asitlerin yünü bozucu ve parçalayıcı gibi olumsuz etkisi olmamakla birlikte, organik asitlerden özellikle tannik asit yün liflerinin boyanmasında kullanılmaktadır. Yün lifleri alkalilere karşı hassastır. Soğuk hâle bulunan sodyum ve potasyum alkali çözeltileri kolaylıkla

zarar verebilir. Ayrıca oksidan maddeleri de yün lifine zarar vermektedir. Hidrojen peroksit, potasyum permanganat ve potasyum bikromatın kuvvetli çözeltileri ortamın sıcaklık ve yoğunluk durumuna göre yüne az veya çok zarar vermektedir (Tepeyurt Merev, 2019).

Tarihî tekstil eserleri ısı, ışık, nem, havadaki çeşitli gazlar, kullanım şekli, kir ve toz katmanları kaynaklı fiziksel ve kimyasal bozulmalara; böcek, mikroorganizma, mantar, küf oluşumu kaynaklı biyolojik bozulmalara maruz kalmaktadır.

Kontrol edilemeyen çevresel faktörler tarihî tekstillerin bozulma ve yaşlanma sürecini hızlandırmaktadır. Kirleticiler, iç mekân ve/veya dış mekân kaynaklı farklı büyüklük ve formdaki (parçacıklı ve gazlı) unsurlardan meydana gelen bir bozulma etkenidir. İç mekânda kullanılan diğer tekstiller, hava şartlarından kaynaklı oluşan toz parçacıkları, havada bulunan gazlar, yeme-içme (su, yiyecek kalıntıları) kaynaklı oluşan lekeler, pas lekeleri, taşınabilir unsurlardaki kirletici yayılımı yapan malzemeler (yapıştırıcı, sunta vb.) gibi etkenler iç ve dış mekân kaynaklı kirletici unsurlarındandır. Etraftaki diğer tekstillerden yayılan toz ve parça partiküller, iplik ve liflerdeki boşluklara yerleştiğinde tekstillere zarar verebilirler. Yüksek sıcaklık ve bağıl nem oranının değişmesi ile toz parçacıkları life daha hızlı nüfuz etmektedir. Bu durum boyanmış hâldeki tekstiller için kimyasal tepkimelere neden olmaktadır. Ayrıca temas sonucu bulaşan cildin doğal yağı da zaman içerisinde dokumalarda leke oluşumuna sebebiyet vermektedir. Bu tür lekeler liflerin şekillerinin değişmesine, zayıflamalarına ve kırılmalarına neden olur (Çakan ve Çakan, 2013; Sezen, 2019).

Çalışmanın konusu özel bir koleksiyonda bulunan Çankırı yöresine ait 20. yüzyıl olarak tarihlendirilen heybe dokumanın ayrıntılı incelenmesi ve belgelenmesidir. Bu çalışma kapsamında nesneye ilişkin teknik bilgiler, görsel belgeleme çalışmaları, önleyici koruma süreçleri ele alınmıştır. Belgeleme çalışmaları dokumaya yönelik tüm işlemleri kapsamakta ve süreç bitene kadar devam etmektedir. Bu doğrultuda görsel inceleme ve müdahale öncesi fotoğraf ile süreç başlamış, dokumaya ilişkin teknik analiz yapılmıştır. İşlemler çizim ve fotoğraflar ile detaylandırılmıştır. Heybe dokumada tespit edilen bozulmalar bölümünde karşılaşılan bozulma türleri görseller ile desteklenerek açıklanmıştır. Koruma-onarım yaklaşım ve uygulamaları bölümünde heybe dokumada tespit edilen bozulmalar doğrultusunda müdahale süreci belirlenmiş ve tahribatsız yöntemler uygulanmıştır. Bu kapsamda sırasıyla ön temizlik, heybe dikişlerinin sökülmesi, geçici sağlamlaştırma, detaylı temizlik işlemleri uygulanmıştır.

2. Belgeleme Çalışmaları

Koruma etkinliğinin bir parçası olan belgeleme, kültür mirasını tanımak ve değerini açıklamak için önemli bir araçtır. Doğal ve kültürel çevrenin hızlı bir değişim sürecinde ve çok farklı nedenlerden dolayı risk altında olması, kültür mirasının belgelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Açıklanan nedenlerden dolayı kültür mirası objelerini belgeleyerek mevcut durumunun belirlenmesi, değişiminin izlenmesi ve risklere karşı önlem alınması gerekmektedir. Belgeleme işlemleri ile objenin özgün değerlerini eksiksiz olarak çeşitli belgeleme yöntemleri

ile kayıt altına almak ve güvenilir bir başvuru kaynağı oluşturmak mümkündür (Ahunbay, 2019).

Ayrıntılı belgeleme sürecinin ilk basamağı durum tespit raporunun hazırlanmasıdır. Durum tespit raporu hazırlık aşamasında en temelde bilinmesi ve sorulması gereken birtakım sorular bulunmaktadır;

- Eserin yapım tekniği veya malzeme grubu nedir? (tekstil, ahşap, taş, seramik, cam, tablo)
- Eser hangi bozulma türünde değerlendirilmektedir? (a. sualtı etnografik veya arkeolojik eserler; b. toprak altı etnografik veya arkeolojik eserler)
- Eserin ana malzemesi organik veya inorganik türden hangisine aittir?

Durum tespitine yönelik sorulan bu sorular ve nesnenin hasar durumuna göre, belgeme ve müdahaleye yönelik süreç ve işlem basamakları değerlendirilir. Nesnenin parça kayıp oranları, ait olduğu dönem bilgisi, bozulma türü ve durumuna ilişkin bilgiler de göz önünde bulundurulmalıdır (Soysaldı ve Uzgidim, 2023).

Çalışma kapsamında incelenen tekstil eserine yönelik ilk olarak ayrıntılı inceleme, teknik analiz ve belgeleme çalışmaları yapılmış; bu doğrultuda tahribatsız yöntemler uygulanmıştır. Görsel ve detaylı inceleme büyüteç, dijital mikroskop ve renk ölçüm cihazı ile gerçekleştirilmiştir. Eserin teknik bilgilerine ilişkin veriler kayıt altına alındıktan sonra çizim çalışmaları ve detaylı fotoğraf çekimleri gerçekleştirilerek dijital olarak arşivlenmiştir. Çalışmanın materyali olan heybe dokuma öncelikle optik (ışık) mikroskop ile yapısal özelliklerinin belirlenmesi amacıyla incelenmiştir. Bu şekilde nesneye ilişkin malzeme, dokuma türü, örgü yapısının görüntüsü büyük oranda görüntülenebilmektedir. Lif türü olarak yün tespit edilmiştir. Ancak heybe gözü kenar dikişlerinde pamuk ve yün iplikleri kullanıldığı belirlenmiştir. Heybe kilim tekniğinde dokunmuş, eni 44 cm, boyu 144 cm ebatlarındadır. Yıldız, küpe, su yolu, tarak ve aşk ve birleşim motifleri ile yüzey tasarımı yapılmıştır. Kırmızı, pembe, siyah, sarı, mavi, lacivert, beyaz, yeşil renkler olduğu görülmektedir.



Görsel 1. Heybe dokumanın ön yüzü

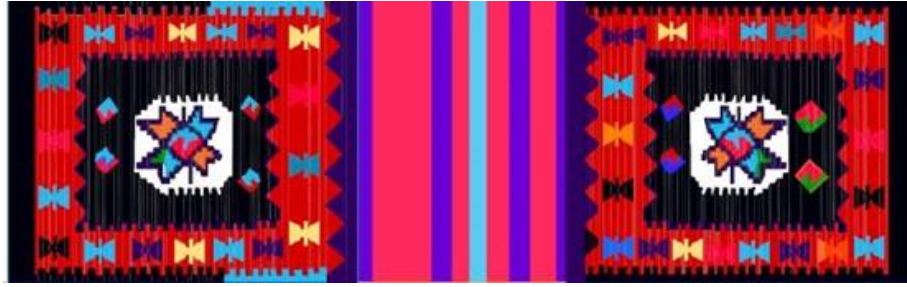
(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)



Görsel 2. Heybe dokumanın arka yüzü

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Eserin ayrıntılı olarak belgelenmesine yönelik restitüsyon çalışması da yapılmıştır. Ön ve arka yüzeylerde motif ve zeminde görüldüğü şekilde renklendirme yapılmıştır.



Görsel 3. Heybe dokumanın ön yüzünün çizimi

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)



Görsel 4. Heybe dokumanın arka yüzünün çizimi

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Heybe dokumanın iç-dış, ön-arka yüzey renklerinde farklılık olduğu gözlenmiştir. Renk farklılık tespiti için ipliklerin ön ve arka yüzey renk değerleri, ColorQA Pro System programı içeren portatif renk ölçer ile $L^*a^*b^*$ ölçümleri yapılmış ve değerler uluslararası standartlara göre belgelenmiştir. Sonuçlar CIE $L^*a^*b^*$ (Commission Internationale de L'Eclairage) renk sisteminin değerleri baz alınarak kaydedilmiştir (Tablo 1 ve Tablo 2).

1976 yılında CIE komisyonu rengi, Hunter L, a, b sistemi olarak genişleterek CIE L, a*, b* veya basit olarak CIELab şeklinde tanıtmıştır. CIELab renk uzayı, iki değişken yatay ekseninde (a*, b*) ve üçüncüsü dikey ekseninde (L*) olmak üzere üç koordinat olarak tanımlanmaktadır. Bu üç koordinattan a* ve b* -100 ile +100 arasında değerler almaktadır. a*'ın pozitif (+) değerleri kırmızı rengi, negatif (-) değerleri ise yeşil rengi ifade etmektedir. b*'ın pozitif (+) değerleri sarı rengi, negatif (-) değerleri ise mavi rengi ifade eder. a* ve b* değerleri rengin yoğunluk koordinatlarını belirler. Üçüncü koordinat olan L* ise netlik veya parlaklık olarak tanımlanır ve 0 ile 100 arasında değer alır. 0 siyah rengi, 100 ise beyaz rengi ifade etmektedir (Torgan Güzel, 2022).

Tablo 1: Heybe Dokumanın Ön Yüz İplikleri Renk Analizi

	Lacivert	Kırmızı	Pembe	Yeşil	Beyaz	Sarı	Mor	Mavi	Turkuaz	Siyah
L*	20.05	27.95	40.22	33.49	68.35	67.94	21.85	42.89	40.59	10.62
a*	5.73	42.40	54.32	-4.92	6.21	3.37	10.47	-1.59	-12.16	1,67
b*	-2.43	17.1	12.54	23.86	11.09	39.70	-10.90	-9.42	2.94	-0.16

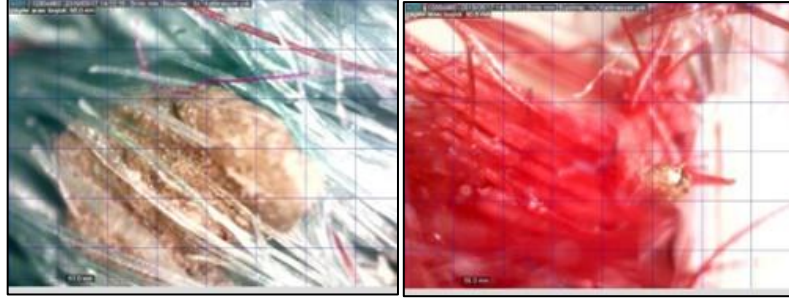
Tablo 2: Heybe Dokumanın Arka Yüz İplikleri Renk Analizi

	Lacivert	Kırmızı	Beyaz	Sarı	Mavi	Turkuaz
L*	17.35	26.03	68.35	67.94	32.76	37.19
a*	1.08	43.23	6.21	3.37	-3.82	-29.28
b*	-4.72	17.36	11.09	39.70	-21.06	-2.97

Heybe dokumanın dış yüzeyinde kullanılan renkler solmuş olmasına rağmen, iç yüzeyde renkler daha parlak durumdadır. Ayrıca ön yüzdeki renklere oranla daha fazla solma görülmektedir. Renk solmasının yoğun olduğu alanların sık kullanım, dış etkenlere (ışık, ısı, nem vb.) daha fazla maruz kalmasından dolayı olduğu düşünülmektedir. Nitekim Tablo 1’de verilen ön yüzeyde kullanılan lacivert, kırmızı, sarı, mavi ve turkuaz renklerinin L* değerinin, Tablo 2’de verileri aktarılan arka yüz ipliklerine oranla fazla olduğu, yani farkın arttığı tespit edilmiştir. L* değerindeki artma parlaklık/beyazlık artışını; azalma ise parlaklık/ beyazlık azalışını ifade etmektedir (Önem ve diğerleri, 2012). L* değeri 0’a yaklaştıkça rengin siyah renge yaklaştığı, 100 değerine yaklaştıkça ise beyaz renge yakınlığı anlaşılmaktadır. Beyaz renkte a* ve b* değeri sifira yaklaşır, ancak renk yoğunlaştıkça bu değerler artar. Kırmızı, pembe renkler a* (+), yeşil rengi ise a* (-) ile gösterilmektedir. Sarı renk b* (+), mavi, mor renk b*(-) ile değerlendirilmektedir.

3. Heybe Dokumada Tespit Edilen Bozulmalar

Eserin fonksiyonel özelliğini kaybetmediği gözlemlenmiştir. Önceden bir koruma ve onarım müdahalesi geçirmediği anlaşılmıştır. Ancak yoğun olarak kir katmanları ile karşılaşmıştır. Kir katmanları, toz, parçacık ve tabaka hâlinde eser yüzeyinde ve derinlemesine nüfuz etmiş şekilde tespit edilmiştir. Kir birikintileri ipliklerde kopma, çürüme, sökülme tahribatlarına neden olmuştur (Görsel 5).



Görsel 5. İplikler arasına nüfuz etmiş kir tabakaları

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Yüzeyde bazı kir katmanları sertleşmiş durumdadır. Bulunduğu alanda dokunun katı bir forma ulaşmasına neden olmuştur. Bu kir katmanını kullanım kaynaklı oluşmuştur (Görsel 6).

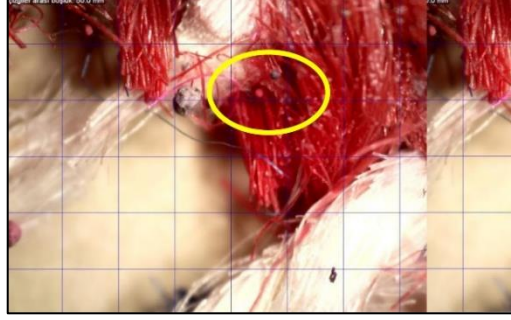


Görsel 6. Heybe gözünde oluşmuş kir katmanı

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Heybede renk solmaları fazladır. Bulunduğu ortamda ısı, nem değişimi, ışık yoğunluğu, kullanıma bağlı nedenlerden dolayı renk solmalarının olduğu düşünülmektedir. Gözün iç yüzeylerinde renkler daha iyi durumdadır.

Heybede en çok gözlemlenen bozulmalardan biri sökülmedir. Çeşitli yerlerde sökülmeler, ip gevşemeleri ve iplerde kopmalar mevcuttur. Özellikle göz kenarlarında sökülme yoğundur. Bu durumun biyolojik kaynaklı tahribatlardan dolayı yoğun olduğu tespit edilmiştir (Görsel 7). Nitekim güve yenikleri ve mikroorganizma oluşumları da gözlemlenmiştir. Buna bağlı olarak lekelenmelerin meydana geldiği tespit edilmiştir.



Görsel 7. İplikler arasında bulunan güveler

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Tarihî tekstil eserlerinin buldukları ortamda uygun ısı-nem şartları sağlanmadığında böcek, güve, mikroorganizma, küf oluşumları meydana gelebilmektedir. Bu oluşumlar tekstillerde delinme, böcek pisliği, güve yeniği, mantarlardan dolayı liflerde çürüme gibi bozulmalara neden olmaktadır. Özellikle yün lifi ile üretilmiş tekstillerde bu durum ile daha sık karşılaşılmaktadır ki protein ve selüloz gibi organik maddeler mikroorganizmaların başlıca besin kaynağıdır. Nemli ve sıcak ortamda mikroorganizmalar hızlı şekilde üreyerek çoğalır ve tekstil üzerinde geri dönüşü olmayan zararlar meydana getirirler (Çakıcı ve Genç, 2023).

4. Koruma-Onarım Yaklaşım ve Uygulamaları

Koruma, kültür varlıklarının içerdiği tarihî mesajı, özgünlük değerini ve anlamını güvenli bir şekilde geleceğe aktarmak için yapılan sürekli bakım, konservasyon, restorasyon ve izleme işlemlerini kapsayan çalışmalardır. Bilimsel çalışmalara, sistematik araştırmaya, gözlem, analiz ve sentez yapma becerilerine dayanmaktadır (Ahunbay, 2019).

Koruma ve onarım (konservasyon) şu şekilde tanımlanmaktadır:

Objenin maddesel ve teknolojik özellikleri kadar, yapısını ve taşıdığı dekoratif öğeleri özgün niteliklerine bağlı kalarak korumak; bozulmasına yol açan nedenleri ve etkileri açığa çıkarmak; en uygun ve etkili koruma yöntem ve malzemelerini saptayarak, bunları objeye uygulamak; fiziksel ve estetik bütünlüğü aslına bağlı kalarak sağlamak (Çetin, 2021).

Koruma yaklaşımlarının özünde kültür varlığını en az müdahale ile yaşatma ilkesi yer almaktadır. Kültür varlıklarını yaşatmak için geleneksel ve çağdaş onarım teknikleri kullanılarak müdahale edilmektedir. Uygun müdahale yöntemine karar verirken uzun vadede yaratacağı etkiyi düşünerek hareket etmek önem arz etmektedir. Gereksiz müdahalelerde bulunulmamalıdır. Sadece biçimin değil, yapım tekniğinin ve malzemenin, yani özgün dokunun korunması da önemlidir (Ahunbay, 2019).

Koruma ve onarım sürecine ilişkin dikkate alınması gereken prensipler şu şekilde sıralanabilir:

- Onarım sürecinde, restoratör eserin orijinal üslubunu değiştirilmemeli, kendi yorumunu katmamalıdır.
- Eser bütünlüğünün korunması ve tarihi değerinin değişmemesi açısından, restoratör kendi hayal gücüne dayanarak eserde olmayan herhangi bir detayı eklememeli veya esere ait bir özelliği değiştirmemelidir.
- Esere müdahale konusunda öncelik eseri bozan ve yıpratıcı nedenleri ortadan kaldırmak ve eserde oluşan tüm yabancı madde ve katmanları temizlemektir.
- Eserin yapım ve teknik bilgileri tespit edilmeden herhangi bir müdahalede bulunulmamalıdır. Ayrıca kimyasal maddelerin eserde nasıl tepki vereceği önceden belirlenmeli; içeriği bilinmeyen kimyasallar esere uygulanmamalıdır.
- Uygulanan müdahale yöntemleri geri dönüşümlü olmalıdır. Onarım sürecinde yapılan tüm işlemler ve kullanılan malzemeler “belgeleme raporunda” kayıt altına alınmalıdır (Hasanova, 2014).

4.1 Ön Temizlik

Tarihî tekstillerde lif ve dokuma türünün, çevresel faktörlerden etkilenme biçimleri farklıdır. Liflerin farklı fiziksel ve kimyasal özellikleri bulunmaktadır. Bununla beraber dokuma örgüsünün yapısı da özellikle kir tabakaları mevcudiyeti, yüzeyde aşınma gibi tahribatlarda bozulma türünün oluşumunda etkilidir. Bu nedenle tarihî tekstillerin temizliğinde her bir eser için, eser yapısına uygun olarak temizlik yöntemi, malzemeleri ve sürecine karar verilmelidir (Karadağ, 2001).

Eserde toz ve kir katmanlarının yoğun olması sebebi ile öncelikli olarak kuru temizlik işlemi gerekli görülmüştür. Eserin kirlilik durumundan dolayı yumuşak uçlu fırçalar ile temizlik işlemlerinin yapılması yetersiz kalacağından hepa filtreli süpürge ile kuru temizlik yapılmasına karar verilmiştir. Eserde parça kayıplarının bulunmaması nedeni ile vakumlama yapılabilmektedir. Ancak işleme başlamadan önce kopma ihtimaline karşın süpürge ucuna gazlı bez geçirilmiştir. Dokuma yönü takip edilerek heybenin ön ve arka yüzeyine düşük ayarda kuru temizlik işlemi yapılmıştır.



Görsel 8. Kuru temizlik işlemi

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

4.2 Heybe Dikişlerinin Sökülmesi

Heybe gözleri içerisinde oluşan toz, böcek ve güvelerin giderilmesine yönelik müdahale işlemleri için kenar dikişleri sökülüştür. Ancak kenarlarda yıpranma ve güve yeniği kaynaklı sökülmeler mevcuttur. Sağlam yerler açılarak, iç yüzeyin temizliği sağlanmıştır. İplik sökülürken tek parça hâlinde çıkartılmasına özen gösterilmiştir. Sökülen beyaz renkli bazı ipliklerde başka renkteki boyaların bulaştığı görülmüştür. Bu durumda boyaların akma ihtimali göz önünde bulundurulduğundan, esere ıslak temizlik yapılamamasına karar verilmiştir.



Görsel 9. Dikişi açılan iç gözlerde oluşan kir katmanları ve mikroorganizma oluşumu

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Dikişler söküldükten sonra iç gözlerde mikroorganizma, kurtçuk ve kir katmanları tespit edilmiştir. Ayrıca yüzeyde aşınma, renklerde değişim ve mukavemet kaybı gözlemlenmiştir.

4.3 Geçici Sağlamaştırma

İç göze müdahalede bulunabilmek amacıyla heybenin yan dikişleri söküldükten sonra bu alanın temizliği yapılmıştır. Ancak kenar atkı ve çözümlerde kopma, iplerde kırılma ve doku kaybı olması bu yüzeye geçici sağlamaştırma işlemi yapılmasına neden olmuştur. Nitekim kuru temizlik sırasında tahribata uğramış alanın dağılmasını önlemek ve mukavemeti zayıflamış ipliklerin kopmasını engellemek amacıyla yüzeye gazlı bez ile destek yapılmıştır. Gazlı bez ikiye katlanmış, hasarlı alanı içine alarak 1-1,5 cm'lik geniş dikiş boşlukları bırakılarak yüzeye geçici olarak dikilmiştir.



Görsel 10. Geçici sağlamaştırma işlemi

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

4.4 Detaylı Temizlik

Yüzey temizliği, liflerin arasına girerek ipliklerin aşınmasına ve hatta kopmasına neden olabilecek kirin tekstilden uzaklaştırılmasıdır. Fırça kullanımından vakum kullanımına kadar pek çok yöntem ile işlem gerçekleştirilebilir. Tekstilin yapısı, boyutu ve kirin eserdeki konumuna göre uygun yöntemlerden bir veya birkaçı seçilerek temizlik yapılabilir (Karadağ, 1999).

Eserin ön ve arka yüzeyine öncelikle düşük ayarda hepa filtreli süpürge ile dokuma yönüne doğru kuru temizlik yapılmıştır. Sonrasında ince uçlu penset ile lif diplerinde oluşan kir katmanlarına yönelik mekanik temizlik uygulanmıştır. Lif derinliklerine nüfuz etmiş ve yapışmış hâldeki böcek kalıntılarının çıkarılması için ayrıca cımbız kullanılmıştır. Yumuşak uçlu fırçalar ile kalıntılar yüzeyden yavaşça uzaklaştırılmıştır. Detay temizlik işlemleri bittikten sonra eserin ön ve arka yüzeyine tekrardan düşük ayarda vakum işlemi uygulanmıştır.

Mikroorganizma, böcek kalıntısı gibi gözle görülür şekilde biyolojik aktivite tespit edilen tekstillerde uzman kişiler tarafından koleksiyonlar ve ortam zararlı aktiviteyi sağlayan canlılardan temizlenmelidir. Gözle görülmeyen zararlılar için Hepa filtrasyonu önerilmektedir. Böylece yumurtaların yeniden dağılması ve havaya karışması önlenmektedir (Yılmaz ve Yanar, 2023).

Belgeleme ve koruma işlemleri tamamlandıktan sonra heybe dokuma asitsiz kâğıda sarılmıştır. Heybe gözlerinin içlerine de asitsiz kâğıt yerleştirilmiş, böylece iki yüzeyin birbirine teması engellenmiştir.



Görsel 11. İç göz temizlik öncesi ve sonrası

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

**Görsel 12.** Detaylı temizlik sonrası heybe

(Kaynak: Gözde Uzgidim, Kişisel Arşiv)

Sonuç

Tarihî tekstil eserleri geniş bir kullanım alanına sahip olması nedeniyle çeşitli nitelikte eser günümüze ulaşmıştır. Tekstil eserleri gerek bir çeşit malzeme gerekse birden fazla farklı yapısal malzemelerin bir araya gelmesi ile üretilebilir. Dolayısıyla içerdiği malzemeye göre farklı tepkiler gösteren kompozit eserlerdir. Tekstil eserlerinin onarım işlemlerinde belirleyici bir işlem basamağı söylenmesi mümkün değildir. Dolayısıyla eser özelinde, eserin fonksiyonel özelliği, tahribat durumu, malzeme çeşitliliği gibi parametreler dikkate alınarak onarım işlemlerine karar verilir.

Çalışma kapsamında incelenen heybe dokuma 20. yüzyıla ait bir eserdir. Uzun süre kullanılmış ve günümüze çok iyi saklama koşullarında gelmemiş olması, bozulma ve yaşlanma sürecini hızlandırmıştır. Eserde fiziksel ve biyolojik kaynaklı tahribatlar tespit edilmiştir. Biyolojik tahribat kaynaklı aşınma, liflerde kopma, gevşeme, ayrışma problemleri oldukça fazladır. Eserin durumuna göre sırasıyla ön temizlik, heybe dikişlerinin sökülmesi, geçici sağlamlaştırma ve detaylı temizlik işlemleri uygulanmıştır. Küçük bir yüzeyde yapılan test sonucu boyalarda akma durumu ile karşılaşıldığından dolayı kuru ve mekanik temizlik işlemleri ile sınırlı kalınmış, ıslak temizlik yapılmamıştır.

Tarihî tekstil eserlerine müdahale işlemleri sınırlıdır. Tekstiller organik yapıda olmaları ve çevresel faktörlerin de etkisi ile günümüze tahribata uğramış durumda gelebilmektedir. Bir diğer dezavantaj ise tekstiller genellikle ihtiyaca yönelik üretilmektedir. Dolayısıyla uzun süre kullanılmakta, yıpranma ve aşınma durumu üretildiği andan itibaren başlamaktadır. Bulunduğu veya saklandığı ortamlarda uygun ısı, nem, sıcaklık değerlerinin de olmaması hâlinde, günümüzde eseri koruma süreci güçleşmektedir. Bu bağlamda, tarihî belge niteliğine sahip tekstillerin sürdürülmesine katkıda bulunmak için koruma ve onarım yöntemlerinin eserin

niteliğine zarar vermeden tahribatsız ve geri dönüşümlü olması, eser özeline göre karar verilmesi ve uygun saklama veya sergileme koşullarında muhafaza edilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2019). *Kültür mirasını koruma ilke ve teknikleri*. YEM Yayın.
- Babaoğul M., Şener, A. ve Öztop H. (2010). *Tekstil lifleri: temel özellikler, kullanım ve bakım*. Gazi Kitabevi.
- Bahtiyar, İ., Akça C., Duran K. (2008). Yün lifinin yeni kullanım olanakları. *Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi*, 18(1), 4-8.
- Bali, A. (2023). Historical process and current situation of the cultural heritage “saddlebag”. N. Özdemir, K.Y. Altın ve D. İşler Hayırlı (Ed.), *Cultural heritage management in Türkiye: theory and the latest practices* (ss.117-130) içinde. Akademi Kültür Yayınları.
- Buğdaycı, B., Atav, R. ve Soysal, M. İ. (2023). Yün liflerinin yapısına ve yapağı kalitesini belirleyen özelliklere genel bir bakış. *Muş Alparslan Üniversitesi Tarım ve Doğa Dergisi*, 3(1), 40-49
- CCI Tekstil Laboratuvarı çalışanları. (2013). *Tekstiller ve ortam koşulları* (F. B. Çakan, M. Çakan, Çev.). Kültürel Mirasın Dostları Derneği.
- Çetin, C. (2021). Açık alanlarda sergilenen heykellerin korunması. *İdil*, 82, 927–941. [https://doi: 10.7816/idil-10-82-06](https://doi.org/10.7816/idil-10-82-06)
- Doğruer, F. S. (2019). Müzelerde önleyici koruma: temel yaklaşımlar ve gelişimi. *Akademik Sanat*, 4(7), 121-134.
- Genç, R. ve Çakıcı, F. Z. (2023). Fumigasyon yöntemi ile tarihi tekstil eserlerin konservasyonu. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* (28), 67-86. <https://doi.org/10.22520/tubaked.1309092>
- Hasanova, R. (2014). “Madonna ve çocuk” tablosunun restorasyonu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 133-146.
- Karadağ, E. (2001). Farklı yapıdaki tarihi tekstillerin temizlik yöntemleri. *Öneri*, 4(15), 135-138.
- Karadağ, E. (1999). Tarihi tekstil konservasyonunda temizliđin yeri. *Öneri*, 2(12), 281-283.
- Önem, E., Mutlu, M.M., Gümay S. ve Azeri, H. (2012). Soğan (Allium Cepa) yumru dış kabuğundan doğal boyarmadde ekstraksiyonu ve deri boyamada kullanımı. *Tekstil ve Mühendis*, 19(88), 1-8. <http://dx.doi.org/10.7216/130075992012198801>
- Soysaldı A. ve Uzgidim, G. (2023). Nevşehir ili Gülşehir ilçesi Alemlı köyü sancağının koruma, onarımı ve tıpkı üretimi. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(3), 1427 – 1443. [https://doi: 10.55666/folklor.1318849](https://doi.org/10.55666/folklor.1318849)

- Tepeyurt Merev, A. (2019). *Tarihi tekstillerde bozulma nedenleri ve restorasyon öncesi yapılması gereken işlemler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Torgan Güzel, E. (2022). *Tarihi tekstillerin konservasyon sürecine katkıları açısından arkeometrik incelemelerin önemi: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Osmanlı dönemi klapdanlı tekstillerin arkeometrik analizleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Uygur, A. (1999, Mayıs). *Müzelerde bulunan tarihi tekstil ürünlerinin korunmasını etkileyen koşullar ve alınabilecek önlemler*, 1. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, Türkiye.
- Yılmaz, Z. ve Yanar, A. (2023). Önleyici koruma kapsamında tarihi tekstillere yönelik sergileme ve depolanma önerileri. *İdil*, 102, 189–204. doi: 10.7816/idil-12-102-05

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	23/11/2024	05/12/2024

FAHRELNİSA ZEİD PORTRERLERİ

Yılmaz ACAR¹

Kafiye Özlem ALP²

Özet

Fahrelnisa Zeid, içinde bulunmuş olduğu yüzyılın önde gelen kadın sanatçılarından birisidir. Yaşamı boyunca ürettiği eserler, herhangi bir akım ya da etkiden uzak, kendine özgü ve kendi yaşam pratiğinden yola çıkmış eserler olarak anılabilir. Öyle ki günümüzde de Türk resim sanatında önemli bir yer tutan sanatçı, yenilikçiliği ve yaratıcılığı ile ve batılıların 'Resmin Prensesi' adını verdikleri École de Paris (Paris Okulu)'li sanatçıdır. Tanınmış ve aristokrat bir ailenin üyesi, bürokrat ve saraylı bir eşin yaşamı, dönemin siyasi ve toplumsal olayları, batı ve doğu arasında farklı coğrafyalarda savrulan hayatı, sanatçının birçok sorunla boğuşmak zorunda kalmasını gerektirmiştir. Sanatçının başlarda soyut olan tarzı ve bu tarzın kendisine oldukça önemli bir sanatsal varlık kazandırmasına karşın sanatsal eğilimleri ailesine dair yaşadıkları ile zamanla değişkenlik göstermiştir. Bu değişim, özellikle, sanatçının portreleriyle günümüzde sanatçıyı var eden bir sanatsal imgelemi doğurmuştur. Sanatçı, herhangi bir sanatçının imgesini ve biçimini kullanmayan değerli bir tarza sahiptir. Bu tarz, kendi içerisinde birden fazla tarihi ve geleneksel sanat retoriğiyle sanatçıya ait varlığın temsili olmuştur. Bu çalışma, Fahrelnisa Zeid'in temsili haline gelen son dönem portre çalışmalarına odaklanmayı amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, portre, soyut, tarz, ressam prenses.

Fahrelnisa Zeid Portraits

Abstract

Fahrelnisa Zeid was one of the leading female artists of the century she lived in. The works she produced throughout her life can be described as unique and originating from her own life experiences, independent of any

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi ABD. yilmaz_acar@anadolu.edu.tr, ORCID ID: 0009-0007-5817-8556.

² Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, k.ozlem.alp@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-2444-8446

particular movement or influence. In fact, the artist, who occupies an important place in Turkish painting today, is known as the 'Princess of Painting' by Westerners for her innovativeness, creativity, and association with the École de Paris (the Paris School). As a member of a renowned and aristocratic family, the life of a bureaucrat and royal spouse, the political and social events of the time, and a life that was tossed between different geographies of the West and East, the artist had to grapple with many problems. Despite her initially abstract style, which gave her a significant artistic presence, the artist's artistic tendencies varied over time due to her family experiences. This change in style particularly gave rise to an artistic imagery that defines the artist today through her portraits. This study aims to focus on Fahrelnisa Zeid's recent portrait works that have become representative of her.

Keywords: Art, portrait, abstract, style, princess artist.

1. Giriş

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında Anadolu toprakları çeşitli yenilenmelerin merkezi durumuna gelmişti. 19. yy. Osmanlı'sı gerek sosyolojik gerek ekonomik gerekse de politik kırılmalar sebebiyle sanat ve sanatçıların da öğrenmelerinde ve gelişiminde değişime maruz kaldıkları ya da kendilerini maruz bıraktıkları bir dönemdir. Bu dönemde sanatçılar Batı'ya yüzünü dönmüştür. Elbette bu dönüşte sanatçılar da diğer bütün Osmanlı ileri gelenleri gibi batı kurumları ve kültürüyle bütünleşmek için hızlı davranıyorlardı. Yıldız ve Dolmabahçe sarayları da o sıralarda Batı'nın gözde ressamı Geremo, Haripginies, Ayvazovski ve Fromentin'in resimleri ile süsleniyordu. Türk öğrenciler de sanat eğitimi için Avrupa ülkelerine gönderiliyordu. Aynı zamanda ülke içerisinde de sanat okulları açılıyordu. 1883 yılında Sanayii Nefise Mekteb-i Âlisi (Güzel Sanatlar Akademisi)'nde eğitim vermeye başlandı (Berk ve Özsezgin, 1983).

Fahrünnisa Zeid, sanat eğitiminin vermeye başlandığı Sanayii Nefise Mekteb-i Âlisi'nin Fransa'da eğitim almış ilk kız öğrencilerindedir. Paris'te Ranson Akademisi ile Roger Bissiere'in atölyelerinde çalışmıştır (Kızgın, 2022, s. 101). Zeid, aynı zamanda D Grubu sanatçılarındandır. D grubu sanatçıları, öncesinde kurulan Primitifler, Çallı Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi sanat gruplarının Batı sanatını uygulamada eksik olduğunu düşünmüşlerdir. Bu sebeple de yeni bir hareket başlatma kararı almışlardır. Bu kararlar D Grubu adlı grup kurulmuştur (Güvemli, 1987). D grubu sanatçılarının çıkış noktası empresyonizmden gelen eğilimleri bir tarafa bırakarak kübist ve konstrüktivist sanat anlayışlarını temel alan bir desen ve düzen yaratmaktır (Tansuğ, 2005, s. 181). Fahrünnisa Zeid, bu grubun bir mensubu olarak sanat anlayışını ve desen tarzını soyut imgelemeler ve kübist desenler üzerine dönüştürmüştür. Fahrünnisa Zeid'in, çağdaş Türk kadın ressamı içinde özgün bir yeri vardır. Büyük boyutlarda yaptığı soyut çalışmaları ile Türk resim sanatına önemli katkılar sunmuştur (Tansuğ, 2005, s. 250). Yarattığı geometri ile coşkularını tuvalle buluşturan çalışmalar tuvalle sığmamaktadır. Giderek büyüyen tuvallele, değişen ve gelişen kompozisyonlar sınırsız alanlarda sonsuzluklara dağılmaktadır.

Fahrelnisa Zeid, 1958 yılına kadar soyut resimler ile sanat yaşamına devam etmiştir. Ancak bürokrasi ve siyasetle babasının aile içi cinayete öldürülmesi ile tanışan sanatçı 1958

yılında Irak'taki askeri darbeye yüz yüze gelmiştir. Darbe sırasında eşi Emir Zeid'in mensubu olduğu tüm kraliyet üyeleri öldürülmüş, Emir ise Ischia Adası'nda olduğundan şans eseri kurtulmuştur. İşte bu olay Fahrelnisa Zeid'in sanat yaşamında portrelere yönelmesine neden olan önemli bir dönüşümdür. 1970 yılında vefat eden eşinin ardından Zeid'in portreleri kendisi için unutmak istediklerinden kaçıp sığındığı bir alan olmuştur (Sönmez N. , 2020).

Bu çalışma, Fahrelnisa Zeid'in temsili haline gelen son dönem portre çalışmalarına odaklanmayı amaçlamıştır. Çalışmada, temel olarak literatür taraması yöntemi kullanarak sanatçının ilk dönem çalışmalarından portreye dönüşü kronolojik bir bakış açısı çerçevesinde ele alınmıştır.

Sanatçı hakkında pek çok önemli araştırma bulunmaktadır. Özellikle sanatçının sanat anlayışı ve Türk resim sanatına etkisi (Şen ve Koç, 2021; Can, 2016), Sanatçının geleneksel temalara yaklaşımı (Karadal, 2018), Vitray çalışmaları (Güray, 2020), sanatçı hakkında yazılmış değerli makalelerdir. Öte yandan, Fahrünnisa Zeid'in öğrencilerinden aynı zamanda tarihçi Adila Laïdi-Hanieh'in yazdığı *Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds* başlıklı kitabı bugüne dek sanatçı üzerine yapılmış olan tüm anlatıları kıvrarak yeni bir bakış sunmaktadır. Aynı zamanda Zeid'in 1972 yılında gazeteci Sennur Sezer ile yaptığı röportajı da portrelerini açıklamak açısından önemli bir belge niteliğindedir.

2. Fahrelnisa Zeid'in Hayatı ve Sanatsal Yolculuğu

Osmanlı Devleti'nin son dönemleri olan 20. yy. başlarında, Fahrünnisa –sonradan yaptığı evliliğiyle adını Arapça'ya uyum sağlaması amacıyla Fahr-el-Nisa olarak değiştirecektir-. Soyadını dönemin Irak Büyükelçisi Emir Zeid ile olan evliliğinden alan Fahrelnisa, Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, büyük yazar Halikarnas Balıkcısı ve grafik ve gravür sanatçısı Aliye Berger'in kardeşi, ünlü seramik sanatçısı Füreya Koral'ın teyzesidir. Sanatçılarla dolu bir ailede yetişen Fahrelnisa Zeid, ağabeyi Cevat Şakir'i resim yaparken izlemiş ve çok etkilenmiştir. Resim yapma tutkusu ağabeyi ile başlamıştır (Yaman, 2006, s. 18). Fahrelnisa'nın ağabeyi, o sekiz yaşında iken Roma Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almaktadır. Fahrelnisa'nın resme başlamasının sebebinin ağabeyinin ona sevdiği kızın resmini çizdirmesi olduğu söylenir (Pir, 2023, s. 4). Atatürk ile katıldığı 1928 yılındaki Alfabe Komisyonu toplantısı sırasında ilk olarak 'ü' harfi ile onun adını karta yazmıştı: 'Fahrünnisa' (Laïdi-Hanieh, 2017, 11-12). Fahrelnisa, Sanayi-i Nefise mektebinin ilk kız öğrencilerindendir. Emir Zeid ile olan evliliğinden 'Prenses' ünvanı alan sansasyonel bir yaşamın merkezindeki kişidir aynı zamanda. 1950'li yıllarda Paris'te yaşadığı dönemde yaptığı soyut resimlerle de Paris Ekolü'nün 'Prensesi' olarak anılmıştır. Neredeyse tüm üyelerinin sanatla ilgilendiği ailenin bir ferdi olan Fahrelnisa, 1928 yılında, ilk eşi olan yazar Melih Devrim'in desteğini arkasına alarak Paris'teki Academie Ranson ve Bissiere atölyelerinde çalışmıştır (Sönmez N. , 2022, s. 52-53). Ardından evlendiği eşi Irak Krallığı'nın Ankara Büyükelçisi Emir Zeid-el-Hüseyn'in görevi nedeniyle Berlin, Londra ve Paris'te yaşadı. Yaşantısı ve evliliği, onu sanatsal anlamda doyuma ulaştıran ve çok farklı kişiler ve sanatçılarla tanışmasına vesile olan bir fenomendi. Zira Fahrelnisa,

hayatının sonuna kadar varlık içerisinde yaşayan, aristokrat kökene ait bir sanatçı olarak yaşamıştır.

Sanatsal anlamda da yoğun ve verimli süreçler geçiren Fahrelnisa sergileyecek sanat galerisi bulamadığından evinde ilk sergilerini açar. Oturduğu İstanbul'un Maçka semtindeki Ralli apartmanında 1944 ve 1945 yıllarında açtığı bu sergiler ile sanatçı, evinde sergi açan ilk ressam özelliği taşımaktadır (Pir, 2023, s. 10). Bu sergilerin açılışına zamanın İngiltere Kraliçesi Elizabeth de katılır. Fahrelnisa Zeid'in 1948 yılında Londra'da açtığı ilk sergisine dair zamanın önemli eleştirmenlerinden Maurice Collis Fahrelnisa Zeid'in Avrupa dışı özellikler taşıyan resimler yapan tek ressam olmadığını fakat Fahrelnisa diğerlerinin tekrara düşen eğilimlerinden farklı olarak daha yenilikçi olduğunu ifade etmiştir (Sönmez N. , 2022, s. 54). Paris'te açtığı ilk sergi ise 1949 yılında Galerie Colette Allendy' de idi. Bu sergide yine sanatçı dönemin sanat eleştirmenlerinin takdirini toplamıştır. Bu ilginin sebebi, -Maurice Collis adlı eleştirmenden alıntı ile- sanatçının, her ne kadar doğu ekolünden olsa da Bizans sanatından da etkilenen bir tarzla sembolist resimler yapmasıydı. Dönemin ünlü eleştirmeni Dora Oualiev, sanatçı hakkında ele aldığı metinde 15 suluboya resimden oluşan sanatçının sergisinin sembolik değerlerine atıfta bulunmuştur (Sönmez N. , 2022, s. 55).

1958 yılı sanatçının yaşamında yeni ve çok travmatik bir dönem olarak ele alınabilir. Sanatçının eşi Emir Zeid'in Bürokrat ve prens olması dolayısıyla Irak'ta gerçekleşen darbe ile Emir'in ailesinin tümü öldürülmüştür. Emir, şans eseri Ischia Adası'nda olmasından kaynaklı bu darbeden kurtulmuştur (Sönmez N. , 2020, s. 74). Bu önemli olay Fahrelnisa'nın sanat yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. Sanat eleştirmeni Edouard Roditi ile o yıllarda yaptığı röportaj sanatçının yıpranan psikolojisini ve içine düştüğü çıkmazlar açısından oldukça önemli bir belge niteliğindedir. Sanatçı bu röportajda renklerden ve hayattan korktuğunu ifade etmiş ancak toparlanabildiği bazı zamanlarda resim yapabildiğini ifade etmiştir. Bu dönem, 1947 yılında İngiltere'de yapmaya başladığı soyut sanattan (Görsel 1 ve Görsel 2) yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı dönemdir. Bu kalburüstü Türkiye burjuvazisine mensup kadın soyut çalışmalarının kendine açtığı yolu da yadırgamayıp başka yolların arayışına girmiştir. Yine Roditi ile yaptığı bir röportajda "geçenlerde oğlumun portresini çizdim, kendimi sanatımın ilk yıllarımdaymışım gibi hissediyorum" demiştir (Sönmez N. , 2022, s. 60). Sanatçının 1972 yılında portrelerle yaptığı ilk sergide kendisi ile röportaj gerçekleştiren Sennur Sönmez'e verdiği demeçte:

Zeid el Hüseyin'i kaybetmek benim için bir felâketti. Bu felâketten sonra anladım dünyanın boşluğunu. Abstre bana oyuncak gibi geldi. Abstre için neşe, sevinç ve hayatiyet gerekli. Artık benim için neşe yok. Fırçayı bir kamçı gibi beş metre şaklatmanın sevinci yok. Muhayyelem durdu. El bilgim, ustalığım sıfır oldu. Artık insanları inceliyorum. Onların kökenlerini onları oluşturan şeyleri arıyorum. (Zeid, 1972)

şeklinde ifadede bulunmuştur. Bu sebeple de içine düştüğü derin boşluk sebebiyle, kendi için yeni yollar aradığını belirtmiştir.



Görsel 1. Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x182cm, 1960.

(Kaynak: <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/2353727/fahrelnissa-zeid-1901-1991-soyut-kompozisyon-eczacibasi-seramik-baski-sinirl> [Erişim Tarihi: 19.08.2024])



Görsel 2. Cehennemim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 x 528, 1951

(Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/cehennemim> [Erişim Tarihi: 19.08.2024])

3. Sanatçının Portreleri

Fahrelnisa Zeid portreleri, sanatçının yıllar süren birikimleri ve en son eşinin ailesinin yaşamış olduğu trajik olayların sonucu kendisine yol olarak belirlediği bir sürecin ürünleridir. Bu portreler başka bir deyişle; Fayyum portrelerinden ve Türk resminden Nuri İyem'in büyük gözlü portrelerine gelen yüzyılların sanatçıda bıraktığı izlerin sonucudur.



Görsel 3. *Fahrelnisa Zeid'in Büyükannesinin portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25x21, 1915*

(Kaynak: Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- İç Dünyaların Ressamı*. İstanbul: Res Yayınları)

Fahrelnisa Zeid, 90 yılı aşkın yaşamında portrelerden asla vazgeçmemiştir. Seksen yılda yaptığı çini mürekkebi ve karakalem ile yapılmış yüzlerce eseri eskiz defterinde ve günlüğünde bulunup; ailesinin, hizmetçilerinin, arkadaşlarının, sanatçı arkadaşlarının olduğu portreleri yapmış ve bunları sergilemiştir (Laïdi-Hanieh, 2017, s. 235). İlk portreleri daha geleneksel ve gerçekçi bir temsille ele alınmıştır. Bu ilk portreleri 1960 sonrası portrelerinden keskin çizgilerle ayrılır. Yaşadığı trajik olaylar bir bakıma sanatçının tekrar portrelere dönmesini, içindeki yalnızlık, korunma ve sevgi isteğinin dışavurumu gibidir.

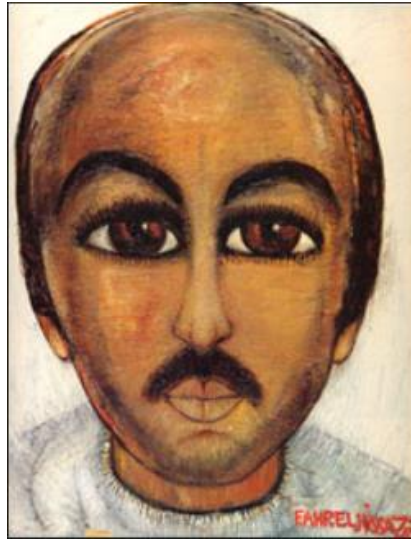
1960'lar sanatçının pratiğine yoğun bir yenilenme ve yaratıcılığın damgasını vurduğu bir on yıldır. Ischia'ya daha sık gidip gelmeye, orada çalışmaya başlayan Fahrelnissa'nın resmi farklı bir yöne evrilir; önce yaptıklarına hiç benzemeyen, tamamen farklı renkler ve kompozisyonlar içeren resimler yapmaya başlar. Ayrıca, ışık ve renge duyduğu büyülenişini tuvalin sınırlarının ötesine taşıyarak kişisel trajedisinden doğan yeni ifade biçimleri icat eder (Laïdi-Hanieh, 2017, s. 60).

Sanat yaşamının başlarında yapmaya başladığı fakat ara verdiği portre, sanatçı için yeni bir çıkış noktası olmuştur. Otoportreler, kendi ailesinin, yakın dostları ve ailelerinin portrelerinin yanı sıra etkilendiği kişiliklerin de portrelerini yapmıştır. Sert hatlarla vurgulanan yüz çizgileri ve olduğundan daha büyük hüzünlü bakışlara sahip gözler ön plana çıkmaktadır. Bir bakıma bakış, daha doğrusu ruhun dış dünyaya bakışını resmetmeye çalışmıştır (Laidi-Hanieh, 2017, s. 237). Yeniden portre çalışmalarına dönmesi bir nevi sanatçının başladığı noktaya dönmesi gibidir. 1915'te büyükannesinin, 1926'ta Füreya'nın portelerindeki

gerçeklikten uzaklaşmıştır. Emek verilen onlarca çalışma, yıllar sonra Fahrelnisa Zeid'e sanatsal ve kültürel bir iklim olarak geri dönmüştür. Bu kazanç pek çok yeni portrenin meydana gelmesi şeklinde olmuştur. Sanatçı, ustalıkla deforme ettiği portrelerin gözlerinde sevgi ve yakınlık arar gibidir (Şen ve Koç, 2021).

Fahrelnisa'nın 14 yaşında, 1915 yılında yaptığı ilk portrelerinden birisi büyükannesinin portresidir. 25×21 cm boyutlarındaki bu suluboya portrede, sanatçının daha sonra gelişen kendine ait tarzına dair herhangi bir iz bulunmamaktadır ki sanatçı, bu izleri yansıtmak için epey süreç geçirmiştir (Görsel 3).

Sanatçının, 1967 tarihli, eşi Emir Zeid' i resmettiği tuval üzerine yağlıboya ve 181×139 cm boyutlarındaki portre, eşi Emir'in 1970'teki ölümünden önce yaptığı eserlerden biridir (Görsel 4). Sanatçı, 1972 yılında Galerie Katia Granoff' ta sergilenmek üzere gönderdiği 9 eserine “son dönem portrelerim” adını vermiştir. Bu eserlerden birisi de Emir Zeid'in portresidir. Sergideki portreler oldukça büyük boyutta olup, 80 ila 100 cm genişliğe 100 ila 200 cm arası yüksekliğe sahiptirler ve kataloglarda sanatçı bu eserlerini 1967 ve 1968 yılına tarihlendirmektedir (Lâidi-Hanieh, 2017, s. 235). Fahrelnisa' nın bu portreleri Bizans sanatından ve doğu resminden oldukça fazla değer taşımaktadır.



Görsel 4. Eşi Emir Zeid'in Portresi, Kart Baskı, 11x15, 1967

(Kaynak: <https://phebusmuzayede.com/105015-fahrelnisa-zeid-in-l-emir-zeid-adli-calismasi-kart-baski-11x15-cm.html> [Erişim Tarihi: 21.08.2024]).

Fahrelnisa'nın portreleri dünyada ilk olduğu kabul edilen ve M.S. 1 ve 3. yüzyıllarla ilişkilendirilen Fayyum³ portreleriyle oldukça fazla benzerlik taşımaktadırlar. Mısırlılar öldükten sonra yaşamın varlığına inandıklarından ölülerini mumyalıyorlardı. Grekler de tıpkı

³ Feyyum ya da Fayyum (Arapça: الفيوم) Mısır'da bulunan bir vahanın ismi iken; burada bulunan portreler için Türkçe kaynaklarda kullanılan 'Fayyum ' Portreleri ismi kullanılmıştır.

Mısırlılar gibi ölülerini mumyalamaya başladı. Ardından gelen Romalılar ise mumyalamanın yanı sıra ölülerin yüzlerine kendilerinin iki boyutlu masklarını yerleştirmişlerdir (Ekici, 2013, s. 29). Bu medeniyetten kalan ve günümüze gelmiş en eski yağlıboya portreleri Dört İncil yazılırken yapılmış Fayyum Portreleri' dir. Geçen yüzyılda Mısır'daki Fayyum Eyaletinde bulunduğundan bunlara bu isim verilmiştir. Mumya portreleri, Mısır'ın her yerinde özellikle Fayyum Vahası' nda bulunan yerleşimlerde bilhassa Antinoeopolis'te bulunmuştur. Bu portreler 1. yy. ve 3. yy.'dan kalma portrelerdir (Berger, 2018, s. 30-31). Nekropollerde (mezarlıkların ve toplu mezar yerlerinin bulunduğu alan) bulunan bu eserler mumyaların ilâştirilmek suretiyle yapılan eserlerdir. Yaklaşık 1000 adet olan bu portreler ahşap panolar halinde ölen kişinin başına ilâştirilmiştir (Borg, 2019, s. 1) (Görsel 5). Fayyum Portreleri ile Fahrelnisa'nın son dönem portreleri arasında biçimsel benzerlikler olduğundan söz edilebilir (Görsel 5 ve Görsel 6). Öyle ki bu portreler, gözlerin tüm portredeki oranı ile burun ve dudakların şekli bakımından benzerlikler taşımaktadırlar.



Görsel 5. Fayyum Portrelerinden Bir Örnek, M.S. 1. ve 3. yy. 'lar

(Kaynak: Berger, J. (2018). *Portreler*. İstanbul: Metis)

Görsel 6. Fahrelnisa Zeid, Geçmişten Biri (Otoportre), Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x116, 1980

(Kaynak: Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- İç Dünyaların Ressamı*, İstanbul: Res Yayınları)

Yine Bizans İmparatoru Justinianus' un İtalya'nın Ravenna şehrindeki 6. yy.'da inşa edilen San Vitale Kilisesi'nin duvarlarına yapılan mozaik resmindeki portre (Görsel 7) ile Fahrelnisa portreleri aynı şekilde benzerlikler taşımaktadırlar.



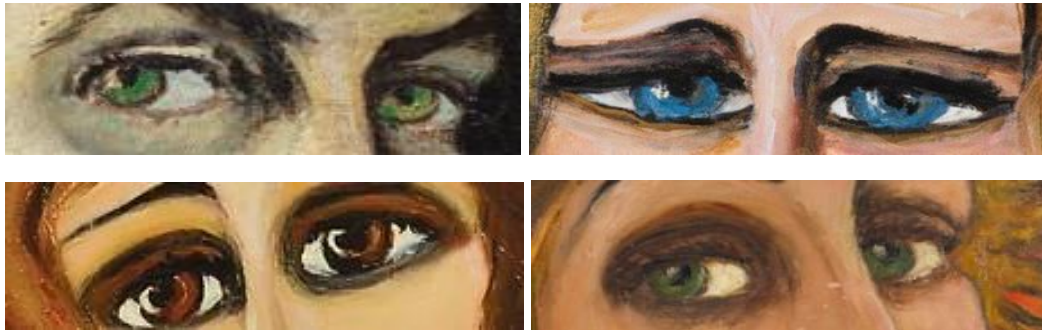
Görsel 7. Justinianus Mozaïği, Ravenna Kilisesi, İtalya, 6. yy.

(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/I._Justinianus [Erişim Tarihi: 02.09.2024]).

Görsel 8. Rosa Larock Portresi, 57 x 37 cm, Taş Baskı, 1972

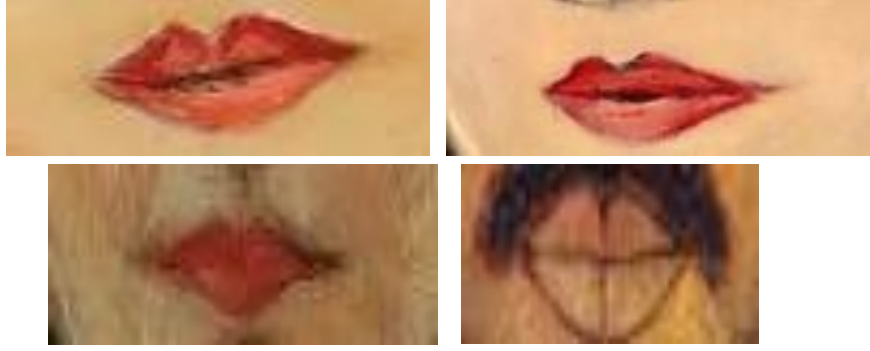
(Kaynak: <https://www.zaferozdemartproject.com/urun/5188353/fahrelnissa-zeid-1901-1991-litograf-lithograph-imzali-ve-tarihli-1972-cer> [Erişim Tarihi: 03.09.2024])

Yukarıda solda resimde Justinianus'un mozaikten portresi dururken sağda ise Fahrelnisa Zeid'in Rosa Larock'un Portresi isimli çalışması durmaktadır (Görsel 7 ve Görsel 8). Resimlere yine dikkatli bakılacak olursa; portre resimde olması gereken ölçülerden farklı bir ölçü görülebilir. Özellikle gözlere odaklı; başka bir deyişle gözlerin stilize edilip büyükçe çizildiği aynı zamanda göz yuvarlaklarında hüznün temsili bulunmaktadır. Dudakların ise resimlerde benzer şekillerde çizildiği görülmektedir. Çoğu kez çok da büyük olmayan ve sadece temsili olsun diye çizildiğini düşündüren; içeriye büzülmüş dudaklar bakımından da yine soldaki Justinianus resmi ile benzerlikler taşımaktadır (Görsel 9 ve Görsel 10).



Görsel 9. Fahrelnisa Zeid'in Portrelerinden Göz Örnekleri

(Kaynak: Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- İç Ressamı*. İstanbul: Res Yayınları Yayınları)



Görsel 10. Fahrelnisa Zeid'in Portrelerinden Dudak Örnekleri

(Kaynak: Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- İç Ressamı*. İstanbul: Res Yayınları Yayınları)

Fahrelnisa, portrelerinin bir kısmında bazı sembolleri kullanmıştır. Bunlar arasında en önemlisi Doğu ve Bizans'ı temsil eden öğelerdir. Bizans resminde özellikle aydınlığı da temsil etmesi açısından sıklıkla kullanılan sarı renk Fahrelnisa'nın resminde de sıklıkla kullanılmıştır. Fahrelnisa doğu ve Bizans birlikteliğini, geleneksel motiflerle ustaca bir araya getirmiştir. Takı ve kıyafetlerdeki süsleyici unsurlar, yılan gibi sembolik tasvirler son dönem portrelerinin dikkat çekici unsurlarıdır (Görsel 11, Görsel 12 ve Görsel 13).



Görsel 11. *Yılanlı Kadın*, 130 x 120, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985

(Kaynak: <https://dirimart.com/Artists/Fahrelnissa-Zeid/53> [Erişim Tarihi: 09.09.2024])

Görsel 12. *İlahi Koruma*, 130 x 206, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1981

(Kaynak: Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- İç Ressamı*. İstanbul: Res Yayınları Yayınları)

Görsel 13. *Billur Gözlü*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1943

(Kaynak: <https://www.leblebitozu.com/onemli-kadin-ressamlarimizdan-fahrelnisa-zeidin-23-tablosu> [Erişim Tarihi: 13.09.2024])

Tümüyle bakıldığında Fahrelnisa, geleneksel aynı zamanda Paris Ekol'ü bir sanatçı olmasının yanı sıra sanatındaki maharet ile adını dünya sanatı tarihine altın harflerle yazdırmış bir sanatçı ve bununla birlikte de ülkemizdeki sanatçılara güzel bir başarı örneği olarak durmaktadır.

Sonuç

Fahrelnisa Zeid, yaşamı, ailesi, yetişme tarzı ve evlilikleri gereği, sanat ve kültürü derin bir okuma ve algılama alt yapısına sahip bir sanatçıdır. Öyle ki, mensubu olduğu Şakir Paşa ailesinin içindeki sanatsal arkaplan, sanatçının entelektüel alt yapısını bir bakıma oluşturmuştur. Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi ve ardından Paris'te aldığı resim eğitimi, yıllarca farklı ülkelerde yaşanmış kültürel çeşitlilik, Füreya Koral'ın, Halikarnas Balıkcısı'nın, Şirin Devrim ve Nejad Melih Devrim'in üyesi olduğu bir ailenin bu sanatsal gücü elbette Fahrelnisa'nın her yönden gelişmesi için değerli bir ortamdı. Fahrelnisa'nın bu sanatsal kültürünün gelişmesinin temel nedeni elbette bu okumalarla birlikte kendisinin özel yaşamı olmuştur. Oldukça geniş ve toplumsal olarak üst katman sayılacak bu ailede doğmanın kendisine açacağı kimi farklı psikolojik getiriler de söz konusu olmuştur. Fahrelnisa Zeid ailesinin batıllığı ve aldığı eğitimin batılı olmasının yanı sıra doğu sanatının da etkisinde kalmıştır. Sanatçı, Bizans ve Mısır Sanatından da etkilenmiştir. Kendi yaşamına dair izlerin ve kişiliğinin yanı sıra sanatçının eserlerinin Doğu sanatlarının iki büyük temeli olan Mısır ve Bizans sanatlarıyla karakteristik olarak benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bu benzerlikler temelde biçimsel benzerlikler olsa da Fahrelnisa'nın hayatına dair göstergebimsel özellikleri de kapsamaktadır. Bu bağlamda Fahrelnisa Zeid'in sanatının ortaya çıkış ve gelişiminin, yaklaşık 90 yıllık ömrünün ilk günü ile son gününe dair bütün olayların toplamı olduğu ifade edilebilir.

Bu bağlamda Fahrelnisa Zeid portreleri, geçmişteki ve belki de gelecekteki birçok ressamdan farklı olarak sanat tarihinin köklerinden gelmiş gibi bir imge oluşturmaktadırlar. Geçmişten gelen bu güçlü imge, sanatçının bütün hayatını adadığı sanatını geleceğe taşımaktadır.

Kaynakça

- Berk, N., Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berger, J. (2018). *Portreler*. Metis Yayınları.
- Borg, B. E. (2019). Painted funerary portraits. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1-9.
- Şahmaran Can, G. (2016). Tanzimat'tan Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si'ne öne çıkan kadın sanatçılar, *İdil*, 5(23).

- Ekici, D. K. (2013). Fayyum portreleri. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29.
- Güray, E. (2020). Fahrelnissa Zeid'e ışık, renk ve şeffaflık bağlamında yeniden bir bakış: paleokrystal serisi ve vitrayları. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 8.
- Güvemli, Z. (1987). *Resim sanatı ve Türk resmi*. Ak Yayınları.
- Karadal, M.Ş. (2018). Türk resminde geleneksel motifler: Güzin Duran, Fahr El Nissa Zeid, Maide Arel. *International Journal Entrepreneurship And Management Inquiries*, 2(3).
- Kızgın, E. E. (2022, 7). Türk resim sanatında inas sanayi-i nefise mektebli ressamlar. *Pearson Journal Of Social Sciences&Humanities*, 101.
- Laïdi-Hanieh, A. (2017). *Fahrelnisa Zeid- iç dünyaların ressamı*. Res Yayınları.
- Pir, F. T. (2023). *Prens ressam Fahrelnissa Zeid*. Hayalperest Yayınevi.
- Sönmez, N. (2020). *Fahrelnissa Zeid sözlüğü*. Doğan Kitap.
- Sönmez, N. (2022). *Paris tecrübeleri ecole de Paris- çağdaş Türk sanatı 1945-1965*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şen & Koç, (2021). Fahrelnisa Zeid'in Türk resim sanatına etkisi. *Sosyal Beşeri Ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(7).
- Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk sanatı tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Yaman, Y. Z & Harambourg, L & Dostoğlu, H. (2006). *Modern Katalog, Gökkuştağında İki Renk*. [yay. y.]
- Zeid, F. (1943). *Billur Gözlü* [Tablo]. <https://www.leblebitozu.com/onemli-kadin-ressamlarimizdan-fahrelnisa-zeidin-23-tablosu> Erişim tarihi 13.09.2024.
- Zeid, F. (1951). *Cehennemim* [Tablo]. <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/cehennemim> Erişim tarihi 19.08.2024.
- Zeid, F. (1967). *Emir Zeid* [Tablo]. <https://www.wikiart.org/en/princess-fahrelnissa-zeid/emir-zeid-1967> Erişim tarihi 21.08.2024.
- Zeid, F. (1972, 09 30). Fahrelnisa Zeid Portreleri. (S. Sönmez, Röportajı Yapan).
- Zeid, F. (1972). *Rosa Larock Portresi* [Tablo]. <https://www.zaferozdemartproject.com/urun/5188353/fahrelnissa-zeid-1901-1991-litograf-lithograph-imzali-ve-tarihli-1972-cer> 03.09.2024 Erişim tarihi 03.09.2024.
- Zeid, F. (1960). *Soyut Kompozisyonlar* [Tablo]. <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/2353727/fahrelnissa-zeid-1901-1991-Soyut-kompozisyon-eczacibasi-seramik-baski-sinirl> Erişim tarihi 19.08.2024.
- Zeid, F. (1985). *Yılanlı Kadın* [Tablo]. https://dirimart.com/Artists/Fahrelnissa-Zeid_/53 Erişim tarihi 09.09.2024.

Wikipedia içinde. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Mosaic_of_Justinianus_I_-_Basilica_San_Vitale_%28Ravenna%29.jpg Erişim tarihi 02.09.2024

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	04/06/2024	06/12/2024

GADAMER'İN SANAT ÜZERİNE MEŞRUIYET SORUNU

Devrim AVŞAR¹

Özet

Hermeneutik akımının temsilcilerinden Hans-Georg Gadamer (1900-2002), son yüzyılın önemli düşünürlerinden biridir. Gadamer, Hakikat ve Yöntem adlı çalışması ve Güzelliğin Güncelliği adlı eserlerinde sanatın meşruiyet sorununu ele alır. Bu çalışmalarında kavramsal olarak oyun, sembol ve festival üçlemesi şeklinde geliştirdiği kavramsal formülasyon ile sanatın tarihsel sürekliliğine ilişkin bir görüş ortaya koyar. Gadamer, bu üç kavramın klasik sanat geleneği ile modern sanatın birliğini sağlayan insan deneyimlerinin antropolojik kökenlerine yönelik bilgiler sunduğu görüşündedir. Gadamer'in bu iddiası sanatın doğasına ilişkin ontolojik bir temellendirme olduğu gibi insan deneyimlerinin antropolojik mirası taşıdığına ilişkin bir görüşü de yansıtır. Bu çalışma Gadamer'in sanatın meşruiyeti problemine yönelik belirttiği düşünceleri kavramsal ve kuramsal olarak tartışmayı öngörür. Bu açıdan çalışma, konuyu nitel araştırma ve kuramsal tartışma çerçevesinde ele alır. Çalışmanın başlangıcında sanat bağlamında "meşru olan" ile "sağduyu" (Sensus Communis) kavramlarının ilişkilendirilmesi ele alınır. Böylece Gadamer açısından, meşruiyetin dayandığı ortak anlayışın önemi ve zorunluluğu belirtilir. Ardından modern sanatın yaşadığı kimi sorunlara karşı Gadamer'in yaklaşımı daha da detaylandırılır. Gadamer'in öne sürdüğü oyun, sembol ve festival kavramlarını insan türünün en eski deneyimlerinden bu güne kadar sürdüğü davranış formları olarak tanımlaması, ayrı başlıklar halinde detaylandırılarak tartışılmıştır. Bu kavramların işaret ettiği etkinliklerin zamanla değişme eğiliminin, sanatsal eylemlerin de günümüzde biçimsel olarak değişmesiyle bağlantısı bu başlıklar dâhilinde tartışılır. Gadamer, sanatı da insan bilimlerinin yöntemlerine göre ele alarak, meşruiyet sorununu da yine kültürel bağlamların bir onayı şeklinde sunar. Gadamer'in insan bilimlerini anlamaya ve araştırmaya yönelik arayışı, onu insan bilimlerinin evrimi üzerinde modern kültürün etkisini ve hümanistik mirasın bazı temel unsurlarının korunduğuna ilişkin olguyu çözümlenmeye götürür. Makale içerik olarak, öncelikle modern sanat akımların ortaya çıkış hikâyesine yer verilmiş ve sonrasında sanatın meşruiyet sorunu şeklinde ifade edilen tartışmalara nasıl evrildiği ele alır. Ortaya konulan bakış açısının odağına Gadamer'in sanata dair düşünleri yerleştirir.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat, gadamer, oyun, sembol, festival.

Gadamer's Legitimacy Problem On Art

Abstract

¹ Kocaeli Üniversitesi, Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi, devrimavsar@gmail.com, , ORCID ID: 0000-0001-9184-9701.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002), one of the representatives of the hermeneutic movement, is one of the important thinkers of the last century. Gadamer deals with the problem of the legitimacy of art in his works Truth and Method and The Actuality of Beauty. In these works, he puts forward a view on the historical continuity of art with the conceptual formulation he conceptually developed as the trilogy of play, symbol and festival. Gadamer believes that these three concepts provide information about the anthropological origins of human experiences that unite classical art tradition and modern art. Gadamer's claim reflects not only an ontological justification of the nature of art but also a view that human experiences carry an anthropological heritage. This study envisages a conceptual and theoretical discussion of Gadamer's ideas on the problem of the legitimacy of art. In this respect, the study deals with the issue within the framework of qualitative research and theoretical discussion. At the beginning of the study, the association of the concepts of "legitimate" and "common sense" (Sensus Communis) in the context of art is discussed. Thus, from Gadamer's point of view, the importance and necessity of the common understanding on which legitimacy is based is indicated. Then, Gadamer's approach to some of the problems faced by modern art is further elaborated. Gadamer's definition of the concepts of play, symbol and festival as forms of behavior that the human species has continued from its earliest experiences to the present day is discussed in detail under separate headings. The connection between the tendency of the activities indicated by these concepts to change over time and the formal changes in artistic actions today is discussed within these headings. Gadamer presents the problem of legitimacy as an affirmation of cultural contexts by addressing art according to the methods of human sciences. Gadamer's quest to understand and investigate the human sciences leads him to analyze the influence of modern culture on the evolution of the human sciences and the phenomenon of the preservation of some basic elements of the humanistic heritage. In terms of content, the article first presents the story of the emergence of modern art movements and then discusses how art evolved into the debate on the question of legitimacy. Gadamer's thoughts on art are placed at the center of the perspective put forward.

Keywords: Modern art, gadamer, play, symbol, carnival.

1. Giriş

1.1 Meşru Olanın Sensus Communis'i

Yirminci yüzyılda sanat ve sanat yapma biçimi üzerine yapılan tartışmalar, yeni sanat anlayışları ve farklı sanat biçimlerini meydana getirmiştir. Ayrıca yirminci yüzyılın ortalarında daha radikal tartışmalar da olmuştur. Artık sanatın figüratif biçimlerine karşı, Wassily Kandinsky'nin soyut ekspresyonizminden beri gelen, figürü ve hatta eseri ortadan kaldırmaya teşebbüs eden girişimlerin örnekleri giderek artmıştır. 1960'lardan itibaren etkinliği daha görünür hale gelen kavramsal sanat, özü itibarıyla sanatın temel değerlerini yeniden yorumlamayı önerir. Tarih boyunca otoritelerce meşruiyetin yasaları belirlenirken yirminci yüzyılda, sanatın yasalarını belirleyen gücünü aktivizmden alan sanat grupları olmuştur. Sanatın meşruiyeti, artık avangard sanat akımlarının radikal manifestoları tarafından belirlenmeye başlanmıştır.

Yakın tarihte Amerika soyut sanatının temsilcilerinden Frank Stella, sanat dünyasında önemli bir otorite olan Modern Sanat Müzesi MoMA (Museum of Modern Art) içerisinde düzenlenen *Modern Başlangıçlar* sergisinin modern sanatın ciddiyetini yok ettiğini söyler. Ona göre, bu müze ticari eğlencenin moda mekânıdır. *Modern başlangıçlar* ise, sanatı popülerleştirerek, onu sıradan bir eğlenceye dönüştürmüştür. Söz konusu sergi, üst düzey ve gizemli, esrarlı bir sanatı popüler ve aşikâr göstermeye, popüler ticari sanatı ise üst düzey ve yenilikçi göstermeye çalışarak aralarındaki farkı yok etmeyi amaçlar (Kuspit, 2010, s. 24). Tüm

zamanlara ve mekânlara ait kimlik, tarz, biçim gibi ortak tasarım öğeleriyle sanatı rasyonelleştiren tekçi, evrensel anlatılar Ortaçağ'dan henüz çıkmaya çalışanlardan beri sürekli parçalanmaya çalışılmıştır. Sanat hareketleri, semiyotik işaretlere veya ikonografiye, daha doğrusu maddeye indirgenmiş biçimsel gramerlerden kendilerini ayırarak yaşamın bağrındaki ve politik taleplerdeki hakikate katılmışlardır. Bu uğraşmayı kamçılayan, modernizmin estetik dehasına ve bu dehanın şartlandığı avangarda karşı artan tatmin edilemez merakıdır. Bu merak yalnızca sanatın tarihine karşı değil, bizatihi varlığına da yönelik düşünülebilir. Yine bu merakın doğurduğu tutku sanatın yaşamı ele geçirme niyetini gösterir. Üstelik merakın tutkuya dönüşümü tam da modernizmin biçimcilikten kopmaya çalıştığı için parçalandığı bir döneme denk gelir. Bu dönem denilebilir ki, sanat için manifestolar dönemidir. Manifestolar yeni sanatın kutsal kitapları gibi, sanatın meşruyet kaynağına yönelik aforizmalar barındırır.

Bugün bir yandan postmodernist sanat, taklit ya da tahrip ederek modernist estetiği yağmalayıp tarihsizleştirirken; diğer yandan, sanatın hakikatine, tarihe ve eleştiriye inananlar, tarihin bu en çılgın, en aykırı, en şiirsel deneyimini harıl harıl restore ederek, onun büyüsunü sürdürmenin yollarını arıyorlar. Bu yolda, başta sanatçıların eserleri olmak üzere, kitaplar, dergiler, gazeteler, fotoğraflar, yazışmalar, notlar, defterler, çizimler, eşyalar, kayıtlar ve her türlü sayısız belge didik didik ediliyor. Ama bunlar arasında en hakikileri, kuşkusuz manifestolardır. Onlar hem birer metin, hem de birer olay. (Artun, 2011, s. 16)

Bu tartışmaların öncesinde modern sanatın kimlik arayışları bağlamında çok farklı yönelimlerle eşzamanlı olarak, sanata ve estetik kavramına karşı felsefi ilginin de arttığı görülür. Gadamer'in *Güzelin Güncelliği* (1977) adlı eserinde sanatın yirminci yüzyıla geçişindeki meşruyet sorununu "oyun, sembol ve festival" kavramlarıyla çözmeye çalışması bu ilgiyi örneklendirir. Ona göre, sanatın meşruyeti sorunu basit bir güncel sorun değil, aynı zamanda eski zamanlardan beri insanı meşgul eden bir sorundur. Bu bağlamda, Batı tarihinde ilk kez sanatın kendini savunma gereğini duyduğunu düşünen Sokratesçiler tarafından yeni bir felsefi görüş ve bilgiye yönelik bir talep ortaya çıkar (Gadamer, 1986, s. 3). Böylece, hakikati barındırdığı iddiasını taşıyan resimsel ya da anlatsal biçimlere ait geleneksel yorumun ve yerleşik kabulün terk edildiği görülür. Bu eski ve önemli sorun her zaman, kendisini şiirsel buluş ya da sanat dili aracılığıyla ifade etmeye çalıştığı geleneğe karşı yeni bir hakikat kurmayı talep etmekten kaynaklanır.

Bu meşruyet sorunu, kendisini döneminin ayrıcalıklı konumlarını kaybetme endişesi üzerinden dile getirir. Orta Çağ'da kilisenin antik dönemin sanat diline olan tavrı ve modernizmin geleneksel sanata karşı ortaya koyduğu tavır hep meşruyet çerçevesinde olmuştur. Bu meşruyet sorunu bazen sanatın eğitim işleviyle aşılmıştır. Örneğin 6. ve 7. Yüzyılda Hıristiyan kilisesi eğitim bilmeyen insanlara İncil'i resimli öykülerle anlatmak istemiştir. Bu batıda sanatın meşruyetini temellendiren önemli uygulamalardan biridir (Gadamer, 2005, s. 2). Eğitim alanında gelişen Orta Çağ Hıristiyan sanatı Rönesans'a kadar kendi içerisinde Yunan ve Roma sanatının resme ve anlatıya dair biçim dillerini barındırmıştır.

Ortaya çıkan siyasal ve dini değişimler sanatın meşruyetini yeni bir boyuta taşır. Bu boyut biçimin değişmesine dayanan bir tartışmayı gündeme getirir. Gadamer'e göre, Schütz ve Bach gibi müzik sanatçılarının müziğin cemaat şarkılarında getirdikleri yeniliklerin bu dönemin sanatsal dilinin dönüşümüne örnektir. Bu sanatçılar bir yandan yeni bir biçim geliştirirken diğer yandan geleneksel sanat kurumları olan Latin ilahi dili ve Papa'yı yücelten Gregoryan melodik geleneğe sadık kalır (Gadamer, 1986, s. 4). Başka bir deyişle, yeni biçim yaratıcıları meşruyet kaygısıyla eski biçimlerin geleneğinden tamamen kopmayı göze alamadıkları söylenebilir. Bu durum, modernizmin karakteriyle ilişkilendirilebilir. Çünkü modern anlayış, evrensel ve rasyonel olma iddiasındadır; evrensellik ve rasyonelliğin de bir şekilde geleneğin katkısına ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Yani modern anlamda sanat ürünü, tarihsel bağlarla ve genel kavramlarla ilgi kurmadıkça, *sensus communis* (sağduyu) düzeyini yakalamayacağı düşünülür.

Umberto Eco, sanat ve otorite arasındaki ilişkiye dair aşağıdaki sözleri, konuyu daha açıklayıcı bir hale getirir.

Atina'nın askeri, iktisadi ve kültürel açıdan büyük bir güç olduğu dönemlerde, estetik kavramı kesinleşmeye başladı. Perslere karşı kazandığı savaşlarla gücünün doruğuna ulaşan Perikles dönemi, başta resim ve heykel olmak üzere sanatta önemli gelişmeler kaydedilen bir çağ oldu. Yeniden inşa edilen Perslerin tahrip ettiği tapınaklar, gururla sergilenen Atina'nın gücü ve Perikles'in sanatçılara gösterdiği yakınlık bu gelişmenin kanıtıdır. Bu dışsal nedenlere bir de Eski Yunan'da figüratif sanatların özellikle teknik alanda kaydettiği gelişmeyi eklemek gerekir. Mısır sanatına kıyasla Yunan resmi ve heykeli bir anlamda sanat ile sağduyu arasında kurulan ilişki sayesinde dev adımlar atmıştır. (Eco, 2007, s. 42)

Hegel'e göre sanatın meşruyeti, antropolojik yapılara ve baskın kavramlara dayanır. Çünkü sanatın "geçmişte kalmışlığı", antik dönemin bitişi ile birlikte sanatın meşruyete ihtiyaç duymasına neden olur. Cemaat, toplum ve kilisenin yaratıcı sanatçılarla kurduğu birlik, dünya ile sanatın meşruyeti bağlamında gerçekleşir (Gadamer, 1986, s. 5). Ancak bu ittifak modernite ile birlikte kaybolur. Sanat'ın geçmişe ait bir şey olarak görülmesi, onun otoritelere hem meşruyet sağlaması hem de onların inşasına hizmet etmekle ilgisi vardır. Sanat bir bakıma meşruyet üretir ve bu ürettiğinden pay alır. Sanatın meşruyeti her zaman otorite ile ilişkisindeki bir gerilime gönderme yapar. Toplumsal uzlaşının yasası ve Gadamer'in *sensus communis*'i bu sanat iktidar gerilimin düzenleyicisi rolünü paylaşır. *Sensus communis* retoriksel anlamının yanı sıra klasik geleneğin bir başka unsurunu da barındırır: Bu bilgin ile hikmet sahibi insan arasındaki karşıtlıktır. Bir bakıma Kiniklerin Sokrates'i anlamalarında ortaya çıkmış bir karşıtlık olarak içeriği *sophia* ile *phronesis* (teorik ve pratik erdem) kavramları arasında yapılan ayrıma götürür. İlk Aristoteles tarafından ele alınır ve daha sonra Helenistik dönemde, özellikle de Grek *bildung* anlayışının Roma'nın egemen politik sınıfının kendi bilinciyle kaynaşmasından sonra hikmet sahibi insan imajının belirlenmesine katkı yapar. Geç dönem Roma hukuk bilimi ise, teorik *sofia* idealinden çok, pratik *phronesis* idealine daha yakın sanat ve hukuk pratiğinin arka bahçesinde gelişmiştir (Gadamer, 2008, s. 27). *Sensus communis*, *phronesis* olarak somut olanın kavranması ve ahlaki olanın kontrolünü sağlar. *Sensus communis*

verili olan somut durumu evrensel olanının kapsamına alır. Evrensel olan bireye doğru şeyle sonuçlanacak diye vaat edilen amaçtır. Bu bakımından *sensus communis*, pratik bilgelik (*phronesis*) ilkesini bir irade yönelimi olarak varsayar.

Gadamer, Aristoteles'in *phronesis*'i "entelektüel/ zihinsel erdem" saymasının nedeni, onun ereksel olarak ahlâki bir sonuca yönelik irade yönelimi sağladığı içindir. Aristoteles *phronesis*'i bir yeti/kapasite (*dynamis*) olarak sınırlamaz, aynı zamanda "etik erdemler" tümel kavramı olmaksızın var olamayan ahlaki varlığın belirlenimi olarak da görür. Bu erdemin tatbiki, insanın yapması gereken şeyle yapmaması gereken şeyi birbirinden ayırması anlamına gelse bile bu sadece bir pratik zekâ ve genel beceri sorunu değildir. Yapılması gereken ile yapılmaması gereken arasındaki ayırım, uygun olan ile uygun olmayan arasındaki ayırımı da içerir ve bu yüzden kendisini geliştirmeyi sürdüren bir ahlâki tutumu varsayar (Gadamer, 2008, s. 29). Gadamer, dış duyuları birleştiren, verili olan şeyle ilgili yargılarda bulunan yetilerin ortak kökü ve her insanda bulunan bir yeti olarak *sensus communis* kavramı için başvurduğu başka bir isim ise Shaftesbury'dir. Shaftesbury, nükte (*wit*) ile gülmececinin (*humor*) sosyal anlamıyla ilgili değerlendirmesini *sensus communis* kavramı altına yerleştirir ve Roma klasikleriyle onların hümanist yorumcularını açıkça zikreder. Dile getirildiği üzere, *sensus communis* kavramının Stoacıları ve doğal hukuku hatırlatır. Shaftesbury'ye göre, hümanistler *sensus communis* kavramından, genel refah hissinin yanı sıra, "cemaat ya da toplum sevgisini, doğal muhabbeti, insanlığı ve diğerkâmlığı" anlar (Gadamer, 2008, s. 33). Öyleyse sadece ortak bir duyumsamayı değil, ortak bir tepkiyi ve retoriği de düzenleyen *sensus communis* kişinin eylemini belirleyen bir "üst akıl" ya da yasa konumundadır. Öyle olmazsa, sanatın meşruluğu üzerinde söz söyleyebilir mi? O halde modern sanatın bir *sensus communis*'a bağlılığı olmuş mudur, ona bakmak gerekir.

2. Modern Sanatta Doğru

Orta Çağ'da sanat, eğitimin amacına hizmet ederken, modern sanatın ortaya çıkışıyla sanatsal ilginin odağı değişir. Mevcut sanat otoritelerine karşı bu kışkırtıcı tavır, sanatın meşruiyeti sorununa yeni bir kavramsal boyut getirir. İlk yarılmaların etkisi, modern müziği konser salonlarına taşıyan performans sanatçılarının karşılaştığı zorluklarla anlaşılabilir.

Kiliseden salonlara müziğin taşınması, aynı zamanda yeni sanat biçimlerin denenmesi yolunu açan kışkırtıcı etki, meşruiyet tartışmasını gündeme getirmiştir. Çünkü bu yeniliğin karşılaştığı ilk zorluk, dinleyicilerden gelen derin sessizliğin yarattığı tedirgin edici hava olmuştur. Dinleyiciler genellikle bu tür programların tam ortasında iştirak ederler; başka bir deyişle ya geç kalırlar ya da erken ayrılırlar. Bu daha önce olmayan ve üzerinde düşünülmesi gereken bir durumun belirtisidir. Bu iki durum arasındaki farklılık, "kültür dini" olarak sanat ile modern sanatçıların yol açtığı kışkırtma olarak sanat arasındaki çatışmayı ifade eder (Gadamer, 1986, s. 6). Bu çatışmanın ortaya çıkışını, 19. Yüzyıl resim sanatının tarihi seyirindeki radikalleşmeyi izleyerek anlaşılabilir. Bu yeni kışkırtıcı durum 19. Yüzyılın ikinci yarısında, o ana kadar görsel sanatlar anlayışının temel varsayımlarından biri olan çizgisel

bakışın yıkılışına işaret eder. Bu yüzyılın sonlarına doğru sanatı akademinin, müzelerin, salonların dışına çıkarma girişimleri baş göstermeye başlar.

Akademide eğitim almasına rağmen, akademizmi sert eleştiren Gustav Courbet, Edouard Manet ve Claude Monet gibi avangard sanatçıların eserleri, dönemin önemli sanat kurumu olan Salon tarafından reddedilir. Daha sonra özellikle 1863’de yaklaşık üç bine yakın eser Salon tarafından reddedilmiştir. Böylece Salon karşıtı kampanyalar ortaya çıkar. Bu ret alan eser sahipleri sonunda “Reddedilenler Salonu” adı altında resmi Salon’a karşı alternatif bir sergi düzenlerler (Antmen, 2010, s. 13). Reddedilenler Salonu’unda sergilenen Edouard Manet’in “Kırda Kahvaltı” (1863) resmi, eleştirmenlerin ve halkın alay konusu olur ve Paris’te o yılın ses getiren olayları arasında yer alır. Manet’in “Kırda Kahvaltı” resminin bu şekilde ses getirmesinin nedeni, resimdeki dünyanın güncelliğidir. Resim geleneğin beklentisine uymayan bir betimleme içerir. Beklenen, resimde edebi mitolojik figürlerin betimlenmesiydi. Ayrıca burjuva ahlakının gereklerine olan duyarsız tavır alenen bir başkaldırı olarak görülür. Desenlerin fazla sert, ışığın çok çiğ, renklerin ise ham olduğunu söyleyen eleştirmenler, yaptıkları olumsuz eleştirilerle Manet’e hiç beklemediği bir üne kavuşmasına yol açar (Antmen, 2010, s. 14).

Bu başkaldırı tavrı Hans von Marees’in resimlerindeki yeni çizgisel bakış ekseninde ve daha sonraları Paul Cezanne’nin ustalığıyla dünya çapında üne kavuşan büyük devrimci hareketle gelişir. Şüphesiz çizgisel bakış, tüm Hıristiyan Orta Çağ boyunca var olmadığından, sanatsal görüşün ve anlatımın tartışmasız bir ögesi değildir. Bilimsel ve matematiksel çalışmalara dair coşkunun heyecanla arttığı bir dönemde, yani Rönesans’ta, çizgisel görüş sanatsal ve bilimsel ilerlemenin büyük bir mucizesi olarak, resim sanatının kuralı haline gelir. Ancak zamanla çizgisel bakışın etkisini yitirmesi, ilgiyi Yüksek Orta Çağ’ın büyük sanatına yöneltir (Gadamer, 1986, s. 7). Bu dönemde resimler, bir penceredeki görüntüler gibi, yakın plandan uzak ufuklara doğru uzaklaşan görüntüleri yansıtmaz; resimsel sembollerle yazılmış bir metin gibi okunabilir ve böylece tinsel öğrenme ve yücelmeyi birleştirir. Çizgisel bakış, sanatsal anlatımın tarihsel ve geçici formunun basit temsilleridir. Fakat eski sanatsal biçim geleneğinden uzaklaştıran bu reddediş modern sanattaki daha geniş kapsamlı gelişmeleri öngörür.

1910’larda, en azından belli bir süre için, zamanın neredeyse bütün büyük sanatçılarını kapsayan bir hareket olan Kübizmle geleneksel biçimin yıkımı hızlanmaya başlar. Bu olaylarda da yine Cezanne’in büyük etkisi vardır. Sanat tarihinin gösterdiğine göre, kübizmin ortaya çıkışıyla empresyonizm döneminin kapanmasının kesiştiği yerde Cezanne’nin “Yıkılanlar” serisi dikkat çeker. Cezanne’ı bu noktada öncü kılan, resimde ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir. “Yıkılanlar” adlı resminde Cezanne, görünen gerçekliğe değil, resimdeki gerçekliğe yönelik tavrıyla soyut resmin yolunu açar (Antmen, 2010, s. 25).

Cezanne ile birlikte böylece sanatsal yaratım sürecinde dışsal nesnelere yapılan referansların bütünlüğünü yok etmeye öncülük eden bazı Kübist dönüşüm hareketleri ortaya

çıkarmak. Geriye gerçeklik beklentisinin bu inkârının daima bütünsel olup olmayacağı sorusu kalır. Fakat kesin olan bir şey var ki, o da resmin görüntü olduğuna dair saf varsayımın – doğanın veya insan tarafından oluşturulmuş doğanın günlük deneyimleri gibi- kesin bir biçimde temelden yıkıldığıdır. Kübist bir resme ya da figüratif olmayan bir resme sadece edilgin bir bakışla, göz ucuyla kısa süre bakılabilir (Gadamer, 1986, s. 8). İzleyicinin tuval üzerinde görülen çeşitli düzlemlerin ana hatlarını kendi imgeleriyle sentezleyerek esere aktif katılımında bulunması gerekir. Ancak o zaman, belki, izleyicinin algısı tıpkı eski zamanlarda olduğu gibi, bütüne ait ortak resimsel içeriği temele alarak nasıl kolayca gerçekleştiyse, aynı yoldan, çalışmanın derin harmonisi ve doğruluğuyla esere katılabilir ve yücelebilir. Bu durum radikal bir kopuş olmuş gibi görünmesine rağmen geçmiş ve günümüz sanatı arasındaki devamlılık olduğunu gösterir. Gadamer, eski ve yeni sanat arasındaki bu devamlılığın sanatın bazı işlevlerine yorumlandığı gibi ortak tarihsel bilincin etkisinin de olduğunu düşünür. Tarihsel bilinç, belli bir dünya görüşü tarafından belirlenmiş, bilimsel bir yaklaşım yöntemi değildir; sadece duyularımızın ruhsal olarak, sanat algımızı ve deneyimimizi önceden belirleyecek şekilde örgütlenmesidir (Gadamer, 1986, s. 11). Gadamer, geçmiş ve günümüz sanatı arasında birliğini varsayar. Burada sanat ve sanatçı tarafından kurulan toplumsal bir etkileşim ve katılım vardır.

Gadamer, klasik sanat ile modern sanat arasındaki birlik sorununu gidermeyi ve sanatın meşruiyeti üzerinden insan deneyimlerinin kökenine inmeyi önerir. Öte yandan bu noktada, şöyle bir soru sorulabilir: Geleneksel sanatta meydana okuyan modern sanatın biçimi parçalayan ileri gidişleri nasıl anlaşılması gerekir? Üstelik sanatta, görünürde devam eden savrulmalar, karşıt sanat akımlarının gündün güne ortaya çıkışı sanata dair bir yozlaşma mı yoksa dönüşüm müdür? Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi dönüştürüp sanat izleyicisinde yarattığı şok etkisi sanata dâhil midir? Tüm bu soruların cevapları için Gadamer, sanata ilişkin insani deneyimlerin antropolojik temellerine yönelir. Böylece insanın en eski ve en güncel deneyimlerine, “oyun, sembol ve festival” kavramlarının sanatsal bağlamlarını işaret eder.

2.1 Sanat Bağlantılarından Biri: Oyun

Oyun insan kültürünün genel işleyişine ait bir yapı olarak düşünülür. Ritüeller, folklor, dinsel ibadetler bir bakıma oyuna ait bir mantığını içerir. Gadamer oyunu, belli bir amacı taşımayan kendiliğinden hareketler olarak tanımlar. Bu kendiliğinden hareket, yani öz hareket, bütün canlıların temel karakteridir. Aristoteles'e ithamla, “canlı olan kendi içerisinde hareket içgüdüsüne sahiptir” der, işte bu Gadamer'e göre, öz hareketin kendisidir (Gadamer, 2005, s. 32).

Oyun, belli bir amaca yönelik olmayan, fakat hareketlerin birbirini izlemesiyle oluşan bir kendilik hareketi (devinim) olarak görünür ve böylece hareket döngüsünden taşmanın bir fenomenini ve harekete ait öz tasarımın bir uygulamasını sunar (Gadamer, 1986, s. 23). Özellikle küçük hayvanlarda, örneğin sıvrisineklerin hareketleri gibi doğada gözlemlenebilen hareketlerin tümü oyunun canlı gösteridir. Tüm bunlar, canlı varlıkta kendisini ifade etmeye

uğraşan taşmanın temel karakterinden kaynaklanır. İnsan oyunun ayırt edici yönü ise, hedefleri kendi kendine koymayı ve bilinçli olarak onları takip etmeyi sağlayan insanın eşsiz yetisi olan akli kapsamasıdır. Bu yetenek hedef koyan akli potansiyeli daha iyi oynamak için kullanmayı sağlar. Amaçsız bir etkinlikte kendi kendine kural koyan şey akıldır. Ancak bu oyuna kural belirlemek olarak değil, oyunun içerisinde kendi oyunculuğuna bir hedef belirlemek şeklinde olur.

Oyun öte yandan iletişimsel bir davranıştır. Oyunu izleyen biri aynı zamanda oyunun içerisine katılım sağlar. Çünkü bir bakıma oyunun içinde olmak veya dışında olmak arasındaki fark, öz hareketin doğasına ait işleyişin zorunluluğundan ötürü ortadan kalkar. Ancak belirtildiği gibi oyunun öz hareketi içerisinde aklın kural koyması, insanı oyuna dair hedefler belirlemesine yol açar (Gadamer, 1986, s. 24). Söylendiği gibi seyirci de oyuna dâhil oluyorsa, o halde oyunun kuralları seyirci için de geçerli olur. Seyirci, önünde icra edilen bir oyunun gözlemcisi olmak yerine oyunun özgür bir parçası olduğunda oyunu daha şeffaf bir biçimde görür. Seyirci gözlemci konumundayken henüz katılım göstermediği sanat oyunu onun için birer basit formdur. Fakat bu konumu, temsil biçimini ritüel danstan ritüel usule dönüştüren bir adımdır.

Oyunun hareketinin kendisini bir sona götüreceği hiçbir amacı yoktur; aksine o sürekli tekrar yoluyla kendisini yeniler. İleri - geri hareket oyunun tanımı için, bu hareketi kimin ya da neyin gerçekleştirdiğini önemsiz hale getirecek kadar merkezidir. Oyunun hareketinin, oyunun hareketi olarak, sanki hiçbir temeli yok gibidir. (Gadamer, 2008, s. 144)

“Özgür içgüdü” olarak oyun pozitif bir anlam taşıırken, belli sonuçlardan doğan özgürlük negatif anlam taşır. Yine Gadamer’in örnek olarak verdiği ışık oyunları ve dalgaların hareketi gibi, oyun kavramı ileri geri hareketleri kapsar; doğrudan nihai bir amaca ya da herhangi bir uğrak yerine ulaşmaya yönelik değildir. Sanat da öz hareketin bir biçimini ve anlatımını içerir. Yani oyun belli bir sonucu ve amacı takip etmeyen öz (kendilik) harekettir. Oyun, amacı olmayan bir yolla öz disiplin ve düzen sağlayan akli kapsar. Kısıtlamalar ve kurallar kabullenmeci ve kasıtlıdır; bir şeylerin, belirli bir şey olarak belli bir şekilde tasarlanmasıdır. “Oyunda insana has nitelikler, oyundayken hareketlerimize sinen öz-disiplin ve düzendir, örneğin bir çocuğun sahada ayağındaki topu kaybetmeden, ona kaç kez vurduğunu sayabilmesi, sanki belli amaçlar taşıyor gibi gelir” (Gadamer, 1986, s. 23).

Bu süreçteki öz-düşünüm veya bilinçlilik, faaliyeti sanat olarak ayıran ve katılım olarak algılanmayı sağlayan zihinsel bir özelliktir. Diğer bir deyişle oyun, tercih edilen belli bir etkinlik –bir etkinlik olarak yaptığımız ve algıladığımız- türünün hareketidir. Oynama eylemi her zaman birlikte oynamayı gerektirir.

Oyun, ayrıca izleyici ve sanat eserini birbirinden uzaklaştıran mesafeyi azaltır. Bu oyunun iletişimsel yönünün bir parçasıdır. Bu durumda “mesafe kalktığında eserin birliği kaybolur mu?” sorusuna Gadamer, işbirliğine dayanan katılımı (birlikte oynama) eser birliğini kuran “hemeneutik kimlik” kavramını önerir. Hermeneutik kimlik eserin birliğini kurar ve amacı

olduğunu varsayar. Hermeneutik kimlik, sanat oyununun içinde kesinlikle dokunulamazlığı olan bir şeydir. Eserin birliği, eserin insan tarafından dönüştürülmeye ve insanın ona nüfuz etmesine kapalı olduğunu ima etmez. Eserin hermeneutik kimliği çok daha derinlere kadar gider. En anlık ve biricik deneyimler bile, estetik deneyim olarak görüldüğünde veya değerlendirildiğinde, öz kimliğinin içinde tasarlanır. Örneğin bir müzikal doğaçlama olayı ele alınabilir. Bu biricik eylem olan doğaçlama hiçbir zaman tekrar duyulmayacaktır. Doğaçlamayı yapan kişi tam olarak enstrümanı nasıl çaldığını daha sonraları tam anlamıyla hatırlayamaz ve onu başka kimse de kaydetmemiştir (Gadamer, 1986, s. 25).

Oyun Gadamer'e göre, sanat için bir metaforudur. O, oyun kavramını sanat ontolojisine yönelik bir ön tartışma olarak görür. Schiller gibi, sağduyu (*sensus communis*) düşüncesine yönelik ikircikli bir anlama sahip değilmiş gibi yazar. Yeni bir teori ya da oyun fikrini ileri sürmez. Sadece aşikâr olan bir şeyi açığa çıkarmaya çalışır (Gill, 2012, s. 1). Oyun kavramının, söylemeye çalıştığı şey, sanatın kendiliğinde bir hareket yapısına sahip olduğu ve bu hareketin hem eser için hem de seyirci için bağlayıcı olduğudur. Oyun olarak sanat dışarıdan bir amaç belirlenmeyi kabul etmez.

Eser kavramı, klasik harmoni düşüncesine bağlı değildir. Ama eseri tam anlamıyla kavramak için "birlikte oynamak" gerekir (Gadamer, 1986, s. 29). Bu durum izleyiciyi aktif bir fail rolüne sokar. Yapılmış bazı olumlu tanım biçimleri tamamen farklı olsalar bile, yine de bize hitap eden eserin aslında nasıl meydana geldiğini sormak gerekir. Eserin birliği söylendiği gibi ise, sanat eserinin içselleştirilmesi ve deneyimi sadece "oyuna katılan/birlikte oynayan", yani kendini aktif bir biçimde oyuna dâhil eden kişi için var olabilir. Bu durum bazı şeylerin basitçe bellekte tutulması şeklinde olmaz. Yani belli bir erdem sayesinde bize manidar olan eseri benimsemeden önce de eserin saptanmış bir kimliği vardır. Kuşkusuz, bu ileri formülasyon, kimliğin anlamak için var olan şeylerden meydana geldiğini söyler ve ayrıca "söylenen" veya "kastedilen" şeyin anlaşılmasını ister. Eser karşılaşılabileceği umulan bir sorunu bildirir (Gadamer, 1986, s.31). Bu sorunla karşılaşmayı bekleyen kişilerin ancak bir cevap vermesi gerekir. Bu cevap etkin bir biçimde ve kendisi tarafından verilmelidir. Çünkü katılımcı oyuna aittir.

Oyunun olma kipi, oyunun oynanması için oynar gibi davranmakta olan bir öznenin var olmasını gerektirecek tarzda değildir. Aksine, oyunun gerçek anlamı ortak bir anlamdır. Zaten, bir yerde veya bir zamanda bir şeyin oynandığından (*spielt*), bir şeyin sürmekte olduğundan (*im spiele ist*) veya bir şeyin belirlemeye başladığından (*sich abspielt*) söz ederiz (Gadamer, 2008, s. 145).

Bu durum dilbilimsel bir anlamı çağırır, oyun yapılan bir şey değildir, yapılan şeyin dolaylı imleyenidir. Dil bağlamında oyunun eylemde bulunan öznesi, oyunu oynayan birey değildir, aksine özne oyunun kendisidir; birey ancak onun bir parçasıdır; oyunda "birlikte olan" parçasıdır. Ancak oyun gibi fenomenleri özneler alanı ve bu alanın eylem tarzları ile ilişkilendirme eğiliminden dolayı birey dilin ruhundan doğan bu göstergelere kapalı olur.

2.2 Sanatın Bağlantılarından Biri: Sembol

Sembol kavramını Gadamer, antik Yunan'daki bir gelenekten örnek vererek açıklar. Kelime Yunancada hatırlamayı sağlayan teknik bir terimdir. Yunan geleneğinde ev sahibi, kendisine konuk olan misafirine *tessera hospitalis* denilen parayı ikiye bölerek yarısını verir, diğer yarısı da kendisinde kalır. Bu konuk belli bir zaman sonra bu eve tekrar gelirse, elindeki paranın yarısını göstererek, daha önce yine misafir olarak geldiğini anlatmaya çalışır (Gadamer, 1986, s. 31). Böylece ev sahibi eski konuğunu tekrar hatırlar. İşte bu hikâyede olduğu gibi sembol kavramı teknik bir terim olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda buradan çıkan başka önemli bir ayrıntı ise, sembol kavramının hatırlama edimine ve belleğe ait bir anlam taşıdığıdır.

Sembole dair başka bir hikâyeye ise, Platon'un "Şölen" adlı eserinde geçer. Aristophanes burada aşkın anlamı hakkında bir öykü anlatır. Öyküye göre, insanlar başlangıçta küremsi bir yapıya sahiptir. Daha sonraları insanlar kötü davranışlar yaparak tanrıyı kızdırmış ve tanrılar da ceza olarak insanları ikiye bölmüştür. Daha sonra bu yarımların her biri tekrar bütün olmak için canlı varlıklarını tamamlayan diğer parçalarını bulmaya çalışır. Yani her insan bir parçadır, *symbolon tou anthropou* (Platon, 2014, s. 92). Bütün olmak ve diğer yarısıyla tamamlanma beklentisi aşk deneyimine de aittir. Bu derin imge bize seçici benzeşimi ve zihin izdivacını sanatsal güzelin deneyimine dönüştürür (Gadamer, 1986, s. 32). Sanatsal güzelin anlamı doğrudan mevcut ve algılanabilir olanın ötesine geçmektir. Ayrıca doğrudan deneyimlenen başka şeyler de olmalıdır. Sanatla hemhal olan anlam tikel değildir; insanın ontolojik olarak yer edindiği dünyanın deneyimlerinin toplamından fazlasıdır, aşmaya çalıştığı sınırlılığın üzerindeki deneyimle ulaşılandır.

Sembol, düşünülen şeyin başka bir şey aracılığıyla anlatılması ve düşünülen şeyin dolaylı olarak söylenmesidir. Bu ayrıca klasik dil kullanımında alegori diye adlandırılır. Sembolik olanın deneyimlenmesi anlamına gelen sembol, tekil olanın ayrıcalıklı olanı sergilemesi ve bunu yaşamımızın bütünle buluşmasını sağlamasıdır. Bir bakıma kürenin arananın diğer tarafıyla buluşturan araçtır. Bu bağlamda sanat anlamında güzelin deneyimi onu her zaman olası kutsal düzenin çağrılmasıdır. Ancak Gadamer, *Yöntem ve Hakikat*'de alegori ve sembol kavramlarının arasında bir karşıtlık olduğundan bahseder. Alegori, retoriğe ait bir kavram olmasına karşın, sembol daha geniş bir kullanım alanına sahiptir ve daha fazla bir şey ifade eder.

'Sembol' ve 'alegori' kelimelerinin klasik kullanımının, her ikisi arasındaki bugün aşınası olduğumuz daha sonra ortaya çıkan karşıtlık ilişkisini ne ölçüde mümkün kıldığını keşfetmek, daha detaylı bir incelemeyi gerektiriyor. Biz burada yalnızca temel çizgilerden birkaçını özetleyebiliriz. Söz konusu kelimelerin başlangıçta birbirleriyle hiçbir ilişkileri yoktu. 'Alegori' önceleri konuşma alanına, logos alanına aitti ve bu yüzden hermenoytik ya da retorik bir figürdü. Alegoriyle fiilen kastedilen istenen şey yerine, başka bir şey, daha somut bir şey söylenir; fakat bu ilk anlamı anlaşılır kılar. Fakat "sembol" logos alanıyla sınırlı değildir; çünkü sembol bir diğer anlamla ilişkili değildir; tersine onun kendi duyuusal mevcudiyetinin "anlamı" vardır. Gösterilen bir şey gibi o da, tessera hospitalis ve benzerleri gibi, başka bir şeyi tanınamızı sağlar. (Gadamer, 2008, ss. 99-100)

Sembol sadece kapsamından dolayı değil, üretilen olmasından ve geleceğe aktarılabilen bir doküman olmasından dolayı da değere sahiptir. Sembol, bir topluluk içinde parola, işaret görevi görerek topluluk üyelerinin birbirini tanımalarını sağlar. Bir kimlik, nişan veya parola olsun, dini ya da seküler bir bağlamı ifade eden sembol olsun, varlığı her zaman fiziki varlığa bağlıdır. Ancak ve ancak sembol gösterildiğinde ya da söylendiğinde temsil işlevini yerine getirir. Yani bir bakıma sembol, bir edimle ortaya çıkan, ama edimin dışındaki bir anlama atıfta bulunan şeydir. Dolayısıyla sembol kendi metafiziğiyle var olur. Alegori ve sembol kavramları farklı anlamlar itibariyle alanları ayrışsa da ortak olarak, bir şeyi başka bir şey aracılığıyla temsil etme işlevine sahiptir.

Alegori, teolojik dini metinden - başlangıçta Homer'den- hakaretimiz materyali silme ve onun arkasındaki geçerli hakikatleri kavrama ihtiyacından doğar. Retorikte, dolambaçlı ifadelerle ve dolaylı ifadelerin daha uygun olduğu her durumda ilave bir fonksiyon kazanır. Sembol kavramı bu retorik-hermenotik alegori kavramına özellikle yeni-Platonculuğun Hristiyan dönüşümüyle yakınlaşır. Magnum opus'unun başında Pseudo-Dionysius sembolik tarzda (symbolikos) düşünme ihtiyacını, Tanrı'nın duyular üstü varlığının duyular dünyasına alışık zihinlerimizle mukayese edilemezliğine atıfta bulunarak savunur. (Gadamer, 2008, s. 101)

Görülüyor ki, sembolün metafiziksel bir işlevi vardır. Alegorik ifadenin daha yüksek anlama atfetmesi gibi, sembol de ilahi olanın bilgisine götürür. Hem alegorik yorum prosedürü hem de sembolik bilgi prosedürü aynı nedenle gereklidir; ilahi olanı hiçbir şekilde, duyular dünyasından hareketle bilme tarzları dışında bilmek mümkün değildir. Kısaca sembol kavramının, alegorinin retorik kullanımından tamamen ayrı metafizik bir arka planı vardır.

Sembolik anlamda sanat eseri dediğimiz üründe kutsal olanın iletisi bize hitap eder. Bir eseri önemli kılan belirsiz anlam beklentisi ve anlam bütünlüğünün, tarafımızdan anlaşılabilir ve tanınabilir şekilde gerçekleşmesi değildir. Sanatsal güzelin tanımı konusunda "idenin" duyumsal görünümünden bahsettiğinde Hegel'in anlamlı ifade olarak bahsettiği şeydir (Gadamer, 1986, s. 33). Hakikat halindeki duyumsal görünümünde güzel olan kendisinde yalnızca bakılabilen ide var olabilir. Sembol bağlamında düşünüldüğünde duyularla algılanabilir olandan ilahi olana yönelmek mümkündür.

Duyular dünyası saf hiçlik ve karanlık değil, hakikatin dışarıya doğru taşması ve yansımadır. Modern sembol kavramı bu gnostik fonksiyonundan ve onun metafizik arka bahçesinden kopuk şekilde anlaşılabilir. Sembol kelimesinin ilk kullanımından (bir doküman, gösterge/işaret ya da geçiş işareti) gizemli bir işarete ilişkin felsefi fikre yükselebilmemesinin ve dolayısıyla yalnızca eğitilmiş birisince yorumlanabilir hieroglif benzer hale gelmesinin biricik nedeni, sembolün keyfi şekilde seçilmiş ya da yaratılmış bir işaret/gösterge olmaması, görülebilir olanla görülmeyen arasındaki metafizik ilişkiyi varsaymasıdır. (Gadamer, 2008, s. 101)

Gadamer'e göre, sanat eseri salt anlam taşıyıcısı değildir, onun anlamı burada olmasına dayanır. Anlam yok olan değildir, eserin çatısı altında sabit olana gizlenmesidir. İnsan sonluluğun bir parçası olan örtme ve gizleme, açığa çıkarmanın yanında durur. Saf anlam

uyumunun idealizmine sınırlarını gösteren bu yaklaşım, sanat eserinde belirsiz bir biçimde mana olarak deneyimlenen anlamdan fazla olmasını içerir. Bu çokluğu oluşturan özel olana ait bir gerçektir.

Sembolik olan yalnızca anlama gönderimde bulunmaz, ayrıca onu günümüze ait kılar, anlamı temsil eder. Burada temsil edilen sanat eserinin dışında değildir, bizzat oradadır, dolaylı olarak değil. Bu yüzden sanat eseri bir şeylere gönderimde bulunmaz aynı zamanda gönderim yapılan şeyin kendisini orada mevcut hale getirir. Başka bir ifadeyle bu varlıkta artış anlamına gelir.

2.3 Sanatın Bağlantılarından Biri: Festival

Bir şey festival kavramıyla bağlantılıysa, diğerini dışlamaması gerekir. Festival bir ortaklığa vurgu yapar ve bu ortaklık festivalin tamamlanmışlık biçimini verir. Gadamer'in tanımladığı biçimde festival ve festival zamanına dair tanımlar teoloji konusunun içerisine girer. Festival kavram olarak kutlamayı ifade ettiği için, aynı zamanda iş yapmamayı, işin amacı gereği insanın yalnızlığının giderildiği zamanı da ifade eder (Gadamer, 1986, s. 40). Dolayısıyla festival her şeyin, herkesin toplanmasıyla belirlenir. Bir cemaat deneyimidir. Bu kutlama bir sanat olayı olarak karşımıza çıkar. Eski zamanlardaki ilkel toplulukların totemsal nesnelere etrafında ve günümüz insanın mabetlerde yaptığı dinsel ritüeller birer festival örneğidir.

Bu kutlamalar belli bir anlatım biçimine sahiptir. Bu anlatım biçimlerini düzenleyen genelde geleneklerdir ya da festivalin kendi işleyişine ait üsluplardır. Kutlamaya uyan özel konuşmalar, kutlamada yaşanan kişisel deneyimler ve katılımı sağlayan olan niyetler vardır. Festivalin kutlanması demek, bu kutlamanın bir faaliyet olması demektir. Bir amaç için toplanarak kutlama yapılır. Bu amaç katılımcıların niyetini belirler. Bu birliktelik gruplar halinde parçalanmayı ve tekil deneyimlere kapılmaktan alıkoyar.

Mikhail Bakhtin, festivalin cemaat için bir boşaltım işlevi gördüğünü söyler. Yılın belli zamanlarında gerçekleşen festival, karnaval gibi etkinliklerin toplumda biriken bazı duygulanımların sergilenme günleri olduğundan söz eder.

Bu dikkat çekici savunuda, delilik ve çılgınlık, yani gülme, doğrudan doğruya 'insanın ikinci doğası' olarak tanımlanır, yekpare Hıristiyan kültürü ve ideolojisiyle karşıtlığı ortaya konur. İnsanın ikinci doğası gülme için bir kanal açma ihtiyacı yaratan, tam da resmi ciddiyetin tek yanlı karakteriydi. 'Deliler bayramı' en azından yılda bir kez, gülme için bir boşalım kanalı sağlıyordu; onunla bağlantılı maddi bedensel ilke böylece eksiksiz bir özgürlüğe sahip oluyordu. Burada, ortaçağ insanının ikinci festival yaşamının açık seçik onaylanması mevcuttu.

Deliler bayramındaki gülme, Hıristiyan ritüeli ve Kilise'nin hiyerarşisine karşı soyut ve tümüyle olumsuz bir dalga geçme değildi elbette. Olumsuz alaycı öge, muzafferane bir tema olan bedensel yeniden üretim ve yenilenme temasına derinden derine kök salmıştı.

Gülmekte olan, "insanın ikinci doğası", kendisini resmi kültürde ve ideolojide ifade edemeyen bedensel altyapıydı. (Bakhtin, 2001, s. 96)

Festivalin sanatsal temsili bu boşaltım işleviyle de doğrudan ilgilidir. Sanat eseri, bilinçdışının dolaylı yoldan sembolik ifadeler aracılığıyla teatral sunumu gibidir. Yine mecazi bir anlama da yorumlanabilecek festival kavramı normal olmayan bir zamanın yaratımı olarak ortaya çıkar. Her zaman olandan farklı, alışılmış olmayan ama festival günü dolayısıyla tamamen alışılmış ve normal karşılanan bir etkinlik olarak sanatın sıra dışı tarafının meşru zeminini ifade eder.

Festivale ait olan onun tekrarlanmasıdır. Festivalin tekrarlanması ise belli bir zaman düzeni demektir. Gadamer burada zamanın iki temel deneyiminden bahseder. Birincisi "bir şey için zamandır" yani pragmatik deneyimdir (Gadamer, 1986, s. 46). Başka bir ifadeyle içini doldurmak için sahip olunması gereken boş zamandır. Zamanın bu boşluğu can sıkıntısını sunar. İkincisi zamanı olmamak, daima bir şeyler amaçlamak yer alır. Bu zaman deneyiminde zorunlu bir amaç görülür. Doldurulmuş bu zaman deneyiminde geçip giden bir şey olarak yaşanır. Bu nedenle zaman olarak algılanmaz, zamana ilişkin yaşantılar şeklinde algılanır. Festivalde de zaman festivalin kutlamasıyla doldurulur. Burada bir boş zamanın doldurulması değil, zamanı geldiği için zamanın festivalleşmesi vardır. Gerçek zamanın temel biçimleri olan çocukluk, gençlik, olgunluk, yaşlılıkta farkına varılan şey o kişinin zamanıdır. Bu durumda zamanın organik olduğu söylenebilir. Öte taraftan sanat da organiktir. Dolayısıyla sanatın da kendi gerçek zamanı olması gerekir.

Sonuç

Gadamer'in sanat anlayışı, modern dönemin yaşadığı sanatsal dönüşüme dair sadece bir çıkış yolu olarak görülmemesi gerekir. Gadamer, sanat tartışmaları içerisinde, olası bir savrulmayı önlemek için, sanata dair bir yol sunma gayesi gösterir. Aslında, tamamen gelenekten kopma eğiliminde olan modern sanat biçimlerine geleneğin zorunluluğunu göstermeye çalışır.

Gadamer'in sanatı belli bağlantılar –oyun, sembol, festival- üzerinde değerlendirmesi, bir bakıma modernitenin özünde barınan rasyonelleştirme idealine dönüş yapmaya çağırır. Modern sanat, postmodern yorumlar tarafından geleneksel sanatla aynı başlıktan değerlendirilir. Öte yandan klasik sanat geleneği ile modern sanat karşılaştırmasında da postmodern sanat, modern sanatın altına yerleştirilir. Modern sanat eleştirileri, temelde gelenekselliğe karşı bir tavır olarak görünse de modernliği çağırıştıran rasyonellik, evrensellik ve genel geçerlilik kavramları aslında tüm sanat tarihinin ortak yönelimlerini açıklar. Sanat tarihi gösteriyor ki, sanat, eser ve izleyici arasında her zaman bir oyun kurucudur. Bu oyuna katılım, oyunun sembolik yapılarının taşıdığı metafiziksel çağrışımların gücüyle gerçekleşir. Gadamer, oyunu bir "öz-hareketlilik" olarak tanımlar, ama bu oyunun edimselliğiyle ortaya çıkan bir sonuçtur. Bu sonuca varmadan sembolik yapıların katılım gücü eserin cezp ediciliğini sağlar. Tabi sembolün asıl işlevi, sanat

eserinin anlaşılabilirliğini sağlamaktır. Dolayısıyla sembol anlam gücünü *sensus communis*'den alır. Sembol, bireysel bir algıyı değil, ortak, cemaate ait bir algıyı oluşturur. Bu nedenle denilebilir ki, sanatın meşruluğu en fazla sembolle sağlanır.

Gadamer'in üçüncü kavramı olan festivalin, sanatı hem topluluk bağlamında genelleştirici hem de topluluklar arası genelleştirici bir işlevi vardır. Festival, bir eserin belli bir zamansallığa iliştiirmek için yapılır. Oyun ve sembol bağıntıları, festivalle nihai formuna kavuşur. Gadamer festivalli, zaman bağlamında sanatla olan ilgisine değinirken aslında sanat eserinin algılanışına dair bir açıklama sunar. Çünkü festival, sıra dışı olanın makul bir sunumla kavranmasını sağlar.

Gadamer'e göre, bu üç kavram sanatı güncelleştiren hem de tarihselleştiren bağıntılardır. O, sanatın modern zamanlarda bir meşruiyet sorunu olduğunu düşünür. Ancak modern çağın sanatçıları, pek de meşruiyet sorunu gibi bir sorunla ilgilenmezler. Aksine böyle bir sorunun varlığını kabul etmeleri beklenemez. Daha doğrusu, sanat tartışmalarının geldiği noktaya bakıldığında, eleştiriye tabi olan temel konulardan biri bizzat meşruiyet düşüncesinin kendisidir. Denilebilir ki, artık sanatçıların meşruiyet kazanma gibi bir sorunları yok. Sanatın baskın kavramlarının tersyüz edildiği bir dönemde, eserin meşruiyet bağlamında değerlendirmesi tamamen modernitenin rasyonelleştirme, evrenselleştirme idealiyle birlikte geride kaldığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (der.), (2011). *Sanat manifestoları: avangard sanat ve direniş*. İletişim Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2007). *Güzelliğin Tarihi* (A. C. Akkoyunlu, Çev.). Doğan Kitap.
- Gadamer, Hans-Georg, (1986). *The relevance of the beautiful and other essays* (N. Walker, Trans. ; R. Bernasconi Ed.). Cambridge University Press.
- Gadamer, H.G., (2005). *Güzellin güncelliği: bir oyun, sembol ve festival olarak sanat* (F. Tepebaşılı, Çev.). Çizgi Kitabevi.
- Gadamer, H.G., (2006). *Truth and method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans. & Rev.). Continuum Publishing.
- Gadamer, H.G. (2008). *Hakikat ve yöntem 1. cilt* (H. Arslan (Ing.) & İ. Yavuzcan (Alm.), Çev.). Pardigma Yayınları.
- Gill, S. (2012). *Dancing culture religion*. Lexington Books.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.

Platon (2014). *Symposium: şölen* (E. Çoraklı, Çev.). Alfa Yayınları.

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi:	Kabul Tarihi:
Derleme Makale	22/11/2024	05/10/2024

TARİHİ TAŞLARIN SAĞLAMLAŞTIRILMASINDA NANO TEKNOLOJİ: NANO KİREÇ ÖRNEĞİ

Evin CANER¹

Özet

Tarihi taşların korunması üzerine yapılan çalışmalar, 19. yüzyıla kadar uzanmakta, ancak etkili yöntemler halen geliştirilmeye çalışılmaktadır. Koruma çalışmalarında, taşın fiziksel, kimyasal ve estetik özelliklerini bozmadan dayanıklılığı artırmak temel hedeflerdir. Minimum müdahale, uyumlu malzeme kullanımı ve tekrar uygulanabilirlik bu çalışmalarda temel ilkeleri oluşturmaktadır. Günümüzde koruma çalışmalarında nano malzemelerin kullanımı dikkat çekmektedir. Özellikle nano kireç (nanolime), kalkerli taşlar (kireçtaşı, mermer vb), kireç harç ve sıvalarının sağlamaştırılması ve onarılmasında umut verici sonuçlar vermektedir. Geleneksel ve yeni geliştirilen yöntemlerin birlikte kullanımı, tarihi taşların uzun vadeli korunması için gereklidir. Nano malzemeler kültürel mirasın sürdürülebilir korunmasında önemli bir potansiyele sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Nano kireç, tarihi anıtlar, taş, koruma, sağlamaştırma.

Nanotechnology in the Consolidation of Historical Stones: The Case of Nanolime

Abstract

Studies on the preservation of historical stones date back to the 19th century, but effective methods are still being developed. In conservation efforts, the primary goal is to enhance durability without compromising the physical, chemical, and aesthetic properties of the stone. The main principles in these efforts include minimal intervention, the use of compatible materials, and repeatability. Today, the use of nanomaterials in conservation treatments is attracting attention. In particular, nanolime (nano-lime) has shown promising results in consolidating and repairing calcareous stones (such as limestone and marble) as well as lime mortars and plasters. The combined

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, canere@ankara.edu.tr, ORCID ID:0000-0003-0499-7517

use of traditional and newly developed methods is essential for the long-term preservation of historical stones. Nanomaterials hold significant potential for the sustainable preservation of cultural heritage.

Keywords: Nanolime, historic monuments, stone, conservation, consolidation.

1. Giriş

1.1 Tarihi Taşları Koruma Kriterleri

Tarihi yapı malzemeleri ve özellikle taş koruma üzerine yapılan çalışmalar 19. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Ancak taşların başarılı bir şekilde korunmasına yönelik etkili yöntemler oldukça yenidir. Taş koruma alanında çözülmesi gereken birçok sorun bulunmaktadır. Taş korumanın önemli meseleleri, 1993 yılında Paris'te düzenlenen *Uluslararası Taş ve Diğer Malzemelerin Korunması Kongresi* kararlarında (Thiel, 1993) etraflıca sunulmuştur.

Bu kongrede, teşhis çalışmalarının yanı sıra ölçülebilir parametrelerle değerlendirilebilecek ve izlenebilecek koruma yöntemlerinin geliştirilmesi gerektiği belirtilmiştir (Tabasso, 1993; Sasse, 1993; Charola, 1993). Kararlarda, teknik standartlar ve yönergeler üzerinde gelecekte yapılacak çalışmaların, bilgi alışverişinin, uzmanlaşmış eğitim ve konservasyon bilimcilerinin eğitiminin gerekliliğine dikkat çekilmiştir (Thiel, 1993).

Bilim ve teknolojideki ilerlemeler, konservasyon biliminin ve taş koruma araştırmalarının yürütülme süreçlerine önemli katkılar sağlamıştır. Diğer disiplinlerinden elde edilen bilgiler, taş koruma araştırmalarına çeşitli şekillerde katkıda bulunmuştur. Bir konservasyon bilimcisi, taş korumanın disiplinler arası yönünün farkında olmalı ve kendi alanına son bilimsel ve teknolojik gelişmeleri entegre edebilmelidir. Konservasyon bilimcilerinin sayısındaki artış, konservasyon biliminde istenen ilerlemeleri gerçekleştirmek anlamında büyük önem taşımaktadır (Price, 1996).

Anıtların bakımı, onarımı ve korunmasındaki birçok gelişme, bilimsel araştırmalar ve bunların, restorasyon mimarları, konservatörler, arkeologlar ve sanat tarihçileri gibi uzmanların deneyimleriyle bütünleşmesinden kaynaklanmaktadır (Tennent, 1994; Price, 1996).

Anıt ve malzeme düzeyinde teşhis, taş korumanın önemli bir adımıdır, ancak bu adım uzun süre ihmal edilmiştir. Geçmişte taş koruma uygulamaları, herhangi bir teşhis çalışması yapılmadan seçilmiş ve yapılmıştır. Neredeyse her durumda bu yöntemler taşa zarar vermiş ya da bozulmayı kontrol altına almada etkisiz olmuştur (Clark ve Ashurst, 1972; Torraca, 1976).

Teşhis çalışmaları, malzemenin bozulma durumunun ve buna etki eden faktörlerin değerlendirilmesini içerir. Taşın bozulma durumuna yakından bakmak, bozulmanın kaynağı, çeşidi ve dağılımını belirlemek önemlidir. Bu amaçlar için bazı tahribatsız analiz yöntemleri (örneğin ultrasonik hız ölçümleri ve nicel kızılötesi termografi) geliştirilmektedir (Caner-Saltık vd., 2011; Tavukçuoğlu vd., 2011).

1.2 Koruma Uygulamaları ve İlkeleri

Koruma uygulamalarının amacı, bozulma mekanizmasını kontrol altına almak ve taşın fiziksel, fizikomekanik ve kimyasal özelliklerini iyileştirerek estetik ve görsel özelliklerine zarar vermeden taşın hayatta kalmasını desteklemektir. Bu hedefler yalnızca teşhis çalışmalarının sonuçlarıyla elde edilebilir.

Koruma çalışmaları, geniş ölçekte bozulma kaynaklarının kontrolü ve ortadan kaldırılmasına yönelik işlemler ile bozulmuş malzemeye uygulanan tedavileri içerir. Günümüzde minimum müdahale ilkesi ve hem taş hem de çevre için zararlı olabilecek malzemelerin kullanımının sınırlandırılmasının gerekliliği konusunda artan bir farkındalık vardır. (Price, 1996).

Taş koruma bağlamında geri dönüşlülük, daha idealist bir kavramdır. Uygulamada genellikle tedavi geri dönüşsüzdür, ancak ihmal sonucu oluşan bozulma da geri döndürülemez. Bu ikilem, önleyici korumanın önemini vurgular; ancak bazı durumlarda önleyici koruma yeterli olmayabilir. Bu bağlamda her vaka dikkatle değerlendirilerek en uygun tedavi seçilmelidir (Price, 1996).

Koruma müdahalelerinin yeniden uygulanabilirlik, uyumluluk ve dayanıklılık niteliklerine sahip olması beklenmektedir. Günümüzde, yoğun bir geri dönüşlülük isteği yerine yöntemlerin uyumluluk ve yeniden uygulanabilirlik özelliklerinin öne çıkması gerektiği konusunda genel bir fikir birliği vardır.

Birçok taş koruma yönteminin istenmeyen sonuçlara sebep olması, araştırmaları yeni malzemeler ve taşın korunmasına yönelik farklı yöntemler geliştirmeye yöneltmiştir. Yeni koruma yöntemlerinin geliştirilmesi ve yapılan müdahalelerin uzun vadede performanslarının değerlendirilmesi üzerine çalışmalara ihtiyaç vardır (Tennent, 1994; Sasse ve Snethlage, 1997; Price, 1996).

Açıktaki kalan taş, ister bir arkeolojik alanda ister bir anıtta olsun, atmosferik koşullara maruz kalır. Zaman içerisinde fiziksel, kimyasal ve biyolojik süreçler taşın mikro yapısında, dış yüzeylerden iç kısımlara doğru ilerleyerek; gözeneklilikte artış, mekanik özelliklerde azalma, kimyasal bileşimde farklılaşma gibi önemli değişimlere yol açar. Bu değişimler, aynı zamanda renk değişikliği, pul pul ayrılmalar, çatlak oluşumu, taneler ve/veya parçalar halinde ayrılma, malzeme kaybı, patlamalar gibi gözle görülür etkilerle kendini gösterir (Fitzner vd., 1995).

Günümüzde tarihi taşlar için kullanılan koruma ve muhafaza yöntemleri tatmin edici değildir. Yeni yöntemlerin geliştirilmesi gerekmektedir. Kullanılacak uygun yöntemlere karar verebilmek için taşın bozulma durumu iyi bir şekilde tanımlanmalıdır.

Tarihi taşların korunmasında fiziksel, kimyasal ve mekanik uyumluluk önemli bir gerekliliktir (Teutonico vd., 1997; Sasse ve Snethlage, 1997; Wendler, 1997). Ancak, geçmişte kullanılan organik malzemeler, örneğin akrilik ve epoksi reçineleri, taşla uyumsuzluk, estetik değişimler ve dayanıklılık sorunları gibi olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Bunun yerine, inorganik malzemeler, özellikle kireç bazlı sağlamaçlılar, uzun vadede daha iyi sonuçlar

vermektedir. Fakat, uygulama sıklığının fazla olması ve her zaman beklenen düzeyde etkinlik göstermemesi bu malzemelerin kullanılmasında karşılaşılan zorluklardandır.

2. Nano Kireç Kullanımı

Zayıf taşların konsolidasyon işlemleri sırasında uyumluluk, en iyi şekilde taşın orijinal yapısına benzer bir yapı oluşturularak sağlanabilir. Bu, tarihi malzemenin orijinal yapısına benzer bir yapı oluşturularak uyumluluk ve dayanıklılık sağlanmasını amaçlayan, konservasyon biliminde yeni yaklaşımlardan biridir.

Uzun yıllar önce (1970'ler ve 1980'ler Prof. Robert Baker) bazı önemli projelerde (Örn. Wells Katedrali Batı Cephesi) taşları sağlamlaştırmak için kireç ile ıslatma uygulanmıştır (D'Armada ve Hirst, 2012). Geleneksel bir yöntem olan sağlamlaştırma işlemlerinde kireç suyu kullanımı etkileri açısından en tartışmalı olandır. Price (Price ve Ross 1988), kireç suyu ile sağlamlaştırma işlemlerinin etkisinin kayda değer olmadığını çünkü kireçli suyun taşın yüzeyinde biriktiğini ve malzemenin içine ulaşabilen parçacıkların çok az olduğunu belirtmiştir. Diğer yandan başka bir çalışmada (Brajer ve Kalsbeek, 1999) kireç suyu uygulamasının uzun ve kesintisiz olma durumunda etkili olabileceği ortaya konmuştur. Ancak böyle bir uygulama kalsiyum hidroksitin sudaki çözünürlüğünün (1.7 g/L, 20°C) düşük olması sebebi ile çok uzun süreli ve meşakkatlidir. Ayrıca malzemeye nüfuzu az ve malzemenin çok uzun süreli uygulama sebebi ile yüksek bazik ortama maruz kalması başka problemlere yol açabilmektedir. 2000' de CSGI grubu (Giorgi ve Ambrossi, 2000) alkol içerisinde stabil dispersiyonlar hazırlamışlardır. 2001'de aynı grup çeşitli yöntemlerle dispersiyon içerisindeki kalsiyum hidroksit parçacıklarını 1-2µm'ye (60°C) kadar küçültmeyi başarmışlardır. Kalsiyum hidroksit tanelerini 30-60 nm boyutuna küçültebilmek ise ancak yüksek sıcaklıklarda mümkün olmuştur (Salvador ve Dei, 2001). Ancak bu metot hem oldukça uzun süreli ve dispersiyon içinde az miktarda nano boyutta parçacığın elde edildiği bir metottur. Aynı yıl Ambrossi ve diğerleri (2001) kalsiyum klorürün sodyum hidroksit ile (90 °C) reaksiyonundan ±300nm boyutunda tanelerden oluşmuş kalsiyum hidroksit koloidal dispersiyonunu hazırlamayı başarmışlardır. Ancak bu metotta, nano kireç taneleri elde edilmesi sırasında ortaya çıkan NaCl'nin uzaklaştırılması ve düşük miktarda nano tane üretimi sorun teşkil etmiştir. 2003 de başka bir çalışmada (Nanni ve Dei, 2003) 2-10nm boyutunda Ca(OH)₂ parçacıkları yağ içerisinde mikro emülsiyon olarak elde edilmiş ancak nano parçacık üretiminin çok uzun sürmesi bu metodu da kullanışlı olmaktan çıkarmıştır. Daha sonraları araştırmacılar bu metotları geliştirmek için birçok çalışma yapmışlardır. 2010 da Roy ve Bhattacharya nano kireci kalsiyum alkol içinde nitrat tetrahidratı [Ca(NO₃)₂.4H₂O] hidrolize ederek (175°C) elde etmiştir. 2012 de ki bir çalışmada hem üretim zamanı hem de tane boyutu 50nm'nin altına yüzey aktif madde (Triton X-100) eklenerek düşürülmüştür (Daniele ve Taglieri 2012). 2016 da oda sıcaklığında sulu ortamda kalsiyum nitratdihidrat kullanılarak saflaştırmaya gerek olmayan 250 nm boyutunda nano parçacıklar üretilmiştir (Samanta vd., 2016).

Farklı metotlar kullanılarak son yıllarda nano boyutlu $\text{Ca}(\text{OH})_2$ üretme çabaları devam etmektedir ve iyi sonuçlar alınmaktadır (Liu vd., 2010; Taglieri vd., 2015).

Değişik metotlarla elde edilmiş nano kirecin karbonatlaşması ve kristalleşmesi, bozulmuş kireçtaşının gözenekleri ve kapillerlerinde gerçekleşmelidir. Bu, kalsiyum hidroksit ve/veya kalsiyum karbonatın nano taneli çözeltileriyle yapılan işlemlerle sağlanabilir. Ancak bu yöntemin başarısı, özellikle taşın matrisi düşük gözeneklilik gösterdiğinde, uygulanan kalsiyum hidroksit (kireç) parçacıklarının ortalama boyutuna bağlıdır (Smith vd., 2000; Cölfen, 2003; Tiano vd., 2006).

$\text{Ca}(\text{OH})_2$ 'in nano taneli çözeltileri, su, etanol ve propil alkol gibi çözücüler kullanılarak hazırlanmıştır. Ancak bu çözeltilerin uzun süre kararlı kalmasını sağlayacak konsantrasyonlar elde edilememiştir (Smith vd., 2000; Cölfen, 2003; Tiano vd., 2006; Lopez-Arce vd., 2010). Kireçtaşı gözenek yapısının içinde nano $\text{Ca}(\text{OH})_2$ 'in karbonatlaşması çözülmesi gereken bir diğer zorluk olmuştur.

2003'te bir araştırma grubu (Ziegenbalg, 2003) bir nano kireç hazırlamış ve patentini alarak Calosil adını vermişlerdir. Bu malzeme aynı yıl ticari olarak satılmaya başlanmıştır (IBZ-Salzchemie GmbH&Co. KG). 2006 da Nanorestore (CSGI) isimli benzer bir ürün pazarda yerini almıştır.

Bu ürünlerin piyasa çıkması ile birlikte, Avrupalı araştırmacılar bu ürünlerin özellikleri ve sağlamlaştırma işlerindeki etkinliklerini araştırmaya başlamışlardır. Bu kapsamda 3 önemli EU projesi yapılmıştır. Bunlar STONECORE (2008-2011), NANOMATCH (2011-2014) ve NanoforART (2012-2015)'tir. Bu projeler, bu teknolojinin anlaşılması, çeşitli nano kireç dispersiyonlarının hazırlanması ve de farklı uygulama yöntemlerinin geliştirilmesine büyük katkı sağlamıştır.

Nano kireç, özellikle duvar resimleri, kireçtaşları, kireç harçları gibi birçok kalkerli malzemede çeşitli bozulmalar sebebi ile ayrışan/ayrışmaya başlayan tanelerin birbirleri ile tekrar bağlantılı hale gelerek yapışmasını sağlamak amacı ile kullanılmaktadır.

Alkol içinde nano kireç ise hem malzemenin derinliklerine kadar nüfuz etmesi hem tek seferde büyük miktarlarda kirecin malzemeye emdirilebilmesi hem de daha hızlı karbonatlaşarak sağlam bir yapı oluşturabilmesi nedeni ile son derece verimli bir sağlamlaştırıcıdır (Ambrossi vd., 2001; Caner ve Caner-Saltık, 2018).

Nano kireç taşla etkileşime geçerek içine yayılır ve taşın yüzeyinde ince bir kalsit tabakası oluşturur. Bu süreç, taşın estetik bütünlüğünü korurken, dayanıklılığını artırır. Ancak, nano kirecin etkili olabilmesi için bazı kriterler bulunmaktadır. İlk olarak, uygulama yapılan taşın yapısı ve bozulma şekli göz önünde bulundurulmalıdır. Nano kireç, özellikle yüzeysel ayrışmalar, aşınmalar, ince çatlaklar, pul pul dökülmeler vb. bozulmalarda etkilidir. Ancak, taşın iç yapısındaki büyük boşluklar veya ciddi çatlaklar gibi bozulmalarda, nano kirecin etkinliği sınırlı olabilir.

Nano kirecin konsolidasyondaki başarısı taşın derinliklerine ne kadar nüfuz edebildiği ile doğru orantılıdır. Alkol bazlı çözücüler, nano kireç parçacıklarının taşın içine derinlemesine işlemelerini sağlar. Bununla birlikte, alkolün buharlaşma hızı, uygulama esnasında dikkatle kontrol edilmelidir. Ayrıca, karbonatlaşma sürecinin tamamlanabilmesi için uygun nem koşullarının sağlanması ve bazı durumlarda CO₂ gazı desteği gerekli olabilir.

Nano kireç, klasik kireçli sağlamlaştırıcılara göre daha derinlere girebilmesi ve hızlı karbonatlaşma süreçleri ile farklılaşmaktadır ama her taş türü için uygun olmayabilir. Özellikle silikat bazlı taşlarda, nano kireç ile yapılan konsolidasyonun etkinliği yeterli olmayabilir. Nano kireç, genellikle kireçtaşı ve kireç harçları gibi kalkerli malzemelerde daha başarılı sonuçlar verirken, silikat taşlarda kısıtlı etki gösterir. Bu nedenle, her taş türü için uygun bir sağlamlaştırıcı seçmek, başarılı bir koruma ve onarım süreci için kritik öneme sahiptir.

Sonuç

Tarihi anıtların korunmasında hem geleneksel hem de modern yöntemlerin bir arada kullanılması büyük önem taşır. Nano kireç, taş koruma alanında, kalsiyumlu malzemelerin korunması için etkili bir çözüm olarak öne çıkmaktadır. Ancak, her durumda ve her taş türü için uygun olmayabilir. Nano kirecin kullanımı, taşın bozulma türüne, ortam koşullarına ve amaçlanan koruma düzeyine bağlı olarak değerlendirilmelidir. Nano kireç, özellikle taşın yüzeysel bozulmalarını onarmada ve estetik bütünlüğü sağlamakta etkin olabilir, ancak daha derin ve ciddi bozulmalar için diğer koruma yöntemleri ile kullanılmalıdır. Bu açıardan değerlendirildiğinde, tarihi yapıların korunmasında nano teknolojinin sunduğu imkanlardan faydalanmak, kültürel mirası korumanın gelecekteki başarılarında önemli bir yere sahip olabilir.

Kaynakça

- Ambrosi M., Dei L., Giorgi R., vd. (2001). Colloidal particles of Ca(OH)₂: Properties and applications to restoration of frescoes, *Langmuir*, 17(14), 4251–4255.
- Brajer, I., ve Kalsbeek, N. (1999). Limewater absorption and calcite crystal formation on a limewater-impregnated secco wall painting. *Studies in Conservation*, 44(3), 145–156. <https://doi.org/10.1179/sic.1999.44.3.145>
- Caner, E. ve Caner-Saltık E.N. (2018). A practical method for preparing Ca (OH) 2 nanodispersions for the consolidation of archaeological calcareous stones. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 18(3), 63-70.
- Caner Saltık E. N., Güney B. A., Akoğlu K. G., Caner E., Ergenç D., Dincer A. Ş. (2011). *Development Of Repair Mortars For The Ruined Stone Towers In Perge Archaeological Park Site, Proceedings Of The International Symposium Conservation Of Stone In Parks, Gardens and Cemeteries, Paris, 257-266.*

- Charola, A.E., (1993). *General report on prevention and treatment: Cleaning, biocides and mortars, Congres International sur la Conservation de la Pierre et autres Materiaux*, ACTES, UNESCO.
- Clarke, B.L. ve Ashurst, J. (1972). *Stone preservation experiments*, Building Research Establishment.
- Cölfen, H., (2003). Precipitation of carbonates: recent progress in controlled production of complex shapes. *Current Opinion in Colloid and Interface Science*, 8, 23-31.
- Daniele, V., Taglieri, G. (2012). Synthesis of Ca(OH)₂ nanoparticles with the addition of Triton X-100. Protective treatments on natural stones: Preliminary results. *Journal of Cultural Heritage*, 13(1), 40–46.
- D'Armada, C., ve Hirst, B. (2012). Lime and its use in stone consolidation. *Journal of Architectural Conservation*, 18(1), 35-47.
- Fitzner, B., Heinrichs, K., Kownatzki, R. (1995). *Weathering Forms-Classification and Mapping“*, in: *Verwitterungsformen-Klassifizierung und Kartierung Denkmalpflege und Naturwissenschaft, Natursteinkonservierung I, Förderprojekt des Bundes Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie*, Verlag Ernst & Sohn, Berlin.
- Giorgi, R., ve Ambrossi, F. (2000). The application of nanotechnology in the preservation of cultural heritage. *Journal of Building Materials Science*, 25(3), 312-324.
- Liu T., Zhu Y., Zhang X., vd. (2010). Synthesis and characterization of calcium hydroxide nanoparticles by hydrogen plasma-metal reaction method. *Materials Letters*, 64(23), 2575–2577.
- López-Arce P., Gómez-Villalba L.S., Pinho L., vd. (2010). Influence of porosity and relative humidity on consolidation of dolostone with calcium hydroxide nanoparticles: Effectiveness assessment with non-destructive techniques. *Materials Characterization*, 61(2), 168–184.
- Nanni, A., Dei, L., (2003). Ca(OH)₂ nanoparticles from W/O microemulsions. *Langmuir*, 19(13), 933–938.
- Price C. A., Ross K., (1988). A further appraisal of the 'lime technique' for limestone consolidation, using a radioactive tracer. *Studies in Conservation*, 33(4), 178–186.
- Price, C. A. (1996). *Stone conservation: an overview of current research*. Getty Conservation Institute.
- Roy, A., Bhattacharya, J. (2010). Synthesis of Ca(OH)₂ nanoparticles by wet chemical method. *Micro & Nano Letters*, 5, 131-134.
- Salvadori, B., Dei, L. (2001). Synthesis of Ca(OH)₂ nanoparticles from diols. *Langmuir*, 17(8), 2371–2374.

- Samanta A., Chanda D. K., Sekhar-Das P., vd. (2016). Synthesis of nano calcium hydroxide in aqueous medium. *Journal American Ceramic Society*, 795(37004), 787–795.
- Sasse, H.R. ve Snethlage, R. (1997). *Methods for the Evaluation of Stone Conservation Treatments, Saving our Architectural Heritage*, N.R. Baer & R. Snethlage (Eds.), John Wiley&Sons.
- Sasse, H.R., (1993). *Care of monuments and quality assurance system : Incompatible or indispensable, Congres International sur la Conservation de la Pierre et autres Materiaux*, ACTES, UNESCO Paris.
- Smith, L.B., Palocz, G.T., Hansma, K.P., Levine, P.R. (2000). Discerning nature’s mechanisms for making complex biocomposite crystals, *Journal of Crystal Growth*, 211, 116-121.
- Tabasso, M., (1993). *Materials for Stone Conservation. UNESCO, Congrès International sur la Conservation de la Pierre et Autres Matériaux*, Paris, 54-58.
- Taglieri G., Daniele V., Del Re G. vd. (2015). A new and original method to produce Ca(OH)₂ nanoparticles by using an anion exchange resin. *Advances in Nanoparticles*, 4, 17–24.
- Tavukçuoğlu, A. Caner-Saltık E. N., Akoğlu K. G., Caner E., Işıklıoğlu M. (2011). *In situ Examination of Nemrut Dağ Sandstone and Limestone Statues by NDT Methods, Proceedings of the International Symposium Conservation of stone in Parks, Gardens and Cemeteries*, Paris, 204-213.
- Tennent, N. H., (1994). *The Role of the Conservation Scientist in Enhancing the Practice of Preventive Conservation and the Conservation Treatment of Artifacts*, in: “Durability and Change: The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural heritage”.W. E. Krumbein., P. Brimbelcombe, D. E. Cosgrove., S. Staniforth (Eds.), John Wiley & Sons.
- Teutonico, J.M. (rapporteur), Charola, A.E., De Witte, E., Grassegger, G., Koestler, R.J., Tabasso, M.L., Sasse, H.R., Snethlage, R. (1997). *Group Report: How can we ensure the responsible and effective use of treatments (cleaning, consolidation, protection)?* in N.S. Baer and R. Snethlage (eds), *Saving Our Architectural Heritage: The Conservation of Historic Stone Structures*, Dahlem Workshop Report ES20, Chichester. Wiley.
- Thiel, M.J. (Ed) (1993). *International Congress on the Conservation of Stone and Other Materials, Acts*. Unesco-Rilem.
- Tiano, P., Cantisani, E., Sutherland, I., Paget, J.M. (2006). Biomediated reinforcement of weathered calcareous stones, *Journal of Cultural Heritage*, 7, 49-55.
- Torraca, G. (1976). *Treatments of Stone in Monuments : A review of principles and processes*, in: *The Conservation of Stone, Proceedings of the International Symposium*, Bologna, Ed.R. Rossi-Manaresi.
- Wendler, E. (1997). *New materials and Approaches for the conservation of stone*, *Saving Our Cultural Heritage*, Ed. By Baer and Snethlage, Berlin, 181-196.

Ziegenbalg, G., (2003). Verfahren zur verfestigenden Behandlung von mineralischen anorganischen Baustoffen, Patent number: DE:10327514