

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 24 • 2025





ISSN - 2458-8776
SAYI ISSUE 24 • 2025

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

akademik sanat

KURUCU FOUNDER
Prof. Dr. Mehmet Naci BOSTANCI

BAŞ EDITÖR EDITOR IN CHIEF
Prof. Dr. Aykut GÖKSEL

EDITÖR EDITOR
Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban YABAN

YABANCI DİL EDITÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDITÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS
Öğr. Gör. Dr. Burhan ŞOHOĞLU
Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT
Öğr. Gör. Dr. Burhan ŞOHOĞLU

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE
Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7
06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53
E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIşMA KURULU ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Prof. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)

Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Aysen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)

Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Gültekin AKENGİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Kaan CANDURAN
(Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)

Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)

Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Dr. İsmail Ayşad GÜDEKLİ
(Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Sevil KERİMOVA
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

PProf. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)

Prof. Dr. Çağrı GÜMÜŞ
(KTO Karatay Üniversitesi)

Prof. Dr. Naile ÇEVİK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP
(Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülten KURT
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)

Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Banu ERŞANLI TAŞ
(Başkent Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Bülent BİNGÖL
(Başkent Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet GÖRÜR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Servet ÖZKAN
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)

Ençşu GÜVELİ**TİM BURTON FİMLERİ JENERİK TASARIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

An Examination of Title Design in Tim Burton's Films

01-19

Bahar Ok, Levent Bayraktar**BERGSON VE SANAT: SEZGİ, GERÇEKLİK VE ÖZGÜRLÜĞÜN YARATICI BÜTÜNLÜĞÜ**

Bergson and Art: The Creative Unity of Intuition, Reality and Freedom

21-33

Selin Nimet AYDIN**FRANKOFON FİLM FESTİVALİ 2024 AFİŞİ OTOETNOGRAFIK ÇÖZÜMLENMESİ**

Autoethnographic Analysis of the Frankofon Film Festival 2024 Poster

35-53

Deniz DEMİR**İSTANBUL ÖRNEKLERİYLE ÇEŞME MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ 1 (ANADOLU YAKASI)**

Cypress Tree Motif In Fountain Architecture With Examples From Istanbul 1 (Anatolian Side)

55-80

Zekiye ŞENTÜRK, Fatma YETİM**İŞLEMELERDE DESEN TASARIMI**

Pattern Design in Embroidery

81-89

Şükran ÜNEŞ**TILSIMLI GÖMLEKLERİN GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Analysis of Talismanic Shirts in Terms of Graphic Design

91-108

Muzaffer KARAASLAN**ANKARA/GÖLBAŞI YAĞLIPINAR KÖYÜ ESKİ CAMİSİ'NDEKİ DUVAR RESİMLERİ VE KALEM İŞLERİ**

Wall Paintings and Painted Decorations in the Old Mosque of Yağlıpınar Village, Gölbaşı/Ankara

109-122

TİM BURTON FİLMLERİ JENERİK TASARIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME*

An Examination of Title Design in Tim Burton's Films

Ençsu GÜVELİ¹

ÖZ

Bu araştırma, Tim Burton filmlerinde jenerik tasarımının estetik ve anlatı üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Burton, görsel hikaye anlatımı ve gotik estetik tarzı ile tanınan bir yönetmen olarak, eserlerinde sıkça kullandığı belirli temalar ve görsel unsurlarla dikkat çekmektedir. Jenerik tasarımlarında, Burton filmlerinin tema ve görsel değerleri dikkate alınarak izleyiciye yapım hakkında bilgi verilmekte, hikayenin atmosferi oluşturulmakta ve izleyici içeriğe hazırlanmaktadır. Araştırmada, jenerik tasarımının, yönetmenin stilini nasıl pekiştirdiği, izleyiciyi filme nasıl hazırladığı ve bu tasarımların ne gibi anlamlar taşıdığı ele alınacaktır. Jenerik tasarımında kullanılan görsel öğeler, tipografik tasarımlar, yerleştirmeler ve ses/müzik tasarımı gibi unsurlar, Burton'un karakteristik estetiğini yansıtarak izleyicinin hikayeye olan ilgisini artırmaktadır. Çalışma dahilinde Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990) ve Corpse Bride (2005) filmlerinin jenerik tasarımları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tim Burton, jenerik tasarımı, görsel iletişim tasarımı, hareketli grafikler

ABSTRACT

This research aims to examine the aesthetic and narrative effects of title design in Tim Burton's films. Burton is recognized as a director known for his visual storytelling and gothic aesthetic style, often drawing attention with specific themes and visual elements in his works. In his title designs, the themes and visual values of Burton's films are taken into account to provide the audience with information about the production, create the atmosphere of the story, and prepare the viewer for the content. The study will address how title design reinforces the director's style, how it prepares the audience for the film, and what meanings these designs convey. The visual elements, typographic designs, placements, and sound/music design used in the title sequences reflect Burton's characteristic aesthetics, enhancing the audience's engagement with the story. The analysis will include the title designs of Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990), and Corpse Bride (2005).

Keywords: Tim Burton, title design, visual communication design motion graphic

1. 1. ORCID: 0009-0008-4572-157X. Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, encguveli@gmail.com

* Bu makale, 21 – 22 Kasım 2024 tarihinde düzenlenen, Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu II (GEBSİS-II)'de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

This study provides an in-depth analysis of the title sequence designs in three films directed by Tim Burton: *Beetlejuice* (1988), *Edward Scissorhands* (1990), and *Corpse Bride* (2005). The primary function of title design is to convey essential and obligatory information to the audience at the beginning of a film, series, or similar audiovisual work through visual communication design. The earliest examples of title design took the form of title cards—static images that communicated information via visual design elements and fundamental design principles, using fixed imagery and typographic arrangements.

Over time, with the advancement of technology, title sequences have evolved beyond their purely informative function to serve additional purposes, such as facilitating the viewer's engagement with the film, capturing attention, and offering preliminary insights into the film's narrative and thematic content. Supported by typography, color, motion graphics, and music, contemporary title sequences are now presented as integrated visual experiences.

In this context, Tim Burton's approach to title design transcends mere visual preference. It constitutes a complex visual communication process that encompasses functional, formal, and emotional dimensions within the broader narrative structure. The title sequence has become more than a simple informative introduction; it now functions as an aesthetic prelude that establishes the film's characteristic atmosphere, prepares the audience, and offers visual cues about the cinematic language. This function is particularly evident in the works of auteur filmmakers. In Burton's films, the title design is interwoven with his signature narrative elements—gothic architectural motifs, stylized objects, fantastical imagery, and distinctive color palettes—aligning harmoniously with the overall visual aesthetic.

In the case of the three films under study, Burton's cinematic vision is reflected in the organization of visual elements, the use of continuous camera movement, and the placement of narrative clues. Especially in *Corpse Bride* and *Beetlejuice*, uninterrupted camera motion fosters a seamless narrative flow that shifts the viewer's focus from textual information to atmospheric immersion. In contrast, *Edward Scissorhands* employs a more pronounced visual symbolism that encourages active cognitive engagement from the viewer even before the narrative begins.

Each of the three title sequences clearly reflects Burton's cinematic identity both visually and aurally, communicating his distinctive style from the opening moments. These sequences, deeply embedded in surrealist, gothic, expressionist, and dark fantasy traditions, serve as key components in establishing the tone of the films. The aesthetic drawn from gothic subculture, combined with Danny Elfman's original musical compositions, further distinguishes Burton's works from others in the genre. Every title sequence functions as a narrative bridge that effectively conveys the story, theme, and atmosphere to the viewer.

In *Beetlejuice*, the camera movement leads the viewer directly into the film, creating a transitional sequence that visually blurs the boundary between the end of the title and the beginning of the narrative. It flows seamlessly and maintains continuity with the opening scene, acclimating the viewer to the film's tone without revealing specific narrative details—thereby enhancing the mysterious ambiance of the story.

Similarly, the title sequence in *Corpse Bride* is fully integrated with the film's opening. The viewer follows the motion through the environment, gradually understanding the space and thematic framework. It contains symbols and visual references whose meanings become clear only after watching the film in full. Like *Beetlejuice*, *Corpse Bride* utilizes a single, unbroken camera movement throughout its title sequence.

Edward Scissorhands, on the other hand, diverges from the other two by employing a different narrative and technical approach. Although the first part of the title sequence also follows a continuous camera movement, the second part features a distinct visual composition, separating it from the others. The sequence is rich in symbols and references that offer visual hints about the film, prompting the viewer to start interpreting its meaning from the outset.

In all three films, the use of unique typographic styles reinforces the narrative and thematic elements. Visual perception is further enhanced by auditory stimuli, creating a holistic viewing experience. Ultimately, Burton's approach to title design functions not only as a visual introduction but also as an emotionally resonant storytelling device that exemplifies the seamless integration of art and narrative in his cinematic oeuvre.

GİRİŞ

Tasarım, bir sorunu yaratıcı yollarla çözme sürecidir ve jenerik tasarımı da bu sürecin sinemadaki yansımalarından biridir. Zamanla değişen teknoloji ve izleyici alışkanlıkları, jenerik tasarımcılarını yeni çözümler üretmeye yönlendirmiştir. Peki, filmde emeği geçen kişilerin isimleri izleyiciye nasıl aktarılabilir ve bu süreçte izleyicinin dikkati nasıl korunabilir? Jenerik tasarımının temel soruları işte bu noktada şekillenmektedir. İlk jenerik tasarımları dönemin teknolojisinin de etkisi ile jenerik kartları olarak karşımıza çıkmaktadır. Jenerik kartları (görsel 1) yönetmen, yapımcı, oyuncu ve film sürecinde emeği geçen insanların sıra ile izlerkitleye iletilmesi görevi için tasarlanmış bilgilendirici görsellerdir. Jenerik kartları tasarımcının estetik kaygısı, bilgiyi iletirken görsele dikkat çekebilmek, iletilen bilgileri öncelik sırasına göre konumlandırmak amacı ile tasarım ilkeleri dikkate alınarak tasarlanmıştır. Süreç içerisinde filmlerin temalarını destekler nitelikte görseller ile desteklenmiştir. “1930’lara gelindiğinde, jeneriklerin yalnızca başlık kartı tasarımlarında bile olsa, filmin içeriğiyle örtüşen semantik görselleştirmelerle anlam bağlantıları oluşturulmaya başlandığı görülür. (Acar, 2015, s.13)” Teknolojinin gelişimi ile bu değişime ayak uyduran jenerik kartları zaman içerisinde günümüzde bilinen anlamı ile jenerik tasarımlarının oluşturmuştur. Jenerik kartları hareketli görseller ve ses ile desteklenmiştir. “Günümüz ortamında jenerik tasarımları teknoloji sayesinde birçok farklı şekilde tasarlanabilmektedir. Bu yüzden birçok özgün yaklaşımı deneyimlemek mümkündür. (Altıntuğ, Demir, 2023, s.208)”



Görsel 1. “The Navigator” filmi jenerik kartı/1924. Erişim Tarihi: 18.03.2025 (URL 1)

Günümüzdeki jenerik tasarımları film, dizi vb. hareketli görsellerin genellikle

başında çıkan sesli ve görsel tasarımlar bütünüdür. Jenerik tasarımları artık sadece bilgi iletmekten çıkmıştır. Güncel jenerik tasarımları film veya dizinin içeriğiyle bütünleşen, görsel ve işitsel olarak uyumlu bir deneyim yaratmayı gaye edinmektedir. Bu deneyim aracılığı ile izler kitle izleyeceği film veya diziye adapte olmaktadır ve o film veya dizinin temasını algılamaktadır. Jenerik tasarımları kimi zaman film veya dizi hakkında ipuçları verirken kimi zaman filme hazırlık görevi görerek dizi/film ilk sekansına yönlendirir şekilde tasarlanmaktadır.

“Seyirci, izlediği ürün hakkında bulmak istediği zorunlu bilgileri jenerikten almaktadır. Bu zorunlu bilgiler, programın ya da filmin oyuncularını, yönetmeni, yapım şirketi gibi teknik kadrosunu içerebilmektedir. Bu detayların dışında jeneriğin, izleyiciye film hakkında türü, konusu, içeriği gibi bilgileri doğru vermek durumunda olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda hazırlanan jenerik, asıl amacına ulaşmaktadır (Bilgi, 2018, s.78).”

İlk kareden itibaren filmin/dizinin içerisine girebilmek, hikaye ve kurgu akışına uyum sağlayabilmekte jenerik tasarımının rolü yadsınamaz. Gerçek dünya ve kurgu görsel medyumlar arasındaki geçiş görevi ile izlerkitlenin görsel medyum öğelerine alışması görevini üstlenmektedir. Jenerik tasarımının görsel-işitsel metinleri destekler nitelikte olması hikaye kurgusuna ve kurmaca dünyaya hazırlaması beklenmektedir.

Jenerik tasarımı yalnızca teknik bir başlangıç sekansı değil, filmin atmosferini oluşturan önemli bir anlatı aracı hâline gelmiştir. Yönetmenlerin sinematografik tercihleri, jenerik tasarımına da yansıyabilmekte ve izleyiciyi kurmaca dünyaya hazırlama sürecinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Özellikle kendine özgü görsel diliyle tanınan yönetmenler için jenerik, filmin anlatısal ve estetik dünyasına açılan ilk kapıdır.

Bu bağlamda, jenerik tasarımı yalnızca görsel bir giriş sekansı değil, yönetmenin anlatı evrenine dair ipuçları sunan estetik bir ön söz niteliğindedir. Jeneriğin taşıdığı anlam, özellikle kendine özgü anlatım dili geliştirmiş yönetmenler için daha da belirgin bir hale gelmiştir. Bu noktada, yönetmenin kişisel üslubu, sinema dili ve sanatsal eğilimleri jenerik tasarımını doğrudan etkilemektedir. Jenerik aracılığıyla seyircinin filmin atmosferine kademeli olarak dâhil edilmesi, anlatının ruhuyla uyumlu bir deneyim yaşatılması hedeflenmektedir. Jenerik tasarımında kullanılan tipografi, renk, hareket, ses ve görsel efektler, bu atmosferin inşasında temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bu unsurlar, yönetmenin estetik vizyonu ile paralel bir biçimde şekillenir. Dolayısıyla, film estetiğinin belirleyici öğelerinden biri olan jenerik, sinema sanatında biçim ve içerik arasındaki ilişkinin en çarpıcı örneklerinden birini sunmaktadır. Jenerik tasarımı filmin içerisinde yalnızca filmle bütünleşen değil, onunla neredeyse aynı ölçüde anlam taşıyan bir bileşene dönüşmüştür. Tim Burton gibi kendine özgü bir anlatı evreni kurmuş

yönetmenlerde bu durum daha belirgindir. Burton'un filmlerinde jenerik, karakteristik stilin bir yansıması olarak yalnızca bir başlangıç noktası değil, aynı zamanda anlatının tematik ve görsel alt yapısını seyirciye aktaran özgün bir anlatı düzlemi hâline gelmiştir. Bu nedenle, Burton'un sinematografik eğilimlerini anlamak, onun jenerik tasarımı tercihlerinin arkasındaki estetik ve tematik nedenleri kavramak açısından büyük önem taşımaktadır.

1958 doğumlu Amerikalı film yönetmeni Tim Burton, Gotik ve Alman Dışavurumculuğu esintileriyle sinema tarihine adını yazdırmıştır. Tuğhan'a (2017, s.306) göre, "Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeken özelliklerdir". Burton, kamera kullanımı ve mekân şekillendirmelerinde bu yabancılaşma, yapaylık ve çarpıklık durumlarını Alman Dışavurumculuğu'nun etkisiyle göstermektedir. Filmlerinde sıklıkla stop-motion tekniğinden yararlanan Burton, karanlık fantezi ve masalsı hikâye kurgularıyla ön plana çıkmaktadır. "Gotik tür, hem edebiyatta hem de sanatta karanlık, esrarengiz ve doğaüstü atmosferiyle ayırt edilir (Torres-Toukoumidis, León-Alberca, Henriquez-Mendoza, 2024, s.3)." Burton'da gotik alt kültür sembollerinden, yaratıklardan, düalıteden ve Viktorya dönemi tasarımlarından yararlanan bir yönetmen olarak karanlık kurgularıyla masalsı fantezi dünyalarını görselleştirmektedir.

"Çektiği tüm filmlerde fantastik, masalsı ve gotik bir anlatım tarzını sunmayı başarmakla beraber karakteri de ön plana çıkarmayı önemseydiği görülür. (Benli, Öztürk, Çameli, Dağoglu, 2021, s.944)" Burton'ın sineması, genellikle toplumdan soyutlanmış, yabancılaşmış karakterleri seyirciyle buluşturur. Karakterlerin iç dünyası ve ikilemlerini görsel bir dille izleyiciye sunmayı başarır. Özgün karakter tasarımları yaratılan fantastik evrende dahi yer bulamamış, kurgulanan sıra dışı topluma bile uyum sağlayamamış karakteri görsel olarak pekiştirir. "Toplum tarafından çoğunlukla dışlanan ve genellikle içe kapanık olan bu karakterlerin iç dünyası ise Burton'un filmlerinde olabildiğince izleyiciye açıktır (Öztarkan Özyurt ve Sivas Gülçur, 2022, s.104)". Burton karakter tasarımları, canavarları, ölümler dünyasını ve nesneleri bir metafor olarak kullanarak eleştirel bir forma dönüştürmektedir.

Tim Burton Filmleri Jenerik Tasarımı Çözümlemesi

Bu çalışmada Tim Burton'ın jenerik tasarımına yönelik yaklaşımını incelemek amacıyla, yönetmenin farklı dönemlerini ve teknik tarzlarını (live-action ve stop-motion) temsil eden üç film seçilmiştir. Seçim, filmlerin Burton'ın sinemasal estetik ve anlatı biçimini yansıtmaya kapasitesi göz önünde bulundurularak amaçlı örnekleme yöntemiyle

yapılmıştır. Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990) ve Corpse Bride (2005) filmleri, hem içerik hem de teknik açıdan çeşitlilik sunmaları nedeniyle çalışmaya dahil edilmiştir. Seçilen örneklerde, jenerik tasarımının hikâye anlatısına ve atmosfer inşasına nasıl katkı sağladığı analiz edilmektedir.

Nitel araştırma yöntemlerinden biçimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Filmlerin jenerik tasarımları; tipografi, renk, hareketli grafik, kamera kullanımı ve ses/müzik gibi öğeler üzerinden incelenmiş, görsel-işitsel bileşenlerin anlatıya katkıları değerlendirilmiştir. İnceleme sürecinde sahne akışları ve jenerik öğeleri betimsel olarak analiz edilmiş, Tim Burton'ın sinemasal diliyle kurduğu ilişkiler açığa çıkarılmıştır. Ayrıca, çalışma görsel göstergelerin anlam üretimindeki rolünü ön plana çıkararak, tipografi ve sahne tasarımı gibi unsurları göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele almıştır.

Beetlejuice (1988)

1988 yapımı Beetlejuice filmi, ölüm sonrası yaşam ve insanlarla doğaüstü varlıklar arasındaki etkileşimleri hicivli bir dille ele almaktadır. Film, yeni ölmüş bir çift olan Barbara ve Adam Maitland'ın hikayesini anlatır. Ölümler dünyasını korku öğeleri barındırmasına karşın espirili bir dil ile kara komedi olarak gösteren film Barbara ve Adam'ın evlerini perili bir eve çevirmeye çalışmasını ve bunun için problematik bir bio-eksorsist olan Beetlejuice'u işe almasını anlatmaktadır. Ancak, Beetlejuice'un kontrol edilemez ve kaotik yöntemleri durumu daha da karmaşık hale getirir. Film, komedi ve korku türlerini harmanlayarak, canlıların ve ölümlerin dünyası arasında bir köprü kurar. Görsel estetiği, Burton'ın benzersiz gotik ve grotesk tarzını yansıtır; set tasarımı, stop-motion animasyon ve özel efektlerle desteklenen eşsiz bir atmosfer yaratır. Beetlejuice, ölüm ve öteki dünya konularını mizahi bir şekilde ele alarak, bireylerin yaşam ve ölüm algılarına dair ironik bir yorum sunar. Burton'ın bu filmde kullandığı sürrealist anlatım dili ve çarpıcı görselliği, 1980'lerin Hollywood sinemasına özgün bir katkı olarak değerlendirilir. Ayrıca, Danny Elfman'ın müzikleri, filmin grotesk ve eğlenceli tonunu pekiştirir.

Robert Dawson tarafından hazırlanan jenerik tasarımı Danny Elfman'ın özgün müzikleri ile desteklenmektedir. Ritmik hızlanan baskın bir şekilde üflemeli çalgılardan oluşan müzik heyecanlı ve neşeli bir atmosfer oluşmasına katkı sağlamaktadır. Arka planda ritmin hızlanması ile geçişlerde kullanılan dinamik ve keskin yaygılar gerilim ve korku türü ile ilişkilendirilen müzik türleridir. Yaylılarında müziğin içeriğine dahil edilmesi ile oluşturulan heyecanlı ve neşeli atmosferin yanına korku ve gerginlik ifadeleri de eklenmiştir. Bu şekilde fragman filmin içeriği olan komedi korku türünü destekler nitelikte bir ses kullanımına sahiptir. İşitsel öğeler görsel tasarımlar ile bir bütün oluşturarak

izleyicide bırakmak istenen etkiler pekiştirilmiştir. “Hem sinema hem de müzik aynı amaca hizmet ettiklerinden duyguyu daha derin olarak yakalama noktasında görsellik ve işitsellik birbirini tamamalar niteliktedir (Kabataş, 2017, s.37).”

Jenerik tasarımının girişi kuş bakışı çekim açısı kullanılan kameranın yönlendirmeleri ile başlar. Filmin geçtiği kasabayı bize gösteren kamera açıları bizi ana mekanımız olan tepenin başındaki eve yönlendirir (Görsel 2). Ustaca bir geçiş sahnesi ile takip ettiğimiz gerçek kasaba görüntüsü filmde de önemli bir yere sahip olan maket kasaba görseli ile yer değiştirir. Gerçek kasaba nerede bitmiş maket kasaba görseli nerede başlamış ayırt etmek zordur. Bu filmin içerisindeki ölümler dünyası, yaşayanlar dünyası arasındaki sınırları belli olamayan düzene bir gönderme niteliğindedir. Bu geçiş sekansı hem Burton’ın sürrealist tarzının bir örneği hem de filmdeki yaşayanlar ve ölümler dünyası arasındaki tuhaf bağlantının bir görselleştirilmesidir. Jenerik tasarımının sonunda kullanılan maket kasaba filmin ilk sahnesinde de kullanılarak jenerikten filme direkt bir geçiş oluşturulmuştur. Filmde Beetlejuice’un çağırılmadığında maket kasabanın içerisinde yaşadığı görülür. Sürreal ölümler dünyasının gerçek dünya üzerindeki en somut nesnesi olan maketin jenerikte kullanımı filmin genel temasını ve olay örgülerini destekler niteliktedir. İzlerkitle daha film başlamadan film ve hikaye açısından önemli yere sahip görsel nesneler ile tanıştırılmıştır. Burton filmlerinde mekan seçimlerinde gotik atmosfer ve gotik mimari hariç sıklıkla kullandığı Amerikan banliyösü estetiğini Beetlejuice filminde de kullanmıştır. Bu kullanılan görsel dil jenerik tasarımda da belli olmaktadır. Yıldırım ve Kavut’a (2024, s.162) göre Burton “Kendi içerisinde tutarlı üslubunu ve özgün görsel dilini yaratırken; mezarlık, banliyö gibi tekrarlayan mekânsal kodlardan ve metafiziksel öğelerden faydalanır.” ve Beetlejuice filmi ve jenerik tasarımında da bu üslup görülebilmektedir.



Görsel 2. Beetlejuice Jenerik Tasarımına Ait Görsel Örnekleri. Erişim Tarihi: 22.11.2024 (URL 2)

Jenerik tasarımında iki adet yazı karakteri ile karşılaşılmaktadır; Beetlejuice filminin logosu ve jenerik tasarımında yazması gereken bilgiler için kullanılan yazı karakteri. Beetlejuice logosu (Görsel 3) için tasarlanan yazı karakteri Beetlejuice karakterinin kendisi ile benzer bir yapıya sahiptir. İgit'e göre (2019, s.86) font tercihinin, büyük ya da küçük harf kullanımını doğru ve amacına uygun olarak yapmak; algıyı şekillendirmekte, yargı ve kimlik oluşturmaktadır. Beetlejuice logosu da yazı karakteri tercihinde kullanılan geleneksel serifli tırnaklı yazı karakteri ile Beetlejuice'un zamanı geçmiş, eskiden kalan karakterini sembolize ederken harflerin dağınık yerleştirilmesi ile değişken aykırı yönünü görselleştirmiştir. Büyük harf kullanımı kompozisyonun çalkantılı hareketli yapısının içerisinde metnin okunurluğuna katkı sağlamaktadır. Logo da tercih edilen tipografik düzen ve seçimler Beetlejuice karakterinin kimliğini yansıtır niteliktedir. Görselin çevre hatları mezar taşına basılmış gibi bir efektte sahiptir ve gotik kurukafa imajları ile çerçevelenmiştir. Logo imajı görsel değer olarak linolyum baskı resim hissiyatı veren bir tarza sahiptir.

Film bilgilerinin ve zorunlu bilgilerin yazıldığı yazı karakteri için serifli bir yazı karakteri tercih edilmiştir. "Tırnaklı harf formlarının geleneksel dönemin hâkim karakterini oluşturduğu görülmektedir. (Özmutlu, 2020, s. 288)." Beetlejuice filmi jenerik tasarımı tipografisinde de serifli, tırnaklı yazı karakteri ile tipografik açıdan geleneksel bir imaj

yaratılırken eklenen parlak bir dış hat efekti ile klasik hayalet filmlerine tipografi üzerinden bir gönderme yapılmaktadır.

Tüm harfler kapital olarak yazılan metin kontrastı yüksek bir yazı karakterine sahiptir. Büyük harf kullanımı uzun metinlerde sorun yaratırken jenerik tasarımı metinleri gibi daha kısa metinlerde kullanıldığı bu gibi durumlarda bir sorun teşkil etmemektedir. Hareketli kamera kullanımından dolayı okunurluk sorunu çıkmaması için metin genellikle aynı noktaya-ortaya hizalanmış ve az tipografik harekete sahip bir şekilde yerleştirilmiştir. Jenerik tasarımı ile izleyiciye filmin mizahi ve karanlık tonlarına hazırlayan görsel ve işitsel bir deneyim sunulmuştur.



Görsel 3. Beetlejuice Film Logosu. Erişim Tarihi:18.03.2025 (URL 3)

Edward Scissorhands (1990)

Tim Burton'ın 1990 yapımı Edward Scissorhands filmi, toplumun “öteki” algısı, bireyin farklılıkları ve toplumsal kabul arasındaki çatışmaları işleyen modern bir masaldır. Hikaye, bir mucidin yarattığı ancak tamamlanamayan bir insan prototipi olan Edward'ın, makas elleri nedeniyle toplum tarafından dışlanmasını ve sonunda sevgi ile yabancılaşma arasında sıkışıp kalmasını konu alır. Edward, mucidin ölümünden sonra gotik bir şatoda yalnız bir şekilde yaşarken bir satış temsilcisi olan Peg Boggs tarafından keşfedilir ve kasabaya götürülür. Başlangıçta Edward'ın yetenekleri ve masumiyeti, kasaba halkı tarafından ilgiyle karşılanır. Ancak, Edward'ın farklılıkları zamanla bir korku ve önyargı kaynağı haline gelir, bu da toplumun hoşgörüsüzlüğünü ve bireysel özgünlüğe olan tahammülsüzlüğünü ortaya koymaktadır. Film, pastel renk paletleriyle idealize edilmiş banliyö yaşamını, gotik estetikle karşı karşıya getirerek Burton'ın kendine özgü görsel hikaye anlatımını sergilemektedir. Danny Elfman'ın müzikleri, Edward'ın melankolisini ve hikayenin masalsı atmosferini güçlendiren bir unsurdur. Kavut ve Uyar'a (2021, s.362) göre Edward Scissorhands filmi müzikler ile görsel hikaye anlatısı desteklenmektedir, “Karşıt kavramların bir arada sunulduğu hikayede, bu kavramları destekleyen, hikayeyi yaşatan,

mekanla bağ kuran ve o mekanı unutulmaz kılan film müzikleri söz konusudur”.

Edward Scissorhands, bir yandan aşk, masumiyet ve fedakarlık gibi evrensel temaları işlerken, öte yandan toplumsal normların birey üzerindeki baskısını sorgulamaktadır. Film, görsel anlatım, güçlü duygusal alt metin ve benzersiz bir karakterizasyon ile modern sinema tarihinde kült bir eser olarak kabul edilmektedir. Robert Dawson tarafından tasarlanan jenerik tasarımı renk olarak sadece gri, siyah ve beyaz tonlarının hakim olduğu gotik atmosfere sahip bir görsel dil ile oluşturulmuştur. Elfman’ın bestelediği arka planda kullanılan müzik ile hikayenin ve Edward karakterinin tuhaf olduğu kadar zarif kişiliğini yansıtılmaktadır. Müziğin sakin melodisi ile tezat içerisinde ilerleyen görsellerin karanlık tarzı filmin içerisindeki çatışmaları simgelemektedir. Kapı açılışı ile başlayan görseller (Görsel 4) kamera hareketlinin subjektif çekimde ilerlemesi sonucu ekranın içerisindeki karakter izleyiciymiş gibi algılanmasına yol açmaktadır. Iozzia’a (2024, s.9) göre subjektif çekim tekniği izleyicinin aksiyon ve film ile özdeşleşmesini güçlendiren tekniklerden biridir. Bu subjektif çekim tekniği ile film başlamadan izlerkitlenin hikaye kurgusuna kendini dahil etmesine olanak sağlamaktadır.

Jenerik ilk bölümü sürekli karakter bakış açısından çekilmiştir. Detaylı yakın çekimler ile kamera bize Edward’ın yaşadığı şatonun içerisinde tur attırır. Merdivenler, anlaşılmayan mucit eşyaları ve gotik alt kültür etkisindeki mekan detayları incelenir. Jeneriğin bu yakın çekim ve kamera hareketleri süresince aslında izleyici Edward Scissorhand. Edward olarak şatoda gezer, eşyaların detaylarına takılır ve onun gibi bu eşyaların ne işe yaradığını algılamadan sadece estetik açıdan izler. Bu süreçte jenerikte tasarımı ile birlikte izleyici Edward’ın anıları arasında da bir gezintiye çıkarılmış olur. Gotik ve karamsar yapısı ile şato Edward’ın evidir. Kımlioğlu ve Elmalı Şen’e (2024, s.500) göre yapı “... Gotik mimari tarza sahip olduğu; karanlık, kasvetli, bakımsız ve parçalanmış görüntüsüyle gotik ruhu yansıttığı söylenebilir. Her ne kadar dışardan bir gözle bakıldığında bu şekilde algılansa da aslında içinde yaşayan için onun yaşanmışlıkları ve anıları sayesinde bir yuva olmuştur.”



Görsel 4. Edward Scissorhands Jenerik Tasarımına Ait Görsel Örnekleri 1. Erişim Tarihi: 22.11.2024 (URL 4)

Jenerik tasarımının ikinci bölümünde (Görsel 5) nesnelerin siyah ekran üzerinde belirdiği bir sekans başlangıcı gösterilmektedir. Edward'ın yaptığı kar heykellerine ve filmin başlangıcı olan hikayeye gönderme yapılarak kardan yapılmış figürler belirir. Edward'ın hiç sahip olamadığı eller siyah ekranın üzerinde hiçlikte süzülen kar heykelleri olarak gösterilir. Edward'ı yaratan mucidin renksiz ve donmuş kardan heykele benzeyen uyuyan-ölü yüzü yakın çekimde hiçlikte süzülmemektedir. İkinci bölüm sekansları bize Edward'ın kaybettikleri/hiç sahip olamadıklarının simgesel gösterimidir. Jenerik tasarımının kapanışını filmin ilk sahnesine de hazırlar şekilde kar ve Edward'ın yaşadığı tepedeki şato yapar.

Tipografi tasarımı olarak makas formundan esinlenilmiş yerleştirmeler yapılmıştır. Ve filmin ismi de Edward'ın makas ellerini anımsatacak şekilde yazılmış bir makas gibi açılmıştır. Tipografik yerleştirmeler genel olarak yatay bir düzende bu makas konseptinin devamlılığı olacak şekilde yerleştirilmiştir. Hareketli kullanılan tipografiler sürekli filme ve kar tanelerine gönderme yapılarak süzülür şekilde ekranda belirir. Yazı karakterinin özelliği de Edward'ı vurgular biçimde sanki o makas elleri ile kesmiş gibi sert hatlara sahiptir. Edward Scissorhands jenerik tasarımı Tim Burton'ın genel gotik tarzını ve filmin içeriğini yansıtmaktadır. Karanlık masal kurgusunun ilk saniyeden seyirciye anlatılmasında rol oynamıştır.



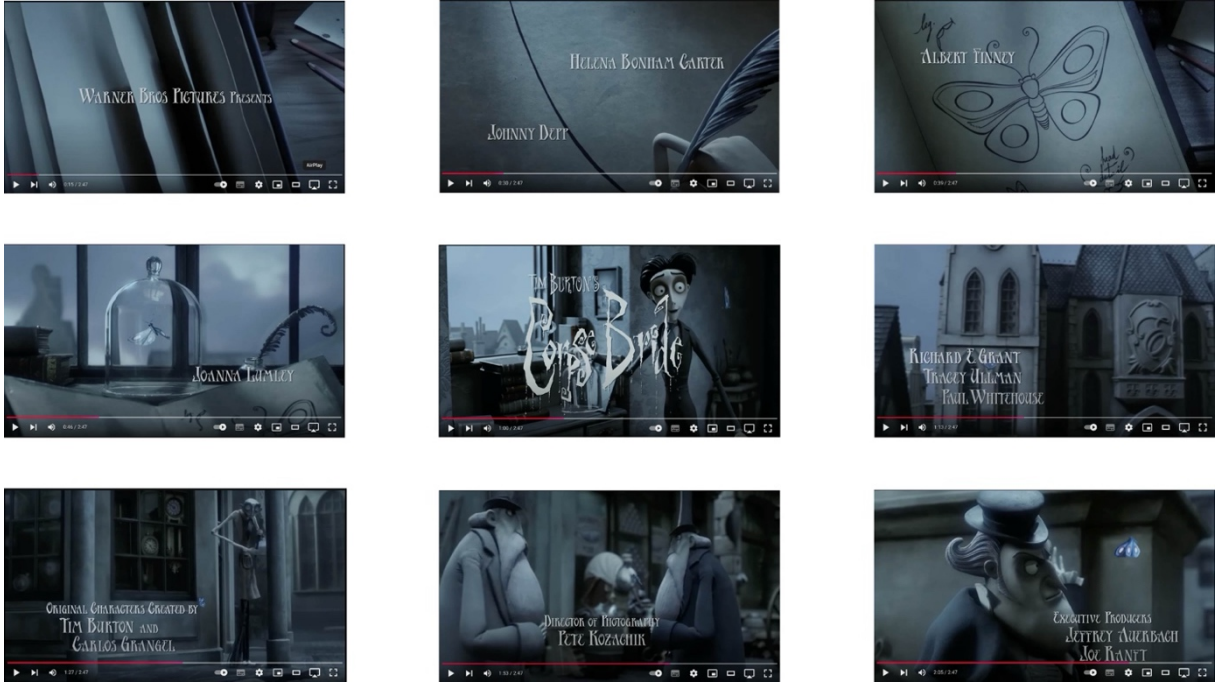
Görsel 5. Edward Scissorhands Jenerik Tasarımına Ait Görsel Örnekleri 2. Erişim Tarihi: 22.11.2024 (URL 5)

Corpse Bride (2005)

2005 yapımı Corpse Bride filmi, Viktorya dönemi toplumsal normları çerçevesinde yaşam ve ölüm temalarını işleyen karanlık bir romantik animasyon filmidir. Hikaye, istemsizce bir ölü gelinle evlilik bağına giren Victor Van Dort'un, iki dünya (yaşayanlar ve ölüler) arasında yaşadığı maceraları konu alır. Film, Victor'un, ailesinin ayarladığı nişanlısı Victoria Everglot ile evlilik provalarındaki bir hata sonucu, trajik bir geçmişe sahip Emily (ölü gelin) ile karşılaşmasını ve bu karmaşık durumdan kurtulma çabalarını anlatır. Filmde, yaşamın baskıcı kuralları ve ölümün özgürlük vadeden dünyası arasında belirgin bir tezat kurulmuştur. Victor'un hem Emily hem de Victoria ile olan ilişkileri, sevginin fedakarlık, sadakat ve özgürlük temaları üzerinden irdelenmesini sağlar. Burton'ın bu yapıtı, gotik estetikle harmanlanmış stop-motion animasyon tekniği ile öne çıkar ve ölüm temasını korkutucu bir unsurdan ziyade melankolik ve şiirsel bir şekilde ele alır. Hikayede yaşayanlar dünyası soluk renkler ve cansız bir tema ile görselleştirilirken ölüler dünyası eğlencelidir, canlı renklere sahiptir ve toplum normlarında uzak bir güvenli alandır. Burton film boyunca renkler başta olmak üzere karakter tasarımlarıyla ve mekanlar ile bu tezatlığı seyirciye göstermektedir. Danny Elfman'ın müzikleri, hikayeye duygusal derinlik katarken, filmin ahlaki çatışmalarını ve karakter gelişimlerini pekiştirmektedir. Corpse Bride, ölümün bir son değil, farklı bir hikaye anlatımının başlangıcı olabileceği fikrini işlerken, geleneksel animasyon normlarını ve temalarını sorgular niteliktedir. Film, gotik anlatı yapısı ve estetikle modern sinemada kalıcı bir yer edinmiştir. Corpse Bride jenerik tasarımı müzik kullanımı filmin içeriğinde de sıkça karşılaşılan klasik müzik parçası ile başlamaktadır. Danny Elfman'ın bestelediği parça dinleyene sakinlik verir bir tonda ilerlemektedir ve

filmin teması olan masalsı karanlık fantezi dünyasının atmosferini oluşturmaktadır. Müziğe görsel olarak bir defterin açılma sahnesi eşlik eder.

Jenerik tasarımının (Görsel 6) ilk sahnesinin boş deftere yakın çekim ile gerçekleştirilmesi ses kullanımının da etkisi ile izleyicinin bir kitaba, deftere, masala giriş yaptığını hissettirir niteliktedir. Yeni defter, yeni çizim ve yeni hikaye ile başlangıç teması ilk sahneden izleyiciye verilmiştir. Filmin konusu da yeni bir tanışma ve yeni başlangıçlar üzerine kurgulanmaktadır. Baş karakter Victor açtığı deftere bir fanusun içerisinde hapsolmuş mavi kelebeği çizmektedir. Dolaylı bir foreshadowing örneği mavi kelebek ile bize filmin sonundan dolaylı olarak bahsedilmektedir. Li, Wang, Zhang ve Qu'ya (2020, s.1) göre dolaylı, örtük foreshadowing öğelere dair ince ipuçları bırakan, gizemli bir tekniktir. Filmin başlangıcından da önce jenerik tasarımında sonuna ipuçları ile gönderme yapılmıştır.



Görsel 6. Corpse Bride Jenerik Tasarımına Ait Görsel Örnekleri. Erişim Tarihi: 22.11.2024 (URL 6)

Filmin sonunda huzura kavuşan Corpse Bride Emily dolunaya karşı mavi kelebeklere dönüşmektedir. Emily'nin hikayede huzuru bulmasını sağlayan Victor ise jenerik tasarımında da mavi kelebeği (Emily'nin sembolünü) serbest bırakan kişidir. Bu ipucu izleyicinin ancak film bittikten sonra anlamlandırabileceği bir imadır. Victor'un çevresinde uçtukten sonra camdan çıkarak yaşayanlar dünyasına uçan mavi kelebeği kamera tracking shot tekniği ile takibe almaktadır. Bu çekim tekniği jenerik tasarımına dinamik bir bakış açısı kazandırır. Kelebeği takip ile birlikte yaşayanlar dünyasının işleyişi ve mekan

keşfedilir. Yaşayanlar dünyasında her görsel öge gri, soluk ve cansız durmaktadır. “Corpse Bride filminde Burton, yaşayanların sıkıcı, katı kurallara bağlı dünyasını, ölülerin özgür ve gençlik dolu dünyasıyla karşı karşıya getirir. Bu kontrast, renk kullanımıyla pekiştirilir (Olsen, 2007, s.36).” Sadece mavi kelebek canlı bir tonda görselleştirilmiştir. Oluşturulan renk kontrastı sonucu kelebek figürünün ilerleyişini takip etmek kolaylaşırken ayrıca ölüler dünyası ve yaşayanlar dünyası arasındaki karşıtlıkta görsel bir dil ile belirtilmiştir. Kelebek eşliğinde Burton’ın karanlık Victoria dönemi dünyası izleyici ile buluşmuştur. Günlük işleyişler ve insanlar gösterilir.

Kelebeğin ilerleyişi Burton dünyasında bir kişi hariç hiç kimseyi rahatsız etmemektedir. Bu kişi filmin kötü karakteri ve Emily’nin ölümüne sebep olan Lord Barkis’tir. Lord Barkis mavi kelebeği gördüğü anda ondan rahatsız olur ve kovar. Bu detay fragmandan filmin içeriğine bir başka dolaylı foreshadowing göndermesidir. Filmde Lord Barkis’in Emily’ kaba davranışları ve ona karşı yaptığı kötülüklerin bir imasıdır. Fragman boyunca kelebek sembolü ile bir daha karşılaşılmaz. Filmin son sahnesine kadar da mavi kelebekler bir daha ortaya çıkmaz. Barkis karakterinin Emily’i öldürmesi ile Emily karakteride son sahneye kadar özgür bir şekilde yaşayanlar dünyasına adım atmamıştır. Emily’nin ölümünün sebebi olduğu gibi fragmanda da Emily’i sembolize eden kelebeğin ortadan kayboluşunun sebebi Lord Barkis olmuştur.

Jenerik tasarımında kullanılan yazı karakteri filmin teması ile bağlantılı Victoria dönemi el yazılarına benzemektedir. Corpse Bride filmin isminin yazılı olduğu film logosu (Görsel 7) da jenerik tasarımının genelinde kullanılan bu yazı karakterinin küçük harfte içeren süslemeleri daha yoğun bir halidir. Divit bir uçla yazılmış hissi veren yazı karakter kontrastı yüksek ve süslemeli bir el yazısıdır. Yazı karakteri 2005 senesinde piyasaya sunulan Baykeles (Görsel 8) fontundan etkilenmiş ve etkilemiştir. Tüm bilgilendirmeler kapital şekilde yazılmıştır. Beyaz yazı karakteri kamera hareketinde planlı bir şekilde ilerleyerek koyu renk alanlara yerleştirilmiştir. Yazı karakteri mavi kelebekle etkileşimde bulunmaktadır. Kelebek sanki yazı karakteri de mekanın bir parçasıymış gibi metnin önünden ve arkasından geçer kimi zaman ise metin yazılarının üzerine konar. Bu etkileşim ile jenerik tasarımında kullanılan tipografi ve görsel imaj birbiri ile bütünleşmektedir.



Görsel 7. Corpse Bride Logo. Erişim Tarihi: 18.03.2025 (URL 7)**Görsel 8.** Baykeles Yazı Karakteri. Erişim Tarihi: 22.11.2024 (URL 8)

Bu yazı karakterinin tercih edilme biçimi, jeneriğin yalnızca bir bilgilendirme aracı olmasından öteye geçip, anlatı dünyasının bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. Corpse Bride'ın açılış jeneriği, tipografinin görsel öğelerle kurduğu ilişki sayesinde izleyicide estetik bir his uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda filmin temasal altyapısını sezdirmektedir. Elveren Arı'ya (2023, s.72) göre, sinema filmlerinde kullanılan tipografik tasarımlar; harflerin dizaynından yazının biçimine, vurgusundan rengine kadar filmlerin anlatısına ve vermek istedikleri mesaja hizmet edecek şekilde kurgulanmaktadır. Kullanılan el yazısı stili, yalnızca Victoria döneminin nostaljik izlerini taşımaz; aynı zamanda karakterlerin duygusal karmaşasını, yaşamla ölüm arasındaki ince sınırı da simgeler niteliktedir. Bu sebeple yazı karakterinin yerleştirildiği sahnelerdeki hareket ve ritim son derece önemlidir. Yazının beyazlığı, fondaki karanlık tonlarla tezat oluştururken, kelebekle olan etkileşim bu tipografik ögenin pasif bir bilgi ögesi olmadığını, tersine sahnenin anlatı diline aktif olarak katıldığını göstermektedir. Harflerin biçimsel süslemeleriyle kelebek animasyonunun zarif hareketleri arasında bir uyum yakalamaktadır. Bu sayede yazılar, sadece izleyiciye bilgi aktaran sabit öğeler olarak değil, aynı zamanda anlatıya duygusal bir geçiş sunan dinamik parçalar haline gelmiştir. Harflerin arasından geçen veya üzerine konan kelebek, yazıyla mekân arasında bir köprü kurar; sanki yazı da o gotik dünyaya ait canlı bir unsurmuş gibi görünür. Böylece tipografi, görsel anlatımın asli bir ögesine dönüşmüştür.

Kelebek ve metnin etkileşimi ile takipte olan kamera ve izleyici metne yönlendirilir. Görsel detaylar, tipografi ve renk kullanımıyla seyirciyi hem korkutucu hem de romantik bir dünyaya hazırlayan jenerik, film boyunca hissedilecek olan gotik atmosferin ilk dokunuşunu sunar.

Sonuç

Bu araştırma, Tim Burton'ın yönetmenliğini üstlendiği Beetlejuice (1988), Edward Scissorhands (1990) ve Corpse Bride (2005) filmlerinin jenerik tasarımlarını detaylı bir şekilde incelemektedir. Jenerik tasarımı amacı bir filmin, dizinin vb. başında çıkan gerekli

ve zorunlu bilgileri izleyiciye ileten bir görsel iletişim tasarımı biçimidir. İlk jenerik tasarımları jenerik kartları olarak tasarlanmıştır. Durağan görseller olan jenerik kartları tasarım öğeleri ve temel tasarım ilkeleri ile hareketsiz imajlar ve tipografik düzenlemeler ile bilgiyi iletmektedir. Zaman içerisinde teknolojinin gelişmesinde katkısı ile jenerik tasarımları sadece bilgi vermek amacı ile değil ayrıca izleyicinin süreci takip etmesini kolaylaştırmak, dikkatini çekebilmek ve filmin konu ve teması hakkında fikir vererek filme ön hazırlık yapma amacını da üstlenmiştir Tipografi, renk, hareketli imajlar ve müzik ile desteklenerek bir bütün olarak izlerkitleye sunulur.

Bu bağlamda, Tim Burton’ın jenerik tasarımına yönelik yaklaşımı, yalnızca görsel tercihlerle sınırlı kalmamakta; anlatı yapısının bütünselliği içerisinde işlevsel, biçimsel ve duygusal katmanları da içerecek şekilde çok katmanlı bir görsel iletişim süreci olarak konumlanmaktadır. Jenerik, sinemanın anlatı dilinde artık yalnızca bilgilendirici bir giriş değil; karakteristik atmosferi kuran, seyirciyi hazırlayan ve film dilinin ipuçlarını taşıyan estetik bir ön yapıdır. Bu ön yapı, özellikle auteur yönetmenlerin filmlerinde belirginleşen bir biçimde izlenebilir. Burton’ın çalışmalarında da jenerik tasarımı, onun imza niteliğindeki anlatı öğeleriyle (örneğin gotik mimari detaylar, stilize objeler, fantastik imgeler ve belirgin renk paletleriyle) iç içe geçerek filmlerin genel estetiğiyle bütünleşmektedir. Üç film özelinde değerlendirildiğinde, kameranın hareketi, jenerikteki görsel bileşenlerin düzenlenme biçimi ve anlatıya dair ipuçlarının yerleştirilme stratejileri Burton’ın sinema anlayışına paralel olarak biçimlenir. Özellikle Beetlejuice ve Corpse Bride filmlerinde görülen kesintisiz kamera hareketi ile oluşturulan bütünlüklü anlatım, klasik jenerik anlayışını dönüştürerek seyircinin dikkatini metne değil, atmosfere yönlendirmekte; Edward Scissorhands’te ise daha belirgin bir görsel sembolizm kullanılarak seyircinin zihinsel katılımı daha aktif hâle getirilmektedir. Bu sayede jenerik, yalnızca izleyiciye bilgi sunan bir giriş değil, anlatı deneyiminin aktif bir bileşeni hâline gelir.

Her üç jenerik de, hem görsel hem de işitsel açıdan Burton’ın sinematik kimliğini net bir biçimde yansıtarak, onun benzersiz stilini daha ilk anlardan izleyiciye aktarmaktadır. Burton’ın sürrealist, gotik, dışavurumcu ve karanlık fantezi dünyasının izlerini taşıyan bu jenerikler, filmlerin atmosferini güçlendiren temel unsurlar olarak dikkat çeker. Gotik alt kültürden ilham alan estetik anlayış, Danny Elfman’ın özgün müzikleriyle birleşerek Burton’ın filmlerini türdeşlerinden farklılaştırır. Her jenerik tasarımı, filmin hikayesini, temasını ve atmosferini izleyiciye etkili bir şekilde aktaran bir köprü görevi görür.

Beetlejuice film jeneriği kamerayı takip ederek bizi filme yönlendirir. Bir geçiş

sahnesidir ve direkt olarak filme bağlanarak izleyiciye jeneriğin nerede bitti filmin nerede başladı görsel olarak gösterilmez. Akışkan, bütünleşik bir jenerik tasarımı tasarımıdır. Filmin ilk sekansı ile bağlantılı bir şekilde devam eder. İzlenecek filmin temasına izleyiciyi alıştıtır fakat filmin ilk sahnesi hariç bir sekanstan ipuçları vermez. Bu da Beetlejuice filminin gizemli havasını pekiştirmektedir.

Corpse Bride filmi jenerik tasarımı olarak filme bütünleşik bir şekilde bağlanması ile Beetlejuice filmiyle benzerlik göstermektedir. Corpse Bride filmi de hareketleri takip etmemiz sonucu mekan ve temayı algılamamızı sağlayarak izlerkitleyi filme alıştıtır. Filmin sonunu izlemeden anlayamayacağımız semboller ve göndermeleri vardır. Jeneriği ilk defa izleyen bir kişi kullanılan sembolün anlamını anlayamaz fakat filmin sonu ile birlikte anlamlandırabilir. Beetlejuice filmi jeneriği de Corpse Bride filmi jeneriği de tek kamera hareketi ile kesmeden sürmektedir.

Edward Scissorhands film jeneriği incelenen iki filmde farklı daha bir hikaye, çekim kurgusu ve teknik ile tasarlanmıştır. İki parçadan oluşan film jeneriği başlangıçta kamera takip yöntemi ile diğer iki film jeneriği ile benzerlik oluştururken jeneriğin ikinci kısmında kullanılan çekim tekniği ile ayrılmaktadır. Sembollerin ve göndermelerin baskın bir şekilde yer aldığı jenerik tasarımı filme hazırlarken kullanılan görseller ile ipuçları vermektedir. İzlerkitle jenerik tasarımında algıladığı şekiller, semboller ile hikayeyi daha başlamadan anlamlandırma çabasına girmektedir.

Üç filmde de özgün yazı karakterleri film ve temasını pekiştirir niteliktedir. Görsel duyular, işitsel algı ile desteklenmektedir. Jenerik tasarımları bir bütün olarak Tim Burton estetiği ve filmlerine izleyiciyi hazırlamaktadır. Sonuç olarak, her üç filmde de Tim Burton'ın jenerik tasarımına yaklaşımı, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda duygusal anlamda da hikayeye hazırlayan, sanat ve hikaye anlatıcılığının kusursuz bir uyum içinde bulunduğu bir anlatım biçimidir.

Kaynakça

- Acar, A. (2015). Bir Görsel İletişim Alanı Olarak Film Jeneriği. Yedi(14), 11-21.
- Altıntuğ, H, Demir, Ç. (2023). Saul Bass ve Pablo Ferro Jenerik Tasarımlarının Film Niteleme Özellikleri. Tepecik, A (Eds.), 5. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı (s.206-220). Başkent Üniversitesi.
- Bilgi, İ. (2018). Jenerik Tasarımında Maurice Binder'ın Yeri ve 007 James Bond Film Jenerikleri. Sanat Ve Tasarım Dergisi(21), 77-90.
- Elveren Arı, B. (2023). Fantastik sinema filmi afişlerinde tipografi kullanımı ve anlam. Latin America 4th International Conference on Scientific Researches, Mexico City, Mexico.
- Iozzia, A. (2024). Fast zombies and social rights: The case of umberto Lenzi's nightmare city (1980). Film Criticism, 48(1) doi:<https://doi.org/10.3998/fc.5694>
- İgit, A. (2019). Tipografik Karakterler Aracılığıyla Kimliğin İfşası. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 9(2), 78-89.
- Kabataş, M. (2017). Müziğin Sinema Üzerine Etkisi. Doğu Anadolu Sosyal Bilimlerde Eğilimler Dergisi, 1(2), 37-48.
- Kavut, İ. E., & Savaş, B. (2021). Fantastik Film Mekân ve Müziklerinin Eş Zamanlı Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği. Sanat Ve Tasarım Dergisi(27), 357-377.
- Kırımlıoğlu, Y., & Elmalı Şen, D. (2024). Sinemada İnsan ve Mekân İlişkinin Egemenlik Alanı Bağlamında Göstergebilimsel İncelemesi Makas Eller Filmi. Art-E Sanat Dergisi, 17(33), 487-512.
- Li, W., Wang, Y., Zhang, H., & Qu, H. (2020). Improving engagement of animated visualization with visual foreshadowing. Ithaca: Retrieved from <https://www.proquest.com/working-papers/improving-engagement-animated-visualization-with/docview/2441136704/se-2>
- Olsen, D. (2007). Little Burton Blue: Tim Burton and the Product(ion) of Color in the Fairy Tale Films The Nightmare before Christmas and The Corpse Bride. MP : A Feminist Journal Online, 2007, 32-40. https://www.academia.edu/219315/Little_Burton_Blue
- Özmutlu, A. (2020). Grafik Tasarım Öğrencilerinin Yazı Karakteri Kullanım Tercihlerinin İncelenmesi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 10(2), 287-301.
- Öztarkan Özyurt, P., & Sivas Gülçur, A. (2022). TİM BURTON SİNEMASINDA GOTİK BİR UYARLAMA: HAYALET SÜVARİ FİLMİNİN GREIMAS'IN EYLEYENSEL ÖRNEKÇESİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ. Anasay(21), 101-117.
- Öztürk, F., Benli, D., Çameli, M. M., Dağoğlu, T. (2021). Charlie'nin Çikolata Fabrikası Kitap Ve Filminin Yeniden Yazım Ve Yerelleştirme Bağlamında Analizi. Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi(6), 940-964.
- Torres-Toukoudis, A., León-Alberca, T., & Henriquez-Mendoza, E. (2024). Echoes of the gothic: Transmedia reinterpretations of edgar allan Poe's legacy in independent films and video games. Humanities & Social Sciences Communications, 11(1), 846. doi:<https://doi.org/10.1057/s41599-024-03370-1>
- Tuğyan, N. H. (2017). Alman Dışavurumcu Sinemasında Mizansen: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920-Robert Weine). Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(28)
- URL 1: <https://www.introbrand.com/blog/the-beginnings-of-the-history-of-film-title-design/> , Erişim Tarihi: 18.03.2025
- URL 2: <https://www.youtube.com/watch?v=hwDE5dMCTsc> , Erişim Tarihi: 22.11.2024
- URL 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Beetlejuice_logo.svg , Erişim Tarihi: 18.03.2025
- URL 4: <https://www.youtube.com/watch?v=1NbK83wqkG0> , Erişim Tarihi: 22.11.2024
- URL 5: <https://www.youtube.com/watch?v=1NbK83wqkG0> , Erişim Tarihi: 22.11.2024
- URL 6: <https://www.youtube.com/watch?v=kRIGOCw-2E0> , Erişim Tarihi: 22.11.2024
- URL 7: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Corpse_Bride_Logo.svg , Erişim Tarihi: 18.03.2025
- URL 8: <https://www.dafont.com/baykales.font> , Erişim Tarihi: 22.11.2024
- Yıldırım, B., & Kavut, İ. E. (2024). Kurgusal Mekânlarda Renk Ve Duygu İlişkinin Renk Şemaları Üzerinden İrdelenmesi: Beetlejuice Filmi. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 14(1), 147-166.

BERGSON VE SANAT: SEZGİ, GERÇEKLİK VE ÖZGÜRLÜĞÜN YARATICI BÜTÜNLÜĞÜ*

*Bergson and Art: The Creative Unity of Intuition, Reality and
Freedom^{1**}*

Bahar Ok¹, Levent Bayraktar²

Anahtar Kelimeler: Bergson, sanat, sezgi, özgürlük, gerçeklik, yaratma.

ÖZ

Bu çalışma, Henri Bergson'un sanat anlayışını felsefi bağlamda ele alarak onun estetik düşüncesini irdelemeyi amaçlamaktadır. Bergson doğrudan estetik üzerine bir eser kaleme almamış olsa da onun felsefesindeki, sezgi, yaratma, özgürlük ve süre kavramları sanatla güçlü bir ilişki içerisindedir. Eserlerinin bütünlüklü yapısı ve sanatsal üslubu, onun felsefesinin aynı zamanda estetik bir boyut taşıdığını göstermektedir. Üslubunun edebi gücü, ona 1927 yılında Nobel Edebiyat Ödülü kazandırmıştır. Bergson felsefesindeki sanatsal içeriği, birçok eserinde kullanmış olduğu sanatsal metaforlarla da görmekteyiz. Bergson'un sinema metaforu, felsefesinde önemli bir yere sahiptir. O, zekanın hareketi algılamaya çalışmasının bir sinema filmi olduğu gibi birbirinden kopuk karelerin peşi sıra dizilmesi şeklinde olduğunu savunmuştur. Bergson'a göre, bir film, aslında durağan fotoğraf karelerinin art arda sıralanmasıyla oluşturulmasına rağmen biz onu kesintisiz bir hareket olarak görürüz. Benzer şekilde, insan zekası zamanı ve hareketi, gerçekte oldukları gibi akış halinde değil, kesintili ve bölünmüş parçalar halinde kavrar. O, bu durumun gerçekliği tam olarak yansıtmadığını savunmuş ve bunun sanat ile felsefe açısından önemli sonuçları olduğunu belirtmiştir. Bergson'a göre zeka, sürekli değişen ve yaratıcı bir biçimde yenilenen gerçekliği kavramaya yeterli değildir, bu yüzden sezgiye ihtiyaç vardır. Sanat ise tam da bu noktada devreye girer. Gerçek sanat, zekanın sınırlamalarını aşarak sezgi yoluyla varlığın sürekli oluş halini yakalayabilir ve onu özgün bir biçimde ifade edebilir. Bu nedenle sanat, tıpkı yaşamın kendisi gibi yaratıcı ve yenilikçi bir süreçtir. Bergson'un felsefi yaklaşımı, sanatın özünü yaratma, yenilik ve özgürlük bağlamında değerlendirmiştir. Sanatçının eseri, yaşamın kendisi gibi sürekli bir yenilik ve oluş sürecinin ürünü olarak görülmelidir. Böylece, onun epistemolojisi ve ontolojisiyle uyumlu bir estetik anlayış geliştirdiği savunulabilir. Özetle bu çalışma, Bergson'un sanat ile felsefeyi ayrılmaz bir bütün olarak ele almasını ortaya koyarak, sezgi, yaratma, özgürlük ve süre kavramlarının sanatsal süreçte nasıl hayati rol oynadığını göstermeyi amaçlamaktadır. Böylece Bergson'un, sanatı yalnızca bir estetik mesele olarak değil, aynı zamanda gerçekliği kavrama ve ifade etme biçimi olarak nasıl konumlandığını ortaya konacaktır.

ABSTRACT

This study aims to examine Henri Bergson's conception of art in a philosophical context and to explore his aesthetic thought. Although Bergson did not directly write a work on aesthetics, the concepts of intuition, creation, freedom and duration in his philosophy have a strong relationship with art. The holistic structure and artistic style of his works show that his philosophy also has an aesthetic dimension. The literary power of his style earned him the Nobel Prize for Literature in 1927. We see the artistic content in Bergson's philosophy through the artistic metaphors he used in many of his works. Bergson's metaphor of cinema has an important place in his philosophy. He argued that the intelligence's attempt to perceive movement is in the form of a succession of disconnected frames, as in a motion picture. According to Bergson, although a movie is actually composed of a succession of still photographic frames, we see it as a continuous movement. Similarly, the human intellect conceives of time and movement not as flowing as they actually are, but as interrupted and fragmented pieces. This, he argues, does not accurately reflect reality and has important implications for art and philosophy. According to Bergson, intelligence is not enough to grasp the ever-changing and creatively renewed reality, so intuition is needed. This is precisely where art comes into play. By overcoming the limitations of the intellect, true art can capture the constant state of being through intuition and express it in an original way. Therefore, art, like life itself, is a creative and innovative process. Bergson's philosophical approach comprehends the essence of art in the context of creation, innovation and originality. The work of the artist, like life itself, should be seen as the product of a continuous process of innovation and becoming. Thus, it can be argued that he developed an aesthetic understanding compatible with his epistemology and ontology. To summarize, this study aims to show how Bergson treats art and philosophy as an inseparable whole and how the concepts of intuition, creation, freedom and duration play a vital role in the artistic process. Thus, it will be revealed how Bergson positions art not only as an aesthetic matter but also as a way of grasping and expressing reality.

* Bu çalışma, birinci yazarın Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Bölümü'nde yapmakta olduğu doktora tez çalışmasının çok küçük bir kısmını kapsamaktadır.

**This study covers a very small part of the results of the first author's doctoral dissertation at Ankara Yıldırım Beyazıt University, Institute of Social Sciences, Department of Philosophy.

¹ ORCID: 0009-0006-5523-114X Doktora Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Türkiye
Ankara, baharokbahar@gmail.com

² ORCID: 0000-0001-5496-6896 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, levent.bayraktar@hvbv.edu.tr

Keywords: Bergson, art, intuition, freedom, reality, creation.

EXTENDED ABSTRACT

Henri Bergson's understanding of art is shaped in deep harmony with his fundamental philosophical concepts such as time, duration, intuition and creative evolution. Although Bergson did not directly develop a theory of aesthetics, the ideas he expressed on art are inextricably linked to his holistic philosophical system. In this study, Bergson's views on art are analyzed in the context of his understanding of intuition, reality, freedom and creation, it is attempted to show that art is not only an aesthetic activity but also a philosophical and existential experience.

Bergson considers the nature of art together with the direct data of consciousness and the experience of duration. According to him, while the mind perceives movement and time in a discontinuous and fragmented manner, art can go beyond this fragmented structure and grasp a continuous becoming and change. This comprehension makes sense within the framework of Bergson's distinction between intelligence and intuition. While intelligence exhibits a utilitarian and limited functioning, intuition directly grasps the nature of existence in flux. Through this intuitive faculty, art can capture reality as it is and express it creatively. In this context, art is not merely an imitation of objects, but an expression of the creative, original and dynamic nature of life.

The artist's creative process is closely related to what Bergson calls "vital impulse" (élan vital). The vital impulse is an inner drive that makes creative evolution and constant innovation possible in the universe. The artist intuitively grasps this inner force and reflects it in his or her work. For example, a poet's creation of a new poem is realized by bringing together existing symbols in a new order. In this respect, creation is not only the creation of something new, but also an act of innovation that transcends the existing. This is possible through the artist's individual power of intuition and inner freedom. According to Bergson, creation is the opposite of repetition and mechanization; in this context, art is the field where freedom is experienced in its purest form.

Reality also occupies a central place in Bergson's understanding of art. For him, reality is not a quantitative and divisible structure, but a qualitative, dynamic and uninterrupted process. In daily life, people perceive reality through symbols and patterns in line with practical interests. This confines the individual to a superficial and mechanical comprehension. Art, on the other hand, transcends this limited form of perception and brings the individual to the essence of reality. The intuitive power of the artist allows him to capture the dynamic life behind the surface and express it through aesthetic forms. At this point, Bergson's metaphor of cinema is remarkable: Just as the still frames of a film strip create the illusion of movement with their rapid succession, the human mind perceives reality in interrupted frames. However, art overcomes this illusion and offers the possibility of capturing existence in constant flux.

In Bergson's understanding of art, freedom is both the condition of individual creativity and the basis of the social function of art. According to him, human freedom is possible by getting rid of mechanical habits and utilitarian thought patterns and moving to an intuitive level of consciousness. This level of consciousness is what he calls the "fundamental self", the creative essence hidden deep within the individual. Art is the means of reaching this fundamental self. The liberation of the individual through aesthetic experience enables him to reconstruct both himself and the world. The work created by the artist involves the individual in this creative process; it transforms his or her perceptions and builds a new level of consciousness. Thus, art adds depth to the individual's existence and has the potential to creatively transform social life.

In conclusion, this study examines Bergson's conception of art in the context of intuition, reality, freedom and creation, which are the central concepts of his philosophical system, and shows that art carries a philosophical, ontological and epistemological function beyond a purely aesthetic pursuit in his thought. According to Bergson, art is the most effective way of capturing and expressing the creative nature of life. Therefore, for his philosophy, art is not merely a means of representation; it is a form of the individual's creative experience of self, life and the universe.

GİRİŞ

19. ve 20. yüzyılın önemli filozoflarından olan Henri Bergson'un felsefesi, genel olarak zaman, süre, bilinç, sezgi ve yaratıcı evrim kavramları etrafında şekillenmiştir. Onun sanat üzerine doğrudan yazdığı metinler sınırlı olmakla birlikte, estetik düşüncesi felsefi sisteminin bütünlüğü içinde önemli yer tutmaktadır. Bergson, sanata ilişkin görüşlerini kesin ve sistematik bir kuram halinde sunmamış olsa da, onun sezgi, yaratıcı evrim, gerçeklik ve özgürlük gibi kavramları, sanatın doğasını anlamak açısından oldukça verimli bir perspektif sunmuştur. O, sanatın, felsefi düşüncesinin merkezinde yer alan yaratıcı süreçle yakından ilişkili olduğunu birçok eserinde dile getirmiştir (Bergson, 1945, 1959, 1986, 1990).

Bergson'un sanat anlayışı, estetik deneyimin yalnızca duyuşal bir hazdan ibaret olmadığı, bilakis bireyin gerçekliği kavrama biçimiyle doğrudan ilişkili olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Ona göre sanat, yalnızca bir taklit ya da yansıtma süreci değil, aynı zamanda yaratıcı bir edimdir ve bu edim, sanatçının sezgisel kavrayışıyla mümkündür. Sanatçı, hayatın yüzeyde görünen algısını aşarak, onun derinliklerinde işleyen yaratıcı gücü sezgi

yoluyla yakalar ve eserine yansıtır. Bu bakımdan sanat, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda Bergson'un süre ve yaratıcı evrim kavramlarıyla örtüşen bir felsefi meseledir.

Bu çalışmada, Bergson'un sanat anlayışı, onun temel felsefi kavramlarıyla bağlantılı bir biçimde ele alınacaktır. Öncelikle sanat ve estetik üzerine genel görüşleri değerlendirilecek, ardından sanatın yaratma süreciyle ve sezgi kavramıyla ilişkisi tartışılacaktır. Daha sonra sanatın gerçeklikle bağlantısı incelenerek, gerçekliği nasıl kavradığı ve topluma nasıl aktardığı üzerine odaklanılacaktır. Son olarak, Bergson'un özgürlük anlayışı bağlamında sanatın bireyi ve toplumu nasıl dönüştürdüğü değerlendirilecektir. Böylece, Bergson'un sanat anlayışının yalnızca estetik bir mesele değil, aynı zamanda onun tüm felsefi sisteminin organik bir parçası olduğu; sezgi, yaratıcı evrim ve özgürlük kavramlarıyla iç içe geçmiş bir bütünlük içinde anlaşılması gerektiği hususu incelenecektir. Sanat üzerine düşüncelerinin, aslında felsefesinin derin yapısıyla ilişkili ve düşünsel dizgesinin ayrılmaz bir unsuru olduğu serimlenmeye çalışılacaktır.

1. SANAT VE ESTETİK

Polonyalı besteci ve piyanist bir müzisyenin oğlu olan Henri Bergson'un (Borradori, 2011, s. 919), sistematik bir sanat teorisi geliştirmemiş olduğu ileri sürülmüş (Eskin, 2014, s. 46; Lorand, 1999, s. 400; Sinclair, 2019, s. 87) olsa da, onun felsefenin sanat ile derin bağları vardır (Bergson, 2020a, s. 60). Onun sanata dair yaklaşımları, felsefi düşüncesini tamamlayan önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Bayraktar, 2023, s. 38). 1934 yılında verdiği bir röportajda, "estetik sorunlar" üzerine çalışmayı düşünüp düşünmediği sorulduğunda, bu konuların ilgisini büyük ölçüde çektiğini ancak yaşının ilerlemiş olması nedeniyle bu meselelere derinlemesine eğilemediğini ifade etmiştir (Sinclair, 2019, s. 88). Bergson, sanatı bağımsız bir inceleme alanı olarak değil, temel felsefi görüşlerini destekleyen ve hayatın gerçeklerini anlamaya yönelik bir etkinlik olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda sanat, onun için bir sorun ya da soru olmaktan çok bir çözüm ve cevap niteliğindedir (Lorand, 1999, s. 400; Sinclair, 2019, s. 88).

Bergson'a göre sanat, yaşamın sürekli akışını ve ritmini ortaya koyan, bireyin sıradan algısını aşarak gerçekliğin derinliklerini kavratın bir yaratma sürecidir. Bergson, sanatı yalnızca dış dünyanın bir temsili olarak değil, bir yaratma ve yorumlama süreci olarak değerlendirir. Sanatçı bu bağlamda, sezgiyi kullanarak yaşamın özüne ulaşan ve onu estetik bir gerçeklik olarak ifade eden kişidir. Bergson'un sanat anlayışı, onun hayat hamlesi ve süre kavramlarının estetik boyutta bir yansıması olarak okunabilir. Bu anlayış, estetik deneyimin bireyin algısını dönüştürerek gerçekliğin daha derin boyutlarını ortaya koyduğunu savunan bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Bergson, ilk olarak 1889 yılında *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri (Essais sur les données immédiates de la conscience)* adlı eserinde, sanatın doğasını güzellik duygusu aracılığıyla açıklamak üzere sanat ve güzellik kavramlarını derinlemesine ele almıştır. O, güzelliğin nitelik derecelerine elverişli olup olmadığını sorgulamış ve bu bağlamda güzellik kavramının tarif edilmesinde karşılaşılan güçlüklerin kaynağını, doğadaki güzelliklerin sanatsal güzelliklerden önce geldiği varsayımında bulmuştur (Bergson, 1957, s. 14, 2017, s. 19; Somar, 1939, s. 104). Bu varsayım, sanatı doğanın güzelliklerini ifade etmekle sınırlayan bir araç olarak değerlendirmekte ve güzelliğin özünü gizemli bir alan olarak bırakmaktadır (Bergson, 2017, s. 19; Somar, 1939, s. 105).

Bergson, güzellik duygusunu anlamak için sanatsal eserlerden doğaya doğru bir geçiş yapmanın önemli bir yaklaşım olduğunu savunmuştur. Ona göre sanat, bireyin aktif ve direnç gösteren yönlerini geçici olarak devre dışı bırakarak, bireyi sanat eserinin ifade ettiği duygu ile bütünleştirmektedir. Bu süreç, bireyin sanat eserinin aktardığı

duygu ve düşünceleri, benimsemesini mümkün kılmaktadır (Bergson, 2017, s. 19). Bergson, bu durumu bir tür “hafifletilmiş hipnoz” hali olarak tanımlar ve özellikle müzik ile şiirin, doğa seslerinden daha etkili bir şekilde duygu ve düşünceleri yönlendirdiğini belirtmiştir (Bergson, 2017, ss. 19-21; Somar, 1939, s. 105). Ona göre bu sanat dalları, hayal gücünü ritimle birleştirerek bireyin, sanatçıyla birlikte düşünmesini ve hissetmesini sağlamaktadır.

Bergson’a göre sanat, bir tür hipnoz etkisiyle karşı tarafa aktardığı duygularla doğayı taklit eden bir araç olmaktan çıkar. Doğa da sanat gibi duyguları etkiler, ancak ritimden yoksun olması nedeniyle bir eksiklik taşır. Buna rağmen insan, doğa ile kurduğu duygusal bağ sayesinde bu eksikliği tamamlayarak, doğanın etkisine açık hale gelir. Bergson, güzellik duygusunun yalnızca duyguların ifade edilmesiyle değil, karşı tarafa aktarılma ve benimsenme gücüyle estetik bir nitelik kazandığını savunmuştur (Bergson, 2017, s. 20).

Bergson, bir sanat eserinin değerini, bireye aktardığı duyguların zenginliği ve etkileme gücüyle ölçer. Ona göre, yalnızca duyumlara hitap eden bir sanat, daha düşük bir sanat türü olarak değerlendirilir (Bergson, 2017, s. 21); çünkü bu tür sanat, duyumların ötesine geçemeyen yüzeysel bir yapı sunar. Oysa heyecanlar ve duygular, duyumların yanı sıra fikirler ve hislerle zenginleşmiş karmaşık bir yapıya sahiptir. Her bir heyecan, kendine özgü bir derinlik barındırır ve sanatçının ifade ettiği bu duyguyu tam anlamıyla kavrayabilmek için onun hislerine ortak olmak gereklidir. Bergson, bu duygusal ortaklığın, insanı günlük hayatta fayda odaklı hareket etme alışkanlığından uzaklaştırarak hissetme kapasitesini artırdığını savunmuştur.

Bergson’a göre, sanatçı, ifade edilemez olanı hissettirmek suretiyle, eserleriyle izleyiciyi kendi özgün ve zengin duygusal dünyasına çekmeyi başarır (Somar, 1939, s. 105). Bu süreçte sanatçının bilinci ile izleyicinin bilinci arasındaki zaman ve mekân engelleri ortadan kalkar. Sanatçının duygu aktarımı, izleyicinin duygu dünyasını genişletir, derinleştirir ve zenginleştirerek bireyi, akış halindeki kesintisiz süreyi hissetmeye ve onunla bütünleşmeye yönlendirir (Çelik, 2021, s. 482). Bu birleşim, sanat eserinin estetik değerlerine derinlik ve anlam kazandırır. Sanatçının duygusal yoğunluğu, izleyicide ortak bir deneyim yaratarak sanatı, hem bireysel hem de evrensel bir etkileşim alanına dönüştürür (Somar, 1939, s. 106).

Bergson’un sanat anlayışı, sanatın doğasını güzellik kavramı ile ele alması ile başlamış, sanatçı ile izleyici arasındaki duygu aktarımı ve etkileşim ile devam etmiş ve daha sonra “komik” kavramına uzanmıştır. Bergson 1900 yılında yayımlanan *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme (Le Rire: Essai sur la Signification du Comique)* adlı eserinde, hayatın canlılığı ve dinamizmini komik kavramı üzerinden incelemiş ve komiğin hayat ile sanat arasında bir yerde konumlanması nedeniyle sanatın hayatla olan ilişkisini belirlemeye çalışmıştır (Bergson, 1945, s. 18, 2002b, s. 15). Bergson felsefesinin ve sistematığının sanat ve estetik alanındaki yansımalarının bulunduğu bu eserde (Bayraktar, 2015, s. 32; Kök, 2001, s. 14), Bergson yalnızca bir komedi teorisi sunmakla kalmamış, aynı zamanda sanat ve estetik alanındaki felsefi etkisini de güçlendirmiştir (“Henri Bergson – Biyografik”, 23 Aralık, 2024).

Filozof olduğu kadar sanatçı da olan Bergson’un eserleri, akademik titizlik ile edebi zarafeti bir araya getirerek geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır (Bayraktar, 2010b, s. 516). Yaşamın dinamik yapısı ve yaratıcı doğasını ele aldığı bu eserlerde, bilimsel, edebi ve felsefi unsurlar ustalıkla harmanlanmıştır. Bu özellikleri sayesinde, Bergson’un felsefesi yalnızca düşünce dünyasını değil, görsel sanatlar, sinema, müzik ve edebiyat dünyasını da derinden etkilemiştir (Borradori, 2011, s. 921). Nitekim, bu etkilerinden dolayı 1912 yılından 1928 yılına kadar on

kez Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilmiştir³. 1927 yılında “zengin ve canlandırıcı fikirleri ve bunların sunumundaki parlak becerileri” nedeniyle Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmesi⁴, onun felsefi ve edebi başarısının uluslararası bir takdiri olmuştur.

2. SANAT, YARATMA VE SEZGİ

Bergson'un sanat anlayışında yaratma ve sezgi merkezi bir öneme sahiptir. Bergson, ele aldığı bütün konularda olduğu gibi, sanat anlayışında da temel felsefesiyle bir uyum halinde düşüncelerini açıklamıştır (Tunç, 2015a, s. 68). Onun sanat alanındaki düşüncelerinde, insanın yaratıcı-dinamik-evrimsel süreci devam etmektedir (Bayraktar, 2010b, s. 549). Bergson, sanatı yalnızca estetik bir uğraş olarak değil, yaşamın dinamik doğasını ve sürekli akışını anlamaya yönelik bir etkinlik olarak görmüş ve (Tunç, 2015a, s. 68; Lorand, 1999, s. 401) sanatın, gerçekliğin derin boyutlarını açığa çıkardığını savunmuştur. Ona göre sanatçı, yaratıcı süreçte mevcut unsurları yeniden düzenleyerek insan düşüncesini zenginleştirir. Örneğin, bir şair yeni bir şiir yazarken alfabeye yeni harfler eklemez, var olan harfleri bir düzen ve uyum içinde sıralar (Bergson, 1986, s. 310, 1911, s. 205). Bu yaklaşım, sanatın yaşamın yaratıcı doğasını yansıttığını ve bu doğayı anlamayı mümkün kıldığını gösterir. Yaratma, hem yaşamın hem de sanatın temel bir unsuru olarak değerlendirilirken; sezgi bu yaratıcı süreci kavramanın ve yaşamın özüne ulaşmanın en önemli yolu olarak öne çıkar.

Bergson, yaratmanın romanı olarak yorumlanan ve tasvirler, mecazlarla süslü bir sanat ve edebiyat şehresi sayılabilecek *Yaratıcı Evrim (L'évolution Créatrice)* adlı eserinde (Bayraktar, 2010b, s. 516), hayatın bir yaratma süreci olduğunu vurgulamış ve bu sürecin yaratıcı ve artistik bir karakter taşıdığını ifade ederek evreni büyük bir sanat eseri olarak betimlemiştir (Gündoğan, 2007, s. 59). Ona göre, yaratma, hem yaşamın temel bir özelliği hem de sanat eserlerinin oluşum sürecinin bir parçasıdır. Yaşam, sürekli akış ve dönüşüm içerisinde olan dinamik bir süreçtir ve bu süreç, sanat yoluyla somut bir şekilde ifade bulmaktadır. Bergson, bu yaratıcı süreci “hayat hamlesinin yaratma isteği”(Bergson, 1986, s. 324) olarak tanımlamış ve bu sürecin ne tekrar eden ne de geriye dönen bir yapı sergilediğini, aksine sürekli bir özgünlük ve ilerleme barındırdığını savunmuştur (Bergson, 1945, s. 64).

Bergson'a göre, hayat hamlesi, yaratma isteği ve enerjisidir. Başlangıçta tinsel bir yapıya sahip olan bu hayat hamlesi, maddeye ruhu ve yaşamı aktarmak adına bu niteliğinden feragat etmiştir (Bayraktar, 2016, s. 41). Bergson, hayat hamlesinin yaratıcı sürecin karşıtı olan madde ile karşılaşarak kendini bulduğunu ve maddeyi özgürleştirip ona

³ (1912 Edebiyat, Andrew Lang tarafından; 1913 Edebiyat, Vitalis Norström tarafından; 1914 Edebiyat, Vitalis Norström tarafından; 1915 Edebiyat, Per Hallström tarafından; 1918 Edebiyat, Verner von Heidenstam tarafından; 1921 Edebiyat, Siyasal ve Ahlak Bilimler Akademisi Üyeleri, Fransız Akademisi'nin (Académie Française) birkaç üyesi tarafından; 1921 Edebiyat, Verner von Heidenstam tarafından; 1928 Edebiyat Fransız Akademisi'nin 16 üyesi tarafından; 1928 Edebiyat, Siyasal ve Ahlak Bilimleri Akademisi'nin 19 üyesi tarafından; 1928 Edebiyat, 3 felsefe tarihi profesörü tarafından). “Henri Bergson – Adaylıklar”, 23 Aralık, 2024, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1927/bergson/nominations/>

⁴ 1927'deki seçim süreci sırasında Nobel Edebiyat Komitesi, yılın adaylıklarının hiçbirinin Alfred Nobel'in vasiyetinde belirtilen kriterleri karşılamadığına karar verdi. Nobel Vakfı'nın tüzüğüne göre, Nobel Ödülü böyle bir durumda ertesi yıla kadar saklanabilir ve bu tüzük daha sonra uygulandı. Bu nedenle Henri Bergson, 1927 Nobel Ödülü'nü bir yıl sonra, 1928'de aldı. “Nobel Edebiyat Ödülü 1927”, 23 Aralık, 2024, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1927/summary/>

yaratıcı bir yön verdiğini savunmuştur (Bergson, 1986, s. 324). Ona göre, eğer madde, hayatın bir artığı olmasaydı, atalet halinde kalır ve evrim gerçekleşmezdi; evrimi mümkün kılan, hayatın bu yaratıcı hamlesidir (Tunç, 2015a, s. 68). Hayat hamlesi, maddeyi evrime doğru sürüklerken, aynı zamanda maddeden etkilenir, bu da hayat hamlesinin özgürlüğünü kısmen sınırlar. Ancak, hayat hamlesinin maddeye uyum sağlaması, maddenin yaratıcı bir dönüşüm sürecine katılmasını sağlar (Tunç, 2015a, s. 68).

Bergson'un sanat anlayışında sezgi, yaratma sürecinin merkezinde yer alır ve yaşamın dinamik doğasını kavramanın temel yöntemidir (Bergson, 1986, ss. 231-232). Sezgi, bireyin, kavramsal düşüncenin sınırlarını aşarak süre içinde düşünmesini ve hareket ile değişimi, gerçekliğin özü olarak algılamasını sağlar (Bergson, 1959, s. 37). Bergson, sezgiyi, yaşamın akış halindeki ve sürekli değişen yapısını anlamının ve bunu sanat aracılığıyla ifade etmenin anahtarı olarak görmektedir (Tunç, 2015b, s. 59). Ona göre sanatçı, sezgi yoluyla görünenin ötesine geçerek yaşamın derinliklerindeki anlamları ortaya çıkarır. Bu bağlamda sezgi, sanatçının hem yaşamın özünü kavramasına hem de bu özü eserlerine aktarmasına olanak tanımaktadır. Bergson, sanatçıyı yalnızca dış dünyayı yansıtan bir figür değil, sezgi yoluyla yaşamın sürekliliğini anlamlandıran ve bunu estetik ifadelerle yeniden yorumlayan bir yaratıcı olarak tanımlar (Bergson, 1986, s. 232; Gündoğan, 2007, s. 91). Ona göre, bir müzisyen bir senfoni bestelediğinde, o senfoni ancak besteleme süreci tamamlandığında gerçeklik kazanır; bestelenmeden önce var değildir (Bergson, 1959, s. 18). Benzer şekilde, Shakespeare'in Hamlet eseri, ancak Shakespeare tarafından yazıldığında tahakkuk eder. (Bergson, 1946, ss. 119-120, 2002a, s. 230; Sinclair, 2019, s. 97). Bergson'a göre, sanatçı, eserini yaratırken yalnızca bir sanat eseri ortaya koymaz, aynı zamanda sanatsal olanağı da yaratır (Bergson, 1959, s. 140). Bu bağlamda, Bergson, yaratıcı sürecin, yaşamın özünü ve dinamik yapısını estetik bir forma dönüştüren bir eylem olduğunu savunmuştur.

Bergson, sanattaki yaratma ve oluş sürecinin estetik bir forma dönüşümünü, sinemanın işleyişi üzerinden açıklayarak sinemayı felsefi bir tartışmanın nesnesi haline getirmiştir (Sofuoğlu, 2013, s. 66). Sinematik mekanizmayı "hareketli madde" olarak nitelendiren Bergson, bu kavramı kapsamlı bir biçimde tartışan ilk düşünür olmuştur (Sofuoğlu, 2013, s. 76). Ona göre, sinema, yaşamın dinamik doğasını ve sürekli akışını ifade edebilmek için özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Bergson, bu yaklaşımı iki farklı yöntemle açıklamıştır. İlk yöntemde, bir alayın geçişini göstermek için askerlerin ayrı ayrı resimleri çekilir ve her birine yürüyüş hareketi verilerek ekrana aktarılır. İkinci yöntem ise daha basittir ve çok daha canlı bir temsil sunar: Alayın geçişi bir dizi anlık görüntüyle yakalanır ve bu görüntüler, hızla birbirini takip ederek ekrana aktarılır. Bergson'a göre, birinci yöntem çok emek sarfedilse de yaşamın yumuşaklığını ve çeşitliliğini yansıtmakta yetersiz kalır. İkinci yöntem hem çok kolay, hem de çok daha canlıdır ve sinemanın özü bu ikinci yöntemle hayat bulur (Bergson, 1986, ss. 390-391). Bergson, film şeridinin açılması ve fotoğrafların sırayla gelerek hareketi yeniden oluşturmasını, yaşamın akışını estetik bir biçimde temsil etmenin güçlü bir metaforu olarak görmüştür (Şahin, 2021, s. 152).

Bergson'un sanat anlayışında yaratma ve sezgi, birbirini tamamlayan temel unsurlar olarak karşımıza çıkar. Sanatsal yaratma, sezgi sayesinde yaşamın dinamik doğasının kavranmasını ve sanatsal bir formda yeniden ifade edilmesini sağlamaktadır. Sezgi, bireyin yüzeysel algılarla sınırlı kalmadan, yaşamın özünü derinlemesine kavramasına olanak tanımaktadır. Yaşamın özünü kavrayan birey ortaya koyduğu sanat eseri ile diğer insanlara da bu özü kavratmaya çalışmaktadır. Bu sezgisel yaratım süreci etkilerini bireyden topluma, toplumdan evrensele doğru

yaymaktadır. Sanatsal yaratım süreci, sadece bireysel bir deneyimle sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal ve evrensel bir yaşam anlayışının ifadesine dönüşür.

3. SANAT VE GERÇEKLİK

Bergson, gerçeklik kavramını ilk defa *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* adlı eserinde ele almış ve daha sonra tüm eserlerinde bu kavramı detaylandırarak felsefesinin temel bir unsuru haline getirmiştir. Ona göre gerçeklik, yalnızca maddi ve fiziksel süreçlerden oluşan durağan bir yapı değildir (Bayraktar, 2016, s. 115); aksine, sürekli değişim içinde olan dinamik bir süreçtir (Bayraktar, 2016, s. 95; Bergson, 1934, s. 190). Bergson, gerçekliği anlamının ancak zaman kavrayışıyla mümkün olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda, bilim ve klasik felsefenin homojen ve bölünebilir zaman anlayışına karşı, bilinç akışını temel alan “süre” kavramını ortaya koymuştur. Bergson’a göre, süre, bilinç ve ruh hallerinin kesintisiz akışıyla somut gerçekliği ifade eden varoluşsal bir haldir. Gerçekliğin değişken yapısı ile insanın onu kavrayışı arasında bir uyum olması gerektiğini vurgulayan Bergson, insanın da yaratıcı ve dinamik bir varlık olduğunu öne sürmüştür. Ona göre insan, gerçekliği iki temel düzeyde algılar: bir yanda homojen ve niceliksel olan mekân, diğer yanda heterojen ve niteliksel unsurlar (Bergson, 2017, s. 75). Bergson bu ayrımı aşarak, gerçekliğin özünde süreklilik ve akış bulunduğunu savunmuştur.

Bergson, sanat anlayışını gerçeklik kavramıyla ilişkilendirerek sanatın hem bireysel hem de toplumsal yönlerini incelemiştir. *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme* adlı eserinde sanatın amacını sorgulayan Bergson, sanat ile felsefe arasındaki ilişkiyi gerçekliğin doğası üzerinden ele almıştır (Bergson, 1945, s. 109). Ona göre, duyularımız ve bilincimiz gerçekliği doğrudan kavrayamaz bu nedenle sanat, gerçekliği bize farklı bir perspektiften sunarak onu daha derinlemesine anlamamızı sağlar. Sanatçı, algılarımızın ötesinde kalan dinamik ve sürekli değişen gerçekliği açığa çıkaran bir aracı konumundadır. Eğer insan doğrudan gerçekliği kavrayabilseydi, sanata ihtiyaç duyulmaz ve herkes bir sanatçı olurdu (Bergson, 1945, s. 109).

Bergson’a göre, birey ile gerçeklik arasında algıyı sınırlayan bir perde bulunmaktadır; bu perde sanatçılar için daha şeffaf, çoğu insan için ise daha kalındır (Bergson, 1945, s. 109). İnsan, duyuları aracılığıyla dünyayı doğrudan kavradığını düşünse de, algıları yüzeysel ve sınırlıdır (Bergson, 2020a, s. 60). Gerçeklikten edindiğimiz izlenimler çoğunlukla harekete yönelik olup bireysellikten yoksundur. Nesneleri ve duyguları genellikle maddi fayda sağlayan yönleriyle algıladığımız için onların özgün niteliklerini gözden kaçırırız. Bu yüzeysellik, bireyin hem doğaya hem de kendi bilincine yabancılaşmasına neden olur (Yıldız, 2006, s. 321).

Bergson’a göre sanat, bu algısal sınırları aşarak bizi gerçekliğin dinamik doğasıyla buluşturur ve böylece bireyin hem kendisini hem de dünyayı daha derinlemesine kavramasını sağlar. Sanatçı, birey ile gerçeklik arasındaki perdeyi aralayarak bireyi gerçeklikle buluşturur ve onu pragmatik kaygılardan bağımsız bir anlama sürecine yönlendirir (Antliff, 2011, s. 900; Bergson, 2020a, s. 60). Duyuların geleneksel sınırlarını aşan sanatçı, sezgi aracılığıyla doğanın içsel dinamiklerini ve en ince hareketlerini açığa çıkarır. Bergson, sanatın en yüksek arzusunun doğayı insan gözüyle görmek ve en saf haliyle sunmak olduğunu savunmuştur. Ona göre, sanatçılar bu yüksek arzuyu gerçekleştirebilecek sezgisel güce sahiptir ve eserleriyle bireyin gerçekliği daha derin bir farkındalıkla deneyimlemesine katkıda bulunmaktadır (Bergson, 1949, s. 173). Sanatçı, sıradan gözlerin algılayamadığı yönleri görerek doğayı en saf haliyle sunan kişidir. Sanat, yalnızca bir tasvir değil, aynı zamanda gerçekliğin özünü kavrama sürecidir. Bu bağlamda Bergson, Titus Lucretius Carus’un şiirlerini örnek göstererek (Bergson, 2020b), onun doğayı

dışsal bir betimleme yerine, hayal gücüyle renklendirerek canlandırdığını belirtmiştir. Sanatçının eseri aracılığıyla izleyiciyle kurduğu bu etkileşim, Bergson'a göre, bir tür kısmi hipnoz etkisi yaratmaktadır. İzleyici, bu hipnoz etkisiyle gündelik algısının sabitliğinden sıyrılarak, modern düşüncenin gerçekliği kavrayış biçiminden uzaklaşmakta ve gerçekliğin sürekli yenilenen ve yaratıcı hareketine tanıklık etmektedir (Bergson, 1946, s. 123; Çelik, 2021, s. 831).

Bergson, modern düşüncenin gerçekliği kavrayış biçimini, sinema metaforunu kullanarak eleştirmiştir. Ona göre, sinema, durağan fotoğraf karelerinin mekanik bir düzen içinde art arda sıralanarak hareket illüzyonu yaratmasıyla, zihnin zamanı ve hareketi algılama biçimine benzer bir yapı sergiler (Bergson, 1986, s. 391). Sinematograf, akış halindeki gerçekliği kesikli anlara bölerek sunar ve bu anları birbirine ekleyerek hareketin kendisini verdiğini zanneder (Bergson, 2020a, s. 80). Ancak, Bergson'a göre bu süreç, gerçek hareketin doğasını kavrayamayan yanıltıcı bir temsil biçimidir (Sofuoğlu, 2013, s. 71). Sinema, hareketi sabit kareler üzerinden yeniden üreterek zamanın kesintisiz akışını mekanikleştirir ve sürekliliği yapay bir ardışıklık içinde sunar. Bu nedenle, sinematografik yöntem, yalnızca görünenin yüzeyinde kalan bir zaman anlayışı üretir ve sanatın yaratıcı gücünü sınırlandırır (Cengiz, 2023, s. 353). Bergson, sinemanın bu mekanik doğasını eleştirerek, sanatın ve gerçekliğin ancak sürekli değişim ve dinamizm içinde kavranabileceğini savunmuştur.

Bergson, sinematografik yöntemin yalnızca sanat ve algıyla sınırlı kalmayıp, bilginin işleyiş biçimiyle de paralellik gösterdiğini savunmuştur (Bergson, 1986, s. 391). Ona göre, sinemada hareketin algılanabilmesi için durağan fotoğraf karelerinin belirli bir sırayla dizilmesi gerektiği gibi, insan zihni de gerçekliği kavrayabilmek için benzer bir süreç izler. Ancak, bu süreç gerçekliğin özüne değil, yalnızca dışsal görünümüne dayanır. Zeka, süreklilik içindeki gerçekliği doğrudan kavramak yerine, onu kesikli imgeler halinde yeniden inşa ederek soyut ve tekdüze bir yapı oluşturur. Bu durum, Bergson'a göre, yaratıcı ve dinamik olanın bilgisine ulaşmayı engelleyerek yüzeysel bir temsil sunmaktadır. Sinema ve bilginin bu benzeşen doğası, Bergson'un süre ve gerçeklik anlayışında merkezi bir metafizik eleştirisi olarak öne çıkmıştır.

Bergson'a göre sanat, gerçekliği mekanik ve faydacı düşüncenin dayattığı kategorilerden arındırarak bireyi onun özüne ulaştıran bir araçtır. Günlük yaşamda insanlar, pratik çıkarlar doğrultusunda gerçekliği semboller ve toplumsal normlar aracılığıyla kavrar. Ancak bu kavrayış, gerçekliğin dinamik ve sürekli değişen doğasını maskeler. Sanat ise bireyin bu yüzeysel algının ötesine geçmesini sağlar ve onu doğrudan varoluşun akışkan yapısıyla karşılaştırır. Bergson, sanatçıların toplum tarafından "idealist" olarak tanımlandığını savunmuştur. Ona göre, bu idealizm realizme bir karşıtlık olarak değil, sanatçının faydacı düşünceden uzaklaşarak gerçekliği daha doğrudan algılaması bağlamında anlaşılmalıdır. O, "ruhta idealizm varsa eserde realizm vardır" diyerek, idealizmin insanı gerçekliğe yeniden yaklaştıran yaratıcı gücüne dikkat çekmiştir (Bergson, 1945, s. 114).

Bergson, sanatçıların idealist olduğu söylemini betimlerken, onların yalnızca şöhret peşinde koştuğu yönündeki yaygın algıyı eleştirmiş ve bu durumu, sanat eserini erken doğmuş bir bebeğe benzetmiştir. Ona göre, prematüre bir bebek gibi zayıf olan eser, sanatçı tarafından alkış ve hayranlıkla beslenmek isteyebilir. Ancak, sağlam ve olgun bir sanat eseri, hayata vaktinde gelen bir bebek gibi, kendi gücüyle var olur ve sanatçıyı geçici ün arayışının ötesine taşır (Bergson, 2020a, s. 63). Bergson'a göre sanatçı, gerçekliği sıradan algının ötesinde keşfetme yetisine

sahiptir ve bu keşfi izleyicilere sunarak onların algı dünyasını genişletir. Böylece sanat, bireyin şimdiki zaman deneyimini derinleştirir ve bireyi yaratıcı bir gerçeklik anlayışına dahil eder.

4. SANAT VE ÖZGÜRLÜK

Bergson'un felsefesinde özgürlük ve yaratıcılık, hem insanın hem de evrenin temel dinamikleri olarak belirgin bir yer tutmuştur (Bayraktar, 2010b, s. 549, 2016, s. 25). Süre kavramı, bellek, bilinç ve özgürlüğü içkin bir şekilde barındırarak hayat hamlesinin temelini oluşturmuştur (Deleuze, 2006, s. 83). Bergson'a göre, özgürlük hareketsizlikten bağımsızdır ve kendiliğinden bir yaratım sürecine dayanır. Hayat hamlesi, varoluşu ileriye taşıyan dinamik bir güç olarak, özgürlüğü sayesinde yalnızca var olanı sürdürmekle kalmaz, aynı zamanda kendini yeniden inşa ederek varlığa sürekli yenilik katar. Ancak bu özgürlük, beraberinde bir kaygıyı da getirir; çünkü insan, yaratma sorumluluğunun bilincinde olarak varoluşunu şekillendirmek durumundadır (Baskin, 2014, s. 7 (önsöz)). Bergson'a göre, hayat hamlesi yalnızca insana değil, tüm varlıklara estetik bir değer atfederek sayısız türlü yaratmanın çoşkusuyla var etmiştir. Ancak hayvanlar ve bitkiler hayat hamlesinin otomatik yanını temsil ederken, insan bu sürecin bilinçli ve özgür yönünü somutlaştırır. Dolayısıyla insanın varoluşu, ancak bilinçlenmesi ve çabasıyla kendi şahsiyetini inşa etmesi durumunda anlam kazanmaktadır (Dedeoğlu, 2012, s. 91).

Bergson'a göre insan, hayat hamlesinin yaratıcı sürecinde yalnızca bir yaratım değil, aynı zamanda bu sürecin aktif bir taşıyıcısıdır. Diğer varlıklardan farklı olarak, hayat hamlesi ile bütünleşen insan, içkin yeteneklerini sanat ve düşünce aracılığıyla dışsallaştırarak yaratıcı sürece katkıda bulunur. Ancak bu potansiyel, tüm bireylerde eşit ölçüde ortaya çıkmaz; sezgi yoluyla ben bilincine ulaşabilen ve bu bilinçle yaratımlarını topluma aktarabilen bireylerde daha belirgin hale gelir. Bergson, hayat hamlesiyle en güçlü bağın sanatçılar ve ahlak kahramanları tarafından kurulduğunu savunmuştur (Bayraktar, 2010b, s. 550, 2016, s. 96). Ona göre sanatçılar, sezgisel yetenekleri sayesinde hayatın özünü kavrayarak, toplumun fark edemediği derinlikleri estetik biçimde ifade eder (Bergson, 1934, s. 72). Onlar, yaratıcı enerjiyi topluma aktaran bir köprü işlevi görerek hayat hamlesinin sürekliliğini sağlarlar.

Bergson'a göre sanat bu özellikleriyle, hayat hamlesinin yaratıcı enerjisini açığa çıkaran ve bireyin mekanikleşmiş düşünce kalıplarını aşmasını sağlayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılar, bu araç sayesinde sezgisel yetenekleriyle yaşamın özüne nüfuz ederek, alışılmış algı sınırlarını kırmakta ve bireyi yaratıcı sürece dahil etmektedir. Gündelik yaşamın faydacı yapısı ve pratik gereklilikleriyle bu yaratıcı sürece dahil olamayan bireyin algısı daralmakta ve birey otomatizme sürüklenmektedir (Barash, 1997, s. 714). Bergson bu durumu "aldatıcı tanıma yanılsaması" olarak adlandırır (Bergson, 2022, s. 110). Ona göre, birey, olayları yalnızca zeka yoluyla kavramaya çalıştığında, yüzeysel ve mekanik bir anlayış geliştirir. Oysa gerçek yaratımı ve oluşu anlamının yolu sezgiden geçer. Sezgi, estetik bir nitelik taşır, bireyin duyumlarının faydacı beklentilerden arınmasını ve özgürleşmesini sağlayarak, hayatın sürekli akışına doğrudan bağlanmasını sağlar (Topçu, 1995, s. 110).

Bergson, sanat anlayışındaki otomatizm ve özgürlük kavramlarıyla bireyin yaratıcı gücünü ortaya koyabilmesinin doğrudan ilişkili olduğunu savunmuştur (Bergson, 2014a, s. 70). Bu bağlamda, Charlie Chaplin'in *Modern Zamanlar (Modern Times-1936)*(Chaplin, 1936) filmi, Bergson'un mekanikleşme eleştirisini görselleştiren önemli bir örnek sunmaktadır. Film, endüstriyel düzenin bireyi makineleşmiş bir varlığa indirgemesini eleştirirken, bireyin sezgisel ve yaratıcı tepkileriyle bu duruma karşı koyma çabasını yansıtır. Chaplin'in beden dili ve mizahi anlatımı, Bergson'un komik ile mekaniklik arasındaki ilişkiye dair görüşlerini de doğrular niteliktedir. Filmde,

bireyin özgürlüğünü kaybetme süreci ve buna karşı geliştirdiği yaratıcı direnç, Bergson'un sanatın otomatizme karşı özgürleşme alanı sunduğu yönündeki düşüncesiyle örtüşmektedir (Bayraktar, 2015, s. 32). Bergson sanatı, bireyin özgürlüğünü en saf haliyle deneyimlediği alanlardan biri olarak değerlendirmiştir. Ona göre sanat, bireyin varoluşuna dair derin bir farkındalık geliştirmesini ve kendisini mekanikleşmiş yaşamdan kurtararak özgürce ifade etmesini sağlayan bir araç görevi görmektedir.

Bergson'un sanat ve özgürlük anlayışı, bireyin bilinç yapısına dair geliştirdiği "ben" tasarımıyla doğrudan ilişkilidir. Ona göre insan bilinci, yüzeyde mekanikleşmiş alışkanlıklarla şekillenen "kabuk ben" ve derinlerde yaratıcı özgürlüğü barındıran "temel ben" olarak ikiye ayrılır (Barash, 2016, s. 8; Bayraktar, 2007, s. 95). Kabuk ben, bireyin dışsal koşulların ve determinizmin etkisi altında kaldığı, otomatik tepkiler verdiği bilinç düzeyidir. Buna karşılık, temel ben, bireyin özgürlüğünü doğrudan deneyimlediği, yaratıcı eylemler gerçekleştirdiği ve şahsiyetini inşa ettiği bilinç halidir (Bayraktar, 2011, s. 186). Sanat da tam bu noktada, bireyin kabuk benin sınırlamalarını aşarak temel ben bilinciyle hareket etmesine imkan tanır. Bergson'a göre en özgür eylemler, bireyin temel benliğinden fışkıran ve yaratıcı bir dinamizme sahip olan sanatsal ve estetik eylemlerdir (Bayraktar, 2010a, s. 161).

Bergson'un sanat ve özgürlük anlayışı bağlamında, bireyin mekanikleşmiş alışkanlıkları aşarak temel benliğine ulaşması, yalnızca estetik deneyimler yoluyla değil, aynı zamanda komik olgu aracılığıyla da mümkündür. Bergson *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme* adlı eserinde hayatın canlılığını ve dinamizmini komik kavramı üzerinden incelemiştir (Bergson, 1945, s. 3, 2021, s. 3). O, komiği zeka ve otomatizmle ilişkilendirerek ele almış, bireyin düşünsel dinamizmini kaybettiği noktada mekanikleştiğini savunmuştur (Bergson, 1945, s. 14). Ona göre, özellikle jestler yoluyla ifade edilen düşünceler, zamanla tekrara düşerek bireyin özgünlüğünü yitirip bir otomat haline gelmesine neden olur. Jestlerin mekanikleşmesi, bireyin canlılığını ve yaratıcı özgürlüğünü sınırlarken, komik olan tam da bu mekanikleşmeye karşı zekanın verdiği tepki olarak ortaya çıkar. Bergson'a göre, bireyin bu mekanikleşme ile bilinçsizce tekrarladığı otomatizme bağlı davranışlar, düşüncenin ve hareketin doğal akışını kaybetmesiyle komik bir etki yaratır (Bergson, 1945, s. 14). Düşünce ve konuşma, doğası gereği sürekli yenilenmeli ve değişmelidir; aksi takdirde canlılığını yitirir ve mekanikleşerek gülünç hale gelir. Bergson, bireyin farkında olmadan bir makine gibi hareket etmeye başlamasını, hayatın dinamizmine aykırı bir durum olarak değerlendirmiş ve bu durumun komediye temel oluşturduğunu savunmuştur (Bergson, 1945, s. 25).

Bergson'a göre, hayatın anlamı, onun canlılığı ve dinamizmiyle doğrudan ilişkilidir; mekanikleştiğinde ise bu anlam kaybolur. Otomatizme saplanan birey, yaşamın yaratıcı akışından koparak adeta bir makineye dönüşür. Ancak birey, sezgi yoluyla bu mekaniklikten sıyrılarak özgürlüğünü yeniden kazanabilir. Bergson, insan bilincinin yalnızca zeka ve determinizme indirgenemeyeceğini, aksine sezgiyle birleştiğinde gerçek özgürlüğe ulaşabileceğini savunmuştur. İnsan yaratıcı evrimin ortaya koymuş olduğu en gelişmiş varlıktır. (Bergson, 1986, s. 341). İnsanın özgürlüğü, yalnızca zihinsel ve mekanik işleyiştten ibaret değildir; aksine, sezgiye dayalı bir bilinçle hayatı yaratıcı biçimde yaşama yeteneğidir. Bu yaklaşımıyla Bergson, insanın irade özgürlüğünü reddeden mekanikçi anlayışın temel dayanaklarını sarsarak mekanizmin argümanlarını geçersiz kılmış (Ott, 2005, s. 42) ve yaratıcı, özgür, şahsiyetçi, spiritüalist bir sanat görüşü ortaya koymuştur (Bayraktar, 2023, s. 38).

SONUÇ

Bergson'un sanat anlayışı, yalnızca estetik bir faaliyet ya da sanat eserine dair bir değerlendirme değil, onun tüm felsefi sistemiyle iç içe geçmiş, ontolojik ve epistemolojik temellere dayanan bir düşünceler bütünüdür. Sanatı, yaratma ve sezgi kavramlarıyla ilişkilendirerek, onun mekanik tekrar ve determinizm karşısındaki özgün ve yaratıcı yönünü vurgulamış; sezgiyi, sanatın temel hareket noktası olarak belirlemiştir. Ona göre sanat, insanın temel benliğine ulaşmasını sağlayan, yaratıcı evrimin bir parçası olarak hayatın içinden doğan bir eylemdir. Bu yönüyle sanat, yalnızca bir temsil değil, doğrudan doğruya varoluşun dinamik bir ifadesidir.

Gerçeklik kavramıyla olan bağlantısında ise Bergson, sanatın, zekanın sınırlı ve parçalayıcı bakışının ötesine geçerek gerçekliğin sürekli oluş ve akış halindeki doğasını kavrayabileceğini savunmuştur. Ona göre sanat, görünen dünyanın ötesine geçerek varlığın derinliğini sezgi yoluyla kavrar ve ortaya koyar. Böylece insanın hayat hamlesiyle yeniden bütünlüşmesi sağlanmış olur. Bu bağlamda, sanatçının rolü, yalnızca bir gözlemci ya da aktarıcı olmak değil, hayatın sürekli değişen doğasını yakalayarak onu topluma sunan bir yaratıcı olmaktır.

Özgürlük açısından ele alındığında ise Bergson'un sanat anlayışı, bireyin mekanikleşmiş, alışkanlıklarla şekillenen kabuk ben'inden sıyrılarak, yaratıcı ve özgün bir varoluşa ulaşma süreciyle bağlantılıdır. Ona göre sanat, bireyi kendi içsel dinamikleriyle yüzleşmeye ve hayatın akışına katılmaya yönlendiren bir özgürleşme alanı sunmaktadır. Bu noktada Bergson'un felsefesinde sanat, yalnızca bir estetik pratik değil, bireyin özgürlüğünü ve bireyselliğini keşfetmesine olanak tanıyan ontolojik bir eylemdir.

Sonuç olarak, Bergson'un sanat anlayışı, felsefesinin tüm temel kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Onun felsefesi, yaratımın, sezginin ve sürekli oluşun temel kavramlar olarak öne çıktığı dinamik bir yapıya sahiptir ve sanat da bu kavramlarla organik bir bütünlük içinde şekillenmektedir. Bergson için sanat, yaşamın dışında, ona eklenilen bir alan değil, hayatın yaratıcı evrimiyle iç içe geçmiş, onun en saf ve doğrudan ifadesi olan bir süreçtir. Sezgi, yaratma, özgürlük ve gerçeklik kavramlarıyla bütünlüşen bu sanat anlayışı, bireyi sıradan algı ve mekanik düşünce kalıplarından kurtararak, hayatın sürekli oluş ve değişim halindeki doğasını kavramaya davet etmektedir. Bu anlamda, sanat yalnızca bireysel bir yaratım süreci değil, aynı zamanda insanın özgürlüğünü, yaratıcı potansiyelini ve hayatla kurduğu derin bağı açığa çıkaran varoluşsal bir deneyimdir. Dolayısıyla Bergson, sanatı yalnızca bir temsil ya da taklit aracı olarak değil; yaşamın sürekli akış halindeki ritmiyle bütünlüşen, insan varoluşunun temel bir unsuru ve hayatın özüne nüfuz eden yaratıcı bir eylem olarak değerlendirmiştir.

KAYNAKÇA

- Antliff, M. (2011). Shaping Duration: Bergson and Modern Sculpture. *The European Legacy*, 16(7), 899-918.
- Barash, J. A. (1997). The Sources of Memory. *Journal of the History of Ideas*, 58(4), 707-717.
- Barash, J. A. (2016). *Collective Memory and The Historical Past*. University of Chicago press.
- Bayraktar, L. (2007). Bergson'da Ruhun ve Kişiliğin Temeli: Hafıza. *Lapsus*, 2, 95-107.
- Bayraktar, L. (2010a). *Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi*. Dergâh Yayınları.
- Bayraktar, L. (2010b). Henri BERGSON. İçinde Ç. Veysal, *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler III. Cilt* (ss. 513-564). Etik Yayınları.
- Bayraktar, L. (2011). Psikoloji Felsefe ve Metafizik Kavşağında Benlik ya da Bergson'un İnsan Felsefesine Bir Giriş Denemesi. *Başka Psikoloji ve Düşünce Dergisi*, 7, 180-196.
- Bayraktar, L. (2015). Henri Bergson ve Türk Düşüncesi Üzerine. (Bayraktar, L. & Tek, Z., Yay. Haz.). İçinde *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"* (3-32). Aktif Düşünce Yayınları.

- Bayraktar, L. (2016). *Bergson*. Aktif Düşünce Yayıncılık.
- Bayraktar, L. (2023). Sanat ve Estetik. *Bizim Külliye*, 96, 34-38.
- Bergson, H. (1911). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Çev.). Henry Hold and Company Camelot Press.
- Bergson, H. (1934). Şuur ve Hayat, Ruh ve Beden, Dirilerin Hayaletleri ve Taharriyatı Ruhiye, Rüya, Hakikat ve Şeniyet (M. Ş. Tunç, Çev.). İçinde *Bergson ve "Manevî Kudret,, e Dair Birkaç Konferans*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Bergson, H. (1945). *Gülme Komiğin Anlamı Üzerine Deneme* (M. Ş. Tunç, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (1946). *The Creative Mind* (M. L. Andison, Çev.). Philosophical Library.
- Bergson, H. (1949). *Ahlâk ile Dinin İki Kaynağı* (M. Karasan, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (1957). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (F. L. Pogson, Çev.). Printed in Great Britain By The Riverside Press.
- Bergson, H. (1959). *Düşünce ve Devingen* (M. Katırcıoğlu, Çev.). Maarif Basımevi.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül* (M. Ş. Tunç, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (1990). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* (M. Ş. Tunç, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bergson, H. (2002a). *Key Writings* (K. Ansell Pearson & J. Mullarkey, Ed.; M. McMahon, Çev.). Continuum.
- Bergson, H. (2002b). *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*. Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.
- Bergson, H. (2014a). *Metafizik Dersleri Uzay-Zaman-Madde* (B. G. Beşiktaşlıyan, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2014b). *The Philosophy of Poetry: The Genius of Lucretius* (W. Baskin, Çev.). Philosophical Library/Open Road.
- Bergson, H. (2017). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* (M. Ş. Tunç, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Düşünmek ve Olmak* (E. Yıldırım, Çev.). Oda Yayınları.
- Bergson, H. (2020a). *Ruh Teorileri φ İnsan Ruhu ve Kişiliği* (E. B. Altıntaş, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2020b). *Şiir Felsefesi Lucretius'un Şiiri, Felsefesi, Fiziği, Metni* (Y. G. Sev & A. Beyaz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2021). *Gülme -Gülücün Anlamı Üzerine Deneme-* (D. Çetinkasap, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bergson, H. (2022). "Bilinç ve Hayat", "Ruh ve Cisim", "Yaşayanların Hayaletleri" ve "Psişik Araştırma", "Düş", "Şimdiki Zamanın Hatırası ve Aldatıcı Tanıma", "Zihinsel Çaba", "Beyin ve Düşünce: Bir Felsefi Yanılsama" (M. Batmankaya, Çev.). İçinde *Manevi Enerji*. Şule Yayınları.
- Borradori, G. (2011). Cities in Flux: Bergson, Gaudí, Loos. *The European Legacy*, 16(7), 919-936.
- Cengiz, C. (2023). Bergson'un Düşlediği Sinema: Blade Runner 2049'da Bellek ve Benlik. *SineFilozofi*, 8(16), 348-364.
- Chaplin, C. (Direktör). (1936). *Modern Times* [Dram, Romantik, Komedi]. United Artists Warner Home Video DVD.
- Çelik, T. (2021). Kraliçe Lear'in Élan Vital'ine Katılmak: Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi. *SineFilozofi*, 6(11), 826-844.
- Dedeoğlu, M. M. (2012). *Yeni Değerler Dünyası İçin Toplumsal Aşkın İsyanı Bergson ve Etik*. Altınpost Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Eskin, Ş. (2014). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. Dergâh Yayınları.
- Gündoğan, A. O. (2007). *Bergson*. Say Yayınları.
- Kök, M. (2001). *Mistik Dünya Görüşü ve Bergson*. Dergâh Yayınları.
- Lorand, R. (1999). Bergson's Concept of Art. *British Journal of Aesthetics*, 39(4), 400-415.
- Ott, E. (2005). *Modern Dinin Filozofu Henri Bergson* (S. Umran, Çev.). Birey Yayıncılık.

- Sinclair, M. (2019). Bergson's Philosophy of Art. İçinde A. Lefebvre & N. F. Schott (Ed.), *Interpreting Bergson* (ss. 87-103). Cambridge University Press.
- Sofuoğlu, H. (2013). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.
- Somar, Z. (1939). *Bergson Hayatı, Felsefesi, İlk Eseri*. Sühulet Kitabevi.
- Şahin, M. (2021). Zenon ve Bergson Felsefesinden Hareketle Film Üzerine Düşünmek. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 11(1), 149-173.
- Topçu, N. (1995). *İsyân Ahlâkı* (M. Kök & M. Doğan, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Tunç, M. Ş. (2015a) Bergson'a Göre Sanat ve Sanat Adamı. (Bayraktar, L. & Tek, Z., Yay. Haz.). İçinde *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"* (68-72). Aktif Düşünce Yayınları.
- Tunç, M. Ş. (2015b) Komik Şeylere Gülme Yahut Gülünçlük Meselesi. (Bayraktar, L. & Tek, Z., Yay. Haz.). İçinde *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"* (56-64). Aktif Düşünce Yayınları.
- Yıldız, D. (2006). *Henri Bergson'un Felsefesi: Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü*. Bağlam Yayınları.

FRANKOFON FİLM FESTİVALİ 2024 AFİŞİ OTOETNOGRAFİK ÇÖZÜMLENMESİ*

Autoethnographic Analysis of the Frankofon Film Festival 2024 Poster

Selin Nimet AYDIN¹

ÖZ

Bu çalışma, film festivali afiş tasarımı sürecini otoetnografik bir yaklaşımla ele almaktadır. Afiş tasarımı, iletmek istenen mesajı görsel bir dil aracılığıyla etkili biçimde aktarmayı amaçlayan önemli bir iletişim aracıdır. Film festivali afişleri ise yalnızca etkinlik hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda festivalin tematik yapısını ve duygusal atmosferini izleyiciye yansıtarak dikkat çekici bir anlatım sunar. Bu bağlamda, Frankofon Film Festivali için düzenlenen afiş yarışmasında birinci seçilen tasarım, tasarımcısı tarafından otoetnografik yöntemle analiz edilmiştir. Otoetnografi, bireyin kendi kültürel, sanatsal ve kişisel deneyimleri üzerinden anlam üretmesine olanak tanıyan nitel bir araştırma yöntemidir. Çalışmada, afişin yaratım süreci; deneysel tipografi kullanımı, kolaj tekniğiyle oluşturulan görsellerin seçimi ve tasarım kararları üzerinden detaylı olarak incelenmiştir. Araştırmacının öznel deneyimi, tasarım sürecinin hem yaratıcı hem de kültürel boyutlarını ortaya koyarak, görsel iletişim tasarımı alanına bireysel bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Otoetnografi, afiş tasarımı, görsel iletişim tasarımı.

ABSTRACT

This study explores the process of film festival poster design through an autoethnographic approach. Poster design serves as a crucial visual communication tool aimed at effectively conveying a specific message through visual language. Film festival posters not only provide information about the event but also reflect its thematic structure and emotional atmosphere, offering a compelling visual narrative. Within this context, the winning design from a poster competition organized for the Francophone Film Festival is analyzed by its designer using autoethnographic methods. Autoethnography is a qualitative research method that enables individuals to generate meaning through their own cultural, artistic, and personal experiences. The study examines the entire creative process of the poster, including the use of experimental typography, the selection of images for collage, and key design decisions. The designer's subjective experience highlights both the creative and cultural dimensions of the design process, offering a personal perspective to the field of visual communication design.

Keywords: Autoethnography, poster design, visual communication design.

1. ORCID: 0000-0002-4874-0257 1. Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, selin.guren@hbv.edu.tr

* * Bu makale, 21 – 22 Kasım 2024 tarihinde düzenlenen, Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu II (GEBSİS-II)'de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

The design process of the Francophone Film Festival 2024 poster was shaped to emphasize the artistic and cultural identity of the festival. Visual communication design is a powerful tool used to effectively convey a message and establish a connection with the target audience. Poster design goes beyond being merely an announcement or promotional tool; it also serves to reflect the spirit and theme of an event. Especially in artistic events such as film festivals, poster design plays a crucial role in conveying the festival's identity to the audience while presenting a striking aesthetic.

The Francophone Film Festival is one of the significant events aimed at promoting the cultural productions of French-speaking communities worldwide. The term Francophone not only denotes linguistic affiliation but also represents a shared cultural heritage, art, and values. Accordingly, the 2024 Francophone Film Festival poster design process was structured to highlight cultural diversity and artistic expression opportunities. This study examines the design process of the Francophone Film Festival 2024 poster through an autoethnographic approach, focusing on the use of experimental typography and collage techniques.

Poster design is both an informative and artistic tool in film festivals. An effective poster should reflect the festival's theme, attract the attention of the target audience, and establish a strong visual narrative. Historically, the evolution of poster design has paralleled advances in printing technology, allowing for greater artistic expression. In the 19th century, artists such as Jules Chéret and Toulouse-Lautrec elevated poster design to an aesthetic level. Today, digitalization has made design processes more dynamic and interactive.

Film festival posters, unlike other types of posters, convey the festival's identity, atmosphere, and artistic vision to the audience in a unique way. The design process of the Francophone Film Festival poster required an extensive visual research phase that combined cultural and artistic elements. Under the brief provided by Institut Français to the graduate students of Ankara Hacı Bayram Veli University's Visual Communication Design Department, the goal was to create a poster that emphasized the festival's artistic and cultural identity. The winning poster design in the competition incorporated collage techniques and experimental typography to represent the Francophone culture.

Collage art is a technique that involves assembling various elements to create a new whole. To reflect the multifaceted nature of Francophone culture, collage was placed at the center of the design. The colors of the French flag—blue, red, and white—were complemented by additional hues to emphasize diversity. Film images were chosen as a key component of the composition to evoke curiosity and excitement in the audience. Typography not only ensures readability in design but also reinforces the identity and message of the visual composition. Instead of traditional typography, experimental typography was preferred, altering letterforms and distorting some elements to enhance the artistic narrative of the poster.

Experimental typography allows text to function not just as a communication tool but also as an art form. In this context, the typography used in the Francophone Film Festival poster was supported by various effects to attract the audience's attention and harmonize with the overall aesthetic structure. The textured and layered appearance of the typography encouraged more active audience engagement in perceiving the message. This study employs the autoethnographic method to analyze personal experiences and creative decisions in the design process. Autoethnography enables individuals to explore design processes and cultural contexts through their own experiences. The researcher documented the challenges, decisions, and techniques used in the design process, offering insights into the artistic and cultural dimensions of the poster. Beyond personal storytelling, this method provides a framework for analyzing the cultural and artistic context of the design.

This research examines the interaction between collage techniques and experimental typography in the Francophone Film Festival poster design process, evaluating the communicative power and aesthetic impact of these two elements. The layered nature of collage was used effectively to reflect the diversity of Francophone culture, while experimental typography enhanced the poster's visual appeal. This study highlights the importance of creative processes and cultural contexts in poster design while demonstrating how autoethnographic methods can be used to understand design processes.

Ultimately, the use of collage and experimental typography in poster design goes beyond aesthetic expression; it creates a strong connection with the audience. This study sheds light on the artistic and cultural dimensions of visual communication design, emphasizing the potential of design to serve as a universal language.

GİRİŞ

Görsel iletişim tasarımı, bir mesajı etkili bir şekilde iletmek ve hedef kitleyle bağ kurmak için kullanılan güçlü bir araçtır. Bu bağlamda, afiş tasarımı, yalnızca bir duyuru veya tanıtım aracı olmanın ötesine geçerek, bir etkinliğin ruhunu ve temasını yansıtmaya işlevini de üstlenmektedir. "Afişin amacı, hedef kitleyi bilgilendirmek, ikna etmek ve aynı zamanda harekete geçirmektir" (Ersan & Önder, 2023, s. 151). Özellikle film festivalleri gibi sanatsal etkinliklerde, afiş tasarımı izleyiciye festivalin kimliğini aktarmanın ve dikkat çekici bir estetik sunmanın vazgeçilmez bir parçası olmaktadır. Bu doğrultuda, festivalin kimliğini en etkili şekilde yansıtmak, yalnızca görsel unsurlarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda festivalin kültürel bağlamını da içermelidir. Festivalin kültürel boyutunu göz önünde bulundurmak, özellikle Frankofon kavramının tasarım sürecinde oynadığı önemli rolü ortaya koymaktadır. "Frankofon" kavramı, Fransızca konuşan bireyler ve toplulukları tanımlamak için kullanılmaktadır. "Frankofoni, ortak bir dili, Fransızca'yı paylaşan kadın ve erkekleri ifade eder. Dünya genelinde beş kıtada 321 milyondan fazla Fransızca konuşan insan olduğu tahmin edilmektedir (Organisation Internationale De La Francophonie, 2024)". Bununla birlikte, Frankofon kavramı sadece bir dilsel aidiyet değil, aynı zamanda Fransız kültürü, sanatı, değerleri ve yaşam biçimi ile kurulan bir ilişkiyi de ifade etmektedir. Frankofon kültürü, dünya genelinde farklı coğrafyalarda etkisini sürdüren bir kültürdür. Avrupa'dan Afrika'ya, Kanada'dan Asya'ya kadar uzanan geniş bir bölgede, bu kültür sadece bir iletişim aracı olan dilin ötesine geçerek edebiyat, sinema, müzik ve görsel sanatlar aracılığıyla evrensel bir anlatı oluşturmuştur. Frankofon Film Festivalleri, bu geniş kültürel çeşitliliği ve estetiği vurgulamak amacıyla düzenlenmektedir. Sinemanın, Frankofon kimliğini ifade etmede önemli bir araç olduğu düşünüldüğünde, bu tür festivallerin afiş tasarımlarında kullanılan görsel unsurlar çeşitliliği vurgulamaları ve dikkat çekici olmaları beklenmektedir. Bu festivalin afiş tasarımı süreci, kültürel ve sanatsal unsurları bir araya getirirken, aynı zamanda Frankofon kültürünün küresel bağlamdaki etkilerini de görünür kılmaktadır. Frankofon Film Festivali 2024 afiş tasarımında bu farklı kültürleri ön plana çıkartmak amacıyla, kolaj tekniği ve deneysel tipografi kullanılmıştır.

Bu araştırma için otoetnografik araştırma yöntemi seçilmiştir. Bu nitel yöntemin seçilme amacı, tasarım sürecine dair derinlemesine bir analiz sunmak içindir. Otoetnografi, araştırmacının kendi deneyimlerinden yola çıkarak hem bireysel hem de kültürel bağlamları ele aldığı bir araştırma yöntemidir. Özne, bu araştırma yönteminde araştırmacının tam olarak kendisidir ve veri kaynağı olarak kendi kişisel birikimlerinden yararlanmaktadır. Araştırmacının süreç içindeki bakış açısını yansıtmak için ve diğer araştırmacılarla ortak

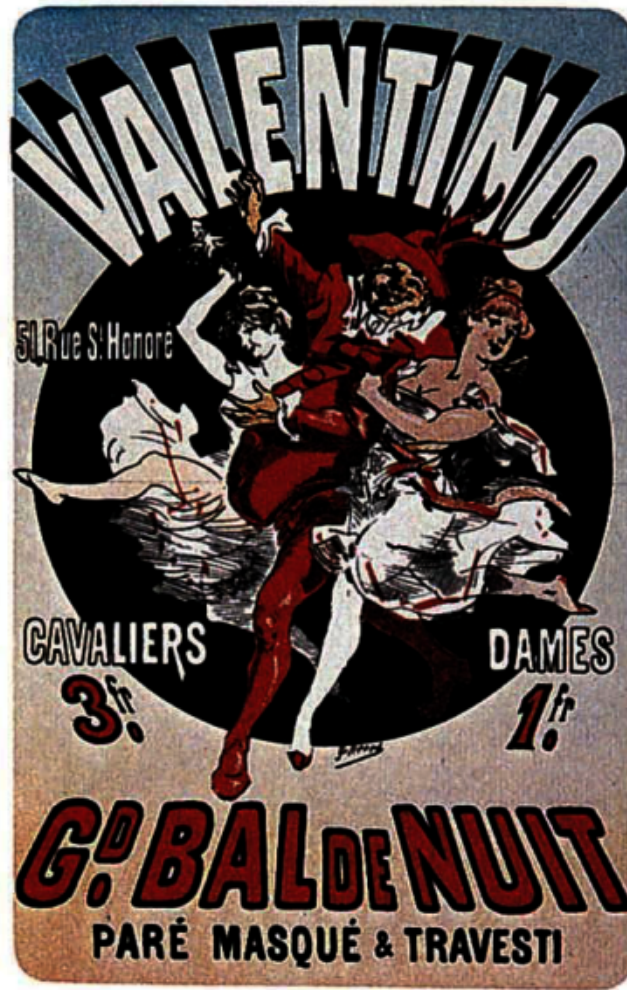
bağların kurulmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. "Araştırmacı, otoetnografi yapmak ve yazmak için otobiyografi ve etnografinin ilkelerinden yararlanır. Dolayısıyla otoetnografi, bir yöntem olarak hem bir süreç hem de bir üründür (Ellis, Adams, & Bochner, 2011, s. 273)". Bu yaklaşım, bireyin yaratıcı sürecini, aldığı kararları, karşılaştığı zorlukları ve tasarımın estetik boyutlarını kendi bakış açısıyla ortaya koymasını sağlamaktadır. Özellikle görsel iletişim tasarımı gibi yaratıcı süreçlerde, otoetnografi, araştırmacının kendi deneyimlerinden hareketle bir bakış açısı ve bağlam sunmasına olanak tanımaktadır. Poulus'a (2014, s. 276) göre otoetnografi, deneyimler, düşünceler, anlayışlar, anılar ve hikayeler arasında kurulan bağlantılardır. Bu çalışma kapsamında, Frankofon Film Festivali 2024 için düzenlenen afiş yarışmasında birinci seçilen afiş tasarımının yaratım süreci incelenmiştir. Araştırmacı, tasarım sürecindeki her bir aşamayı otoetnografik bir yöntemle değerlendirmiştir. Deneysel tipografinin oluşturulması, kolaj için seçilen görsel unsurlar ve kompozisyonun genel yapısı gibi öğeler, araştırmacının kişisel deneyimleriyle harmanlanarak incelenmiştir. Bu sayede, hem tasarım sürecine dair bireysel farkındalıklar hem de Frankofon kültürünün sanatsal ve estetik yansımaları ortaya konulmuştur.

Afiş Tasarımının Film Festivaline Etkisi

Afiş tasarımı, bir mesajın hızlı ve etkili bir şekilde iletilmesi amacıyla yapılan görsel iletişim tasarımlarındandır. "Bir konuyu duyurmak ve tanıtmak için hazırlanmış, hedef kitleye bir konunun varlığı hakkında bilgi veren, kendini açıklayan, bir fikir veya bir olayın iyi analiz edildiği resimli metinler ve reklamlardır (Dündar, 2002, s. 169)". Bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan afişler görsel öğelerle desteklenen ve tipografinin birleşimiyle, izler kitlenin dikkatini çekmeyi amaçlamaktadır. Afişler genellikle duvarlara, panolara veya benzeri alanlara asılan büyük boyutlu basılı görsel iletişim tasarımlarıdır. Sanat ve estetik kaygıları içeren afiş tasarımları, hedef kitlenin ilgisini uyandırmak ya da bilgi vermek için önemli bir araçtır. Etkili bir afiş tasarımı, görsel unsurları bir araya getirerek izleyicinin ilgisini anında yakalar ve aynı zamanda vermek istediği mesajı açıkça iletmekle yükümlüdür. Karmaşık olmadan doğrudan mesajı iletme amacı olan afişlerde, görsel unsurlar bütünlük içerisinde ve anlaşılır olmalı, hedef kitlenin zihninde kolayca bir anlam kazanmalıdır.

Afiş tasarımının tarihi, baskı teknolojisinin gelişimiyle yakından ilişkilidir. İlk modern afişlerin ortaya çıkışı, 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. "Modern afiş tasarımının gelişmesinde önemli bir dönem olan 1800'lü yıllar öncesinde yazının Uzak

Doğu'daki gelişim süreci ve ardından Gutenberg'le birlikte Avrupa'da matbaanın yaygınlaşması, teknolojik yeniliklerin afiş tasarımıyla olan ilişkisini güçlendirmiştir (Lehimler, 2018, s. 166)". Litografi (taş baskı) tekniğinin gelişimi, renkli ve görsel olarak zengin afişlerin üretilmesini mümkün kılmıştır. Özellikle Fransa'da Jules Chéret, "modern afişin babası" olarak tanınmakta ve 1860'larda sanat ile reklamcılığı birleştiren çarpıcı afişler tasarlamıştır. Jules Chéret'in eserleriyle afiş tasarımları, estetik bir boyut kazanmış ve tasarlanmış olduğu afişler hem sanatsal hem de ticari içerikler olarak görülmüştür (Görsel 1).



Görsel 1: Cheret, J., 1872, Valentio Bal, Afiş Tasarımı.

Afiş tasarımının tarihsel gelişimi, yalnızca teknik yeniliklerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda farklı kullanım alanlarına göre estetik ve işlevsel anlamda dönüşüme uğramıştır. Ortaya çıkan çeşitli sanat ve tasarım akımları bu dönüşüme katkıda bulunmuştur. Meggs ve Purvis (2016, s. 727) dışavurumculuğun tekniklerinin grafik illüstrasyon ve poster sanatını

etkilediğini ve sanatçıların sosyal ve politik vurguların modernleştirdiğini belirtmiştir. "Dünya sanatı tarihsel sırasına göre çeşitli sanat akımlarının gelişmesi ile değişime uğrarken afiş sanatı da Kübizm, Art Nouveau, Bauhaus, Pop Sanatı, Optik Sanat gibi akımlardan etkilenmiş, dijital teknolojilerden beslenmiş ve kendine has bir üslup ve dil geliştirmiştir." (Erol & Özdemir, 2021, s. 97) 19. yüzyılda sanatsal ve ticari bir araç olarak gelişen afiş tasarımı, zamanla kültürel etkinliklerin, özellikle de film festivallerinin önemli bir temsil unsuru hâline gelmiştir. Film festivali afişleri, erken dönem afiş tasarımından farklı olarak, yalnızca bilgi aktarmakla kalmayıp aynı zamanda festivalin kimliğini, atmosferini ve sanatsal yaklaşımını izleyiciye hissettiren özgün tasarımlar içermektedir. Bu bağlamda, film festivali afişleri, geleneksel afiş tasarımının temel prensiplerinden yararlanırken, aynı zamanda görsel anlatım dilini zenginleştiren yaratıcı yaklaşımlar geliştirmiştir.

Film festivali afişleri, diğer afiş türlerinden farklı olarak, festivalin ruhunu ve temasını izleyiciye görsel bir dil aracılığıyla aktarmak üzere tasarlanmaktadır. Etkili bir film festivali afişi, yalnızca festivalin kimliğini yansıtmakla kalmamalı, aynı zamanda hedef kitlenin ilgisini çekecek sanatsal ve yaratıcı bir anlatım dili kullanmalıdır. Görsel unsurlar, yalnızca estetik bir çekicilik sağlamak için değil, aynı zamanda festivalin atmosferini ve içeriğini izleyiciye hissettirmek amacıyla titizlikle seçilmelidir. Bu bağlamda, film festivali afişleri sadece bir duyuru aracı olarak değil, aynı zamanda festivalin sanatsal ve kültürel misyonunun bir yansıması olarak değerlendirilmekte ve izleyicilerde heyecan uyandırması beklenmektedir.

Film festivali afişlerinin kültürel ve sanatsal bir kimlik taşıyıcısı olma işlevi, tarihsel olarak da izlenebilmektedir. 1932 yılında düzenlenen ilk Venedik Film Festivali afişi, görsel iletişim tasarımı açısından önemli bir dönüm noktasıdır (Görsel 2). Festivalin afişinde yer alan film makarası ile Venedik'in simgesi olan kanatlı aslan figürü hem sinema sanatına hem de mekânsal kimliğe gönderme yaparak, afişin yalnızca bir tanıtım aracı olmanın ötesine geçtiğini göstermektedir. Afiş, dönemin modernist estetik anlayışıyla uyumlu biçimde simgesel bir görsellik sunarken, festivalin yerel bağlamını da vurgulamaktadır. Böylece izleyicinin yalnızca bir etkinliğe değil, aynı zamanda belirli bir kültürel deneyime davet edildiği bir görsel söylem oluşturulmuştur. Bu tasarım, ilerleyen yıllarda film festivali afişlerinde sıkça karşılaşılan yerel sembollerle evrensel sinema öğelerinin bütünleştirildiği anlatım biçimlerinin öncüsü olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2: 1932, 1. Venedik Film Festivali Afiş Tasarımı, (<https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>)

Film festivallerinin görsel kimliği, yalnızca afişlerle sınırlı kalmamakta, festivalin genel tasarım anlayışı, tanıtım materyalleri ve mekânsal düzenlemeleriyle bütüncül bir estetik deneyime dönüşmektedir. Afiş tasarımları, festivalin belirlediği tema doğrultusunda, kullanılan renk paletinden tipografik tercihlere kadar birçok unsuru içeren görsel bir dil oluşturur. Bu durum, başarılı bir film festivali afişi, izleyiciye yalnızca bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda festivalin sanatsal vizyonunu ve tematik çerçevesini de yansıtarak izleyicide bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Özellikle uluslararası film festivalleri, farklı kültürel kodları bir araya getirerek evrensel bir anlatım dili oluşturma çabası içindedir. Bu nedenle, festival afişleri, kültürel kimlikleri yansıtan ve izleyicide merak uyandıran önemli tasarım nesneleri olarak kabul edilmektedir.

Frankofon Film Festivali 2024 Afiş Tasarımının Otoetnografik Çözümlemesi

Otoetnografi, araştırmacının kendi yaşantısını, deneyimlerini ve gözlemlerini

merkezine alan bir nitel araştırma yöntemidir. Bu yöntemde araştırmacı hem gözlem yapan kişi hem de gözlemin öznesi konumundadır. Geleneksel araştırma yöntemlerinde araştırmacı genellikle dış gözlemci olarak sürece dahil olurken, otoetnografi yönteminde araştırmacı hem sürecin içinde aktif bir katılımcıdır hem de kendi yaşantısını analiz eden bir konumda yer almaktadır. Bu durum, otoetnografiyi öznel, derinlemesine ve içe dönük bir yöntem haline getirmektedir. Otoetnografi yalnızca bir veri toplama yöntemi değil, aynı zamanda kişisel anılar kadar özel ve unutulmaz bir nitelik taşıdığı; bir topluluk içinde bireyin kendini anlamlandırması ve ötekilerle ilişkisini yorumlaması için önemli bir araç konumundadır. Bu bağlamda otoetnografi, bireyin iç dünyasıyla dış dünya arasında bir bağ kurarak anlam üretmesini sağlayan bir araştırma yöntemi olarak değerlendirilebilir.

Otoetnografi, özellikle iletişim ve kültürel deneyimler bağlamında bireysel yaşantıları analiz etmek için yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. "Otoetnografi özellikle iletişim içindeki kültürel deneyimleri incelemek için kişisel deneyim ve yansıtıcılığı kullanmak için tercih edilen bir yöntem haline gelmiştir" (Adams, Ellis, & Jones, 2017, s. 2). Bu yöntem, araştırmacının yaşadığı olayları, bu olaylarla kurduğu ilişkileri ve deneyimlerin yarattığı etkileri ele alarak, daha geniş bir toplumsal ve kültürel bağlam içinde değerlendirme yapmasına olanak tanımaktadır. Otobiyografi ve etnografi disiplinlerinin kesişiminde yer alan otoetnografi, kişisel deneyimler üzerinden toplumsal yapıları ve kültürel kodları anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, yalnızca bireysel anlatılar sunmakla kalmaz, aynı zamanda daha büyük ölçekli sosyal dinamiklere dair içgörüler sunmaktadır. Otoetnografi yönteminde, araştırmacının yaşamı ve deneyimleri ana veri kaynağını oluşturur. Geleneksel araştırma yaklaşımlarında araştırmacı nesnel bir konumda yer alırken, otoetnografik çalışmalarda araştırmacı doğrudan özne haline gelmektedir. Bu durum, araştırma sürecini kişisel, dinamik ve derin bir hale getirmektedir. Araştırmacı, yaşadığı deneyimler aracılığıyla belirli bir olguyu anlamaya ve açıklamaya çalışırken, aynı zamanda kendi düşüncelerini, duygularını ve karar alma süreçlerini de analiz etmektedir. Otoetnografi, araştırmacının geçmiş deneyimlerinden, anılarından, duygularından ve kişisel perspektifinden beslenen bir anlatım biçimi olduğu için, araştırmaya derinlik kazandırarak daha samimi ve doğrudan bir bakış açısı sunmaktadır.

Otoetnografi yöntemi, bireysel deneyimlerin ve öznel gözlemlerin akademik bir çerçevede değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Araştırmacının iç dünyasına dönerek, kendi yaşantısına eleştirel bir gözle bakmasını ve deneyimlerini disiplinler arası bir yaklaşımla incelemesini sağlamaktadır. Bu yöntem, özellikle sanatsal üretim süreçlerinde, yaratıcı karar alma mekanizmalarının anlaşılmasını sağlayarak tasarım sürecine dair önemli

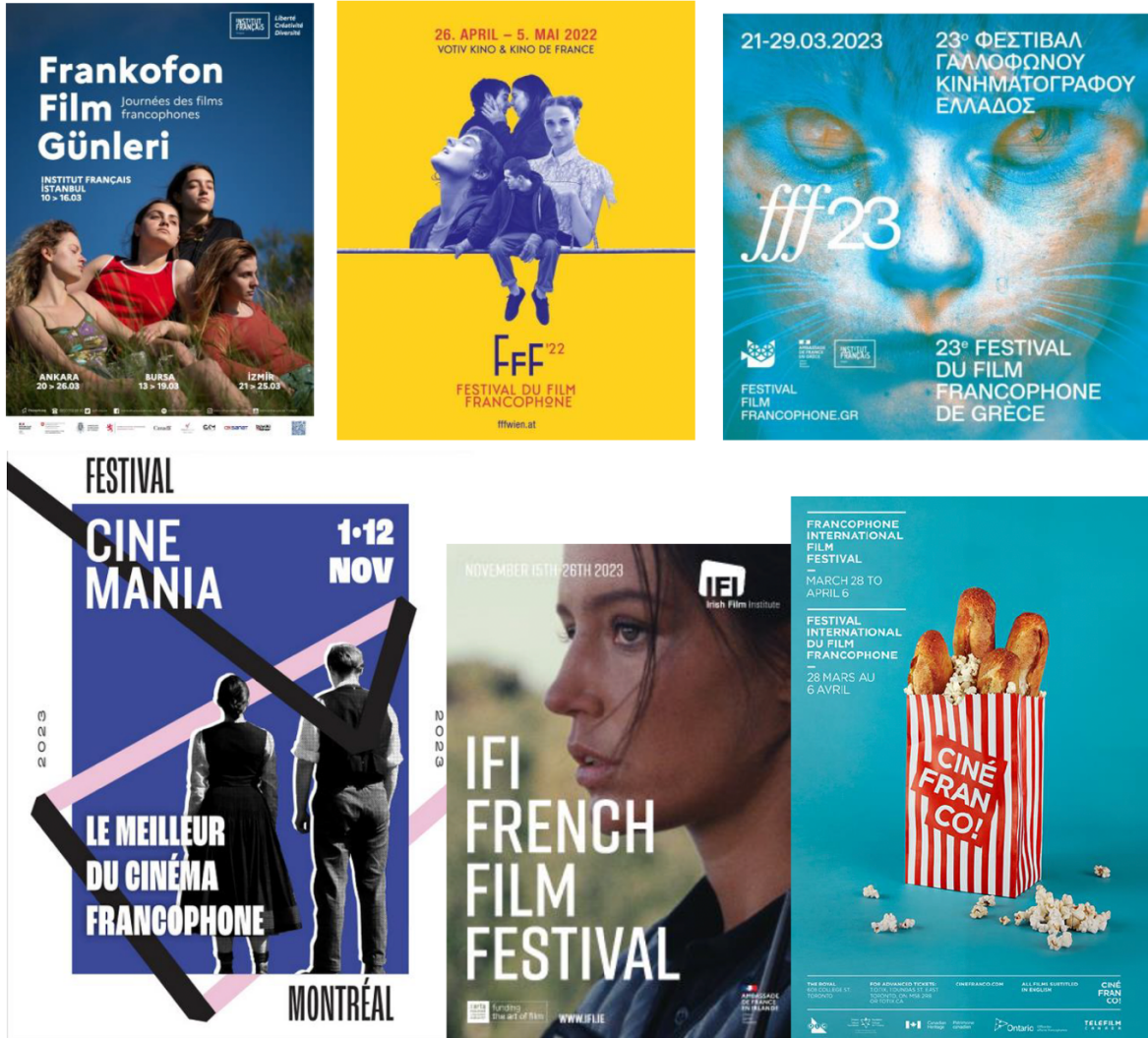
bilgiler sunmaktadır. Otoetnografi, bireysel anlatılar aracılığıyla geniş bir kültürel ve toplumsal bağlamın içinde yer alan tasarım süreçlerini anlamlandırmak için güçlü bir araç olarak değerlendirilebilir. Institut Français tarafından düzenlenen ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı öğrencilerinin katılımına açık olan bir Frankofon Film Festivali afiş tasarımı yarışması düzenlenmiş ve tarafımda birincilik hakkı elde etmiş olan afiş tasarımının, tasarım süreci ve deneyimler otoetnografik yöntem ile ele alınarak analiz edilmiştir.

Institut Français tarafından Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı öğrencilerine verilen brief (istenen tasarımın özeti) Frankofoni Baharı etkinlikleri kapsamında gerçekleşecek olan Frankofon Film Festivalinin afiş tasarımı yarışmasını kapsamaktaydı. Türkiye'nin 13 farklı şehrinde 10 yeni uzun metrajlı film ve çeşitli kısa filmler izleyiciyle buluşacak olup, afiş tasarımında istenen özellikler aşağıda sıralanmıştır:

- Frankofon Film Festivalin çeşitli film türlerini ve kültürleri sergilediğini vurgulayan, etkileyici ve görsel olarak çarpıcı bir poster tasarlayın.
- Frankofon Film Festivali adı etrafında, sonraki edisyonlarda kullanılabilecek benzersiz bir logo tasarlayın.
- Frankofon Film Festivali adı, tarihleri ve mekân bilgileri açıkça ve okunabilir şekilde belirtilmelidir.
- Frankofon Film Festivali için dinamik ve tematik bir yazı tipi seçimi ile özgün ve sürdürülebilir bir görsel kimlik oluşturun.
- Frankofon Film Festivali afişi parlak, net ve dikkat çekici bir tasarım olmalı.
- Frankofon Film Festivali afişi tüm şehirlere uyarlanabilir olmalı.
- Frankofon Film Festivali afişi gösterimde olacak filmlerin görselleriyle ya da sadece grafik unsurlarla hazırlanabilir.

Frankofon Film Festivali afiş tasarımında yer alması gereken zorunlu bilgiler; festivalin Türkçe (Frankofon Film Festivali) ve Fransızca (Festival du Film Francophone) isimleri, tarih, film gösterimi yapılacak şehirler ve sponsorlar olarak belirlenmiştir. Ayrıca, afişin farklı mecralarda kullanılabilmesi için uygun boyutlandırmaların yapılması gerektiği vurgulanmıştır. Brief kapsamında, geçmiş yıllarda düzenlenen Frankofon Film Festivallerine ait iyi ve kötü afiş örnekleri yarışmaya katılacak öğrencilere sunulmuştur (Görsel 3). Bu kapsamda, öğrencilere iletilen bilgiler doğrultusunda tarafımda tasarlanan afiş, jüri değerlendirmesi sonucunda birincilik ödülüne layık görülmüştür. Bu çalışmanın otoetnografik bir çözümlemesi yapılmıştır.

"Otoetnografi; etnografide olduğu gibi, otobiyografik deneyimlerin altında yatan kültürel anlayışı bulma amacı gütmektedir" (Çelik, 2013, s. 6). Bu bağlamda, otoetnografik yöntem, tasarım sürecinde bireysel deneyimlerin ve yaratıcı kararların nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir araç sunmaktadır. Kendi deneyimlerim üzerinden yürütülen bu çözümleme, afiş tasarımının yalnızca estetik ve teknik kriterlerle değil, aynı zamanda kültürel ve bireysel anlamlarla nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Böylece, yarışmaya sunulan afişin tasarım süreci, bireysel ve kolektif deneyimlerin kesişiminde değerlendirilebilecek bir yaratıcı pratik örneği haline gelmektedir.



Görsel 3: Brief kapsamında sunulan başarılı geçmiş Frankofoni Film Festivali Afiş Tasarımları

Verilen bu kısa özet kapsamında Frankofon'u anlatmak için kullanılabilecek en iyi tekniğin kolaj olduğu düşünülmüştür. Kolaj, farklı unsurların bir araya getirilmesiyle yeni bir bütün oluşturmayı temel alan bir sanattır. Çağlayan (2018, s. 2) kolajı; üretim amacı

sanatsal ihtiyaca dayanmayan çeşitli malzemelerin, sınırları belirlenmiş, bir alan içinde kompozisyon ilkelerine göre yapıştırılarak oluşturulan düzenlemelerdir şeklinde tanımlamıştır. Kolaj sanatı, farklı malzemelerin kesilip bir araya getirilmesiyle oluşturulan kompozisyonları kapsarken, bu teknik hem fiziksel yüzeylerde hem de dijital ortamda uygulanabilmektedir. Demiriz Taluğ'a (2023, s. 378) göre geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan kolaj sanatı, sanatçılara sınırsız özgürlük tanımış ve tuvalin ötesine geçmelerine olanak tanımıştır. Kolaj, parçaların bütünle uyum içinde bir araya getirilmesine dayandığından, sanatçılar için yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda güçlü bir anlatım aracı olarak görülmektedir. Sanatçılar, kişisel ifadelerini ön plana çıkararak farklı materyalleri birleştirmiş, eserlerine hem estetik hem de kavramsal derinlik kazandırmışlardır. Bu yöntem, beklenmedik bağlamlar yaratarak sanatçılara yeni anlatım olanakları sunmuş ve zamanla sanat ve tasarım disiplinlerinde önemli bir yer edinmiştir.

Modern sanatın doğuşuyla birlikte sanatçılar, geleneksel malzeme kullanımını sorgulamış ve eserlerinde gazete kupürleri, kumaş parçaları gibi alışılmadık unsurları kullanarak sanatta yeni yollar aramışlardır. Kolajın sanatının yükselişi, 20. yüzyılın başlarında Kübizm akımıyla başlamış ve ilk örnekleri Georges Braque ile Pablo Picasso tarafından üretilmiştir. Dönemin sanatçıları, yaratıcı yaklaşımlar geliştirerek değersiz veya işlevini yitirmiş nesneleri sanata dahil etmiş ve bu sayede izleyicinin gündelik yaşama dair algısını sorgulamasına olanak tanımıştır. Sanatçılar, gündelik nesneleri sanatın içine dahil ederek estetik algıyı dönüştürmüş ve izleyicinin sanat ile yaşam arasındaki sınırları yeniden değerlendirmesine yol açmıştır.

Kolaj tekniği, farklı görsel unsurların bir araya getirilmesiyle çok katmanlı ve derinlikli kompozisyonlar oluşturulmasını mümkün kılan bir yöntemdir. Bu katmanlı yapı, Frankofon kültürünün çok yönlü ve dinamik yapısını yansıtmak için ideal anlatım araçlarından birisidir. Frankofon kültürü, farklı coğrafyalardan, dillerden, tarihsel bağlamlardan ve sanat formlarından beslenen geniş ve zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Bu çeşitlilik, kolaj tekniğinin sunduğu esneklik ve anlatım olanaklarıyla birleştiğinde, festivalin ruhunu ve temasını görselleştirmek için güçlü bir ifade biçimi sunmaktadır. Festival afişi tasarım sürecinde, Fransız Kültür'ün festival kapsamında gösterilecek filmler için lisanslandırılmış görsellerinden yararlanarak tarafımda çeşitli kolaj çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). Bu film görsellerinin kullanımı, hedef kitlede merak ve heyecan uyandırmayı amaçlamaktadır. Kolaj sanatı, farklı zaman dilimlerine ve sanatsal yaklaşımlara ait unsurları bir araya getirerek geçmişin estetiğini modern bir bağlamda yeniden yorumlama fırsatı sunmaktadır. Bu özellik, hem geleneksel film kültürüne aşina

olan izleyicilere hem de modern tasarım anlayışına ilgi duyan sanatseverlere hitap eden dengeli bir görsel dil oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Kolajın sunduğu bu estetik ve anlatım gücü, festivalin sanatsal kimliğini destekleyerek afişin yalnızca bir duyuru aracı olmanın ötesine geçmesini sağlamaktadır. Bu teknik, Frankofon kültürünün birleştirici ve kapsayıcı doğasını görsel bir anlatı ile ifade etmenin yanı sıra, festivalin sanatsal ve yaratıcı yönünü vurgulamak için bilinçli olarak tercih edilmiştir. Bu teknik, hem geçmiş ile günümüz arasındaki bağı güçlendiren hem de izleyiciye çok katmanlı bir görsel deneyim sunan yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.



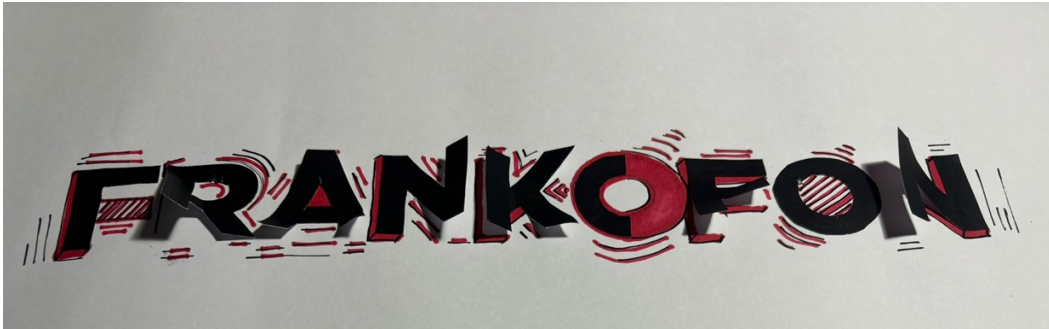
Görsel 4: Aydın, S. N., 2024, Frankofoni Film Festivali Afiş Tasarımı için kolaj çalışmaları

Tipografi, yalnızca harflerin düzenlenmesi değil, aynı zamanda bir iletişim ve ifade biçimidir. "Tipografi, dili görünür kılan bir süreç ve incelikli bir zanaattır. Tasarımcılar, harflerle dili şekillendirir ve kelimelere akıcı bir şekilde konuşma gücü ve hayat kazandırır" (Cullen, 2012, s. 12). Bir tasarımın başarısı, kullanılan tipografinin okunaklılığı, estetik uyumu ve izleyicide yarattığı duygusal etkiyle doğrudan ilişkilidir. Okunmayan veya görsel hiyerarşi açısından zayıf bir tipografi, mesajın izleyiciye ulaşmasını engelleyebilir ve tasarımı işlevsiz hale getirebilmektedir. Tipografi, bir tasarımın kimliğini ve atmosferini belirleyen en önemli unsurlardan biridir; karakterlerin formu, dizilimi ve boşluk kullanımı, izleyicide algısal bir yönlendirme sağlamaktadır. Metha ve Yadav (2023, s. 92) tipografi kullanımının hikâye anlatıcılığıyla doğru orantılı olduğunu ve görsel anlatının genel etkisini artırdığını çalışmasında vurgulamıştır. Özellikle kültürel ve sanatsal etkinliklerde kullanılan afiş tasarımlarında, tipografinin yalnızca bilgilendirici bir öge değil, aynı zamanda estetik

ve anlatı gücü yüksek bir tasarım unsuru olarak ele alınması gerekmektedir.

Deneyisel tipografi, geleneksel tipografik kurallardan ayrılarak harf formlarının bozulduğu, yeniden yorumlandığı ve bazen soyut bir yapıya büründüğü yaratıcı bir yaklaşımdır. "Deneyisel tipografi, keşif ve yorumlamaya dayalı, geleneksel kalıplardan farklı bir pratik yaklaşımdır. Her türlü malzeme ve teknik kullanılabilir, harf formları bozulabilir ve hatta soyutlanabilir" (Uyan Dur, 2021, s. 225). Bu tür bir tipografi, izleyiciyi görselin içine çekerek, yazıyı yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda bir sanat formu olarak deneyimlemesine yardımcı olmaktadır. Harflerin ve kelimelerin biçimsel olarak dönüştürülmesi, tasarımın görsel dinamiğini artırırken, izleyicinin mesajı algılama sürecine de aktif olarak katılımını teşvik eder. "Dokuların karmaşık desenleri ve organik nitelikleri, tipografik keşif için yeni bir yol sunarak yazı karakterlerine, dijital tasarımların genellikle eksik olduğu bir canlılık kazandırma potansiyeli taşımaktadır (Mushtaq, ve diğerleri, 2025, s. 54)". Bu nedenle, deneyisel tipografi özellikle sanat ve kültür etkinlikleri gibi yaratıcı alanlarda sıklıkla tercih edilmektedir.

Frankofon Film Festivali afişi tasarımımda, kolaj tekniği ile deneyisel tipografiyi bir araya getirerek güçlü bir anlatım dili oluşturmak tarafımdan amaçlanmıştır (Görsel 5). Kolaj tekniğinin çok katmanlı ve dinamik yapısı, Frankofon kültürünün çeşitliliğini ve farklı disiplinleri bir araya getiren yapısını temsil etmek için uygun bir araç olduğu düşünülmektedir. Kolaj için kullanılan görseller ve tipografi arasında kurulan denge, afişin görsel hiyerarşisini koruyarak, izleyicinin dikkati belirli odak noktalarına yönlendirmiştir. Deneyisel tipografi ile kolajın birleştirilmesi, tasarımın hem estetik hem de kavramsal derinliğini artırırken, afişin yalnızca bir duyuru aracı olmanın ötesine geçerek sanatsal bir eser niteliği taşımasını sağlamıştır. Bu yaklaşım, hem Frankofon kültürünün birleşik yapısını vurgulayan hem de izleyiciyi afiş üzerinde daha uzun süre düşünmeye teşvik eden bir görsel deneyim sunmaktadır.



Görsel 5: Frankofoni Film Festivali Afiş Tasarımı için deneyisel tipografi çalışması

Deneysel tipografi, geleneksel tipografik kuralları aşarak hem estetik hem de kavramsal anlamda yeni bir dil oluşturmaktadır. Harflerin biçimsel yapısını bozarak, yeniden düzenleyerek veya soyutlayarak oluşturulan bu yaklaşım, görsel tasarıma sanatsal bir derinlik kazandırmaktadır. Frankofon Film Festivali afiş tasarımı özelinde, geleneksel ve statik bir yazı karakteri kullanılmış olsaydı, metnin iletmek istediği duygu ve görsel kompozisyonun sunduğu dinamizm büyük ölçüde azalmış olurdu. Bu durum ise tasarımın sıradan bir afiş formatına dönüşmesine neden olabilirdi. Çünkü tipografi, yalnızca okunurluğu sağlamak için değil, aynı zamanda tasarımın genel ritmini, görsel dengesini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi belirleyen temel öğelerden birisidir. Frankofon Film Festivali afiş tasarımında dijital bir yazı karakterinin kullanılması, tipografinin sahip olduğu dokusal kaliteyi ve afişin genel kompozisyonundaki katmanlı yapısını olumsuz etkileyebilirdi. Bu da izleyicinin ilgisini tipografiden uzaklaştırarak, kolajın diğer unsurlarına yönlendirebilir ve dolayısıyla tasarımın bütünlüğünün zayıflamasına yol açabilirdi. Görsel 6'teki sol afişte de görüldüğü gibi, tipografi ve kolaj arasındaki uyumsuzluk, tasarımın görsel olarak bölünmesine ve izleyicinin algısında karmaşa yaratmasına neden olmaktadır. Tipografi ile kolaj birbirleriyle uyum içinde olmadığında, izleyici metni anlamlandırmakta güçlük çekebilir ve afişin vermek istediği mesaj yeterince etkili iletilemeyebilir. Oysa deneysel tipografi, tasarımın görsel dinamiğini güçlendirdiği gibi, izleyiciye alışılmışın dışında bir okuma deneyimi sunarak, afişin mesajını daha çarpıcı bir şekilde iletilmesini sağlamaktadır. "Yazıyı oluşturan harfler, bir araç, olarak duygu ve düşüncelerin somut ifadesini tanımlarken, deneysel tipografi, belirli bir tasarım çözümündeki teknik, kurgu veya görselliğin ürünüdür" (Buçukluoğlu, 2020, s. 578). Deneysel tipografinin kullanımı hem tasarımın estetik gücünü hem de kavramsal anlatımını destekleyen bir tercih olmuştur.



Görsel 6: Frankofoni Film Festivali Afış Tasarımı için ön çalışmalar

Institut Français ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Anasanat Dalı öğrencileri iler düzenlenen ilk toplantı sonrasında tarafımca tasarlanan üç afiş arasından biri, Frankofon kültürünü en iyi yansıtan tasarım olarak seçilmiştir. Bu seçimde, kolaj tekniğinin sunduğu katmanlı yapı ile deneysel tipografinin çarpıcı ve dinamik yapısının tasarımın etkileyciliğini artırması önemli bir rol oynamıştır. Jüri ve düzenleyici kurumlar tarafından verilen geri bildirimler doğrultusunda yapılan revizyonlarla afiş, Görsel 7’de görülen son haline ulaşmıştır. Bu süreçte, afişin daha kapsayıcı bir görselliğe sahip olması için renk paleti genişletilmiş; Fransız bayrağının mavi, kırmızı ve beyaz tonlarına ek olarak, Frankofon kültürünün çeşitliliğini vurgulamak adına farklı renkler de tasarıma entegre edilmiştir. Ayrıca, afişin görsel dengesini koruyarak daha okunaklı ve düzenli bir kompozisyon oluşturmak amacıyla düzenleyici kurumlar, ana sponsorlar ve sponsor logoları tek bir alanda toplanarak daha dengeli bir yerleşim sağlanmıştır. Bunun yanı sıra, afişin en dikkat çekici unsurlarından biri olan deneysel tipografi üzerinde çeşitli efektler uygulanarak yazının dinamik yapısı güçlendirilmiş ve izleyicinin ilgisini çekmesi hedeflenmiştir. Tipografinin yalnızca bir bilgi aktarma aracı olmanın ötesinde, sanatsal bir öğe olarak öne çıkması için gölge, doku ve kontrast

ayarlamaları yapılarak tipografinin görsel gücü artırılmıştır. Son aşamada, afişin farklı mecralarda etkili bir şekilde kullanılabilmesi için boyutlandırma ve uyarlamalar yapılmış, dijital ve basılı ortamlarda geniş bir kullanım alanına sahip olması sağlanmıştır. Sonuç olarak, bu tasarım Institut Français jürisi tarafından yarışmada birincilik ödülüne layık görülmüş ve farklı platformlarda geniş çapta kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 7: Frankofon Film Festivali 2024 afiş tasarımı



Görsel 8: Frankofon Film Festivali 2024 afiş tasarımı mecralara uygulanmış görselleri

Sonuç

Bu araştırma kapsamında, Frankofon Film Festivali afiş tasarımı sürecinde kolaj tekniği ve deneysel tipografi arasındaki etkileşimi derinlemesine ele alarak, bu iki tasarım öğesinin iletişim gücünü ve estetik etkisini incelemiştir. Kolajın çok katmanlı yapısı ve sunduğu görsel çeşitlilik, Frankofon kültürünün çok yönlü ve dinamik doğasını yansıtmada güçlü bir araç olarak öne çıkmıştır. Aynı şekilde, deneysel tipografi kullanımı, afiş tasarımına karakteristik bir ifade kazandırmış, izleyicinin dikkatini çekerek duysal ve bilişsel bir etkileşim yaratmıştır. Geleneksel ya da vektörel bir yazı karakteri tercih edilseydi, tasarımın yaratıcılığı, görsel gücü ve izleyici üzerindeki etkisi büyük ölçüde azalabilirdi. Dolayısıyla, kolaj ve deneysel tipografinin bir arada kullanımı hem estetik hem de iletişimsel açıdan güçlü bir tasarım ortaya koyarak afişin etkisini artırmıştır.

Makale kapsamında kullanılan otoetnografik yöntem, tasarım sürecinin sadece teknik yönlerini değil, aynı zamanda tasarımcının kişisel deneyimleri ve yaratıcı kararları bağlamında ele alınmasını sağlamıştır. Ellis, Adams ve Bochner'ın (2011, s. 284) otoetnografi bağlamında sorduğu “Çalışmamızı kimler okuyor, bundan nasıl etkileniyorlar ve tartışmayı nasıl sürdürüyor?” sorusuna yanıt arayan bu araştırma, tasarım sürecinde karşılaşılan zorlukları, estetik ve kavramsal tercihleri detaylandırarak, tasarımcıların yaratıcı süreçlerine dair daha derin bir perspektif sunmuştur. Otoetnografi, bireysel bir anlatı sunmanın ötesinde, tasarımın kültürel ve sanatsal bağlamını analiz etmeye olanak tanımış, böylece görsel iletişim tasarımında kültürel unsurların rolünü vurgulamıştır.

Sonuç olarak bu çalışma; tasarım sürecinde yaratıcı düşüncenin ve estetik duyarlılığın önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Kolaj ve deneysel tipografinin

dinamik birlikteliği, görsel iletişim tasarımının işlevsel olmanın ötesine geçerek sanatsal ve kültürel bir deneyim sunduğunu göstermektedir. Özellikle afiş tasarımında kültürel referansların ve deneysel yaklaşımların bir araya getirilmesi, izleyici ile daha güçlü bir bağ kurulmasına yardımcı olmakta ve tasarımın evrensel bir dil oluşturmaya katkı sağlamaktadır. Bu çalışma, tasarımın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir anlatı biçimi olduğunu ortaya koyarak, görsel iletişim alanındaki derinliği ve potansiyeli gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

- Çağlayan, E. (2018). Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Öğrencilerin Kompozisyon Kurma Becerilerine Katkısı. *PAU Eğitim Fak Dergisi*, 1-13.
- Çelik, H. (2013). Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-14.
- Adams, T. E., Ellis, C., & Jones, S. H. (2017). Autoethnography. *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, 1-11.
- Buçukluoğlu, S. M. (2020). Üniversitelerde Grafik Tasarım Eğitimi Ve Öğrenme- Öğretme Süreci İçinde "Deneyisel Tipografi" Dersi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 573-586.
- Cullen, K. (2012). *Design Elements Typography Fundamentals*. Bevely: Rockport Publishers.
- Dündar, F. N. (2002). Afiş Tasarımında Metafor Kullanımı. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 167-176.
- Demiriz Taluğ, D. Y. (2023). Kolektif Mirasın Güçlendirilmesi ve Kültürel Hafızanın Oluşturulmasında Afiş ve Kolajın Rolü:Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara Deneyimi. *Tykhē*, 374-395.
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 273-290.
- Erol, E. G., & Özdemir, N. (2021). Uluslararası Türk Film Festivallerinde Afiş ve Kentsel İmgeler Üzerine Göstergebilimsel Bir Çalışma. *Sosyal Mucit Academic Review*, 92-117.
- Ersan, M., & Önder, B. (2023). Ankara Film Festivali Afişlerinin Göstergebilimsel Açidan İncelenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 149-164.
- Lehimler, Z. (2018). Afiş Tasarımının Geleceği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 163-176.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Mehta, H., & Yadav, P. (2023). Word and Image Typography as Means of Visual Communication. *International Conference on "Innovation in Visual Arts" (ICIVA'23)* (s. 90-95). India: Amity University, Uttar Pradesh.
- Mushtaq, M., Bushra, Ibrahim, A., Adeel, M., Murtaza, G., & Waleed, A. (2025). Experimental Typography Typeface Design Inspired from Dates Palm Tree Bark Texture. *European Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 54-59.
- Organisation Internationale De La Francophonie. (2024, Kasım 15). Organisation Internationale De La Francophonie: https://www-francophonie-org.translate.goog/francophonie-brief-1763?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=rq#:~:text=Frankofoni%2C%20ortak%20bir%20dili%20paylaşan,ve%20erkekleri%20ifade%20eder%3A%20Fransızca . adresinden alındı
- Poulos, C. N. (2014). Introduction: Writing Autoethnographic Bridges. *International Review of Qualitative Research*, 275-278.
- Uyan Dur, B. (2021). Virtual Reality Art And Immersive Experimental Typography. *e-Journal of New Media*, 219-233.

İSTANBUL ÖRNEKLERİYLE ÇEŞME MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ 1 (ANADOLU YAKASI)

*Cypress Tree Motif In Fountain Architecture With Examples
From Istanbul 1 (Anatolian Side)*

Deniz DEMİR*

ÖZ

Tarihsel süreçte insanlığın her döneminde çeşitli inançlar bağlamında doğada bulunan bazı hayvan bitki ya da ağaçlar, içlerinde barındırdıkları anlamlar (ya da insanların yükledikleri) dâhilinde sembolleştirilmişlerdir. Bu sembollerden biri olan servi ağacı, süreç içerisinde motif haline getirilerek sanatın birçok alanında (seramik, çini, minyatür, mimari, mezar taşı, çeşme, şadırvan vb.) sevilerek uygulanmış, edebiyatta da önem arz eden bir unsur olarak ön plana geçmiştir. Bu çalışma kapsamında; İstanbul çeşme mimarisi tezyinatına dahil olan servi ağacı motiflerinin görüldüğü İstanbul'un Anadolu Yakası sınırları içinde yer alan su mimarisinin önemli kolu olan çeşme, sebil ve şadırvanlara odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çeşme, İstanbul, servi, motif, Anadolu.

ABSTRACT

In the historical process, in every period of humanity, in the context of various beliefs, some animals, plants or trees found in nature have been symbolized within the meanings they contain (or people have attributed to them). One of these symbols, the cypress tree, has been turned into a motif in the process and has been lovingly applied in many areas of art (ceramics, tiles, miniatures, architecture, tombstones, fountains, ablutions, etc.) and has also come to the forefront as an important element in literature. Within the scope of this study; the focus will be on the fountains, fountains and ablutions, which are important branches of water architecture located within the borders of the Anatolian Side of Istanbul, where cypress tree motifs included in the decoration of Istanbul fountain architecture are seen.

Key words: Fountain, Istanbul, cypress, motif, Anatolia.

* ORCID ID: 0000-0002-2359-3932.

Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, E-posta: deniz.demir@hbv.edu.tr.

Bu çalışma sürecinde fikirlerine başvurduğum saygıdeğer hocam Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU'ya sonsuz teşekkürlerimle...

GİRİŞ

Tarihsel süreçte insanlığın her döneminde çeşitli inançlar bağlamında doğada bulunan bazı hayvan bitki ya da ağaçlar, içlerinde barındırdıkları anlamlar (ya da insanların yükledikleri) dâhilinde sembolleştirilmişlerdir. Bu sembollerden biri olan servi ağacı, süreç içerisinde motif haline getirilerek sanatın birçok alanında sevilerek uygulanmış, edebiyatta da önem arz eden bir unsur olarak ön plana geçmiştir.

Türk geleneklerinde de Gök Tanrı inancına bağlı olarak yer-su inancı içerisinde gök, su, ateş, ağaç ve bitkilere kutsallık atfedildiği ya da belli bir sembolik dini karakterin anlamsal derinliğinin yüklendiği görülmektedir. Bunlar arasında ağaç ile ilgili inanışlar Türk topluluklarında varlığını devam ettirmiştir. Bu inanışlardan biri Türk mitolojisinde yer alan “Ağaçtan Türeme” mitidir. Bununla beraber servi ağacı her mevsim yeşil ve güçlü kalma özelliğiyle hayatı, ölümsüzlüğü temsil etmiş, dolayısıyla Türk mitolojisinde hayat ağacı ile de bağdaştırılmıştır (Çoruhlu, 2002, s.115-116; Özgeriş-Karahan-Özgeriş, 2022, s.275). Ayrıca görünüş itibarıyla gövdesinin göğe doğru dik şekilde yükselmesi bakımından bu ağaç, doğrulukla da ilişkilendirilmiş ve bu bağlamda da sembol olarak öne çıkmıştır (Özgeriş-Karahan-Özgeriş, 2022, s.282). Bu inanç çerçevesi içerisinde servi ağacı gerek eski dönemlerdeki gerekse Selçuklu ve Osmanlı dönemindeki sanatların çoğunda sıkça rastlanan bezeme unsurlarından biri olmuştur. Servi ağacı, Osmanlı döneminde minareye benzerliğiyle öne çıkmış, hayat ağacı olarak nitelendirilmiş ve dallarına konan kuşlar da hayatın içindeki insanları simgelemiştir. Bu şekilde servi ağacına mistik bir anlam yüklenmiştir. Hayat ağacı ile özdeşleştirilen servi ağacının ölümsüzlük ve hayatı sembolize ediyor olması dolayısıyla mezarlıklara dikilmeye başlamış ve bu da zaman içerisinde gelenek haline gelmiştir. Hatta zamanla mezar taşlarına da işlenmeye başlamış ve bu yaygınlık kazanmıştır (Görsel 11). Tarihsel süreçte çeşitli olumlu anlamlar yüklenen servi ağacı her dönemde benimsenmiş, üzerine düşünülmüş, sanat ve edebiyatta ilham alınan bir unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla çalışmaya konu olan çeşmelerin yanı sıra Türk mimarisinde, mimarinin çeşitli kısımlarında (mihrap, şadırvan vs.) taş, seramik, çini gibi alanlarda tezyinatın bir parçası olarak ele alınmıştır (Görsel 1). Ayrıca Osmanlı geç dönem cami, türbe ve konut mimarisi duvar resimlerinde de sıklıkla servi motiflerine rastlanmaktadır. Tüm bunların yanı sıra Türk dokuma (halı, seccade, kilim, kaftan vb.), tezhip sanatlarında, Osmanlı fermanlarında, minyatür, vitray vb. sanatlarda da görülmektedir.

Görüldüğü gibi servi ağacı, sanatın pek çok alanında bir motif olarak ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma kapsamında da İstanbul özelinde servi ağacı motifinin su mimarisinde bezeme unsuru olarak ne şekilde ele alındığı ve bezeme kompozisyonuna nasıl dâhil edildiği hususlarına odaklanılmıştır. Çalışmaya dâhil edilen bazı çeşmelere, daha önce İstanbul çeşmeleri ile ilgili yapılan yayınlarda yer yer değinilmiştir (Meyvevi-Köse, 2017; Sarıdikmen, 2013; Gündoğdu-Demir, 2022, s.519-546). Bu çalışma, servi ağacının görüldüğü İstanbul çeşmelerinin bütüncül bir şekilde değerlendirilmesini amaçlamaktadır. İstanbul su

mimarisinde servi ağacı motifi yoğun şekilde kullanıldığı için bütün çeşmeleri bir makale çalışmasında değerlendirmek mümkün değildir. Bu nedenle eserler bölge sınırlandırılması yapılarak değerlendirilmiş ve bu makale servi ağacının görüldüğü İstanbul çeşmeleri ile ilgili çalışmanın ilk adımını oluşturmaktadır.



Görsel 1: Servi ağacı ve çeşitli sanat eserlerinde servi ağacı motifi

- a. Servi Ağacı; b. Minyatür sayfası; c. Minyatür sayfası; d-e. Topkapı Sarayı Şadırvanlı Sofadan çini pano; f. İznik seramik tabak; g. Servi ağacı motifinin görüldüğü tezhip; h. Kaftan; ı. Servi ağacının görüldüğü mezar taşları.

İSTANBUL SU MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ

Su mimarisi bağlamına dâhil olan küçük mimari eserlerin başında çeşmeler gelmekle beraber abdest tekneleri (şadırvan) de bu kapsam dâhilindedir. Söz konusu çeşmeler, şadırvanlar sosyal hayatı da etrafında

Makale Geliş Tarihi: 17 Ocak 2025

Makale Kabul Tarihi: 5 Mayıs 2025

Demir D. (2025), İSTANBUL ÖRNEKLERİYLE ÇEŞME MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ 1 (ANADOLU YAKASI), *Akademik Sanat* (24), 55-80

şekillendiren, bünyesinde maneviyatı da barındıran önemli eserler olması bakımından önem arz etmekle beraber, inşa edildikleri dönemlerin üslup özelliklerini, sanatsal değerlerini yansıtmaları açısından dikkat çekmektedirler.

Bu çalışmada servi ağacı motifinin işlendiği İstanbul'un Anadolu Yakası'nda yer alan çeşmelere değinilecektir.

1. Anadolukavağı Cevriye Hatun Çeşmesi (H. 1221/ 1786)

İstanbul Boğazi'nin Anadolu yakasında, Karadeniz'e açılan son yerleşimlerden biri olan Anadolu Kavağı'nda, vapur iskelesi karşısında yer alan bu çeşme, banisinin adına ithafen Cevriye Hatun Çeşmesi olarak adlandırılmıştır (Görsel 2a). Dört yönlü meydan çeşmesi konumundaki çeşmenin batıya bakan yüzünde, dört satırlık mermer kitabenin alt satırında, iki ayrı tarihe yer verilmiştir (Görsel 2b).

Kitabenin okunuşu şu şekildedir:

“Eyleyüb hayrât ekser oldu aslından ferîd

muhasenat-u bi adedâ nevi hayru tehâb

Cevriye mihri müeccel yerine irsâl ider

huri ayn olmak içindir Hasan Paşa Ziver ve metâbu Ali Rıza 1201”.

Bu tarihlerden biri H. 1201 (1786), diğeri de H. 1426 (2005) yıllarını göstermektedir. H.1201 (1786) yılı çeşmenin ilk yapım tarihini, diğeri de çeşmenin Ali Rıza adlı bir usta tarafından son onarıldığı tarihi göstermektedir (Barışta, 2000, s.22-23). Ortada büyükçe tutulmuş haznesiyle dikdörtgen zemine oturtulan ve meydan çeşmesi konumundaki yapının, iskeleye bakan batı yüzünde; 3.25 m. yükseklik, 1.50 m. genişlikte, mermerden asıl çeşme, diğer yüzde de (doğuda) daha küçük, ikinci çeşme yer almaktadır. Bunların yanı sıra çeşmenin daha uzun olan yan yüzeylerinde; bir tarafta yedi, diğerinde beş olmak üzere on iki musluğu bulunmakta, kısa yüzeydekilerle birlikte, musluk sayısı on dörde ulaşmaktadır. Son restorasyonda haznenin üzeri, ortada beşik tonoz, kenarlarda, düz beton tabla ile örtülerek orijinal durumu kısmen bozulmuştur. Çalışma kapsamında İskeleye bakan yöndeki büyük mermer çeşmeye odaklanılmıştır. Çeşme, iki yandan ve üstten mermer çerçeve içerisine alınmış, ayna taşı ve musluk niş içerisine yerleştirilmiştir. Çeşmenin önünde de yalak kısmına yer verilmiştir. Dört satırlık kitabenin üstünde, iki sıra, düz mukarnas dizisi yer almaktadır. Yapının dikkat çeken yanı, ayna taşında musluk deliğinin iki yanında kabartma tekniği ile oluşturulmuş karşılıklı iki servi ağacı motifine yer verilmiş olmasıdır. Ayrıca niş kısmını iki yandan sınırlayan çerçeve içerisinde görülen uçları dışa doğru kıvrık şekilde tasarlanan üzerlerine birer kuş figürünün işlendiği karşılıklı iki servi ağacı da yine çalışmanın konusu açısından önem arz etmektedir (Gündoğdu-Demir, 2022, s.531-537). Niş kısmını sınırlayan alanlardaki servi ağaçlarının üzerlerine yerleştirilen kuş figürleri sade şekilde işlenirken hem bu alandaki hem de ayna taşına karşılıklı işlenen servi ağaçları zikzak bezemelerle detaylandırılmıştır (Görsel 2 c-d).



Görsel 2: a. Çeşmenin genel görünümü; b-c. Çeşmeden detay görünüm; d. Çeşmenin çizimi.

2. Üsküdar İbn'ül Emin Ahmed Ağa Çeşmesi (H. 1133-1134 / 1721)

Kesme taştan klâsik tarzda İbnü'l-Emin Ağa tarafından yaptırılan çeşme, Tavaşi Hasan Ağa Camii önünde yer almakta olup 2010 yılında İBB ve İstanbul Ticaret Odası tarafından restore ettirilmiştir. 4.10 x 4.42 m ölçülerindeki çeşmenin asıl kısmı, su haznesinin önüne ileriye doğru taşkın şekilde inşa edilmiştir. Çeşmenin ayna taşı sivri kemerle oluşturulan nişin iç kısmına yerleştirilmiştir. Çeşmeyi saçak ile sivri kemer arasındaki bölüm ve kemerle oluşturulan niş olmak üzere iki bölüm halinde incelemek mümkündür (Görsel 3a). Saçak ile kemerin arasında kalan boşluğa beyaz mermerden yapılmış kitabe yerleştirilmiş olup kitabe şu şekilde okunmaktadır:

“Menba’-ı cûd-ü atâ İbnü'l-Emin Ahmed Ağa / İtdi bu nev çeşme bünyâd hemçün ayn-ı nûr

Oldu gayet de mahalline müsâdif bir eser / Kim ahaliye susuzluk virmiş idi çok fütur

İntifa’ itdikçe âb-ı hoşgüvârından bunun / Yâd iderler hayr ile cümle inâsla zükûr

Nûş idüb âb-ı safâ-bahşını geldi tab’ıma / Tâ beyân-ı sâl-ı bünyâdın idem ziyb-ı sutûr

Lûleyi gördüm nidâ birle didi târihini / Al Hüseyin ile Hasan aşkına iç mâ-ı tahûr (1134)” (Özdamar, 2004, s.105).

Hafif sivri kemerle oluşturulan nişin içine ayna taşı yerleştirilmiş olup kemerin kilit taşına rozet motifi yapılmıştır. Dikdörtgen şeklindeki ayna taşı üzerine kaş kemerli bir çerçeve oluşturulmuş, çerçeve içine de karşılıklı iki servi ağacı motifi işlenmiştir. Servi ağaçlarına herhangi bir detaylandırma yapılmayıp sade bırakılmıştır. Ayrıca karşılıklı duran servi ağaçlarının uçlarının yukarısına ortaya gelecek şekilde detaysız rozet motifi yerleştirilmiştir (Görsel 3b). Tüm bu bezeme kompozisyonu kabartma tekniği ile oluşturulmuştur.



Görsel 3: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

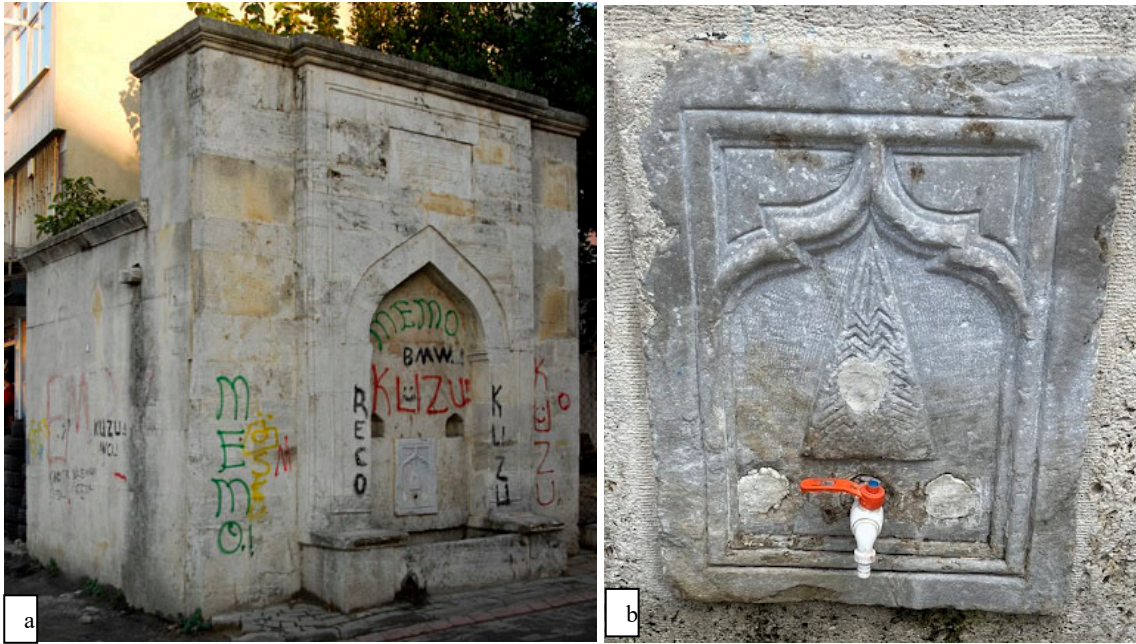
3. Üsküdar Kâtip Mustafa Efendi Çeşmesi (H. 1103/1779)

Üsküdar Çavuşderesi Caddesi'yle Kartal Baba Caddesi'nin birleştiği köşede, Mustafa Kavsar Baba Camii karşısında yer alan çeşme, Kâtip Mustafa Efendi tarafından klâsik üslûpta kesme taştan inşa ettirilmiştir (Ağaoğlu, 2018, s.79). Tek cepheli meydan çeşmesi şeklinde tasarlanan yapının kare prizmal haznesi oldukça geniş olmakla beraber üzeri düz çatılıdır. Sivri kemerli nişinin ve iki satırlık mermer kitabe panosunun bulunduğu cephe, silmelerle dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınarak hafifçe dışa taşırılarak oluşturulmuştur (Görsel 4a). Çeşmenin kitabesi şu şekilde okunmuştur:

“Sahib-ül hayrat vel-hasenat Kalyonlar Kâtibi Dereli

Merhum Mustafa Efendi rıza en lillah el-fatiha (1193)” (Ağaoğlu, 2018, s.79).

Çeşme, süsleme özellikleri açısından oldukça sadedir. Klasik anlayışta hafif sivri kemer ile oluşturulmuş nişin içerisindeki iki yanında birer tas yuvası olan dikdörtgen biçimindeki beyaz mermerden yapılmış ayna taşı, bezeme kompozisyonunun yoğunlaştığı alan olması bakımından önem arz etmektedir. Diğer örneklerde olduğu gibi burada da ayna taşı kabartma tekniği ile kaş kemerli bir çerçeve ile sınırlandırılarak içine servi ağacı motifi işlenmiştir. Ancak buradaki servi ağacı motifi diğer örneklerdekilere farklı olarak tek bir servi ağacı şeklinde ayna taşının orta eksenine yerleştirilmiştir. Ayrıca bu servi ağacının gövde kısmı yapılmayıp gövdenin olması gereken kısma musluk yerleştirilmiştir. Burada görülen servi ağacı motifi zikzak bezemelerle detaylandırılarak motife hacim kazandırılmıştır (Görsel 4b).



Görsel 4: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

4. Üsküdar İzmirli Ali Paşa/Çakırcı Hasan Paşa Camii Çeşmesi (H. 1114 / 1702)

Üsküdar Doğancılar'da Çakırbaşı Hasan Paşa Camii önünde yer alan, klasik anlayışta kesme taştan inşa edilmiş olan çeşme, Mısır Valiliği'nde bulunmuş İzmirli Ali Paşa tarafından inşa ettirilmiştir¹ (Uzunçarşılı, 2021, s.22).

Çeşme su haznesinin önüne ileriye doğru taşkın şekilde inşa edilmiştir (Görsel 5a). Çeşmenin ayna taşı sivri kemerle oluşturulan nişin iç kısmına yerleştirilmiştir. Çeşmeyi, saçak ile sivri kemer arasındaki bölüm ve kemerle oluşturulan niş olmak üzere iki bölüm halinde incelemek mümkündür. Saçak ile kemerin arasında kalan boşluğa beyaz mermerden yapılmış yazıları altın yaldızla belirgin hale getirilmiş kitabe yerleştirilmiş olup kitabe şu şekilde okunmaktadır:

*"Hazret-i zî-şan Ali Ağa ki Hak / Zatın itmiş bezm-i lûtfun ziveri / Hasbeten lillâh idüb zemzem sebil
Kâ'be-ves ma'murkıldı bu yeri / Seyr iderken oldu tab'ı Hâfızın / İki tarihi su gibi ezberi
Remz ile dir lûle-i atşana ma / Gel için ayn-ı Ali'den kevseri / (1114)"* (Uzunçarşılı, 2021, s.22).

Klasik anlayışta hafif sivri kemer ile oluşturulmuş nişin içerisindeki iki yanında birer tas yuvası olan dikdörtgen biçimindeki beyaz mermerden yapılmış ayna taşı, bezeme kompozisyonunun yoğunlaştığı alan olması bakımından önem arz etmektedir. Diğer örneklerde olduğu gibi burada da ayna taşı kabartma tekniği ile kaş kemerli bir çerçeve ile sınırlandırılarak içine karşılıklı iki servi ağacı motifi yerleştirilmiştir. Zikzak bezemelerle detaylandırılarak hacim kazandırılan servi ağacı motiflerinin orta kısmına bitkisel ve geometrik kompozisyonun iç içe geçtiği rozet yerleştirilmiştir. Ayna taşındaki boş kalan diğer alanlar da bitkisel bezeme detaylarıyla doldurulmuştur (Görsel 5b).



Görsel 5: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

¹ <https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/ali-pasa-izmirli-cesmesi-h-1114-m-1702-ali-agac> (15.01.2025).

5. Kanlıca Ayşe Hanım / Mescid Çeşmesi (H. 1141/1728-29)

Çeşme, Kanlıca Camii arkasında, Mihrabat Caddesi'nde, Mescid sokakta konumlanmaktadır. Tek cepheli bu çeşmeyi yaptıran Ayşe Hanım hakkında adından başka bilgi bulunmamaktadır. Üstte üç satırlık kitabe (83 x 21 cm) yer almakta ve kitabe şu şekilde okunmaktadır:

*“Besmeleyle iç bu sudan ‘âfiyet olsun sana
Çünkü içtin Hakka hamd et kim bulam dersin şifâ
Hulûs ile vakfedeni bir du‘â ile ana İşbu mâ‘ı getirene mağfiret ihsân kıla
Rûz-ı mahşerde şefâ‘at eylesin hem Mustafâ
‘Âyişe’ye Cennet’te şurb-ı Kevser ecr ola 1141”*

(Aynur-Karateke, 2022, s.313; Köse-Meyveci, 2017, s.215-216; Sarışın, 2010, s.25; Taymaz, 2022, s.188). Yuvarlak kemerin içi yarım daire şeklinde on üç dilimli istiridye kabuğu motifi ile doldurulmuştur. İstiridye kabuğu ile ayna taşının arasında kalan boşluğa bitkisel bezemeler işlenmiştir. Kemerin üst kısmındaki boşluklarda da çeşitli bezemeler görülmektedir. Çeşmenin mermerden yapılmış ayna taşında musluğun iki yanında, kabartma tekniği ile işlenmiş uçları sola kıvrık birer servi ağacı motifine yer verilmiştir. Servi ağaçları zikzak bezemelerle detaylandırılarak hacim kazandırılmıştır. Bezeme kompozisyonunda ayrıca karşılıklı iki servi ağacının ortasında musluğun hizasına denk gelecek şekilde bir çiçek şeklinde rozet yerleştirilmiştir (Görsel 6). Çeşmenin üstünde yapıyı koruyacak şekilde tasarlanmış saçak bulunmakta, önünde yer alan oval yalak da yol kot seviyesi altında kalmakta ve suyu günümüzde akmaktadır.



Görsel 6: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

6. Kadıköy Ali Paşa Çeşmesi (H. 1145/1732)

Makale Geliş Tarihi: 17 Ocak 2025 Makale Kabul Tarihi: 5 Mayıs 2025
Demir D. (2025), İSTANBUL ÖRNEKLERİYLE ÇEŞME MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ 1 (ANADOLU YAKASI), *Akademik Sanat* (24), 55-80

Kadıköy’de yer alan Osman Ağa Camii’nin yanındaki sokağın köşesindeki çeşme, kesme taştan klâsik tarzda inşa edilmiş olup havuz kısmı yol kot seviyesinin altında kalmıştır. Onarım esnasında kot seviyesine uygun şekilde yeni havuz eklenmiş ve suyu akar hale getirilmiştir (Özgen-Kızılkayak, 2011, s.68-71). Çeşmenin asıl kısmı, su haznesinin önüne ileriye doğru taşkın şekilde inşa edilmiş olup ayna taşı sivri kemerle oluşturulan nişin iç kısmına yerleştirilmiştir. Çeşmenin üst kısmında ince bir saçak bulunmakta ve üç yönden silmelerle kuşatılmıştır. Silme ile kemer arasına mermerden yapılmış kitabe eklenmiştir (Görsel 7). Kitabedeki yazılar kabartma tekniği oluşturulmuş, altın yaldızlı renkle belirgin hale getirilmiştir. Kitabe şu şekilde okunmuştur:

*“Asaf-ı Cem-şiyem Ali Paşa / Yaveri ola hazret-i Bâri / “Dide-i mürde-veş de Kadı
Görmez olmuşdu resha-i âsarı / Böyle bir âb-ı sîm-levn buldu / Eyleyüb geşt-i deşt-ü kûhsarı
Rernak-efza olubbu nev çeşme / Eyledi şipeste (?) dilden ekdarı / Gördüler huşk çeşmeler âhar
Tasların tutub oldu çeşmesarı / Eyledi istifaze her çeşme / Hissedar oldu vüs’-n mikdarı
Köyde cuş itdi yer yer âb-ı zülâl / Kim çeker şûre ma-ı âbare / Bu eser ecr-i ahseninde Hüda
İde sayf-ı naim didarı / Didi atşan hitab idüb tarih / Eyledin ayn-ı kevseri câri (1145)”* (Özgen-Kızılkayak, 2011, s.70-71).

Hafif sivri kemerle oluşturulan nişin içine ayna taşı yerleştirilmiş olup iki yanında tas yuvası açılmıştır. Kemerin kilit taşına kabartma tekniği ile rozet motifi yapılmıştır. Dikdörtgen şeklindeki ayna taşı üzerine kabartma tekniği ile kaş kemerli bir çerçeve oluşturulmuş, çerçeve içine de uçları dışa doğru kıvrık şekilde karşılıklı iki servi ağacı motifi işlenmiştir. Servi ağaçları zikzak bezeme ile detaylandırılarak daha hacimli hale getirilmiştir.



Görsel 7: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

7. Çengelköy Çınarlı Mescid Çeşmesi (H. 1250-1251 / 1835 ?)

Çengelköy Çınarlı Mescid sokağında yer alan çeşme, mescidin deniz tarafındaki cephesinde kesme taştan klasik üslupta duvara bitişik şekilde inşa edilmiştir. Çeşmenin kitabesi mevcut olmayıp Kaptan-ı Derya Abdullah Paşa tarafından 1835 senesinde cami ile birlikte yaptırıldığı düşünülmektedir². Suyu akmakta olan çeşmenin ön cephesi klasik üslupta kemerle niş şeklinde oluşturulmuştur (Görsel 8a). Niş içerisinde yer alan ayna taşından başka çeşmenin yan cephesinde de bir ayna taşı görülmektedir. Çeşmenin yan cephesindeki bu ayna taşı beyaz mermerden dikdörtgen şeklindedir. Ayna taşının kompozisyon şeması yatay ve dikey silmelerle oluşturulmuştur. Ayna taşında birbirine bağlı biri yatay üçü dikey olmak üzere dört çerçeve oluşturulmuştur. Bezemeler bu çerçeveler içerisine kabartma tekniği ile yapılmıştır. Yatay çerçeve içerisine yatay boş bir dikdörtgen levha görülmektedir. Üç dikey çerçevenin orta kısmdakine kaş kemer işlenerek musluk bu çerçeveye monte edilmiştir. Musluğun yanlarındaki çerçeveler içerisine de zikzak bezemelerle detaylandırılarak hacim kazandırılan birer servi ağacı motifi işlenmiştir (Görsel 8b).



Görsel 8: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmenin ayna taşı.

8. Üsküdar Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi (H. 1116/1704-1705)

Şehit Hacı Ahmet Paşa tarafından yaptırılmış olan çeşme, Üsküdar Nuhkuyusu'nda Fenai Tekkesi karşısında taş mektebin altında yer almaktadır. Bu mektep bugün İFTAH İslami İlimler Akademisi olarak hizmet vermektedir.

Çeşme, klasik üslupta kesme taştan inşa edilmiştir. İslami İlimler Akademisinin duvarına bitişik olarak yapılan çeşme uzunlamasına gelişen dikdörtgen şeklinde tasarlanmış olsa da mevcut durumu kare (2.75 x 2.75 m) şeklindedir. Çeşmenin tekne bölümü ne yazık ki yol kot seviyesinin altında kalmıştır. Bu nedenle ölçüsü tam olarak belirlenememiştir. Çeşmenin cidar kalınlığı 24 cm olup üst kısmında ince bir saçak

² <https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/cinarli-mescid-cesmesi> (Erişim Tarihi 08.01.2025).

bulunmakta, iki yandan kum saati şeklinde ince sütuncelerle sınırlandırılmıştır (Görsel 9). Çeşme mevcut durumuyla iki bölümlü olarak değerlendirilebilir. İlk bölüm kitabenin yer aldığı kısımdır. Bu alan kitabenin üst kısmına gelecek ve çeşmeyi çepeçevre saracak şekilde iç içe üç silme ile hareketlendirilmiştir. Kitabe beyaz mermer zemin üzerine kabartma tekniği ile yazılarak altın yaldızlarla belirgin hale getirilmiş olup 50 x 145 cm ölçülerindeki kitabe şu şekilde okunmuştur:

“Sâhib-ü hayrât sâbika Devlet-i Aliyye’de Çavuşbaşı

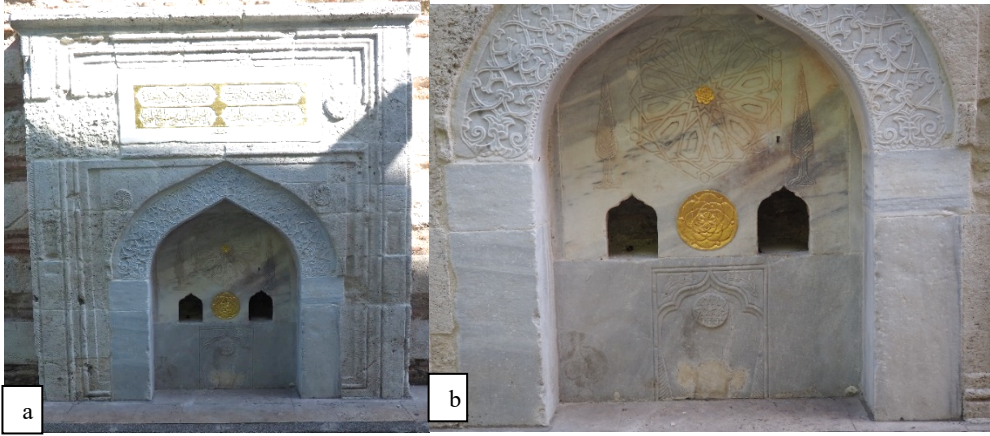
Olup bin iki yüz yirmi sekiz tarihinde

Verâdin Muharebesinde şehiden vefât

İden Anadolu Valisi Merhum el-Hâc Ahmed Paşa

Sene 1116” (Eriş Kızgın, 2021, s.239).

Kitabenin sağ ve sol tarafına yerleştirilen kabarlardan biri mevcut olup diğeri günümüze ulaşmamıştır. Çeşmenin ikinci bölümünde klasik anlayışla beyaz mermerden yapılmış sivri kemer ile oluşturulmuş niş dikkat çekmektedir. Derinliği 23 cm olan nişin iç kısmında da beyaz mermer malzeme kullanılmış olup bezeme kompozisyonu burada yoğunlaşmıştır. Buradaki bezemeler kabartma tekniği ile yapılmıştır. Bezeme kompozisyonunun merkezinde geometrize edilerek oluşturulmuş çiçek motifi yer almaktadır. Bu motifin iki yanında karşılıklı olarak işlenmiş olan servi ağacı motifleri çalışma kapsamında önem arz eden süsleme unsurlarıdır. Servi ağaçlarının gövdeleri iç içe çizgisel bezemelerle yaprak kısımları ise iç içe zikzak bezemelerle hareketlendirilerek daha hacimli hale getirilmişlerdir (Görsel 9 a-b). Burada görülen üçlü bezeme kompozisyonunun alt kısmında çiçek motifiyle aynı hizada daha küçük bir çiçek motifi dikkat çekmektedir. Bu motif, üstteki geometrize edilerek tasarlanmış çiçek motifinin merkezindeki gibi altın yaldızlı boyayla belirginleştirilmiştir. Çiçek motifinin iki yanında birer tane tas koymak için yapılmış nişler yer almaktadır. Bir kısmı kot seviyesi altında kalmış olan ayna taşının mevcut kısmından (42 x 50 cm) bu alanın da kabartma tekniği ile bezendiği anlaşılmaktadır. Bu ayna taşında görülen bezeme kompozisyonu da zamanla standart hale gelen şekilde kaş kemer ile sınırlandırılarak yapılmıştır. Kaş kemerin altta sivri kısmına nizami olarak rozet motifi yerleştirilmiş olup rozetin alt kısmına karşılıklı yerleştirilen servi ağacı motifi dikkat çekmektedir. Her ne kadar servi ağacı motifinin büyük bir kısmı toprak altında kalmış olsa da mevcut hali de çalışma kapsamında önem arz eden detaylardır. Bu çeşmede hem ayna taşında hem de kemerle sınırlandırılan niş içerisine yerleştirilen karşılıklı servi ağacı motifleri çeşmeyi öne çıkaran unsurlardır.



Görsel 9: a. Çeşmenin genel görünümü; b. Çeşmeden detay.

9. Anadolukavağı Fatma Hatun Çeşmesi (H. 1137/1724-1725)

İstanbul'un Beykoz ilçesine bağlı tarihi dokuya sahip Anadolukavağı sınırları içerisinde yer alan bu çeşmenin yanında su kuyusu bulunmaktadır. Çeşme, Beykoz Belediyesi tarafından ihya edilerek aktif hale getirilmiştir. Yöre halkı halen çeşmeden su ihtiyacını karşılamaktadır.

Enine gelişen dikdörtgen prizması şeklinde inşa edilmiş olan çeşmenin üzeri düz bir mermer levha ile kapatılmıştır. Çeşmenin geniş yüzeylerinde üçer, dar yüzeylerinde birer olmak üzere toplam 8 lülesi bulunmaktadır. Bu lülelerde yer alan muslukların ikisi noksandır (geniş yüzeylerinde birer tanesi olmak üzere) (Görsel 10).

Çeşmenin kitabesi batı yönde (Görsel 11 b-c) olup şu şekilde okunmuştur:

“Sahibul hayrat vel hasenat

Merhum ve mağfur Fatma Hatun 1137”

Kitabede yer alan bilgilerden çeşmenin Fatma Hatun'un vefatından sonra ruhu için bir hayrat olarak yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Burada bahsi geçen Fatma Hatun hakkında bilgi edinilememiş olmasına karşın bu civarda ikamet ettiği düşünülmektedir.

Dört yönlü olan bu çeşmenin köşeleri kum saati biçimindeki sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Bezeme kompozisyonları geniş yüzeyler olan doğu ve batı yüzeylerde yoğunlaşmıştır. Her iki yönde de üçer kaş kemerli çerçeveler oluşturulmuş, karşılıklı servi ağacı motifleri de bu çerçeveler içerisine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla doğu ve batı yönde altı kaş kemerli çerçeve içerisine karşılıklı ikişer servi ağacı yerleştirilerek toplamda 12 servi ağacı motifi oluşturulmuştur. Servi ağaçları tek tek incelendiğinde bazılarının uçlarının birbirine dönük şekilde kıvrıldığı, bazılarının dümdüz yükseldiği, bazılarının da yapraklarının sağa ve sola dönük şekilde işlendiği dikkat çekmiştir. Ayrıca karşılıklı duran servi ağaçları zikzak bezemelerle detaylandırılıp hacim kazandırılmış, aralarına birer tane de çiçek işlenmiş rozetler yerleştirilmiştir. Çeşmenin dar yüzeylerinde ise diğer yöndekilere benzer şekilde birer kaş kemerli çerçeve oluşturulmuş ve

iç kısımlarına birer rozet yerleştirilmiştir. Çeşmedeki tüm bu bezemeler kabartma tekniği ile oluşturulmuştur.



Görsel 10: a-b. Çeşmeden genel görünüm; c. Çeşmenin kitabe bölümü.

10. Vaniköy Kaymak Mustafa Camii Avlusundaki Abdest Teknesi / Şadırvan (18. Yüzyıl)

İstanbul'un Üsküdar ilçesi sınırları içerisinde Vaniköy'de yer alan Kaymak Mustafa Camii avlusunun duvarına dayalı şekilde yerleştirilmiş olan abdest teknesinde herhangi bir kitabeye rastlanmamıştır. Enine gelişen dikdörtgen prizması (164 x 73 cm) şeklinde inşa edilmiş olan tekne, pembeye boyanmış beton bir kaide üzerine yanında yer alan başka malzemeden yapılmış tekne ile yan yana gelecek şekilde yerleştirilmiş, üzeri de kendisiyle pek uyumlu olmayan mermer bir levha ile kapatılmıştır. Derinliği 56 cm olan teknenin görülebilen geniş yüzeyinde üç (kuvvetle muhtemel duvara dayalı kısmında da üç lüle bulunmakta), dar yüzeyinde bir (kuvvetle muhtemel diğer kısmında da bir lüle bulunmakta) olmak üzere görülebilen toplam 4 lülesi bulunmaktadır. Bu lülelerde yer alan muslukların hiçbirisi mevcut değildir (Görsel 11).

Bezeme kompozisyonları geniş yüzeyde yoğunlaşmıştır. Bu yönde üç kaş kemerli çerçeveler oluşturulmuş, karşılıklı servi ağacı motifleri de bu çerçeveler içerisine yerleştirilmiştir. Muhtemelen teknenin diğer geniş yüzeyinde de aynı bezeme kompozisyonu tekrar etmektedir. Karşılıklı yerleştirilen servi ağaçlarının uç kısımları birbirine dönük halde kıvrılmış şekildedir. Ayrıca karşılıklı duran servi ağaçları zikzak bezemelerle detaylandırılıp hacim kazandırılmış, aralarına birer tane de çiçek işlenmiş rozetler yerleştirilmiştir. Çeşmenin dar yüzeylerinde ise herhangi bir bezeme oluşturulmamıştır. Çeşmedeki tüm bu bezemeler kabartma tekniği ile oluşturulmuştur.



Görsel 11: a-b. Kaymak Mustafa Camii Avlusundaki Şadırvan.

11. Üsküdar Şemsi Paşa Camii Avlusundaki Abdest Teknesi / Şadırvan (18. Yüzyıl)

Üsküdar Şemsi Paşa Camii avlusunda yer alan abdest teknesi/şadırvan suyunu avludaki kuyudan almakta iken günümüzde kullanım dışıdır. Teknenin üzerinde prizmal üçgen şeklindeki kapakta su doldurma açıklığı bulunmakta olup ön yüzünde üç, yan yüzde tek olmak üzere muslukları olmayan dört lülesi bulunmaktadır. Teknenin ön yüzünde kabartma tekniği ile oluşturulmuş bezeme kompozisyonu dikkat çekmektedir. Kenarlarda dar, ortada geniş, kare formlu üç pano yerleştirilmiş ve bu panolar, yüzeyden kalın silmelerle vurgulanmıştır. Panoların iç kısmı kaş kemerli çerçeve ile hareketlendirilmiştir. Yanlardaki panoların üst kısmına kemer köşelerine denk gelecek şekilde birer çarkıfelek rozeti yerleştirilmiştir. Çalışma kapsamında önem arz eden servi ağacı motifleri ön yüzde muslukların olduğu ayna taşlarında görülmektedir. Tasarım üç ayna taşında da hemen hemen aynıdır. Kaş kemerlerin içine, musluk kısmının sağ ve soluna karşılıklı olarak birer servi ağacı yerleştirilmiştir. Genel kompozisyon şeması bu şekildedir (Görsel 12). Ortadaki ayna taşının ölçüleri yanlardaki ayna taşlarından daha büyüktür. Buradaki karşılıklı servi ağaçlarının uçları birbirine dönük iken yanlardaki ayna taşlarında görülen karşılıklı yerleştirilmiş servi ağaçlarının uç kısımları düzdür. Ayna taşlarında yer alan bu servi ağacı motifleri ne yazık ki tahrip olmuştur. Ayrıca ön cephede yer alan panoların araları, farklı şekildeki bitki motifleri ile bezenmiştir.



Görsel 12: a-b. Üsküdar Şemsi Paşa Camii Avlusundaki Abdest Teknesi.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Makale Geliş Tarihi: 17 Ocak 2025

Makale Kabul Tarihi: 5 Mayıs 2025

Demir D. (2025), İSTANBUL ÖRNEKLERİYLE ÇEŞME MİMARİSİNDE SERVİ AĞACI MOTİFİ 1 (ANADOLU YAKASI), *Akademik Sanat* (24), 55-80

Çeşitli sanat eserleri bağlamında ele alınan servi ağacı betimlemeleri, Türk sanatının köklerine kadar inmektedir. Çalışma kapsamında İstanbul'un Anadolu yakasında tespit edilebilen toplam on bir servi ağacı bezemeli çeşmeye yer verilmiştir. Kuşkusuz bunların sayıları daha fazla olmakla beraber bu çalışmada söz konusu on bir eser ele alınmıştır. Bunların 10'u 18. yüzyıla tarihlendirilmekle beraber sadece biri (Çengelköy Çınarlı Mescid Çeşmesi) 1835 yılına tarihlendirilmiştir.

İncelenen bu çeşmeler kendi içerisinde şu şekilde tipolojik sınıflandırılmaya tabi tutulmuştur:

A. Meydan Çeşmeleri

Anadolukavağı Cevriye Hatun Çeşmesi (Dört cepheli)

Çengelköy Çınarlı Mescid Çeşmesi (İki cepheli)

Üsküdar İbn'ül Emin Ağa Çeşmesi (Tek cepheli)

Üsküdar Kâtip Mustafa Efendi Çeşmesi (Tek cepheli)

Üsküdar İzmirli Ali Paşa Çeşmesi (Tek cepheli)

Kanlıca Ayşe Hanım Mescidi Çeşmesi (Tek cepheli)

Kadıköy Ali Paşa Çeşmesi (Tek cepheli)

B. Duvar Çeşmeleri

Üsküdar Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi

C. Sanduka Biçiminde Olan Çeşmeler / Şadırvanlar

Anadolukavağı Fatma Hatun Çeşmesi

Kaymak Mustafa Camii Avlusundaki Şadırvan

Üsküdar Şemsi Paşa Camii Avlusundaki Abdest Teknesi

Yukarıda da belirtildiği üzere çalışma kapsamında yer alan on bir çeşme tipolojik olarak üç başlık altında ele alınmıştır. İlk grup meydan çeşmelerini oluşturmakla beraber sayının en yoğun olduğu (7 çeşme) grup da burasıdır. Meydan çeşmeleri, cephe sayılarına göre kendi içinde ayrıca değerlendirilmiştir. Bu grupta dört cepheli tek örnek Anadolukavağı Cevriye Hatun Çeşmesi'dir. Bu çeşme üslup olarak da diğer örneklerden farklılıklar göstermektedir. İki yandan ve üstten mermer çerçeve içerisinde niş oluşturulan çeşme, üstten iki köşeden ajurlu bitkisel süsleme ile yumuşatılan barok tarzda bir kemerle sınırlandırılmıştır. Bu çeşme hem üslup hem de servi ağacı motifinin düzenlenişi açısından diğer tüm çeşmelerden farklılıklar göstermektedir. Çeşmenin hem niş içine yerleştirilen ayna taşında, hem de nişi çevreleyen çerçevenin iki yanında karşılıklı duran ikişer servi ağacı motifi görülmektedir. Ayna taşındaki servi ağaçları diğer çeşmelerin ayna taşlarında görülenlerle benzer özellikler gösterirken çerçeve kısımlarında yer alan servi ağaçları hem boyutları hem de üzerlerine birer tane karşılıklı konmuş vaziyette işlenen kuş figürleri bakımından farklılık göstermektedir. Meydan çeşmeleri grubunun iki cepheli tek örneği de Çengelköy Çınarlı Mescid Çeşmesi'dir. Klasik üslup özellikleri gösteren bu çeşmenin ön

cephesinde sivri kemer ile oluşturulan nişin içerisine yerleştirilen ayna taşından başka yan cephesine de ayna taşı yerleştirilmiştir. Çalışmanın konusu açısından yan cephedeki ayna taşına odaklanılmıştır. Buradaki ayna taşına işlenmiş olan karşılıklı servi ağacı motifleri önem arz etmektedir. Meydan çeşmeleri grubuna dahil edilen diğer beş örnek tek cepheli meydan çeşmesidir. Bunlardan dördü (Üsküdar İbn'ül Emin Ağa Çeşmesi, Üsküdar Kâtip Mustafa Efendi Çeşmesi, Kanlıca Ayşe Hanım Mescidi Çeşmesi, Kadıköy Ali Paşa Çeşmesi) tıpkı Çengelköy Çınarlı Mescid Çeşmesi gibi ön cephesinin sivri kemerle niş şeklinde oluşturması bakımından klasik üslup özellikleri göstermektedir. Yine bu örneklerde servi ağacı motifi ayna taşında yer almaktadır. Üsküdar Kâtip Mustafa Efendi Çeşmesi'nin ayna taşının ortasında gövdesiz sadece yaprak kısımlarının işlendiği tek bir servi ağacı motifi (Görsel 13 h) görülürken diğer üç örnekte (Üsküdar İbn'ül Emin Ağa Çeşmesi, Kanlıca Ayşe Hanım Mescidi Çeşmesi, Kadıköy Ali Paşa Çeşmesi) karakteristik olan karşılıklı iki servi ağacı motifi görülmektedir. Bu gruba dahil olan Kanlıca Ayşe Hanım Mescidi Çeşmesi, baş kemerin olduğu kısmın istiridye motifi ile doldurulmuş olması bakımından diğer çeşmelerden üslup olarak farklılık göstermektedir.

Çeşmelerin ikinci grubunda tek bir duvar çeşmesi olan Üsküdar Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi yer almaktadır. Servi ağacı motifi hem bu eserin hem de çalışma dahilindeki tüm eserlerin ayna taşlarında şekillenmiştir. Fakat Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi ve Cevriye Hatun Çeşmesi'nde servi ağacı motifi ayna taşında olduğu gibi çeşmelerin farklı noktalarına da işlenmiştir. Üsküdar'da İFTAH binası duvarında yer alan Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi'nin ayna taşındaki servi ağacı motifi çeşmenin bir kısmının yol kot seviyesi altında kalmasından dolayı tam olarak algılanamıyorsa da yaprak kısımlarının görüldüğü mevcut kısmı burada da karşılıklı servi iki servi ağacı motifi olduğunu göstermektedir. Bu çeşmede ayna taşından başka yine niş içindeki alanda tas yuvalarının üst kısımlarına denk gelecek şekilde işlenmiş olan boyut olarak daha büyük karşılıklı servi ağacı motifi dikkat çekmektedir.

Görüldüğü gibi karşılıklı iki servi ağacı motifi ayna taşları üzerinde yoğun şekilde işlenmiştir. Bu örnekler incelendiğinde genel olarak ayna taşlarının bir kaş kemer ile çerçevelendiği ve servi ağacı motiflerinin bu çerçeve içerisine yerleştirildiği dikkat çekmektedir (Görsel 13). Servi ağacı ile beraber kompozisyonun birer parçası olan diğer motifler de hem bu çerçeve içine hem de çerçeve dışına taşacak şekilde ele alınmış olsa da kuşkusuz bu bezeme kompozisyonlarının başrolünde hep servi ağacı tasvirleri yer almaktadır.

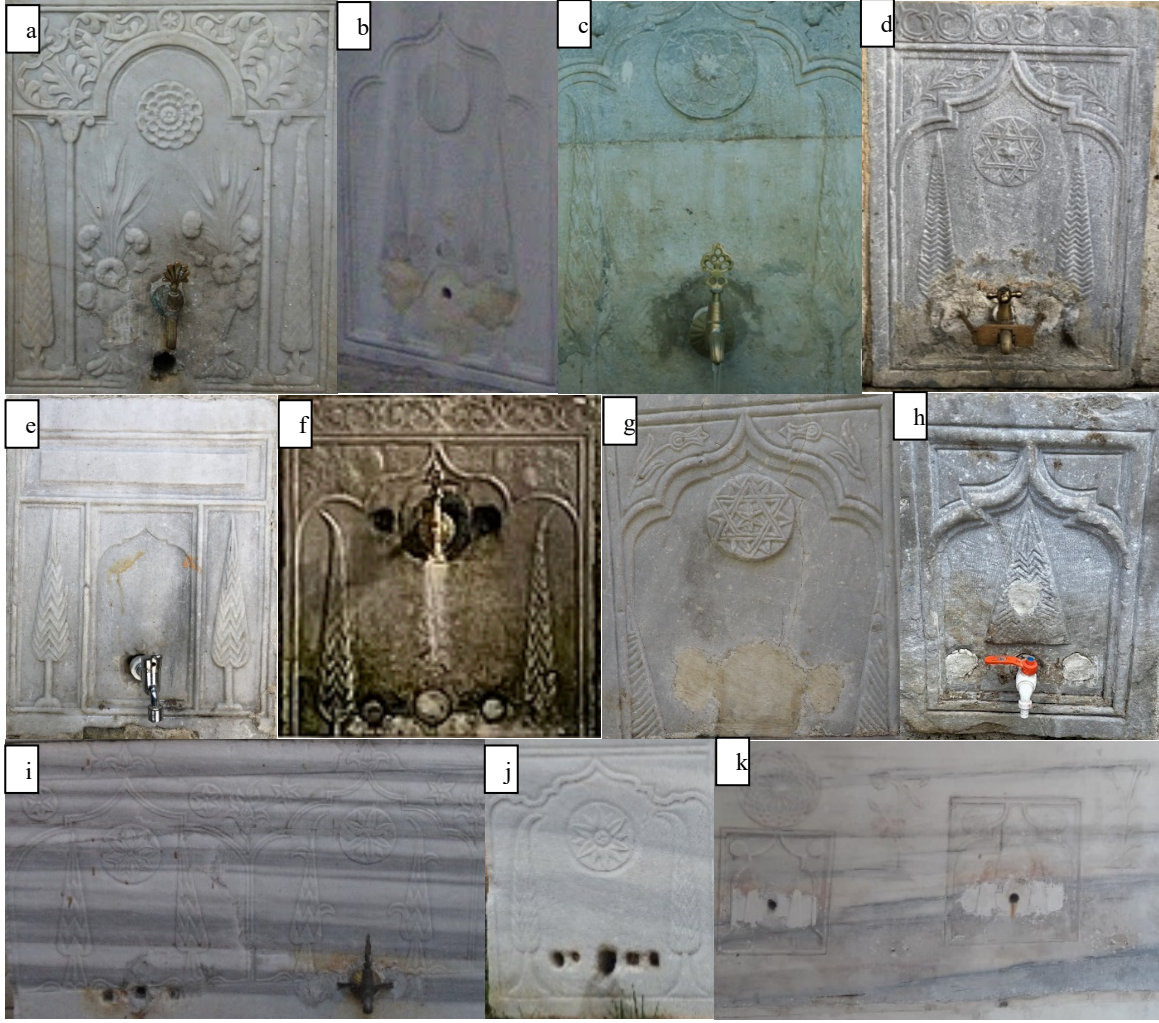
Ayna taşlarındaki genel şema servi ağaçlarının kaş kemerli çerçeve içerisine yerleştirilmesi olsa da iki cepheli tek meydan çeşmesi örneği olan Çınarlı Mescid Çeşmesi'nin yan cephesindeki ayna taşında birbirine bağlı şekilde oluşturulan bir yatay üç dikey çerçevenin iç kısmına servi ağaçları diğerlerinden daha farklı şekilde yerleştirilmiştir. Birbirine bağlı üç dikey çerçevenin orta kısmında kaş kemer motifi görülürken servi ağaçlarının bulunduğu kısımlar bu kaş kemerin dışında kalmıştır (Görsel 13 e). Diğer farklı

örnek de Cevriye Hatun Çeşmesi'ndeki ayna taşının yuvarlak kemer ile sınırlandırılmış olmasıdır (Görsel 13 a).

Çalışma kapsamında ele alınan çeşmelerin üçüncü grubunu da sanduka biçimli çeşme / şadırvanlar oluşturmaktadır. Bu grupta toplam üç eser yer almaktadır. Yatay dikdörtgen prizması şeklinde olan bu eserlerin geniş yüzeylerinde üçer, dar yüzeylerinde ise birer musluk vardır. Dolayısıyla her musluğun olduğu kısım ayna taşı niteliğindedir. Bu örneklerde servi ağacı motiflerinin yatay yüzeylerde şekillendiği dikkat çekmektedir. Yatay yüzeylerde görülen üçer musluğun her biri için kaş kemerle çerçevelenmiş ayna taşı kısmı belirginleştirilmiştir. Her yüzeyde oluşturulan bu üç kısmın her birine karşılıklı duran servi ağacı motifleri işlenmiştir.

İstanbul'un Anadolu yakası özelinde ele alınan bu çeşmelerde öne çıkan servi ağacı, oldukça derin anlamlar içermektedir. Servi ağacı, Türk mitolojisinde çok meşhur ve önem arz eden hayat ağacı ile de ilişkilendirilmektedir. Tüm mevsimlerde yeşil kalabilen kışın yapraklarını dökmeyen servi ağacı, göğe doğru sivrilererek yükselmesi, rüzgârda tepe kısımlarının yana doğru yatmasıyla adeta ilahi kaynağa bir teslimiyet duygusunu hissettirmektedirler. Ayrıca rüzgârın esmesiyle çıkan ahenkli sesler insandaki uhreviyat hissini artırmaktadır. Çeşmelerin ayna taşlarında ve çeşitli noktalarında görülen servi ağacı motiflerinin bazılarının tepe kısımlarının yanlara kıvrılmış şekilde tasvir edilmesi ilahi kaynağa teslimiyet anlamı ile ilgili olsa gerektir.

Servi ağacı, insan hayatındaki doğumdan ölüme kadar olan var olma çabalarını, vahdeti/bir olmayı, semaya uzanan dik duruşuyla doğruluğu, mevsimsel zorluklara rağmen her mevsim yeşilliğini kaybetmeden dimdik güçlü kalabilmesiyle içinde türlü zorlukları barındıran hayatı sembolize etmekte ve bu bağlamda hayat ağacı ile ilişkilendirilmektedir. Bazı çeşmelerin ayna taşlarında servi ağaçlarının tepe kısımları eğilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Bunlar yukarıda bahsi geçen teslimiyet duygusu anlamlarını taşıırken, bazı ayna taşlarında tamamen dik şeklide işlenen servi ağaçları da yine yukarıda bahsi geçen doğruluk, vahdet, hayat anlamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca köklerinin toprağın altından gelmesi, gövdesinin yeryüzünde, yapraklarının göğe uzanıyor vaziyette olması da doğum yaşam ve cennete ulaşma arzusunu hatırlatmaktadır. Yapraklarının daima yeşil kalması ölümsüzlüğü simgelerken, servi ağacı iyi şans, bolluk-bereket, koruyuculuk gibi anlamlar da yüklenmiştir (Kankal, 2016, s.51-52).

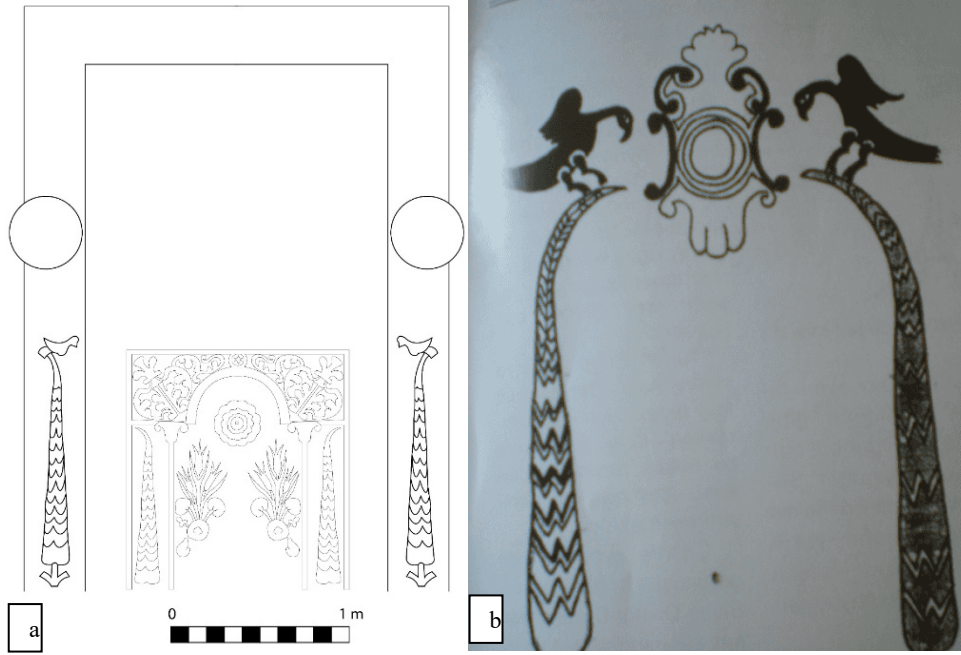


Görsel 13: Ayna taşlarında görülen servi ağacı motifleri.

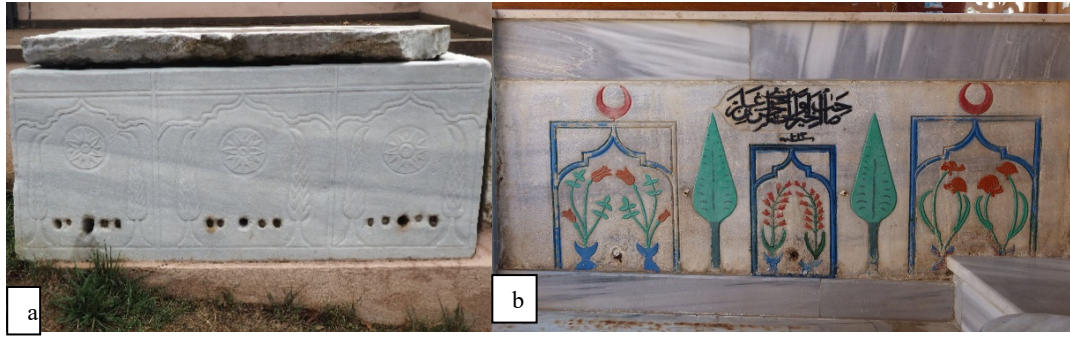
Geçmişten bugüne mezarlıklara servi ağaçlarının dikiliyor olması elbette ki tesadüfi olmayıp burada bahsedilen anlamlar dolayısıyladır. Mezarlıkların yanı sıra mezar taşlarına işlenen motifler arasında çokça yer bulması da boşuna değildir. Doğum, yaşam ve cennete gitme arzusu, bununla beraber kavuşulacak ölümsüzlük, şans, iyi talih anlamlarını da bünyesinde barındıran servi ağacı motifi mezar taşına işlendiği insanın, iyi talihli olup cennete gidebilmesi isteği ile örtüşmektedir. Cennete kavuşmanın da şüphesiz insanın doğruluktan ayrılmayarak ömür sürmesi ile mümkün olacağı inancından hareketle, bu motifin birbiriyle bağlantılı pek çok anlamı bünyesinde barındırarak, hayatın içinde yine birbiriyle bağlantılı alanlarda görülüyor olması dikkat çekmektedir. Mezarlıklara servi ağacı dikilmesi, mezar taşlarına servi motifi işlenmesi nasıl ki; hayat, ölüm, ölümsüzlük, iyi talih anlamlarına bağlı olarak ömrün uzun olması ile ilişkili bereket, iyi talihin sonucu olarak cennete gitme isteği, cennete giderek ölümsüzlüğe kavuşma gibi anlamlarıyla ilişkilendirilerek tasvir ediliyor ise bu motifin su mimarisine işleniyor olması da aynı anlamlara dayandırılabilir.

Çeşmelerin inşa edilmesinin amacı suyu kaynağından insanlara ulaştırmaktır. Su ise hayatın kaynağıdır. Hayatın kaynağı olan su, yaşam döngüsünün sürmesinin şartıdır. Dolayısı ile sular bereketli, sonsuz, ölümsüz olmalıdır ki hayat döngüsü sonsuza kadar sürsün... Servi ağacının hayat ağacının ta kendisi olması, hayatın kaynağı olan suyun akıtılabilmesi için inşa edilmiş olan çeşmelere işlenmiş olması hayatı sembolize ediyor olması ile ilgilidir. Servinin içinde barındırdığı doğruluk ile cennete ulaşarak ölümsüzlüğe kavuşma sembolü noktasında inanç gereği yaradana temizlenmiş ve arınmış olarak yönelmenin sembolü olan abdest alınması için inşa edilmiş şadırvanlara servi ağacı motifinin işleniyor olması da bu anlamlar ile ilgili olmalıdır. Su mimarisinin alt grubu olan abdest tekneleri/şadırvanlar da çalışma kapsamında ele alınan sanduka biçimli çeşmeler grubunda kendilerini göstermektedirler. Sanduka biçimli çeşme ve şadırvanlar şekil itibari ile kabri hatırlatan ölünün içine konulduğu tabut/sandukayı da anımsatması bakımından bir nevi ölümü ve ölümden sonraki yaşamı yani ölümsüzlüğü de hatırlatmaktadır. Buna ilaveten bu çeşme ve şadırvanlara servi ağacı motiflerinin işlenmesi bu fikri destekler niteliktedir. Nitekim çeşmeler ve şadırvanlar uhrevi olarak öbür dünyayı, serviler ise cennet bahçelerini ve ruhsal temizliği temsil etmektedirler.

Servi ağacı tasvirlerinin bazılarında görülen kuşlar ölümü, bir nevi ruhları simgelemektedir. Çalışmaya konu olan eserlerden Anadolukavağı Cevriye Hatun Çeşmesi'nde karşılıklı duran birer servi ağacının tepesine konmuş birer kuş figürün yer alması bu anlamı destekler niteliktedir. Servi ağaçlarının tepesine konan kuşlar ölüm sonrası geçilen diğer boyutu yani ruhları, servi ağacı da öteki alemdeki cennet bahçelerini sembolize etmektedir. İşte bu kompozisyon yukarıda bahsi geçen tüm anlamları bünyesinde barındırmaktadır. Bu çeşmedeki servi ağacı tasvirlerinde yer alan kuş figürleri bu çeşmeyi diğer çeşmelerden ayrı bir yere koymayı gerektirmiştir. Ki bu çeşme gerek üslup gerek dört cepheli meydan çeşmesi olması gerekse bünyesinde barındırdığı servi ağacı kompozisyonları açısından tek ve eşsiz bir örnektir (Görsel 14 a). Bu eserde görülen karşılıklı kuşların konduğu servi ağacı kompozisyonunun benzer örneği Edirne İbrahim Ağa / Musalla Çeşmesi'nin ayna taşında görülmektedir (Görsel 14 b). Bu kompozisyonda farklı olarak servi ağaçlarının uçları birbirine dönük şekilde kıvrık ve üzerine konan kuşların yırtıcı (doğan) olduğu dikkat çekmektedir (Karademir, 2008, s.99-102). İstanbul dışındaki su mimarisinde çeşme ve şadırvanlara servi ağacı motifinin işlendiği bir diğer benzer örnek de sanduka biçimli çeşme veya abdest teknelerinin (şadırvan) benzer örneği olan Bursa'da yer alan Tirilye Fatih Camii avlusundaki abdest teknesidir (Görsel 15 b).



Görsel 14: Anadolukavağı Cevriye Hatun ve Edirne İbrahim Ağa / Musalla Çeşmeleri.



Görsel 15: Vaniköy Kaymak Mustafa Paşa ve Tirilye Fatih Camii avlularındaki abdest tekneleri.

Sonuç olarak; bu çalışma dahilinde ele alınan çeşme ve şadırvanlar, 1703-1835 yılları arasına tekabül etmekte olup bunlar Osmanlı Devleti'nin son dönemi olan Batılılaşma dönemiyle birlikte değişen mimari bezeme anlayışını yansıtan örnekler olması bakımından da önem arz etmektedirler. Servi ağaçları, bu dönemde Barok üslubun etkisi ile Türk sanatına da yansıyan natürmort kompozisyonlar (ağaçlar, vazoda çiçekler, tabakta meyveler) ile beraber mimari bezemede yerini almıştır. Türk inanç ve kültürünün köklerinde olan hayat ağacı ile ilişkilendirilen servi ağacı, Batılılaşma dönemi sanat anlayışı ile sentez oluşturmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In the historical process, in every period of humanity in the context of various beliefs in the context of various beliefs, some animals, plants or trees in nature have been symbolized within the meanings they contain (or the meanings people attribute to them). The cypress tree, one of these symbols, has been turned into a motif in the process and has been applied in many fields of art and has come to the forefront as an important element in literature. In Turkish traditions, it is seen that sky, water, fire, trees and plants are attributed sacredness or the semantic depth of a certain symbolic religious character is attributed to them within the belief of earth-water depending on the belief in Gök God. Among these, tree-related beliefs have continued to exist in Turkish communities. One of these beliefs is the myth of Tree Descent in Turkish mythology. In addition, the cypress tree represented life and immortality with its ability to remain green and strong in all seasons, and was therefore associated with the tree of life in Turkish mythology. In addition, since its trunk rises vertically towards the sky in terms of its appearance, this tree is also associated with truthfulness and has come to the fore as a symbol in this context. Within the framework of this belief, the cypress tree has been one of the most frequently encountered decorative elements in most of the works of art produced both in ancient times and in the Seljuk and Ottoman periods. In the Ottoman period, the cypress tree stood out with its resemblance to the minaret, was characterized as the tree of life, and the birds landing on its branches symbolized people in life.

Some of the fountains included in the study have been mentioned in previous publications on Istanbul fountains. This study is important as it is the first step in a holistic evaluation of Istanbul fountains where the cypress tree is seen. There are fountains from the Ottoman period in many districts of Istanbul. Many of these fountains depict cypress trees. These fountains are too numerous to be covered in one article. For this reason, it was deemed appropriate to classify these works regionally and evaluate them in a series of articles. As mentioned above, this study constitutes the first step in this series. Within the scope of the study, a total of eleven fountains with cypress tree decorations that can be identified on the Anatolian side of Istanbul are included. Although there are undoubtedly more, this study focuses on these eleven works. Although 10 of them are dated to the 18th century, only one (Çengelköy Çınarlı Mescid Fountain) is dated to 1835. These fountains examined are Square Fountains (Anadolukavağı Cevriye Hatun Fountain (with four facades), Çengelköy Çınarlı Mescid Fountain (with two facades), Üsküdar İbn'ül Emin Ağa Fountain (with one facade), Üsküdar Kâtip Mustafa Efendi Fountain (with one facade), Üsküdar İzmirli Ali Paşa Fountain (with one facade), Kanlıca Ayşe Hanım Mescidi Fountain (with one facade), Kadıköy Ali Pasha Fountain (with a single facade)), Wall Fountains (Üsküdar Hacı Ahmed Pasha Fountain), Fountains / Fountains in the Form of Chests (Anadolukavağı Fatma Hatun Fountain, Fountain in the Courtyard of Kaymak Mustafa Mosque, Ablution Trough in the Courtyard of Üsküdar Şemsi Paşa Mosque) were subjected to typological classification under three headings. All of these fountains have cypress tree motifs on their mirror stones. In two fountains (Anadolukavağı Cevriye Hatun Fountain, Üsküdar Hacı Ahmed Paşa Fountain), it is seen that the cypress tree motif is also embroidered at some points other than the mirror stone. The cypress tree motifs on both the mirror stones and the points outside the mirror stones are generally in the form of two opposite cypress trees. When these examples are examined, it is noteworthy that the mirror stones are generally framed with an eyebrow arch and cypress tree motifs are placed within this frame.

The fountains and fountains discussed in the study correspond to the period between 1703 and 1835, and they are also important in terms of being examples reflecting the changing understanding of architectural decoration with the Westernization period, the last period of the Ottoman Empire. In this period, cypress trees took their place in architectural decoration together with still life compositions (trees, flowers in vases, fruits on plates), which were also reflected in Turkish art with the influence of Baroque style. The cypress tree, which is associated with the tree of life, which is rooted in Turkish beliefs and culture, has created a synthesis with the artistic understanding of the Westernization period.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, M. (2018). “Sultan III. Mustafa ve Sultan I. Abdülhamid Devri İstanbul Çeşmeleri”, *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science Sobider*, 70-115.
- Anadol, A. (Ed.) (2008). *Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının 3 Başkenti İstanbul, İsfahan, Delhi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Aynur, H. & Karateke H. T. (2022). *Aç Besmeleyle İç Suyu III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri (1703-1730)*, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.
- Bağcı, S. ve Çağman, F. ve Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Barışta, H. Ö. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul’undan Kuş Evleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eriş Kızgın, E. (2021). “XVIII. Yüzyılda İstanbul’da Sıbyan Mektepleri ile Birlikte Tasarlanan Çeşme Örnekleri”, *Rumeli İslam Araştırmaları Dergisi*, 235-265.
- Gündoğdu, H. & Demir, D. (2022). “İstanbul’dan Birkaç Figürlü Çeşme Örneği”, 25. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, NEU Yayınları, Konya.
- Kankal, R. (2016).” Türk Kültüründe Servi Ağacı”, *Yunus Emre Enstitüsü Türkiye’nin Kültür Dergisi*, 11, 50-57.
- Karademir, M. (2008). *Edirne Çeşmeleri*, Edirne Gazetecilik ve Matbaacılık, Edirne.
- Köse, N.-Meyveci, M. (2017). *İstanbul’un 100 Hanım Çeşmesi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Özdamar, M. (2004). “Üsküdar Namazgâhları”, *Üsküdar Sempozyumu Bildiriler I*, C. 1, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul, 97-105.
- Özgen, H.-Kızılkayak, G. (2011). *Kaynaktan Mahalleye Ab-ı Hayat Kadıköy Çeşmeleri*, Kadıköy Belediyesi Yayınları, İstanbul.
- Özgeriş, M.M.-Karahana, F.-Özgeriş, M. (2022). “Servi Ağacının Türk Kültürü ve Peyzajında Kazandığı Anlamın Hayâlî’nin “Serv” Redifli Kasidesindeki Yansımaları”, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1) 273-287.
- Sarıdikmen, G. (2013). *İstanbul’un 100 Çeşmesi ve Sebili*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Sarışın, Ş. (2010). *İstanbul’dan Kitabeler I: Çeşme Kitabeleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Taymaz, B. (2022). *Osmanlı Dönemi İstanbul Sebil ve Çeşme Kitabelerinin Biçim ve İçerik Açısından Değerlendirilmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (2021). *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi – I*, Üsküdar Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (2021). *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi – II*, Üsküdar Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/cinarli-mescid-cesmesi> (Erişim Tarihi: 08.01.2025).

<https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/ali-pasa-izmirli-cesmesi-h-1114-m-1702-ali-agac> (15.01.2025).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1:

- Yazarın Kişisel Arşivi.
- Bağcı vd., 2006: 99.
- Bağcı vd., 2006: 271.
- Yazarın Kişisel Arşivi.
- Yazarın Kişisel Arşivi.
- Anadol, 2008: 128.
- Kankal, 2006: 57.
- Cebeci, 2019: 60.

1. Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 2: a-c. Yazarın Kişisel Arşivi.

d. Gündoğdu-Demir, 2022: 537.

Görsel 3:

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/%C4%B0bn%27%C3%BCI_Emin_Ahmet_A%C4%9Fa_%C3%87e%C5%9Fmesi.JPG Erişim Tarihi: 08.01.2025.
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/%C4%B0bn%27%C3%BCI_Emin_Ahmet_A%C4%9Fa_%C3%87e%C5%9Fmesi.JPG Erişim Tarihi: 08.01.2025.

Görsel 4:

- https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=27126&sessionid=91e110ukqs5omsfqinhc4p0132
- https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=27129&sessionid=5b489b469aabb

Görsel 5: <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/izmirli-ali-pasa-cesmesi/#17.1/41.019204/29.011832>

Görsel 6: Aynur-Karateke, 2022: 313.

Görsel 7:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Alı_Pa%C5%9Fa_%C3%87e%C5%9Fmesi_%28Kad%C4%B1k%C3%B6y_%29 Erişim Tarihi 08.01.2025.

Görsel 8: <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cinarli-mescit-cesmesi-cengelkoy/#17.1/41.050237/29.052868>

Görsel 9: Kişisel Arşiv.

Görsel 10: Kişisel Arşiv.

Görsel 11: Kişisel Arşiv.

Görsel 12: <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/semsi-pasa-camii-abdest-teknesi/#17.1/41.025837/29.011343> (Erişim Tarihi 08.01.2025)

Görsel 13:

- a. Kişisel Arşiv.
- b. <https://kulturenvanteri.com/en/yer/ibnulemin-ahmet-aga-cesmesi/#17.1/41.017925/29.017729>
- c. Kişisel Arşiv.
- d. https://kulturenvanteri.com/tr/yer/izmirli-ali-pasa-cesmesi/20241220_172953/
<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/izmirli-ali-pasa-cesmesi/d67fe681-0e46-4385-b0e4-c4c839c81501/>
Erişim Tarihi 08.01.2025
- e. <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/cinarli-mescit-cesmesi-cengelkoy/#17.1/41.050237/29.052868>
Erişim Tarihi 08.01.2025
- f. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ali_Pa%C5%9Fa_%C3%87e%C5%9Fmesi_%28Kad%C4%B1k%C3%B6y%29 Erişim Tarihi 08.01.2025
- g. Kişisel Arşiv.
- h. https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=27129&sessionid=5b489b469aabb Erişim Tarihi 08.01.2025
- i. Kişisel Arşiv.
- j. Kişisel Arşiv.
- k. <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/semsi-pasa-camii-abdest-teknesi/#17.1/41.025837/29.011343> (Erişim Tarihi 08.01.2025).

Görsel 14:

- a. Gündoğdu-Demir, 2022: 537.
- b. <https://nilufergokce.com/makale/edirne-arkeoloji-muzesindeki-azinliklara-ait-mezar-taslarinda-hayvan-figurleri> (Erişim Tarihi 08.01.2025).

Görsel 15:

- a. Kişisel Arşiv.
- b. <https://kulturenvanteri.com/yer/tirilye-fatih-camii-abdest-teknesi/#17.1/40.393135/28.796585> (Erişim Tarihi 08.01.2025).

İŞLEMELERDE DESEN TASARIMI*

*Pattern Design in Embroidery**

Zekiye ŞENTÜRK¹, Fatma YETİM²

ÖZ

İşleme sanatı, el sanatları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kültürel mirasın aktarılmasında köprü görevi olan işlemler günümüzde verilen önem azalmış olmasına rağmen, sanatçıların ve zanaatkarların üretim çabası, bu alanda hizmet veren eğitimcilerin akademik ve bilimsel çalışmaları ile varlığını sürdürmektedir.

İşleme desenlerinin çağın beklentilerine cevap verecek nitelikte yeniden tasarlanması, somut olmayan kültürel miras aktarımının sürekliliğinin sağlanmasını da mümkün kılmaktadır. İşleme desen çizimi konusunda yayımlanmış az sayıda ve yetersiz içerikte çalışmanın olması yapılan bu çalışmanın önemini artırmaktadır. Ayrıca yapılan çalışma konuya ilgi duyan kişilere basılı kaynak olması açısından da son derece önemlidir (Şentürk,2023,s14).

İşlemlerin güncelliğini koruyabilmesi, gelecek kuşaklara bu değerlerin aktarılması ve gelişmelere olumlu katkı sağlanması yeni desenlerin üretilmesi ile mümkündür. Sanatsal ve duygusal anlamlar taşıyan işlemlerin “desen tasarım süreci” bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Hazırlanan çalışmada temel amaç, işleme desen tasarım sürecinde temel tasarım elemanları ve ilkelerinin kullanımı, tasarım sürecinde izlenmesi gereken işlem basamaklarının ortaya koyulmasıdır. Bu temel amaç kapsamında araştırmanın kavramsal çerçevesinde tasarım olgusu ele alınmış, tasarımı oluşturan elemanlar ve ilkeler incelenmiş, işleme sanatı ile bağlantısı kurulmuştur. Bulgular bölümünde bitkisel bezemeli desenlerin işleme desenine dönüştürülmesi detaylı çizimlerle desteklenerek çözümlenmiştir.

Çalışma, işleme desenlerinden bitkisel bezemeler ile sınırlandırılmıştır. İşlemlerde desen tasarım sürecinde izlenmesi gereken adımlar, uygun çizim ve görsellerle desteklenerek, desen tasarımında dikkat edilmesi gereken hususlara yer verilmiştir. Temel tasarım eleman ve ilkeleri ışığında belirlenen konu, hazırlanan metot ile etüt aşamasından başlanarak ele alınmış ve işleme deseni oluşturulmuştur. Araştırmacı tarafından ürün kompozisyonu hazırlanmış ve tasarımı yapılmıştır.

Bu çalışmada ele alınan konu ve içeriğin, işleme eğitimi veren örgün ve yaygın eğitim kurumlarında ders olarak okutulması, var olan temel tasarım derslerine entegre edilmesi öneri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İşleme, tasarım, desen, motif

ABSTRACT

The art of embroidery has an important place in handicrafts. Although the embroidery, which serves as a bridge in the transfer of cultural heritage, has decreased today, the production efforts of artists and craftsmen continue with the academic and scientific studies of educators serving in this field.

The redesign of embroidery patterns to meet the expectations of the age also makes it possible to ensure the continuity of the transfer of intangible cultural heritage. The fact that there are few and insufficient studies published on embroidery pattern drawing increases the importance of this study. In addition, the study is also very important in terms of being a printed source for people who are interested in the subject.

It is possible for embroidery to maintain its actuality, to transfer these values to future generations and to contribute positively to developments by producing new patterns. The “pattern design process” of embroidery, which carries artistic and emotional meanings, is the subject of this study.

The main purpose of the prepared study is to use basic design elements and principles in the embroidery pattern design process and to reveal the process steps to be followed in the design process. Within the scope of this main purpose, the concept of design was addressed within the conceptual framework of the research, the elements and principles that constitute the design were examined, and the connection with embroidery art was established. In the findings section, the transformation of plant-decorated patterns into embroidery patterns was resolved with the support of detailed drawings.

The study is limited to floral ornaments from embroidery patterns. The steps to be followed in the pattern design process in embroidery and the issues to be considered in pattern design are included, supported by appropriate drawings and visuals. The subject, which was determined in the light of basic design elements and principles, was handled starting from the study stage with the prepared method and the processing pattern was created. The product composition was prepared and designed by the researcher.

It is suggested that the subject and content discussed in this study should be taught as a course in formal and non-formal education institutions providing processing education and integrated into existing basic design courses.

Keywords: Embroidery, design, pattern, mo

* * Bu makale, 21 – 22 Kasım 2024 tarihinde düzenlenen, Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu II (GEBSİS-II)’de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

1. ORCID 0000-0002-6906-4956
2. ORCID: 0000-0001-8312-8269

Öğr. Gör. Gazi Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, zreyhan@gazi.edu.tr
Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fak., fatma.yetim@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Embroidery art is a branch of art within handicrafts. The definition of embroidery in the sources is; It is an ornamental art made on fabric using cotton, linen, silk or metal thread with needles or other auxiliary materials.

Embroidery has always been present in Turkish art history and hundreds of unique works are exhibited in national and international museums today. Despite such a high production in the past centuries, today, production in embroidery, especially hand embroidery, is extremely low. Academic studies have revealed that the main reasons for this situation are that embroidery is generally seen as women's work, it requires a lot of labor, patience and attention, it takes a long time to produce or economic reasons. Another factor that is among the main reasons for this situation is that new patterns cannot be produced. So why can't new patterns be drawn? The answer to the question can be interpreted as the person who does the embroidery defining himself as a craftsman and repeating existing patterns and not searching for new patterns or having insufficient knowledge about the pattern design process and the fact that the available resources in this field are almost non-existent.

The inability to produce new patterns can be related to the fact that people who embroider see themselves as craftsmen and repeat existing patterns and do not have sufficient knowledge about the pattern design process. However, in order for the art of embroidery to develop and adapt to the aesthetic understanding of the age, it is essential to introduce new patterns. This is possible by creating motifs after good observation and detailed study drawings and processing them in accordance with the pattern schema plan.

The word pattern used in embroidery designs represents the result that is presented based on the general pattern definition. In other words, pattern in embroidery can be defined as a drawing ready to be processed that is brought together with different arrangement (composition) and ornamental drawing methods of studied motifs.

The embroidery pattern design process is a multi-stage process that starts with observation, continues with study drawings and motif designs, and ends with composition arrangements and coloring. The designer's sensitivity, mood and creativity are among the important elements that shape this process. The most important factor that increases the aesthetic value of embroidery art is the quality of the pattern. Observing and studying the motifs correctly, arranging well-drawn patterns and creating the composition successfully transforms the embroidery into an artistic and qualified work.

In the prepared study, an answer was sought to the question of how to draw plant-decorated embroidery patterns. This process was detailed with the process steps presented and supported with sample drawings and applications. At this stage, the issues to be considered in the pattern drawing process were specified and a guiding attitude was adopted for the illustrator.

The transformation of embroidery into works of taste and its production in accordance with the design process depends on the quality of the drawn pattern. The embroidery process starts with the motif and continues with the pattern and composition. The better an object is observed and studied, the better the motif, the more the motif is drawn, the better the pattern, the better the pattern is corrected and composed, the higher the quality of the embroidery. If this order is not disrupted and the connections between them are not shaken, the more enjoyable, artistically valuable, developed and qualified the embroidery will be. In this context, drawing patterns in embroidery is a matter that should be emphasized and given importance.

In this context, drawing patterns is of great importance for the development of embroidery art. When patterns are handled in an innovative and creative way, embroidery art can both be preserved and gain a form that appeals to the taste perception of the age. Thus, this craft from the past will continue to attract the attention of art lovers by preserving its value in the future.

GİRİŞ

İnsanoğlunun; örtünmek, bir şeyleri taşımak ve korumak gibi çeşitli amaçlara bağlı olarak ortaya koyduğu el sanatları, süreç içerisinde gelişerek içinde yer aldığı toplumun kültürel özellikleri ve estetik kaygılarla yoğrularak geleneksel el sanatları adını almıştır. El sanatları, içerisinde pek çok farklı sanat ve zanaat dalını barındıran köklü bir olgudur. Bu bağlamda ahşap işleri, bakırcılık, işlemler, oyalar, örgüler vb. uğraşlar el sanatı kapsamındadır. Alparslan (2023, s.53) sanat sınıflandırması içerisinde el sanatlarını yüzey sanatları başlığı altında ele alınmaktadır.

İşleme sanatı ise el sanatları içerisinde yer alan bir sanat dalıdır. Kaynaklarda işlemenin tanımı; kumaş üzerine pamuk, keten, ipek ya da metal iplik kullanarak iğne veya yardımcı diğer malzemelerle yapılan bir süsleme sanatı, şeklindedir.

19. yy. da sanayinin ve teknolojik imkânların gelişimi ile birlikte el sanatlarına verilen önem azalmış ve popüleritesini kaybetmeye başlamıştır. Bu durum işlemleri etkilemiş yeni desenlerin üretilmesini engellemiştir. Ancak 21. yy'de dünya genelinde işlemlerin iplik sanatı adı altında bir zanaat olmaktan çok bir sanat olduğu görüşü benimsenmiş ve bu alanda yeni ve modern üretimler sanatçılar tarafından uygulanmaya başlanmıştır.

Nimet Keser (2016, s.165) “İplik Sanatı: Sanat Alanında Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Kabulü” adlı makalesinde durumu net bir şekilde ortaya koymuş, böylece goblen ya da nakış olarak adlandırılan zanaat alanları *iplik sanatı* olarak yeniden kavramsallaştırıldı, ifadelerini kullanmıştır.

Türkiye’de birçok lif ve iplik sanatçısı eserlerinde geleneksel ve modern işleme tekniklerini, kendi anlatım yöntemleri ve ifade şekillerinde kullanmaktadır. Bir ressam düşüncelerini boyaları ile seyircisine nasıl anlatıyorsa, nakış

sanatçısı da iplikleri ile kendisini ve düşüncelerini anlatabilmelidir. Bu bağlamda her nakış sanatçısının orijinal desen tasarımlarını kendisinin yapılabiliyor olması gereklidir.

Türk sanat tarihinde işlemler her dönemde boy göstermiş ve yüzlerce benzersiz eser bugün ulusal ve uluslararası müzelerde gösterime sunulmaktadır. Geçmiş yüzyıllarda bu denli fazla üretim olmasına rağmen günümüzde işlemlerde, özellikle el nakışlarında üretim son derece azdır. Bu durumun temel sebepleri arasında işlemlerin genellikle kadın işi olarak görülmesi, çok emek, sabır ve dikkat gerektirmesi, üretilmesinin uzun zaman alması veya ekonomik sebepler gibi pek çok etken olduğu akademik çalışmalarda ortaya koyulmuştur. Bu durumun temel sebepleri arasında olan bir diğer etken ise yeni desenlerin üretilmiyor olmasıdır. Peki neden yeni desenler çizilemiyor? sorusunun cevabı işleme yapan kişinin kendisini zanaatkar olarak tanımlayarak var olan desenleri tekrarlaması ve yeni desen arayışına girmemesi veya desen tasarım süreci hakkında yetersiz bilgiye sahip olması olarak yorumlanabilir.

Tasarım süreci bir kurgudur. Sonuca ulaşmak için de planlama ve biçimlendirme gibi belli süreçleri kullanmaktadır. Bu süreçler zamana ve teknolojiye göre farklılıklar göstermekte, bütün bu işlemler de sanatsal ve aynı zamanda bilimsel yöntemlerin birlikte kullanılmasını gerekli kılmaktadır (Dinçeli, 2017, s.558).

İşlemlerde yeni desenlerin ortaya koyulabilmesi için tasarım ilke ve elemanlarından faydalanılmalı, işleme yapan kişiye sanatçı bakış açısı kazandırılmalı ve yaratıcılığını destekleyecek ilke ve metotlar öğretilmelidir. Ancak bu yöntem ile geleneksel desenler korunabilir, revize edilebilir veya orijinal desenler üretilir.

1. Temel Tasarım Eleman ve İlkeleri

Tasarım insan zihni ve çabasını gerektiren, etrafımızda gördüğümüz bizi sarıp sarmalayan, deneyimlediğimiz her şeydir. Sistemli bir şekilde problemleri bir düzene sokmak ve en iyi şekilde çözmek üzerine kurulu bir olgudur. Tasarım zihinsel bir süreç olarak nitelendirilirken, tasarım somut olanı kast etmektedir.

Zihinde beliren tasvirleri hayata geçirmekte ve onları en iyi şekilde yansıtmakta kullanılan bir takım ilke ve elemanlar vardır. Tasarım ilke ve elemanları bilgisine sahip olmak iyi bir tasarım yapabilmenin ilk koşuludur. Tasarım ilke, elemanları birbirine bağlı, birbirini destekleyen kavramlardır ve bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Tasarım ürünlerinde ilke elemanlarını tek tek aramak ve sorgulamak yerine bütüne ulaşmak için kullanılan araçlar olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Tasarım elemanları, her türlü görsel tasarımda ilk başvurulacak yapı taşlarıdır. Bir sanat eserinin sanatsal değerini, o eser oluşturulurken tasarım eleman ve ilkelerinin en ideal biçimde kullanılması belirler. Bir eser oluşturulurken kullanılan tasarım elemanları nokta, çizgi, doku, renk, yön, ton- leke ölçü, biçim ve form şeklinde sıralanabilir.

Tasarım ilkeleri ise bir sanat eserinin sanatsal değerini ortaya çıkaran anlatımdır. Tasarım elemanlarının bir araya gelmesiyle tasarım ilkeleri, tasarım ilkelerinin sanatsal anlatımı ile de sanat eseri ortaya çıkar. Tasarım ilkeleri kendi içerisinde diğer ilkeleri destekler ve ilkelerin güçlü yönlerini ortaya çıkararak tasarımı etkisini artırır. Örneğin, boşluk-doluluk ilkesi içerisinde birlik ve denge ilkelerini de barındırır. Tasarım ilkelerinin sanatçılar ve sanat eğitimcileri tarafından yapılmış sınıflandırmaları mevcuttur. Bu bağlamda yapılmış en genel sınıflama “ritim, tekrar, kontrast, koram, birlik, vurgu, boşluk-doluluk, değişiklik, çeşitlilik, denge” (Toktaş, 2009, s.31) şeklindedir.

2. El Sanatlarında “Desen” Kavramı ve Önemi

“Desen tüm görsel sanatların temelini oluşturan bir disiplindir. Gerek güzel sanatlar (resim, heykel, mimarlık vb.), gerekse uygulamalı sanatlar (tekstil ve moda, grafik, el sanatları, vb.) alanlarında eğitim desenle başlar, tasarım ve ürün üretme desenle başlar” (Etike, 2006, s.14). Burada dikkat etmemiz gereken, el sanatları alanında kullanılan “desen” kelimesi ile plastik sanatlarda kullanılan desen kelimesinin farklı anlamlarda kullanılmasıdır. El sanatlarında desen, eşyanın veya konunun şeklinin bir yüzey üzerine çizgiler ve lekeler yardımıyla ifade edilmesidir (Okan, 1979, s.7).

Henri Matisse için desen çizmeyi “seçmek, ayıklamak, doğanın özünü göstermektir”. Edgar Degas “resimde desen, formun, biçimin, ya da doğanın kendisi değil, formu, görüşü, yorumlayış tarzıdır” (<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-dunyasi/resimde-desen-nedir/>) şeklinde açıklamıştır. Bu tanımlardan yola çıkarak güzel sanatlarda kullanılan desen kelimesini genel olarak tanımlamak gerekirse; nesnenin sınırlarını yani biçimsel formunu tanımlayan, çizgisel veya lekesele ifadeleri olan genelde renksiz olarak biçimlendirilen, sanatçısının kendine has tarzını yansıtan temel el çizimleridir, şeklinde olacaktır.

İşleme tasarımlarında kullanılan desen kelimesi ise genel desen tanımından yola çıkılarak ortaya koyulan sonucu temsil etmektedir. Yani işlemlerde desen; etüt edilmiş motiflerin, farklı düzenleme (kompozisyon) ve süsleme resim yöntemleri ile bir araya getirilmiş işlenmeye hazır çizim olarak tanımlanabilir.

Türk işlemlerinin yapısını bozmadan sürekli canlı tutabilmek, kişiliğini bozup yozlaştırmadan yaşatmak en büyük amaçlardandır. Motiflerin dilini çözmek, onları doğru okuyup yorumlayabilmek ve yeni eserler üretebilmek, bilinçli bir çalışma ve gerekli bir ortam hazırlamakla olabilir (Övünç, 1986, s.10). İşlemlerin varlığını sürdürmesi, gelişebilmesi, çağın beklentilerine cevap vermesi ya da günün beğeni algısına hitap edebilmesi yeni desenlerin üretilmesi ile sağlanabilir. Yeni desenlerin üretilmesi ise, iyi bir gözlemin ardından detaylı etüt çizimleri sonrasında meydana getirilen motiflerin desen şema planında belirlenen tekniğe göre hazırlanması ile sağlanabilir.

2.1. İşlemlerde desen tasarım süreci

Nakış eğitimi almaya başlayan bir öğrenciye öğretilen ilk konular arasında desen çizimi ve deseni kumaşa aktarma yöntemleri yer almaktadır. Çünkü “işlemenin deseni ne kadar hatasız çizilir, kumaşa veya işlenecek yüzeye ne kadar hatasız aktarılırsa işleme o kadar kusursuz olur” ilkesi öğretmenler tarafından benimsenmiştir. Bu öğretiden, motif tasarımlarının ve desen çizimlerinin son derece önemli bir konu olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. İyi bir desen olmadan iyi bir işleme olmaz ilkesi mutlaklıdır.

Desen tasarımı etüt çizimi ile başlar, motif tasarımları ile devam eder, kompozisyon düzenlemeleri ve renklendirme ile sonlandırılır. Bu sıralamaya tasarımcının detaylı gözlemi, sosyal konulara duyarlılığı, kendi ruh hali ve yaratıcılığı dahil edilirse ortaya kusursuz işleme desenleri çıkacaktır.

2.1.1. Etüt

İşleme deseni oluşturmaya başlarken objelerin detaylı biçimde etüt edilmesi oldukça önemlidir. Obje ne kadar iyi gözlemlenir ne kadar iyi analiz edilip kâğıda yansıtılırsa, daha sonraki aşamalarda o derece kolaylık sağlanacak, daha net ve kusursuz görüntülere ulaşılabilecektir.



Şekil 1. Etüt edilmiş lale çiçeği

Etüt çalışmalarında ortaya çıkan detaylı çizimler üzerinde, işleme deseni oluştururken kullanılacak resim tekniğine göre, sadeleştirilebilir, modernize edilebilir veya deformasyon gibi farklı organizasyon ve düzenlemeler yapılabilmektedir. Bu aşamada etüt edilen konu özelinde motif çalışmaları yapılır. “Motif kelimesi Türkçeye örge olarak geçmiştir. Motif kendi başına bir bütün olmakla birlikte, süslemenin bütünü oluşturarak, desenin bütün özelliklerini bir araya toplayan en küçük parçasıdır” (Seçkinöz ve diğerleri, 2002, s.12).

2.1.2. Motif

Motif, figür, sembol ve şekiller tarihin belirli bir noktasındaki düşünce ve davranışların ürünleridir (Mülayim, 1998, s.219). Süslemelerde temel süs ögesi olarak kullanılan motifler tek başına kullanılacağı gibi farklı motiflerle bir araya getirilerek de yeni kompozisyonlar oluşturulabilir. Bu yeni düzenlemelere verilen genel isim ise desen olarak nitelendirilir. Bu bağlamda motifler bir araya gelerek desenleri oluşturmaktadır. Örnek olarak “bitkisel motiflerle oluşturulan desenler kullanılmıştır” veya daha özel bir örnekleme ile “lale motifleri ile oluşturulan Türk işi deseni”

cümlesi verilebilir. Süsleme resimlerinde sınıflandırmalar bu birimlere göre oluşturulmuştur. Bitkisel, geometrik, soyut motifler gibi.



Şekil 2. Bitkisel motif örnekleri

Eski Türk işlemlerinde süs unsuru olarak kullanılan motifler yurdun her bir köşesinde, her eve girmiş ve günümüze eşsiz örnekler olarak ulaşmıştır. Aynı motifler defalarca kullanılmasına rağmen her işleyen elinde farklı bir görünüm kazanmış, yüzlerce farklı kompozisyon ve nitelikte desenler ortaya çıkmıştır. Ehl-i Hiref Cemaatinin elinden çıkmış aynı motifler sadece işlemlerde değil üslup birliğini benimseyen tüm el sanatları alanlarında boy göstermiştir. Lale veya sümbül motifini cami süslemelerinde, hat ve tezhipte, işlemlerde, dokumalarda, ahşap oymalarında görmek mümkündür. İşlemeyi yapanın, içinde yaşadığı ortam, ruh hali, duyguları, gözlem yeteneği, teknik imkânları gibi unsurlar motiflerin farklılaşmasını sağlamıştır.

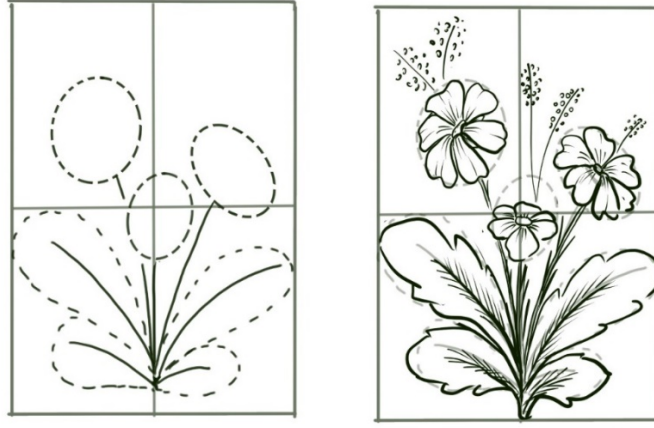
İşleme motifleri çizilirken;

- Çizgiler tek ve net olmalıdır.
- Motif üzerinde mevcut olan eğrilikler giderilmelidir.
- Çizim gölgelerden arındırılmalıdır.
- Çizimler orta sertlikte bir kurşun kalemle sert bir zemin üzerinde çizilmelidir.
- İşleme yapılacak tekniği özelliklerine göre, çizgiler açık- kapalı formlarda çizilmelidir (Örn. Türk işinde her form kapalı formda çizilmelidir).
- İşleme yapılacak tekniğin özelliklerine göre, birimlerin içi doldurulacaksa çizgiler çift hatlı ve eşit aralıklı olarak çizilmedir (Örn. Maraş işinde dallar çift hatlı ve eşit aralıklı çizilmelidir).
- Temiz ve özenli çizmeye özen gösterilmelidir.

2.1.3. Desen şema planı

İşleme desenleri önceden planlanmış, üzerine düşünülmüş sistemli çizimlerdir. Motif ve desen tasarımında ilk basamak desenin şema planını oluşturmaktır. İşleme desen tasarımında bezemelerin yerleşim planında gösterilen özen (kompozisyonu) eserlerin niteliğini artırmakta ve göze hoş gelmesini sağlamaktadır. Bu aşamada temel tasarım ilkelerinden faydalanılarak saptanan eksiklikler giderilmelidir.

Desenlerde iyi bir planlama yapabilmek için şema çizimi gereklidir. Tasarım üzerine yerleştirilecek birimlerin önceden görülmesi ve yapılacak düzenlemeler hakkında bize ön izleme vermesi açısından son derece önemlidir. Şema planında büyük birimler yalın formlar şeklinde kesik çizgilerle ifade edilirken, yön tayin eden birimler genellikle tek çizgi ile gösterilmektedir.



Şekil 3. Desen şema planı

3. Bitkisel Bezemeli İşleme Deseni Tasarım Süreci

Bitkisel bezemeler her teknik de işleme türü için en sık kullanılan bezeme türüdür. Geleneksel ve modern tarzda işleme türleri için her zaman en sık tercih edilen bezeme türüdür.

Bitkisel bezemeli işleme deseni oluştururken dikkat edilecek hususlar şunlardır;

1. İşleme desenleri oluşturulurken işlenecek teknik önceden belirlenmeli ve bu doğrultuda çizimler şekillendirilmelidir.
2. İşlenecek tekniğe uygun çizim araç gereçleri kullanılmadır. Örn; hesap işi deseni tasarlamak için kareli veya milimetrik kâğıt kullanılmalıdır.
3. Bitkiler resmedilirken dikkat edilmesi gereken en önemli husus, resmedilecek her bir birimin aslına uygun çizilmesi ve öğeler arasında tutarlı bir bütünlük olmasıdır. Desen tasarlanırken yaprak ve çiçekler birbirine uygun ve tamamlayıcı formlarda çizilmelidir.
4. İşleme desenleri tasarlanırken uygulanacak tekniğin iğne özellikleri göz önünde bulundurularak çizimler yapılmalıdır. Örn; Maraş işi desenleri tasarlanırken daha detaylı ve ince çizgilerden kaçınılmalı, tekniğin iğnelerini uygulayabileceğimiz formda çizimler yapılmalıdır. Veya Türk işi desenleri tasarlanırken her bir birim kapalı formda çizilmeli, ucu açık çizgi bırakılmamalıdır.
5. Gerçekçi bir çizim yapılacaksa dalların, çiçeklerin, yaprakların ve gövdenin bağlantı şekillerinde dikkat edilmelidir.
6. Stilize edilecek bitki gereğinden fazla sadeleştirilmemeli ana formlara sadık kalınmalıdır.
7. Desen tasarımı yapılırken birden fazla süsleme resim tekniği kullanılabilir.

3.1. Bitki çizim aşamaları

1. Resmetmek istediğiniz bitkinin detaylarını görebileceğiniz bir fotoğrafını seçiniz.
 2. Dış hatlarını belirleyecek basit bir geometrik form çiziniz, varsa bitkinin merkez noktasını belirtiniz. Ardından merkezden ayrılan yaprakların çıkış ve uzanış yolunu merkezden dışa doğru basit oklar kullanarak çiziniz.
 3. Merkezden başlamak üzere (tohumlardan) dışa doğru yaprakları veya varsa diğer uzantıları kabaca eskiz çizgileri ile belirleyiniz.
 4. Kaba çizimi, çizmiş olduğunuz bitkinin gerçek formuna bakarak detaylandırmaya çalışınız.
- *Bu aşamada uzantıların çıkış yönleri, çizgi takibi ve çizgilerin alt üst ilişkisine dikkat edilmelidir.
5. Etüt çizimi tamamlanan bitkinizi işleme yapacağınız tekniğin iğne özelliklerine göre sadeleştiriniz.
- *Hazırlanan çizim, süsleme resim yöntemlerinin biri ve birkaçı ile yeni ve özgün tasarımlarda kullanılabilir.
- **Ölçeklendirme ve renklendirmede değişiklikler yapılabilir, farklı kompozisyonlar oluşturulabilir.



Şekil 4. Bitki çizim aşamaları

3.2. Stilizasyon

Çalışma konusu belirlendikten sonra etüt çalışmalarının ardından stilizasyon çalışmaları yapılır. Stilizasyon belirli bir üsluba göre sadeleştirme, çizime nitelik kazandırma işlemidir. İzlenmesi gereken işlem basamakları şu şekildedir;

1. Detaylı çizimi sadeleştirerek fazla detayları çıkarınız.

*Bu işlem yapılırken formların asıllarına sadık kalınmalıdır.

**Dijital tablet yardımı ile etüt çizimi üzerinden sadeleştirme yapılabilir veya parşömen kâğıdı yardımı ile çizimler üst üste koyularak ve üzerinden kopya alınarak çizimler yapılabilir.

***Bu işlem bize üzerinde çalışacağımız bitkiyi yakından tanıma imkânı sunacaktır. Dolayısı ile daha gerçekçi ve göze hoş gelen desenler tasarlamamızı sağlayacaktır.

2. Bitkinizin ana formlarına sadık kalarak çiçek ve gövde kısmında değişiklikler yaparak denemeler yapınız.

*Bu işlem ne kadar çok yapılırsa desen tasarlama aşaması o kadar kolaylaşacaktır.

**Bu aşamada bezeme resim yöntemlerinin tamamından faydalanılabilir.

***Bu aşamada basılı kaynaklardan veya müzelerden faydalanılabilir.

****Çizilen desenleri işleme türlerine göre ayırmak kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 5. Bitki çizim aşamaları ve stilize edilmiş bitki

3.3.Desen şema planının hazırlanması

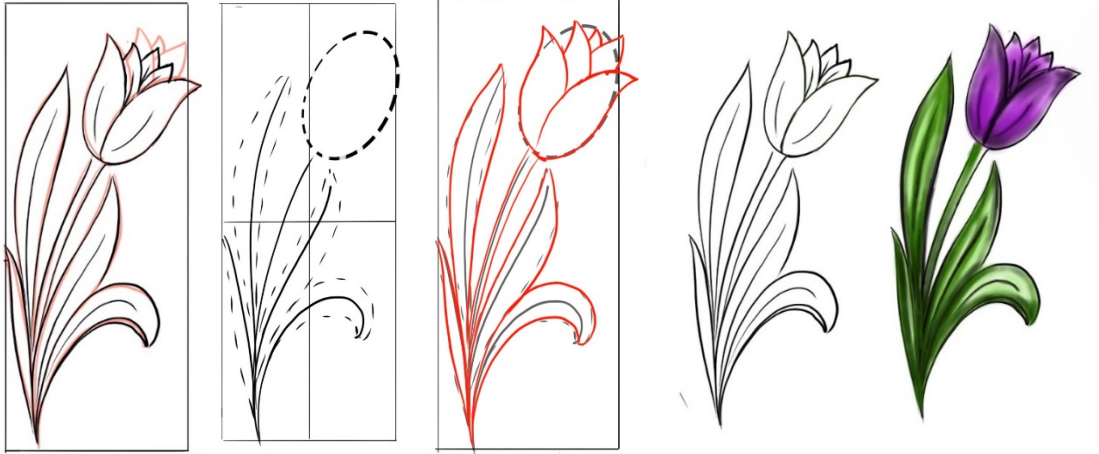
İşleme desen tasarımında ki son adım olan desen şema planı hazırlanırken izlenmesi gereken adımlar şunlardır;

1. İşleme desen tasarımı hazırlanırken desen çizilecek alan (kompozisyon alanı) önceden belirleyiniz.

* Serbest formlardan yararlanılabileceği gibi geometrik formlardan da yararlanılabilir. (kare, çember, üçgen gibi)

2. Seçilen form içerisine kullanılacak olan bezeme isteğe uygun olarak yerleştirilerek desen şema planını hazırlayınız.

- * Burada birden çok deneme yapılarak en uygun düzenleme elde edilmeye çalışılmalıdır.
- *Kullanılacak olan bitkinin birimleri (dal, gövde, çiçekler) kompozisyon alanına eşit şekilde dağıtılmalıdır
- 3.İşleme tekniğinize karar veriniz ve deseninizi bu teknik özelinde şekillendiriniz.
- 4.Hazırlanan şema planı üzerinde ana hatları ile deseni şekillendiriniz ve gerekli düzenlemeleri yapınız.
- 5.Gereğinden fazla boşluk veya yığılma varsa deseni düzenleyiniz. Örn; kısa kalan dallar uzatılabilir, alanı taştan kısımlar kırılabilir veya alanı dolduracak şekilde büyütülebilir.
- *Göze boş gelen dengesiz alanlara fazladan birimler ilave edilebilir.
- 6.Ana hatları ile deseni tamamlayınız.
- 7.Son halini alan ana desenin detay çizimlerini yapınız.
- *İşleme tekniğinin iğne özelliklerini göz önünde bulundurarak çizimlerinizi detaylandırınız.
- **Yaparak ve dalların içerisinde damar veya kıvrımlar varsa bu aşamada ekleyiniz.
- ***Gölgeleştirmeler varsa çizim aşamasında belirlenmeli ve çizim ona göre tamamlanmalıdır.
- ****Gerek duyulursa ekleme ve çıkarmalar bu aşamada da yapılabilir.
- 8. Tamamlanan desen çizimini isteğe bağlı olarak renklendiriniz.



Şekil 6. Desen şema planı işlem basamakları

3.4.Kompozisyon düzenlemesi

Hazırlanan desenler tek başına kullanılabileceği gibi şablon olarak kullanılarak çoğaltılabilir ve farklı ürünlerde birim tekrarı, tam tekrar, aralıklı tekrar gibi kompozisyon düzenlemelerinde kullanılabilir.

İşlemlerde en sık kullanılan kompozisyon türleri; tekrar, büyütme-küçültme, tek eksenli ve çok eksenli simetri, grift, serpm ve ulamadır.



Şekil 7. Çeşitli kompozisyon örnekleri

SONUÇ

“İnsan ihtiyaçlarını karşılamak üzere ürettiği eşyaya, yaşadığı sosyal ve kültürel ortamlardan beslenen duygu zenginliğini yansıtarak estetik değer kazandırmıştır. Bunun yanında el sanatı ürünü, motiflerine ve renklerine yüklenen anlamlarla anlatım aracı olma görevini de üstlenmiştir. Bu yönüyle el sanatları, geçmişten geleceğe köprü oluşturabilen önemli kültür değerleridir” (Sarioğlu, 2005, s.72). Geleneklerimizin geçmişten bugüne sıkı bağlarla tutunduğu ve bunun artık bir kültürel kavram olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Bir sanatın varlığını sürdürebilmesi ve geliştirilmesi, o toplumun tarihinin bilinmesinde, milli kültürünün ve kişiliğinin korunmasında önemli rol oynamaktadır. Öte yandan teknik gelişmeler, toplumun el işçiliği devrinden çıkıp endüstriye yönelmiş olması da bir gerçektir. İki unsuru bağdaştırıcı bir yol bulmak ve endüstri sanatları içerisine işlemeciliği dahil etmek, geleneksel tekniklerden uzaklaşmadan üretimler yapmaya devam edilmelidir.

İşlemelerin zevk ürünü eserler haline dönüşmesi, tasarım sürecine uygun üretilmesi çizilen desenin kalitesine bağlıdır. İşleme süreci motifle başlar, desen ve kompozisyonla devam eder. Bir nesne ne kadar iyi gözlemlenir ve etüt edilirse motif o kadar, motif ne kadar düzgün çizilirse desen o kadar, desen ne kadar iyi düzeltilir ve kompoze edilirse işleme o kadar kaliteli olur. Bu sıralama bozulmadan, aralardaki bağlantılar sarsılmadan etütten işlemeye varılırsa, işleme o denli zevk sahibi, sanatsal değeri yüksek, gelişmiş ve nitelikli olacaktır. Bu bağlamda işlemlerde desen çizimi, üzerinde durulması ve önem verilmesi gereken bir husustur.

Geçmiş yüzyıllarda üretilen eşsiz eserlerin niteliğini artıran gözü rahatsız etmeyen desenlere sahip olmalarıdır. Geline nokta geleneksel tekniklere bağlı kalınarak yeni desenlerin çizilmesi bu kadim sanatın devamlılığı açısından elzemdir. Geleceğin geleneği, içinde bulunulan dönemin teknik, maddi ve manevi beklentilerini karşılayan yeni eserlerin üretilmesi ile yazılabilir.

Bu çalışma sonucunda, ele alınan başlıkların detaylandırılarak, işleme eğitimi veren örgün ve yaygın eğitim kurumlarında ders olarak okutulması, var olan temel tasarım derslerine entegre edilmesi ve ileri dönem ders müfredatları ile ilişkilendirilmesi öneri olarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Alparlan, S. (2003). *Tasarım, Mesleki Resim*. İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık.
- Etike, S. (2006). *Kız Teknik Liseleri İçin Desen*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Diñçeli, D. (2017). Sanat ve Tasarım Eğitim. *İdil Dergisi*, Cilt: 6 Sayı:30. s.558
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin Tanıkları Orta çağ Türk Süsleme Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları. 1. Basım.
- Okan, N. (1979). *Nakış*, Ankara: Tekışık Matbaası.
- Övünç, R. (1989). *Türk İşleme Desenleri*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Sarioğlu, H. (2005). El Sanatlarını Milli Değer Olarak Algılamak. *Milli Folklor Dergisi* Cilt: 9 Sayı: 66, s.72.
- Seçkinöz, M. vd. (2002). *Resim II, Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları Ders Kitapları Dizisi. 4. Aksam Sanat Okulu Matbaası.
- Şentürk, Z. (2023). *İşlemelerin Tasarım İlke Ve Elemanlarına Göre Analizi Ve İşleme Desen Tasarım Süreci*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

Toktaş, P. (2009). *Güzel Sanatlar Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarında Temel Sanat Eğitimi/Temel Tasarım Dersine Giren Öğretim Elemanı Ve Öğrenci Görüşlerinin Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Ankara.

İnternet Kaynakları:

<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-dunyasi/resimde-desen-nedir/> Erişim tarihi: 16.10.2022

TILSIMLI GÖMLEKLERİN GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Analysis of Talismanic Shirts in Terms of Graphic Design

Şükran ÜNEŞ

ÖZ

Bu araştırma, Osmanlı padişahlarının giydiği tılsımlı gömleklerin grafik tasarım açısından incelenmesini içermektedir. Bu araştırma ile tarihimizin bir parçası olan tılsımlı gömleklerin islami değerinin dışında belirli parasal, fiziksel ve psikolojik sınırlamalar göz önüne alınarak verdiği mesaj ve hitap ettiği hedef kitle araştırılmıştır. Bu sayede söz konusu gömleklerin yapıldığı dönem şartlarında grafik tasarımı gelinen noktayı anlamak amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman ve eser incelemesi tekniği kullanılmıştır. Tılsımlı gömleklerle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili çeşitli kaynaklardan bilgi toplanarak bir literatür taraması yapılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda, tılsımlı gömlekler grafik tasarım ilkeleri ve unsurları ışığında incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, Osmanlı padişahlarının giydiği tılsımlı gömleklerin, giyeni kötülüklerden koruma, hastalıklara şifa verme ve savaşta galip gelme inançlarıyla hazırlanmış görülmüştür. Tasarım sürecinde, verilen mesajlar arasında giyenin kişisel dua ve istekleri yer almakla birlikte, bu dua ve dilekler doğrudan insan faktörüne değil, Allah'a yöneltilmiştir. Ayrıca, bu gömlekler kullanıldıkları malzeme aracılığıyla dönemin ekonomik durumunu, üzerindeki yazılar ve süslemelerle hat ve tezhip sanatındaki gelişmeleri, dönemin sosyal yapısını, dini inançlarını ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Aynı zamanda, bu gömleklerin üretiminde yer alan ustaların dini ve pozitif bilimlerdeki bilgileri de gömleklerin tasarımından anlaşılmaktadır. Tılsımlı gömleklerde yer alan görsel öğeler, grafik tasarım ilkeleri ışığında incelenmiştir. Bu görsel öğeler, semboller, motifler ve dualar şeklinde gruplandırılmış ve her biri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca grafik tasarım ilkelerinden biri olan renk konusunun tılsımlı gömleklerde mesaj vermek için kullanılan bir diğer öğe olduğu dikkat çekmektedir. Bununla birlikte görsel unsur olarak tılsımlı gömleklerin üzerine işlenmiş olan duaların yazımında kullanılan tipografik düzenlemeler ve oluşturulan kompozisyonlar da incelenmiştir. Bu doğrultuda Topkapı Sarayı Müzesinde yer alan ve padişahların kullandığı tılsımlı gömlekler semboller, motifler, dualar, kullanılan renkler ve tipografik düzen bakımından ele alınarak grafik tasarım ilkelerine göre yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tılsımlı gömlek, grafik tasarım, tasarım ilkeleri, tasarım elemanları

ABSTRACT

This study examines the talismanic shirts worn by Ottoman sultans from a graphic design perspective. Through this research, the message conveyed by these shirts and their intended audience have been analyzed, considering specific financial, physical, and psychological limitations beyond their Islamic value. This approach aims to understand the state of graphic design during the periods in which these shirts were created.

In this study, the document and artifact analysis technique, one of the qualitative research methods, was used. A literature review was conducted by gathering information from various sources directly or indirectly related to enchanted shirts, and based on the obtained data, these shirts were examined in light of graphic design principles and elements. The analyses revealed that the enchanted shirts worn by Ottoman sultans were designed with the belief that they protected the wearer from evil, provided healing for illnesses, and ensured victory in battle. During the design process, the messages conveyed included the wearer's personal prayers and wishes, which were directed not at human factors but at Allah.

Furthermore, these shirts reflect the economic conditions of the period through the materials used, while the inscriptions and decorations showcase advancements in calligraphy and illumination art. Additionally, they provide insight into the social structure, religious beliefs, and artistic understanding of the era. The craftsmanship of the artisans involved in their production, both in religious and positive sciences, is also evident in the design of these shirts.

The visual elements found in enchanted shirts were examined in the context of graphic design principles. These visual elements were categorized into symbols, motifs, and prayers, each of which was analyzed in detail. Additionally, color, one of the key principles of graphic design, was identified as another element used in enchanted shirts to convey messages. Furthermore, the typographic arrangements and compositions of the prayers inscribed on the shirts were also studied. In this regard, the enchanted shirts of the sultans, housed in the Topkapı Palace Museum, were analyzed and interpreted based on their symbols, motifs, prayers, colors, and typographic arrangements in accordance with graphic design principles.

Keywords: Talismanic shirt, graphic design, design principles, design elements

EXTENDED ABSTRACT

Research Aim

This study aims to examine the talismanic shirts worn by Ottoman sultans from a graphic design perspective. Traditionally associated with religious and mystical meanings, these garments are not only protective items but also noteworthy for their aesthetic, typographic, and symbolic significance. In this context, the design process of talismanic shirts, material selection, color usage, symbolic elements, and typographic arrangements have been analyzed and interpreted in accordance with graphic design principles.

Research Questions

This study seeks to answer the following key questions:

1. What are the graphic design elements found in the talismanic shirts used by Ottoman sultans?
2. What meanings do the typography, motifs, and colors used in talismanic shirts convey?
3. What aesthetic and compositional principles have been applied in the design of these garments?
4. What is the place of talismanic shirts in the history of graphic design?

Literature Review

Previous studies on Ottoman talismanic shirts have been examined, revealing a limited number of works addressing them from a graphic design perspective. While earlier research predominantly focuses on their religious, mystical, and historical dimensions, the artistic and graphical analysis of their design elements has often been overlooked. Therefore, this study aims to provide a new perspective by integrating both traditional and modern graphic design approaches.

Methodology

This study employs qualitative research methods, including document and artifact analysis. A literature review has been conducted to collect data from written sources related to Ottoman talismanic shirts. Additionally, original talismanic shirts housed in the Topkapı Palace Museum have been analyzed in terms of motifs, colors, and typography. The collected data have been examined and interpreted based on graphic design principles.

Findings and Conclusion

The study concludes that talismanic shirts worn by Ottoman sultans were not merely religious or mystical objects but also reflections of the artistic sensibilities of their era. They provide insight into developments in calligraphy and illumination art, as well as the application of graphic design principles. The use of colors in these garments carries symbolic meanings and is deliberately integrated into their design. Moreover, the organization of text and typography follows a structured hierarchy and aesthetic framework.

This research demonstrates that Ottoman talismanic shirts are not only religious and cultural artifacts but also multidimensional artistic works that reflect the graphic design understanding of their time.

GİRİŞ

Türk İslam kültürü, geçmişten günümüze kadar gizemini ve önemini koruyarak devam etmektedir. Bu kültürün bir parçası olan ve büyük uğraşlar sonucu hazırlanan tılsımlı gömleklerin de giyen kişiyi çeşitli kötülöklere ve belalara, bedensel ve ruhsal hastalıklara karşı koruduğu, giyeni savaşta galip kıldığı inancı ile hazırlandığı bilinmektedir. Bu gömleklerin, giyen kişiye belirli özellikler kazandıracağına ve korunmasını sağlayacağına inanıldığı düşünölmektedir. Hastalıklara, düşmanlara ve çeşitli kötölöklere karşı koruduğu, hastalıklara şıfa verdiği inancı ile dualar ve halen çözülemeyen bir takım tılsımlarla zırhlanmış olduğu düşünölerek hazırlanan çeşitli padişah gömlekleri Topkapı Sarayı Müzesinde sergilenmektedir. Osmanlı döneminin tarihini, inancını, toplumun arzu ve dileklerini, sanatsal bir dille yansıtan bu gömlekler bazı kaynaklarda grafik tasarımın zirvesi olarak da nitelendirilmiştir (Tezcan, 2011.b, s.43). Tılsımlı gömleklerin hazırlanma nedeni doğrultusunda çeşitli tılsım ve dualarla bezendiği anlaşılmaktadır. Günümüzde çok az kişinin bildiği bu gömlekler giyen kişinin dilek, arzu ve isteklerini Allah’a iletmek için bir araç olarak kullanılmıştır. İletilmek istenen mesaj pek çok farklı yol ile gömlekler üzerine işlenmiştir. Bunlardan başlıcaları dua, sembol, motif ve kullanılan renkler sayılabilir. Bu nedenle, araştırmanın bu bölümünde şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Tılsımlı gömlekler hazırlanırken verilmek istenen mesajlar nelerdir?
- Tılsımlı gömleklerin yüzey tasarımlarında kullanılan görsel unsurlar nelerdir?
- Bahsedilen görsel unsurların anlamları ve verdikleri mesajlar nelerdir?
- Tılsımlı gömleklerin tasarımlarında tasarım ilkelerinden söz edilebilir mi?
- Tılsımlı gömleklerin tasarımlarında belli bir kompozisyon anlayışı var mıdır?

Bu araştırma nitel tarama modeli kapsamında gerçekleştirilmiştir. Karasar (2010, s.21), nitel taramanın; gözlem, görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama yöntemlerini içeren bir araştırma türü olduğunu ve olayların doğal ortamlarında, gerçekçi ve bütöncöl bir şekilde ele alınmasını amaçladığını belirtmektedir. Bu bağlamda, araştırmada doküman incelemesi temel veri toplama yöntemi olarak kullanılmıştır.

Araştırmanın veri kaynağını, Osmanlı padişahlarına ait tılsımlı gömlekler oluşturmaktadır. Görsel unsurların incelenmesinde grafik tasarım ilkeleri temel alınmıştır. Araştırma kapsamında, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda yer alan ve müze katalogları ile arşiv belgelerinde görsel ve metinsel olarak yer verilen 10 adet tılsımlı gömlek çalışmaya dahil edilmiştir.

Gömlekler, sembol, motif, renk kullanımı ve tipografi başlıkları altında incelenmiş; her bir unsur grafik tasarım açısından değerlendirilerek yorumlanmıştır. Seçilen gömlekler, tarihsel önemleri, üzerlerindeki sembolik detayların çeşitliliği ve görsel malzemenin erişilebilirliği gibi kriterler doğrultusunda belirlenmiştir. İnceleme sonucunda, tılsımlı gömleklerde yer alan görsel unsurların tasarımıyla ilişkisi bütöncöl bir yaklaşımla ele alınarak yorumlanmıştır.

1. OSMANLI KÜLTÜRÜNDE TILSIMLI GÖMLEKLER

Osmanlıda tılsımlı gömlekler, hükümdarlar, komutanlar, yöneticiler ve din adamları tarafından çeşitli belalara karşı koruyucu olması, savaşta giyen kişiyi muzaffer kılması ve koruması için hazırlandığı bilinmektedir. Aslında İslam kültüründe ve Osmanlı saray erkanında tılsımlı gömleklerin muska ile aynı amaçlarla kullanıldığı anlaşılmaktadır (Aytekin, 2015, s.21). Bu gömleklerin hazırlanma sebeplerini şu şekilde açıklayabiliriz. İlk olarak savaş tılsımı olarak sıklıkla hazırlanmıştır. Osmanlı sultanları için savaşa giderken giymeleri ve zaferle dönmeleri amacıyla özel olarak dikilen bu kıyafetler, çeşitli dualar, semboller ve motiflerle bezenmiştir. Bu gömleğin savaş sırasında giyen kişiyi zırh gibi koruyacağına inanılmıştır. Ayrıca hastalıklardan korunmak ve vücut sağlığı için hazırlanmış ve bu amaç doğrultusunda çeşitli dua ve tılsımlarla bezenmiş gömlekler bulunmaktadır. Bununla birlikte ruhsal sağlığın iyileşmesi, büyüye ve nazara karşı koruyucu olması için farklı dua ve şekillerle bezenmiş gömleklere de rastlanmıştır.

Tılsımlı gömleklerin yapımı ve işlenmesi, öngörölen astrolojik olayların gerçekleşmesi amacıyla her aşaması belirli zamanlarda ve uygun koşullarda yapılmalıdır. Bu sebeple de yapımı üç dört yıl sürmüştür. Bahsedilen uygun zaman ise gömleğin yapıldığı Sultan’ın doğum tarihine göre astrolojik bakımdan ayın evreleri göz önünde bulundurularak ve müneccim başları tarafından belirlenen eşref saati olarak tanımlanabilir. Bu duruma örnek olarak şehzade Cem’in gömleği üzerindeki kitabe gösterilebilir. Gömleğin kitabesinde; Farsça yapımına başlandığı ve bitirildiği tarihlerde güneşin koç burcundaki açıları yazılmıştır. Bu durum ise Osmanlı döneminde gök biliminin önemini ve burçların insanları etkilediği inancını göstermektedir (Tezcan, 2006a, s.59). Müneccim başlarının uygun buldukları ayetler, semboller ve ebced hesabı ile belirlenen harfler ve sayılar gibi çeşitli tılsımlar; hattatlar, dervişler ve tezhip ustaları tarafından bu gömlekler üzerine bezenmiştir.

Tılsımlı gömleklerin yapımında kullanılan kumaşlar, kumaşların sekiz bin çözgü ipliyle henüz nasıl olduğunu bilmediğimiz bir teknikle dokunmuştur. Kumaşlar o dönemde Tonguzlu olarak adlandırılan Denizli'den getirildiği bilinmektedir. Kaftanların içerisine giyilen tılsımlı gömlekler kaliteli pamuktan dokunmuştur ve iç kıyafet olarak ideal olduğu düşünülmüştür. Kumaşlar hattatlar tarafından, aharlama yöntemiyle kağıdı terbiye ederek yazı yazmaya uygun hale getirilmiş ve daha sonra nakkaşlar tarafından işlenmiştir (Sabah, 2012). Tılsımlı gömlekler ilk olarak kesildikten sonra üzerine yazı ve diğer bezemeler işlenmiştir. Son olarak da birleştirilmiştir. (Tezcan, 2011b, s.16).

Gömleklerin işleminde su bazlı mürekkep ve boya kullanıldığı ve ısı işlem kullanılmadığından yıkanmazdı. Bu sebeple Topkapı Sarayı Müzesindeki koleksiyonunda yer alan gömleklerin çoğu hiç giyilmemiş, bir kısmı da hiç yıkanmadan günümüze kadar gelmiş örneklerdir (Kurt, 2012).

2. PADİŞAHLAR TARAFINDAN KULLANILAN TILSIMLI GÖMLEKLERİN GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Sözen ve Tanyeli'ye (1987) göre grafik kavramı, sanatçının özgün biçimlendirme veya çoğaltma teknikleriyle oluşturduğu eserleri kapsar. Bu eserler, bilgiyi aktarmak, kitle iletişim araçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan; çizgi, resim, yazı ve bunların düzenlemelerinden oluşan tasarımlar olarak tanımlanmaktadır. Becer'e (2006, s.33) göre grafik tasarım ise; "iletişimin görsel yolla ifade edilmesidir. İlk görevi ise, bir mesajı iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır".

Becer'e (2006) göre, tasarımcı bir mesajı belirli bir hedef kitleye iletmeye çalışırken çeşitli ekonomik, fiziksel ve psikolojik kısıtlamalarla karşılaşabilir. Tepecik (2002) ise, bu sınırlamalara rağmen mesajın doğru ve etkili bir şekilde hedef kitleye ulaştırılmasının grafik tasarımcının temel sorumluluğu olduğunu vurgulamaktadır. Tılsımlı Gömleklerde de bu durumun geçerli olduğu görülmektedir. Bu gömleklerden Osmanlı devletinin tarihini, kültürünü, giyen kişinin dilek, istek ve arzularını ve hatta korkularını anlamak mümkündür. Ayrıntılı açıklayacak olursak; bu gömlekler yapıldıkları malzemenin kalitesi ve kullanılan altın ya da gümüş yaldız ile dönemin ekonomik şartlarını, üzerindeki yazı, bezeme ve motifler ile dönemin sanatını (özellikle hat ve tezhip sanatı) ayrıca dönemin sosyal ve kültürel yapısını ve dini inançlarını yansıtmaktadır. Bununla birlikte daha önce bahsettiğimiz gibi gömleklerin ayın hareketleri ve giyen kişinin doğum haritası baz alınarak yapılmaya başlanması ile astrolojik olaylar doğrultusunda ustalar tarafından işlenmesi gök bilminde gelinin noktayı göstermektedir. Gömleklerin tasarım aşaması planlanırken verilmek istenen mesaj; giyen kişinin savaşta galip olması, nazardan korunmak ve şifa bulmak gibi kişisel dua ve istekler sayılabilir ancak hedef kitle insan faktörü olmayıp, bu dua ve yakarışlarını Allah'a yapılmaktadır. Bu sebeple olsa gerek tılsımlı gömleklerin insanlar tarafından anlaşılması beklenmediğinden üzerinde yer verilen ayet, hadis ve sembollerin birçoğunun anlamı çözülememiş ve sırrı hâlâ gizemini korumaktadır.

Osmanlıda padişahların ve sarayın önde gelenlerinin kaftanlarının içine giydiği bu gömlekler üzerinde kullanılan malzemelere münecim başı, dervişler, hat ve tezhip ustalarının karar vermişlerdir (Tezcan, 2006a, s.149). Grafik tasarımda, kağıt yüzyıllar boyunca mesaj ve bilginin taşındığı temel malzeme olmuştur. Ayrıca her kağıt türünün mürekkep alma özelliği farklıdır (Uçar, s.176). Bu bağlamda, tılsımlı gömleklerin kağıt benzeri bir özellik kazandırılmış kumaş yüzeyinde, desenlerin önce ince fırçalarla çizildiği ve kontur çizgilerini taşırmadan boyandığı gözlemlenmektedir. Gömlek kumaşları aherleme denilen bir teknikle kağıt özelliği kazandırılarak ve mürekkebin dağılmaması amacıyla yazı yazmaya uygun hale getirilmiştir. Bu teknikle, pamuklu kumaş yüzeyine yumurta akı ile hazırlanan özel bir karışım sürülerek yüzey kaygan hale getirilmiştir. Ardından, yazılar bu kağıt özelliği kazandırılmış kumaş yüzeyine yazılmıştır. (Kurt, 2012).



Görsel 1. Topkapı Sarayı Müzesi, 13/1404 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Sultan II. Mehmet'in oğlu Şehzade Cem Sultan'a ait olduğu düşünülen gömlek. Tarihlendirme: 30 Mart 1477 / 29 Mart 1480 (Tezcan, 2006a, s. 62).

2.1. Tılsımlı Gömleklerin Tasarımında Kullanılan Görsel Unsurlar

Tılsımlı gömleklerin tasarım sürecinde görsel unsur olarak sembol ve motiflerden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sembol ve motifler, hem Osmanlı döneminin hem de İslam kültürünün sanat anlayışını ve üslubunu, tasarımın içerisine gizlediği mesajla bize anlatmaktadır. Bununla birlikte istek ve arzularını gösteren dua ve ayetleri belli bir tipografik düzen içerisinde tasarlayarak gömlek yüzeyine işledikleri görülmektedir.

Gömleklerin yapılış teknikleri de zaman içerisinde değişiklikler göstermektedir. Erken örnekler hattatlar tarafından yazılan, nakkaşlar tarafından bezenen tamamen el işçiliği gömleklerdir. Sonraki dönemlerde ise baskıdan da faydalandığı görülmektedir. TSM 22/1147 envanter numaralı gömleğin pervazına altın yaldızla basılmış yuvarlak bir damga buna örnek gösterilebilir (Tezcan, 2006a, s.149).

2.1.1 Semboller

Uçar'a (2004) göre sembol, bir kavramın somut bir şekil, nesne, işaret, kelime veya hareket ile temsil edilmesi olarak tanımlanabilir. Semboller aracılığıyla kurulan iletişim, doğrudan iletişim türlerinden farklı olarak daha derin ve algılama düzeyine göre değişen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle semboller, resim, din ve edebiyat gibi birçok alanda yaygın olarak kullanılmaktadır. Sembolizmin tam anlamıyla kelimelere dökülemeyen bir yönü olduğu düşünülmektedir; çünkü semboller, görünmeyen veya doğrudan algılanamayan unsurları temsil edebilir ya da bu unsurlara işaret eden mesajlar iletebilir.

Gömleklerin tasarımında mesaj iletmek için yazılar kadar sembollerden de sıklıkla faydalanılmıştır. Çünkü grafik tasarımın birinci görevi olan mesaj iletmek tılsımlı gömleklerde sıklıkla yer verilen semboller ile görsel açıdan daha estetik hale getirilmiştir.

Tılsımlı gömleklerde kullanılan semboller arasında Hz. Muhammed'in ayak izi (Kadem-i saadet) ve Nalın-ı saadet, sırtında iki kürek kemiğinin arasında yer alan peygamberlik mührü (nübüvvet mührü), ok ve yay tasvirinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Gömlekler üzerinde sıkça rastlanan bir diğer sembol olan ayak izi sembolünün; nazardan koruduğuna inanılmaktadır (Arnold, 1967, s.39-41). Ayrıca, Pençe-i Al-i Aba olarak bilinen, Hz. Fatıma (kızı), Hz. Ali (damadı) ve Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin (torunları) gibi kutsal figürlerden oluşan bir mühür de bulunmaktadır. (Arnold, 1967, s.39-41). Fatma Ana eli olarak da bilinen bu el sembolü Yahudilikte de güç ve şans simgelemektedir. (Uçar, 2004, s.29). Hz Muhammed'in peygamberliğini ve ailesini temsil ettiği düşünülen bu mühürlerin ise peygamberin ve ailesinden şefaet istemek için gömleklerin üzerine işlenmiş olabileceğine inanılmaktadır (Tezcan, 2006a, s.45). Ayrıca gömlekler üzerinde kılıç sembolüne de sıklıkla yer verilmiştir. Özellikle Hz. Ali'nin kılıcı olarak bilinen çift ağızlı kılıç, yani zülfikar'ın iktidar, güç ve kuvvet sembolü olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Aytekin, 2015, s.75).

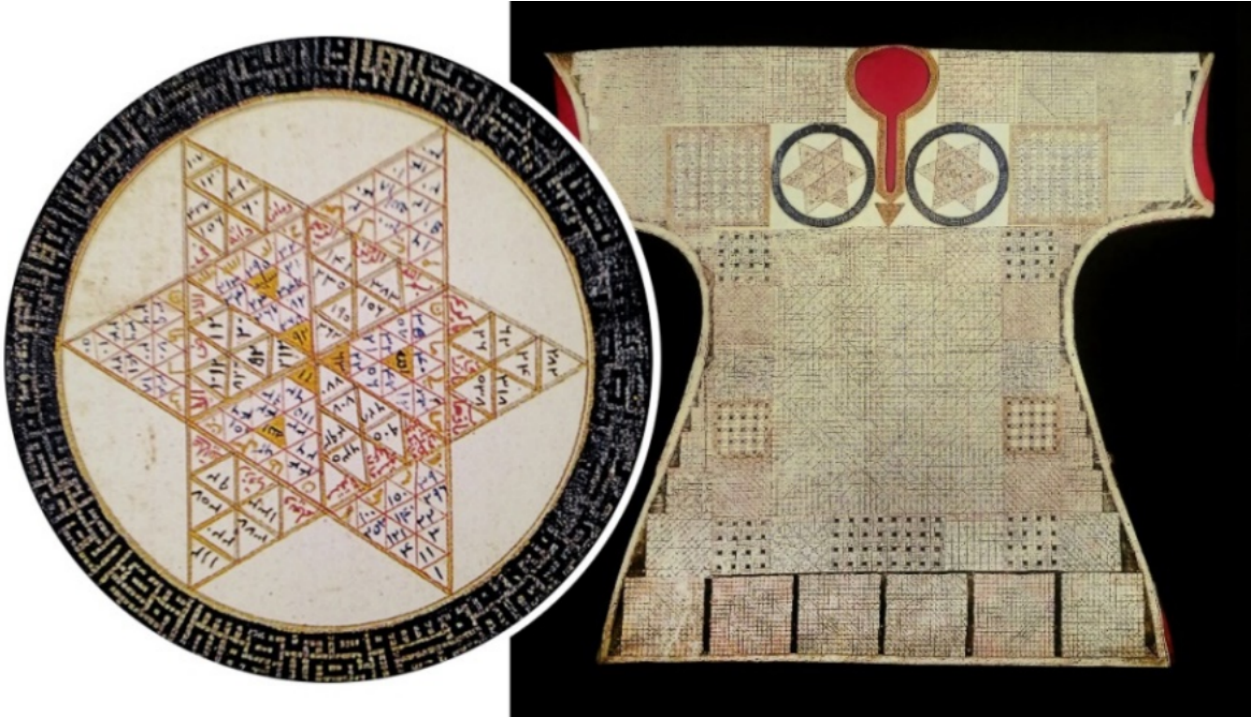


Görsel 2. TSM 13/1139 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Bu örnekte yer alan sembolik unsurlar, gömleğin tılsımsal işlevine katkı sağlayan grafik öğeler olarak dikkat çekmektedir. (Tezcan, 2011b, s. 133).

Orta Asya Türklerinde yakın mesafe için kılıç, uzak mesafe için ok ve yay kullanıldığı bilinmektedir. Hz. Muhammed'in de ok ve yay değer vermesi ise bu silaha dini bir anlam katmıştır. TSM 13/1139 envanter numarasına sahip tılsımlı gömleğin sırtında (görsel 2); ilk olarak omuzlardan aşağı doğru inen ters üçgen formu dikkat çekmektedir. Yazılar içerisine üçgen forma hizalı siyah renkte gubbari hat ile tek sütun olarak yazılar kullanılmıştır. Yazıların altına çizilen çizgiler ile satırlar belirgin hale getirildiği ve bu sayede okunurluğun arttığı görülmektedir. Kompozisyona genel hatlarıyla simetrik denge hakimdir. Sağ tarafta siyah renkte yazılmış gubbari hat yazılarına ok ve yay şekli verilirken sol tarafta ise eğri kılıç tasvirinin içerisi yine siyah gubbari hat ile doldurulmuştur ve bu tasvirlerin dışına kontur kullanılmamıştır. Kompozisyonun tekdüzelikten kurtulmasını sağlayan yine ok-yay ve kılıç tasvirleridir ve bu tasvirler ilk anda göze çarpmaktadır. Motif olarak ise ok ve yayın birleştiği boşluk içerisinde saz yaprakları bulunmaktadır. Kılıç tasvirinin eğri kısmındaki boşluğu dolduracak biçimde, sümbül ve lalelerden oluşan bir dal ve yapraklar yer almaktadır. Üçgen formun içerisindeki yazı ve tasvirlerin birleştiği alt kısımda oluşan boşluk ise sümbül ve karanfillerden oluşan bir çiçek dalı ile doldurulmuştur. Bu motifler ok-yay formu ile kılıç formu arasındaki biçimsel farklılıkları dengelemek için kullanılmış olabilir. Motiflerde kullanılan altın ve kırmızı boya tasarımı zenginleştiren bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motifleri daha belirgin hale getirmek amacıyla açık renk kumaş rengi ile kontrast oluşturacak şekilde zaman zaman siyah kontürden faydalandığı görülmektedir. Tasarımın sınırlarını göstermek amacıyla omuzlardan aşağı doğru dikdörtgen bir çerçeve içerisinde gubbari hat ile yazılar yazılmıştır.

Mühr-i Süleyman (Süleyman Mührü) motifi ters bir biçimde üst üste geçmiş iki üçgenden oluşmaktadır. Söz konusu motifi altı köşeli yıldız olarak betimlemek de mümkündür. Süleyman mührünün bu altı köşesi için pek çok farklı anlam yüklenmiştir. Bunlardan bazıları; dünyanın altı günde yaratıldığı, Hurûfilîğin altı yönü olarak ifade edilen; ileri, geri, sağ, sol, üst, alt ya da insan yüzündeki altı nokta olarak gösterilebilecek; alın, göz çukuru, burun, yanak, dudak ve çene şeklinde ifade edilebilir (Yıldırım, 2014, s.517). Nazara karşı etkili olduğuna inanılan bu sembolün aynı zamanda bereketi de simgelediğine inanılmaktadır (Pala, 2006, s.525). Kuan-ı Kerim'de Süleyman Peygamber'in bu mühür sayesinde türlü yaratıklara hükmettiğinden, hayvanların konuşmalarını anladığından ve

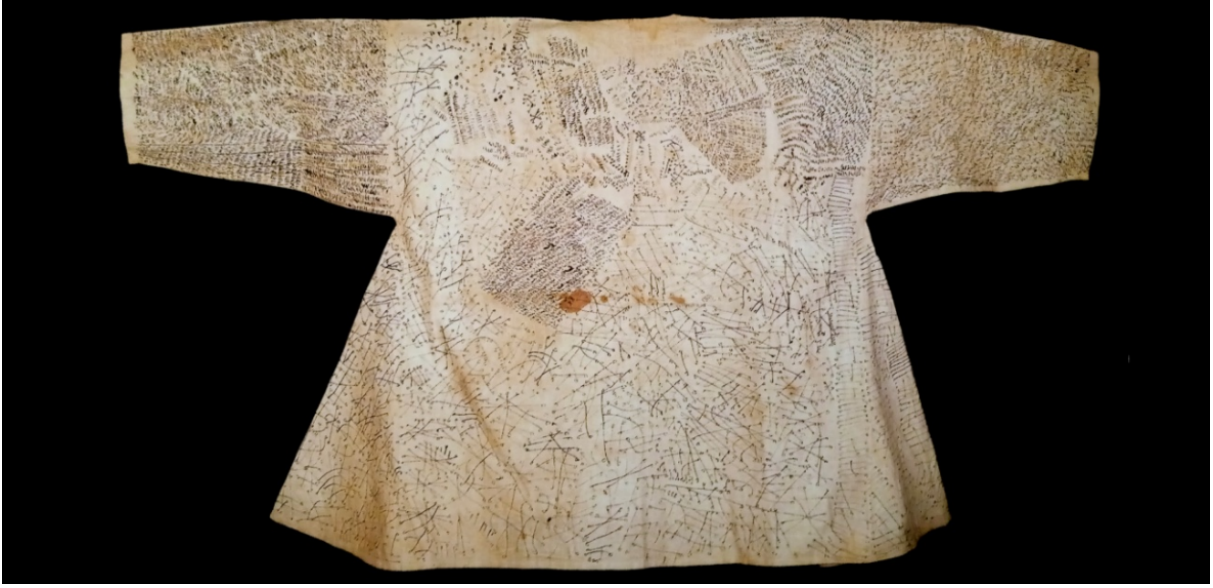
rüzgâr vasıtasıyla hareket edebildiğinden bahsedilmektedir (Neml Suresi 15-44 ayetleri). Bu sebeple özellikle padişahlar tarafından saltanat ve güç sembolü olarak kullanılmıştır.



Görsel 3. TSM 13/1133 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Sultan II. Selim'e ait olduğu düşünülen bu gömlek, üzerindeki Süleyman mührü sembolü ile dikkat çekmektedir. Tarihlendirme: 1564/1565 (Tezcan, 2006a, s. 62).

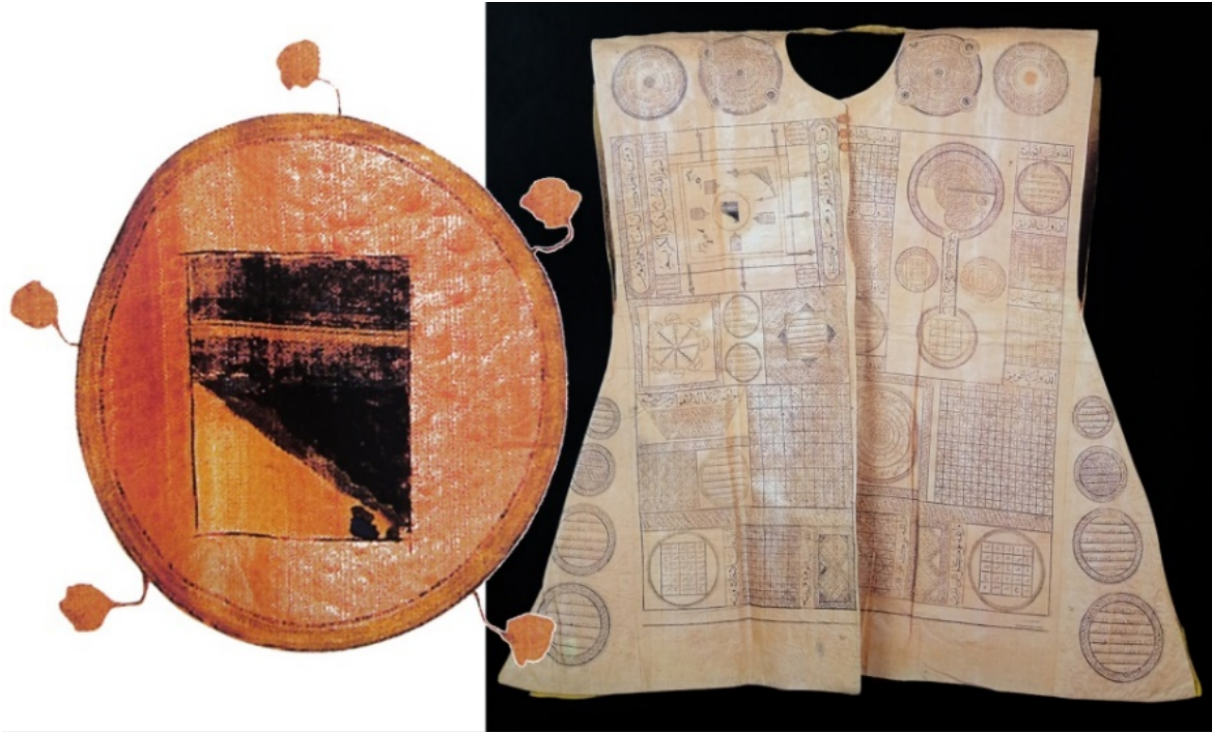
Sultan Selime ait olduğu bilinen TSM 13/1133 envanter numaralı gömlek üzerinde yer alan Mühr-i Süleyman sembolü yuvarlak forma sahip altın ve siyah renkte bir çerçevenin ortasına altın yaldızla işlenmiştir (görsel 3). Bu çerçeve ise küfi hat yazısından oluşmaktadır. Süleyman Mührü, iki ters üçgenin üst üste geçmesiyle oluşmaktadır. Bu sebeple kendine has şekli itibarıyla altı adet üçgen köşeye sahiptir. Bu mührün içi simetrik bir biçimde ve mührün çizgilerine paralel doğrultuda birçok küçük üçgen forma bölünerek içlerine siyah, mavi ve kırmızı renkte vefk ve cifrlar yazılmıştır. Mühr-i Süleyman'ın merkez noktasındaki üç adet üçgen form ve bu bahsettiğimiz üçgen forma hizalı yine üç adet üçgen şekillerin zemini (toplam altı adet) altın yaldızla boyanarak kompozisyona hiyerarşik bir düzen getirilmiş bu sayede kompozisyon tek düzelikten kurtarılmıştır. Mühr-i Süleyman daha çok Yahudi inancı ile bağdaştırılmaktadır. İslam halifesi Sultan Selime ait tılsımlı gömlekte yer verilen bu mühr de ise yahudilikte kullanılan sembolden farklılık göstermesi istenmiştir. Bu sebeple de motifi oluşturan iç içe geçmiş iki adet üçgenin merkezlerinin yönü değiştirilmiş ve yan olarak çizilmiştir. Bu gömleğin genelinde Mühr-i Süleyman motifinin kullanımına bakacak olursak; gömleğin göğüs kısmının her iki tarafında yer alan küfi hat ile oluşturulmuş siyah çerçeve ilk göze çarpan geometrik formdur. Çünkü gömleğin genelinde en geniş siyah alan burada kullanılmıştır. Bu çerçeve sayesinde hazırlanan kompozisyonda Mühr-i Süleyman sembolüne yapılan vurgu artırılmıştır.

Gömlekler üzerinde gökyüzü ve astroloji ile ilgili sebollere ve uzay tasvirlerine de yer verildiği görülmektedir. Bunlardan başlıcaları; yıldızlar, yıldız haritası, birbiriyle kesişen ve çeşitli ebatlarda daireler, bunları birleştiren açılı çizimler ve uzay hesaplarıdır (Tezcan, 2006a, s.147). Tezcan (2006a) bu uzay betimlemelerini, bazen uzayın bir kesitini doğrudan yansıtan çizimler olarak tanımlar. Ancak çoğu zaman bu çizimler, yuvarlak gövdeli kuyruklu gök cisimlerini veya tek yıldızları temsil etmektedir. Bu çizimlerin, gök bilimleriyle ilgilenen münecimlerin, belirli bir kişi ya da olay için uygun zamanı tespit etmek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir.



Görsel 4. TSM 13/1392 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Yüzeyinde yer alan yıldız haritası benzeri düzenlemeler ve uzay sembolleri dikkat çekmektedir (Tezcan, 2006a, s. 49).

TSM 13/1392 envanter numaralı gömleğin sır tarafında da görülebileceği gibi gömlekler üzerinde uzay betimlemelerine ve yıldız haritalarına sıkça rastlanmaktadır (görsel 4). Örnekteki gömleğin yüzeyinde de uzay betimlemesi şeklinde yıldız dağılımının tasvir edildiği görülmektedir. Bununla birlikte gömlek yüzeyinde kabataslak yazılmış gibi duran ancak yıldız dağılımı çizimleri ile bütünlük sağlayan ayet, vefk ve uzay betimlemelerini andıran çizimlerin yanı sıra bir takım hesaplamalar yer almaktadır. Gömlek hakkında düzenli ve planlı bir tasarımdan söz etmek mümkün değildir.



Görsel 5. TSM 13/1401 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Gömlek yüzeyinde Kâbe ve çevresinin doğru biçimde tasvir edildiği görülmektedir (Tezcan, 2006a, s. 51).

TSM 13/1401 envanter numaralı gömleğin üzerinde, Ka'be ve çevresinin doğru bir biçimde tasvir edildiği dikkat

çeken bir unsurdur (görsel 5). Gömleğin sağ göğüs hizasında, dikdörtgen bir çerçevenin merkezinde Ka'be'nin yer almaktadır. Ka'be çizimi, kompozisyonun merkezinde, bir çember içerisinde, dikdörtgen geometrik form şeklinde resmedilerek diğer yapılardan ayrılmıştır. Bu sayede vurgu Ka'be çizimine verilmiştir. Ka'be'nin örtüsünü belirtecek şekilde dikdörtgen olarak çizilen geometrik formun için siyaha boyanmış ve sol alt kısmında ise sanki örtü sıyrılmış gibi gösterilmek istenmiştir. Ka'be örtüsünün altından gözüken taşları altın yaldız ile boyanmıştır. Böylece Ka'be'nin islami açıdan ne kadar değerli olduğuna dikkat çekilmiştir. Çevresinde, mimber ve şematik şekillerle çizilmiş olan Makam-ı İbrahim, diğer mimari yapılar ve Ka'be'nin etrafını çevreleyen Mescid-i Haram Camii'nin yedi minaresi stilize edilerek resmedilmiştir. Gömlek üzerinde tasvir edilen bütün yapılar Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi perspektif olmadan yan açıdan ve geometrik biçimlerle çizilmiştir.

Tılsımlı gömleklerde sıkça rastladığımız bu semboller, iletmek istenen mesajı tipografi dışında farklı bir yöntemle anlatılmasına yardımcı olurken tasarımda belli bir görsel hiyerarşi oluşturmuştur ve bu sayede tasarımlar tekdüzelikten çıkmıştır.

2.1.2 Motifler

Süsleme unsuru olarak kullanılan bezemeler ve oluşturdukları motifler, o dönemin tarihini ve aynı zamanda da sanat anlayışını göstermektedir. Motifler, stilizasyon ve üsluplaştırma olarak isimlendirilen bir yöntem ile ortaya çıkmıştır. Bu yöntemde bezeme ve motifler; yalın bir anlatımla tabiatın ölçülerine ve temel çizgilerine sadık kalınarak stilize edilmiştir. Bu sayede insanlar dini kurallar doğrultusunda doğayı olduğu haliyle kopya etmediği gibi kendi yorumlarını katarak estetik bir biçimde motifleri, kullandıkları eşyalara ve yaşadıkları mekanlara işlemişlerdir. Çünkü tezyini (*süsleme, bezeme*) sanatında; Allah'a duyulan bağlılık, edep ve hayranlık duygusu nedeni ile ne tabiatın kopyası, ne de tamamen zıt düşen şekilleri çizilmemelidir (Bırol ve Derman, 2014). Bununla beraber İslam sanatında stilize edilen bezeme ve motiflere de anlamlar yüklenmiştir. Tılsımlı gömleklerde de giyen kişinin istek ve arzularını Allah'a iletmek için bu motiflerin anlamlarından faydalandığı düşünülmektedir.

Bu gömleklerdeki bezeme motifleri, dönemin diğer sanat alanlarındaki eserlerle paralellik göstermektedir (Tezcan, 2006a, s.147). Erken dönemdeki örneklerde, ince dallarla süslenmiş küçük yapraklı hatayı başları, spiraller şeklinde düzenlenmiş, bulut motifleri ve saz yaprakları gibi detaylar öne çıkmaktadır. 16. yüzyılın ortalarından itibaren ise, karanfil, sümbül ve gül gibi çiçek motifleri, demet halinde laleler ve vazodan çıkan sümbüller gibi unsurlar, dönemin diğer sanat dallarındaki eserlerle benzerlikler taşımaktadır.

Gömleklerde sıkça rastlana servi ağacı bitkisel motif olarak sınıflandırılmaktadır ve sonsuzluğu ve uzun yaşamı ifade ettiğine inanılmaktadır. Bu sebeple tılsımlı gömleklerde, giyen kişi için uzun ömür dilemek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. İnce uzun şekli ile bu motife diğer sanat alanlarında da sıklıkla yer verilmiştir (Tezcan, 2011b, s.23-25). Tasavvuf terminolojisinde Tanrı'nın birliğini sembolize eden lale motifi de bitkisel motiflerden biridir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Osmanlı kültüründe; kelimelerin taşıdığı anlam kadar harflerinde kendilerine ait anlamları olduğuna inanılır. "Lale", "Allah" ve İslam sembolü olarak kullanılan "hilal" kelimesinin yazımında yer alan harflerin aynı olması ayrıca ebced hesabına göre aynı sonucu vermesi, lale sembolizmini güçlendirmektedir (Üçer K. ve Üçer M., t.y.).



Görsel 6. TSM 13/1165 envanter numaralı tılsımlı gömlek, Sultan IV. Murat'a ait olduğu belirtilmektedir. Gömlek üzerinde yer alan servi ağacı sembolü, uzun ömür, sonsuzluk ve diriliş gibi anlamlarıyla dikkat çekmekte; tasarıma hem estetik hem de metaforik bir derinlik katmaktadır (Tezcan, 2011b, s. 65).

Sultan IV. Murat'a ait olduğu bilinen TSM 13/1165 envanter numaralı gömlekte, bel oyuğunun her iki tarafına da resmedilen bu motif; servi ağacı biçiminde altın yıldız varak ile kalın kontur olarak çerçevelenmiştir (görsel 6). merkezi damla biçiminde kırmızı gubbari hatla ardında da siyah gubbari hatla doldurulmuştur. Altın yıldızla dolgunlaştırılmış kalın konturu çerçeveyen ve servi ağacının yapraklarının daha anlaşılır olmasını sağlayan oldukça ince bir fırçayla kırmızı ve siyah bir hat çizilmiştir. Genel olarak bakıldığında gömleğin bel oyuğunda kalan uzun ince üçgen boşluğu doldurmak için servi ağacının estetik formundan faydalanılmıştır.

Kökeni Çin olarak gösterilen ve Türk tezyini sanatlarının önemli motiflerinden biri olarak sayılan bulut motifini felsefesini Birol ve Derman (2014) şu şekilde açıklamıştır: “Yağmur, bitkilerin gelişmesini ve büyümesini sağlayan doğal bir olaydır ve yağmurun kaynağı olarak bulutlar kabul edilir. Bu yüzden bulut, Türk İslam sanatında büyük bir öneme sahiptir”.



Görsel 7. TSM 13/1169 envanter numaralı tılsımlı gömlek, motif zenginliğiyle öne çıkmaktadır (Tezcan, 2011b, s. 150).

TSM 13/1169 envanter numaralı tılsımlı gömlekte ince spiral dallar, rumi ve hatayiler arasında Çin bulutlarından oluşan bir kompozisyon gömleğin etek kısmının 30 cm'lik bir bölümünü süslemektedir. TSM 13/1184 envanter numaralı gömlekte de (görsel 8) olduğu gibi bezeme ve motiflere gömleklerin etek uçlarında sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Bunun sebebi olarak gömleklerin belden aşağı gelen etek uçlarına edep ve saygıdan dolayı ayet ve dua yazmamak için olduğu düşünülmektedir.

Tılsımlı gömlekler, aherlenerek kumaş özelliği kazandırılmış kumaş yüzeyine işlenen yazı, sembol ve dönemin bezeme motifleri itibarıyla tezhip sanatına benzemektedir. ayrıca gömleklerin yüzey tasarımı; düzeni, bezemesi, sayfa kenarının tığları bakımından Kur'an-ı Kerim sayfası ile büyük benzerlikler göstermektedir (Tezcan, 2011b, s.9). Görsel 5'de yer verdiğimiz TSM 13/1401 envanter numaralı tılsımlı gömlek örneğinde olduğu gibi bazı gömleklerde de minyatür sanatını anımsatan sembollere rastlanmıştır. Buradan yola çıkarak tılsımlı gömlek tasarımları tekstil tasarımından çok sayfa tasarımına benzemektedir.



Görsel 8. TSM 13/1184 envanter numaralı tılsımlı gömlek, Gömleğin yüzey tasarımı, üzerinde yer alan sembol ve motiflerin düzenleniş biçimiyle klasik tezhip sanatına benzerlik göstermektedir. Tarihlendirme: 16. Yüzyıl (Tezcan, 2006a, s. 111).

Günümüze kadar hiç giyilmeden gelen TSM 13/1184 envanter numaralı gömlek, yüzey düzenlemesi ve bezemesi itibariyle klasik kitap tezhibini anımsatmaktadır (görsel 8). Gömlek üzerinde altın yaldızın bolca kullanıldığı görülmektedir. Altın yaldızın Osmanlıda değer ve statü sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda gömleği giymesi planlanan kişinin statüsü bu gömleğe verilen önem, işçilik ve kalitesinin yüksek oluşundan anlaşılmaktadır. Gömleğin ön yüzeyinde, omuz hizasında, altın yaldızla dolgunlaştırılmış iki kare zeminin iöerisine yerleştirilmiş iki daire şeklinde bezeme motif yer almaktadır. Bu daireler kobalt mavisi üzerine kırmızı mürekkep ile daire formunda hat yazısı ve beyaz, altın ve kırmızı bitkisel motiflerle bezenmiştir. Kobalt mavisi şeklin dışına altın zemin ile ayırmak ve daha belirgin hale getirmek için çok ince, beyaz kontur çizilmiştir. Ortasında ise beyaz zemin özerinde daire merkez alınarak bölünmüş ve içlerine gubbari hat ile yazı yazılmıştır. Bahsettiğimiz bu bölünme, kobalt mavisi zemin üzerine sülüs hat ile yazılmış yazının plastik imkanlarından faydalanılarak yapılmıştır. Gömleğin geneline baktığımızda ise altın kare şeklin hemen altına bir yazı panosu yerleştirilmiş ve onun da altına ise haça benzeyen alan içerisine baklava motifine yer verilmiştir. Bu ana şema, geniş bir bordür ile çerçevelenmiştir. Bordürün içerisinde, belli aralıklarla altın yaldızlı kare zemin içerisine baklavalara bulunan biçim tekrarından faydalanılmıştır. Bu biçimlerin aralarında ise beyaz zemin üzerinde birbiri ile paralellik gösteren sıralı yazılar kullanılmıştır. Söz konusu bordürün altında gömleğin etek ucuna kadar, açık renk kumaş zemin üzerine altın yaldızlı mürekkep ile ince dallar arasında hatayilerin oluşturduğu kitap tezhibini andıran bir bezeme yer almaktadır. Hatayı motifi; Kökeni Orta Asya ve Çin-Türkistan'a dayanan ve her dönemde yoğun kullanılmasından dolayı asılları belli olmayacak ölçüde stilize edilmiş çiçek motifidir. TSM 13/1184 envanter numaralı gömlek üzerinde resmedilen hatayı motifinin şakayık çiçeğinden stilize edilerek üsluplaştırıldığı düşünülmektedir (Karaca, 2021, s.11-21). Kollar, bedendeki kompozisyonda da yer alan ince bir bant içerisinde tezhip motifleriyle bezenmiştir. Bu sayede kollarla beden arasındaki bütünlük sağlanmıştır. Gömlek üzerine işlenmiş olan tasarımın sağ tarafı ve sol tarafı tılsımlı gömleklere sıkça rastladığımız gibi ayna şeklinde tasarlanmıştır. Bununla birlikte görsel devamlılığı sağlayan ve tekrar eden bezeme motifleri ve bordürler ile kompozisyonda genel olarak simetrik denge ve bütünlük hakimdir. TSM 13/1184 envanter numaralı gömlekte yer alan panolar ve tipografik kompozisyonlarda kitap sayfalarında olduğu gibi, çoğunlukla kobalt mavi üzerine ince dallar ve çiçeklerin oluşturduğu tezhip bezemeleri kullanılmıştır. Bu sayede kompozisyonda renk ve şekil bütünlüğü oluşturulmuştur.

2.1.3 Dualar

Tılsımlı gömleklere dua yazımlarının giyen kişinin arzu ve isteklerini Allah'a iletmek için kullanıldığı görülmektedir. Semboller ve motiflerden farklı olarak verilmek istenen mesaj doğrudan yazı ile iletilmek istenmiştir. Bunu yaparken de seçilen dualar tipografik düzen içerisinde görsel bir bütün olarak tasarlanarak yazılması tılsımlı gömleklere dikkat çekici bir özelliğidir.

Gömleklere üzerinde büyük ölçüde Kur'an-ı Kerim ayetlerine yer verilmiştir. Tılsımlı dualarda ilk olarak Fatiha suresi; Kuran-ı Kerim'in ilk suresi olması ve başlangıç olarak nitelendirilmesi ve çeşitli kötülüklerden koruduğuna inanıldığı için en çok kullanılan suredir. Yasin suresi; hastalara ve ölüm yatağındaki insanlara okunmasından dolayı uzun ve sağlıklı bir ömür için gömleklere üzerinde yer aldığı düşünülmektedir. Fetih Suresi; savaş sırasında giyeni galip kılması için, Bakara suresi 255. ayet (Ayete'l Kürsi) belalardan ve kötülüklerden korunmak, Ahkaf ve Felak sureleri ruhsal hastalıklara karşı koruyucu olması, Nas suresi ise; bedensel hastalıklar için kullanılmıştır. Bu surelerde dahil Kuran-ı Kerim ayetlerinin hemen hemen elli beş tanesinin gömleklere üzerinde yer aldığı bilinmektedir (Tezcan, 2011b, s.19-20).

Gömleklere üzerinde Kuran-ı Kerim ayetleri ile birlikte, ilahi bir güce sahip olduğuna inanılan ve her birinin farklı anlamlar taşıdığı esma-ül hüsnâ (Allah'ın 99 ismi), Hz. Muhammed'in hilye-i şerifi (tasviri), hadisleri, dört meleğin isimleri (Mikail, Cebrail, Azrail, İsrail), Hz Ali'nin eşkali, şiirler, kişisel dualar, arzu ve istekler yer almaktadır. (Tezcan, 2011b, s.19-20). Aynı zamanda surelerin başlarında da yer alan, ancak günümüzde dahi anlaşılamayan harflere de (vefk ve cifr) rastlanmaktadır.

Zamanında ayrı ayrı harflerin ve sayıların sembol olarak kullanılmasıyla bunlardan yorum yapmak inancı doğmuştur (Gökyay, 1988, s.78). Vefk ve cifr olarak adlandırılan bu harf ve sayılara gömlek tasarımlarında sıkça yer verilmiştir. Gömleklere yüzeyi sınırlı olduğu için iletilmek istenen mesaj bazen tek bir sayı ya da harf sayesinde Kuran-ı Kerim'de bir ayeti işaret ederek anlatılmıştır. Bu terimleri daha ayrıntılı tanımlayacak olursak; vefk, doğa üstü güçleri harekete geçirerek karelerin içine yazılan dua, tılsım ve büyü'nün doğru zaman ve mekânda oluşması için uygulanan bir tılsım aracıdır. Harf ve sayıların birtakım gizli anlamlar içermesi vefkin ana konusudur (Aytekin, 2015, s.21). Cifr ise gelecekte olacak olayların Kur'an-ı Kerim ayetlerindeki sırlarda gizlendiğine inanılan bir ilimdir. Arap harflerinin sayısal değerleri karşılığında hesaplanıp vefk kutucuklarına rakam veya harf şeklinde yazılmasına cifr

denmektedir(Aytekin, 2015, s.24). Fakat İslam alimlerinin bir kısmı “Cümmel hesabı” olarak da adlandırılan cifr hesabını kabul etmeyerek şiddetle karşı çıkmışlardır (Es- Salih, t.y., s.188-189). Buna rağmen gömlekler üzerinde örneklerine rastlanan bu grafiksel tasarımlar toplumda bu anlatımın kabul gördüğünü gösteriyor.

2.2. Tılsımlı Gömlekler ve Renk

Tılsımlı gömleklerde renk zenginleştirici özelliğinin yanında taşıdıkları anlam itibariyle sembolik bir değer olarak da karşımıza çıkmaktadır. Gömleklerde en sık kullanılan mürekkep rengi siyahtır. Bunu mavi, kırmızı, yeşil, altın ve gümüş yaldız takip etmektedir. (Tezcan, 2011b, s.19-22). Gömlekler üzerinde siyah mürekkep çoğunlukla yazılarda ve kontur olarak kullanılmıştır. Çünkü siyah açık renk gömlek zemini ile kontrast oluşturmaktadır. Anlamına bakacak olursan siyah; Müslümanlıkta ve Hristiyanlıkta fanilik ve sonluluğu sembolize etmektedir. Siyah özellikle hat yazılarında okunurluğu artırmak amacıyla yer verilmiştir. Kırmızı ise, birçok dinde farklı anlamlar taşımaktadır. Japonya’da iyi şans ve sadakati sembolize ettiği bilinmektedir. Türk adetlerinde ise beyaz gelinliğin beline bağlanan kırmızı kurdele geleneğinden de anlaşılacağı üzere saflığı simgelemektedir. Mavi; tabiatta gökyüzü ve denizin rengi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple sonsuzluğu ve huzuru sembolize etmektedir. Çeşitli dinlerde ve uygarlıklarda mavi renginin tanrısal bir gücü olduğuna inanılmaktadır. Mısır, Hindistan, Arabistan, İran ve Anadolu kültüründe mavinin koyu tonlarının, kötülükleri uzaklaştırdığına ve koruyucu olduğu inancı karşımıza çıkmaktadır. Nazar boncuğunda baskın ve temel renk olarak kullanılan, laciverte yakın bir ton olan kobalt mavisinin, nazardan koruduğuna inanılmaktadır(Uçar, 2004, s.49-56). Yeşil renk genel olarak doğa, ağaç ve tabiat rengi olduğundan gömleklerde daha çok bezeme ve motiflerde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu renge İslamiyet’te de çokça önem verildiği anlaşılmaktadır. Yeşil renk, İslamiyet’te cami ve türbelerin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur, çünkü yeşil, cennetin ve muradın rengidir. İslam’ın sancağı ve Hz. Muhammed’in cübbesi de bu renktedir. Bunun yanı sıra, yeşil renk Müslümanlar için sadece selamete ilişkilendirilmekle kalmaz, aynı zamanda aile kavramı, maddi ve manevi zenginliklerin de kökleşmiş bir sembolü olarak önemli bir yer tutar.

Özetle, tılsımlı gömleklerin tasarım aşamasında seçilen renklerin İslam ve Anadolu kültüründeki anlamlarına bakılarak; siyah dünyevi sıkıntılardan temizlenmeyi, mavi ise belalara karşı korunmayı, kırmızı insan ruhunu ve sadakati, yeşil cenneti anlatacak şekilde sembolize edilmiştir. Tılsımlı gömleklerde sıklıkla tercih edilen siyah mürekkep ve geniş alanları doldurmak için kullanılan mavi mürekkebin tercih edilmesinin nedeni, bu renklerin ışığın solma etkisine karşı yüksek dayanıklılığa sahip olmalarıdır(Tezcan, 2011b, s.19-22). Ayrıca gömlek yüzeylerinde altın ve gümüş yaldızın yazıda, bezemelerde ve geniş zeminleri boyamakta zenginleştirici bir unsur olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Yıldız kullanımında daha çok altın mürekkebe yer verilmesinin nedeni; altın yaldızın ve varağın bir değer ve statü sembolü olarak nitelendirilmesindendir (Uçar, 2004, s.49-56).



Görsel 9. Çeşitli tılsımlı gömleklerde kullanılan renk örnekleri (Tezcan, 2011, s. 46, 76, 112, 128).

2.3. Tılsımlı Gömlekler ve Tipografi

Uçar tipografi terimini, kültür ve tarihi dil olgusuna karşıt olarak formlar yardımı ile kağıt veya herhangi bir malzeme üzerine aktararak, bir ölçüde yaşayan zamanı görsel olarak kaydetmek olarak tanımlamaktadır (2004, s.95). Tılsımlı gömleklerin yazımında da giyen kişinin istek ve dileklerini doğrudan ya da dolaylı olarak aktarmasını sağlamak amacıyla yazının gücünden yararlanılmıştır. Kur’an-ı Kerim ayetlerini, duaları, vefk ve cifr yazılımlarını gömlekler üzerine işlerken yüzey tasarımlarında estetik bir biçimde tipografik düzenlemelere yer verilmiştir.

İslam dünyasında yazı; Kur’an-ı Kerim’in sayfalara aktarılmasının ardından kutsal sayılmıştır. Kur’an-ı Kerim’de yer alan ayetleri şekil olarak bile temsil etmesinden dolayı yazı, zaman içerisinde İslam kültürünün sembolü haline

gelmiştir. Başlangıçta Kur'an-ı Kerim yazısının karmaşık olması nedeniyle okunurluğu düşük ve anlaşılması zor olmuştur. Bundan dolayı Kur'an-ı Kerim'in okunabilir hale gelmesi ve bu sayede daha kolay anlaşılabilmesi için Hz. Muhammed döneminde çalışmalar başlatılmış ve sonrasında belli süreçlerden geçmiştir.

Arapçadan gelen 'Hat' kelimesi, 'ince, uzun doğru yol' ve 'yazı' anlamlarında kullanılırken, 'Hüsn-i hat' (güzel yazı) terimi, İslam yazılarına özgü bir sanat dalı olarak, estetik kurallara bağlı kalınarak yazı yazma sanatını ifade etmektedir (Serin, 1999, s.19). İslam hat sanatı tarihinde ilk hattat olarak kabul edilen Hz. Ali, hattın önemine ve yazının estetik kurallarına dair önemli ipuçları sunmuştur. Hz. Ali, kamış kalemin açılmasından mürekkebin kıvamına kadar teknik unsurlara değinirken, satır aralıklarının geniş ve harf aralıklarının dar olmasını tavsiye etmiş, yazının bir sanat eseri olarak sahip olması gereken birlik ve kompozisyonu vurgulamıştır (Boydaş, 1994, s.10).

"Hat yazısını oluşturan harflerin plastik açıdan sunduğu zenginlik, İslam hat sanatının gelişiminde etkili olan bir diğer faktördür. Bu plastik olanaklar, kalemin doğal hareketleriyle ortaya çıktığı için harflerin ölçüleri, orantıları, uzunlukları, incelikleri ve kalınlıkları arasındaki farklar (ince hat - kalın hat) yazının ifadesine büyük katkı sağlamaktadır. Ayrıca, harflerin ve kelimelerin oluşturduğu estetik kompozisyonlar, işaretler ve süslemeler sayesinde hattatlara geniş bir ifade alanı sunulmuştur. Satır üstü ve altına uzanan unsurlar, harflerin birleşiminden kaynaklanan zenginlik ise hat yazısının estetiğini pekiştiren bir diğer unsurdur" (Kalafat Alparslan, 2007a, s.320).

Kur'an-ı Kerim yazılımlarında kufi hattın da kullanımına rastlanmıştır. Ancak kufi hattın köşeli ve kalın olan harf formu nedeniyle, yazının okunurluğunda zorlanılmıştır. Abbasiler döneminde yazının daha okunur hale gelmesi adına hat yazılarına belli ölçü kuralları getirilmiş ve yazıda yapılan bu reforma "aklam-ı sitte" ismi verilmiştir (Kalafat Alparslan, 2007a, s.320). Bu doğrultuda tılsımlı gömlekler üzerinde yazı bakımından en fazla Kur'an-ı Kerim'den alınmış ayetlere yer verilmiştir ve gömlekler üzerinde yer alan yazılar belli süreçlerden geçtikten sonra Osmanlılar döneminde olgunlaşmış yazı çeşitleri kullanılmıştır.

Gömlekler üzerinde yer verilen yazılar çoğunlukla düzyazı ile serbest bir biçimde yazılmış olsa da, genellikle geometrik formlar içerisine yazılmıştır. Geniş yüzeylerde ise gazete sütunlarında olduğu gibi, düz veya diyagonal biçimde kullanılmıştır. Aynı gömlek üzerinde birden fazla yazı karakterinin aynı anda uygulandığı görülmektedir. Kullanılan başlıca yazı karakterleri; küfi, satrançlı küfi, gubbari, talik, sülüs, celi sülüs, nesih ve aynalı yazı (müsenna) (Tezcan, 2006, s.149) olarak sayılabilir. Bununla birlikte Arapçada cadval Türkçede cedvel olarak isimlendirilen gömlek yüzeyleri planlı bir biçimde kare, dikdörtgen, daire, üçgen, baklava gibi geometrik şekillere bölünmüş ve içleri yine tekrar eden geometrik şekillere ayrılarak içlerine vefkler ve cifrler yazılmıştır. (Tezcan, 2006a, s.37). Gömlekler üzerinde en sık kullanılan yazı karakteri ise düz yazı olan nesihdir. Ayrıca gömlekler üzerinde müsenna denilen aynalı hat yazılarına da sıkça rastlanmaktadır. Hattatın aynı harf ya da kelimeyi dengeli bir şekilde aksi yönde tekrarlaması ile yapılan kaligrafik bir tasarımıdır. Doç. Dr. Nihat Boydaş; bu tasarımın gece ve gündüz, ölüm ve hayat başta olmak üzere evrenin ritmine ayrıca maddi ve manevi uyuma ulaşma isteği olduğunu düşünmektedir (Boydaş, 1994, s.32).

Tılsımlı gömlekler hat sanatı açısından belge değeri taşımaktadır. Bu gömleklerin üzerindeki yazılar incelendiğinde 15. ve 16. yüzyıl örneklerindeki satrançlı küfi olarak isimlendirilen yazı karakterine rastlanmıştır. Bu yazı karakteri, özellikle gömleklerin kol, etek ve yaka kenarını bordür gibi çevirdiği anlaşılmaktadır. Aynı yüzyıllarda başlayıp son dönemlere kadar devam eden gubbari hat yazı karakterinin gömlek tasarımlarında kullanımının; rumi, palmet suyu, servi gibi bir motif oluşturacak şekilde düzenlendiği, sülüs yazılarının içini doldurmakta kullanıldığı dikkat çekmektedir. Gubbari; nesih hattının çok ince yazılan şekline denilmektedir. Bu sebeple bu yazı çeşidinin genellikle zeminde doku oluşturacak biçimde kullanıldığı görülmektedir (Tezcan, 2011b, s.19-22).



Görsel 10. TSM 13/1185 envanter numaralı tılsımlı gömlek, III. Murat’a ait olması muhtemel. Gömleğin hat yazıları ve tipografik düzeni, simetrik bir yapı sergilemektedir (Tezcan, 2011b, s. 58).

TSM 13/1185 envanter numaralı III. Murat’a ait olduğuna inanılan gömleğin yaka oyuğunun sağ ve sol tarafı simetrik bir düzen içerisinde aynalı tasarım yapıldığı görülmektedir (görsel 10). Gömleğin ön yüzünde yaka yırtmacının her iki tarafında kırmızı konturla çerçevelenmiş dilimli bir madalyon bulunmaktadır. Dilimli madalyonların içerisinde zemin dokusu oluşturmak için kırmızı gubbari hat yazıları ile doldurulmuştur. Zemin dokusu üzerine ise altın yaldız mürekkeple sülüs hat yazı karakteri ile aynalı (müsenna) biçimde; “innehu’l-i’anehivallahü Mu’ini” duası yazılmıştır. Anlamı ise; “Allah yardım edenlerin yardımcısıdır” şeklindedir. Duanın içerisinde “Mu’ini” kelimesine vurgu yapılarak siyah mürekkep ile boyanmıştır. Madalyonun içerisinde yer verilen altın ve siyah renkteki bu kaligrafik tasarıma tersten bakıldığında insan yüzüne benzediği görülmektedir. Bu durum şekil 9’da örnek olarak gösterilen tılsımlı gömleğin diğerlerinden farklı tasarım özellikleri gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu madalyonların iki tarafı, satrançlı küfi ile “Allah” ve “Muhammed” yazılı siyah bordürlerle çerçevelenmektedir. Aynı bordüre, tek sıra bant şeklinde kollar üzerinde de yer verilmesi kompozisyonda bütünlük oluşturmuştur. Kol kısmında yer alan zemini siyah gubari hatla doldurulmuş dairelerin içerisinde aynalı (müsenna) biçimde sülüs hat yazı karakteri ile “ya Fettah, ya Kayyum” yazılmıştır. Allah’ın isimleri arasında yer alan bu kelimeler altın yaldızla boyanarak Allah’ın isimlerine verilen değer vurgulanmıştır. Gömlek üzerinde bedenın alt kısmında sekiz köşeli yıldız benzeyen büyük ve

geometrik bir form bulunmaktadır. Bu motifin içerisinde altın yıldız ve aynalı sülüs hat yazı karakteri ile bir ayet yazılıdır. Ayetin zemini ise siyah renkli gubari hatla doldurularak doku oluşturulmuştur. Tam ortasında kırmızı sülüs hat ile “Fethullah” yazısı aynalı (müsenna) biçimde yazılmıştır. Kompozisyona genel olarak baktığımızda aynalı hat (müsenna) yazılarına fazlasıyla yer verilmesi ve gömleğin sağ tarafı ile sol tarafının birbirinin aynısı olması sebebiyle simetrik denge hakimdir. Tasarım sürecinde beyaz alan bırakılmayıp zeminler kırmızı ve siyah renkte gubari hat ile doldurulmuş ve farklı zemin dokuları oluşturulmuştur. Vurgulanmak istenen mesaj ise kalın ve büyük ebatta aynalı (müsenna) biçimde tasarlanmış ve farklı renk kullanımı ile öne çıkartılmıştır. Sonuç olarak bu gömlek, kırmızı ve siyah renklerle birlikte altın yıldızın baskın olarak kullanılması, satrançlı küfi yazı karakteri ile yazılmış bordürleri, aynalı (müsenna) yazıları, yaka yırtmacını çevreleyen yuvarlak madalyonlarıyla diğer tılsımlı gömleklerden farklı tasarım özellikleri gösterdiği düşünülmektedir.



Görsel 11. TSM 13/1136 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Gömleğin tipografik tasarımı, yazı karakterlerinin düzeni ve tekrarlardan oluşan yerleşimiyle dikkat çekmektedir (Tezcan, 2011b, s. 130).

TSM 13/1136 envanter numaralı tılsımlı gömlekte, belli aralıklarda iç içe geçmiş daireler görülmektedir (görsel 11). Dairelerin kesişim yerlerinde beyaz fon üzerine altın yıldız ve siyah mürekkeple sülüs yazılar yazılmıştır. Dairelerin ortasında ise altın yıldızla konturlanmış rumi bir kompozisyon dikkat çekmektedir. Gömleğin yüzey düzenlemesi ise ön yüzü, arka yüzü ve kollarında aynıdır. Buna ek olarak, bu yüzey düzenlemesi, görsel tekrarlarla oluşturulan biçimlerin kesintisiz akışıyla devam etmektedir. Dairelerin ortasında kalan zemin, altın kontürlü rumi ve hatayı bezemelerle süslenmiş, bezemelerin içi siyah mürekkeple ve gubari hat ile, zemin boşlukları ise kırmızı mürekkeple ve gubari hat ile doldurulmuştur.



Görsel 12. TSM 13/1184 envanter numaralı tılsımlı gömlek. Gömleğin tipografik tasarımı, yazı karakterlerinin çeşitliliği ve görsel hiyerarşisi ile dikkat çekmektedir (Tezcan, 2011b, s. 115).

Daha önce motiflerini de incelediğimiz (görsel 8) TSM 13/1184 envanter numaralı tılsımlı gömleğin geneline bakıldığında Osmanlı dönemi sayfa tasarımlarına benzediğinden bahsetmiştik. Gömleğin üzerinde Besmele-i Şerif yazılı panoya bakıldığında ise; kalın altın kontürle çerçevelenmiş kobalt mavisi zemin üzerine celi sülüs hat yazı karakteri kullanıldığı görülmektedir (görsel 12). Besmele-i Şerif'in zeminden ayrılması ve üst üste gelen harflerin okunurluğunun artması amacıyla kırmızı ince bir kontür çizilmiştir. Daha sonra boyanmadan bırakılan Besmele-i Şerif yazısının içine siyah gubbari hat yazıları doldurulmuştur. Besmele-i Şerif yazımında harflerin hareketine ve ön- arka ilişkisine göre içerisine yazılan gubbari hat yazılarının yönü değişikliği göstermektedir. Kobalt mavisi zemin üzerinde ise gömleğin genelinde bulunan tezhip bezemelerine yer verilmiştir.

Sonuç olarak Hat Sanatı eski dönemlerde kullanılmış ve unutulmuş bir sanat olmadığı gibi modern tipografinin ve grafik tasarımın gelişmesine öncülük ettiği düşünülmektedir (Pehlivan, 2009, s.67). Tılsımlı gömleklerin üzerinde yer verilen dua, ayet, vefk ve cifr işaretlerinin grafik tasarım ilkelerine göre tasarlanmış tipografik düzenlemelerdir.

Tılsımlı gömleklerin bir kısmında kitabe denilen bilgilendirme bölümü bulunmaktadır. Bu kitabelerde bazen sadece sultan adı, bazen tarih, bazen de usta adına rastlanmaktadır (Tezcan, 2011b, s.43). Usta hattatlar tarafından üç-dört yılda tamamlanan bu gömleklerin çok azında ne yapan kişi ne de kime ait olduğu yazılmamıştır.

Baskı, resim ve yazıların aslına sadık kalarak çok sayıda çoğaltılması işlemidir (Tepecik, s.102). Erken tılsımlı gömlek örnekleri, hattatlar ve nakkaşlar tarafından elle yazılmış ve süslenmişken, baskının yaygınlaşmaya başlamasıyla gömleklerin süslemeleri zaman zaman kalıplarla basılmaya başlanmıştır. Tılsımlı gömleklerde baskı kullanıldığına dair bir iz, bir gömleğin pervazına altın yaldızla basılmış yuvarlak bir damga ile görülmektedir (Tezcan, 2006a, s.149). Söz konusu baskı kalıplarının yüksek baskı tekniği denilen bir yöntemle hazırlandığı düşünülmektedir. Yüksek baskı tekniği; istenilen görselin baskı yüzeyine aktarılması ve kabartma halini alması için düz yüzeyli bir malzemenin boya gelmeyecek alanlarının kazıma, oyma ilkesine dayanılarak yapılmasıdır. Elde edilen kalıbın üzerine baskı boyası verilerek yüksek yerlerin alması olduğu boya baskı yoluyla yüzeye geçirilmektedir.

SONUÇ

Tılsımlı gömlekler, tarihsel, kültürel ve sanatsal açıdan oldukça zengin bir yapı sergilemektedir. Bu çalışmada, söz konusu gömleklerde yer alan yüzey tasarımları grafik tasarımın temel eleman ve ilkeleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu kapsamda, tılsımlı gömleklerin yüzey tasarımları oluşturulurken faydalanılan görsel unsurlar ve tipografik düzenlemeler analiz edilmiş; bu unsurların anlamları, renkleri ve biçimsel formlarından yararlanılarak belli bir amaca hizmet ettikleri ve iletilmek istenen mesajın estetik bir biçimde sunulduğu ortaya konmuştur.

Gömleklerin tasarımında simetrik denge, geometrik düzen, tekrar eden motifler ve görsel devamlılık önemli yer tutmaktadır. Dua ve ayetlerin yer aldığı tipografik düzenlemelerde ise yazı karakterlerinin çeşitliliği ve oransal farklılıkları, görsel hiyerarşi oluşturarak tasarımları zenginleştirmektedir. Kullanılan sembol ve motifler sayesinde grafik tasarımın ilk görevi olarak sayılan mesaj, hedef kitleye görsel yolla ve dolaylı olarak gerçekleştirilmiştir. Buradaki hedef kitle ise Allah olduğundan, bu mesajların insanlar tarafından anlaşılması beklenmemektedir. Belki de bu yüzden tılsımlı gömleklerin sırrı hâlâ tam anlamıyla çözülememiştir.

Araştırma bulguları, tılsımlı gömleklerin yalnızca birer tekstil ürünü olmadığını; aynı zamanda güçlü birer görsel iletişim aracı ve tasarım nesnesi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla tılsımlı gömlekler, yalnızca inanç temelli işlevleriyle değil, aynı zamanda dönemin estetik anlayışını ve grafik düzenleme becerisini yansıtan, tarihsel tasarım mirasının özgün örnekleri arasında değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Alparslan, A. (2004). *Osmanlı hat sanatı tarihi* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arnold, T. W. (1967). *Kadem-i Şerif. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 6, İstanbul.
- Aytekin, F. (2015). *Topkapı Sarayı koleksiyonlarındaki şifalı gömleklerin şifrelerinin değerlendirilmesi ve yeni bir tasarım* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve grafik tasarım* (7. bs.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Birol, İ. A., & Derman, Ç. (2004). *Türk tezyini sanatlarında motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Boydaş, N. (1994). *Ta'lik yazıya plastik değer açısından bir yaklaşım*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gökay, O. Ş. (1988). Tılsımlı gömlekler. *Türk Folklor Araştırma Yıllığı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Es-Salih, S. (t.y.). *Kur'an ilimleri* (M. S. Şimşek, Çev.). Konya: Hibaş Yayınevi

- Kalafat, A. T. D. (2007). Hat sanatımız ve hattat, kaligrafist, yazı tasarımcısı ve eğitimcisi Emin Barın. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (11), 320.
- Karaca, N. (2021). Türk çini sanatında ‘Hatayi’ ve ‘Şakayık’ motifi örneğinde çizim özellikleri. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 18(46), 1866–1884. <https://doi.org/10.26466/opus.943325>
- Karasar, N. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kettani. (1990). *H. Peygamber'in yönetimi, Et-teratibu'l-idariyye* (Cilt 2). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kur'an-ı Kerim.
- Kurt, G. (2012, Aralık 29). Sultanların tılsımlı gömlekleri. *Ben Haber*. [Gazete yazısı]
- Pala, İ. (2006). *Mühr-i Süleyman* (Cilt 31). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pehlivan, M. (2009). *Türk hat sanatı sayfa tasarımlarının günümüz sayfa tasarımlarında kullanılan grafik tasarım ilkelerine göre irdelenmesi* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Sabah Gazetesi. (2012, Haziran 26). Padişah gömleklerinin inanılmaz sırrı.
- Serin, M. (1999). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1987). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: Tarih, tasarım, teknoloji*. Ankara: Detay & Sistem Ofset.
- Tezcan, H. (2006). *Topkapı Sarayı'ndaki şifalı gömlekler*. İstanbul: BİKA Ltd. Şti.'nin kültür hizmeti olarak hazırlanmıştır. Yapım: Karizma Yayın Eğitim Danışmanlık Reklam Hizmetleri.
- Tezcan, H. (2011). *Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonundan tılsımlı gömlekler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Üçer, K., & Üçer, M. (2006). *Lale-i münevveran*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Yıldırım, S. (2014). *Kur'an-ı Hakim ve açıklamalı meali*. İstanbul: Define Yayınları.

ANKARA/GÖLBAŞI YAĞLIPINAR KÖYÜ ESKİ CAMİSİ'NDEKİ DUVAR RESİMLERİ VE KALEM İŞLERİ

*Wall Paintings and Painted Decorations in the Old Mosque of
Yağlıpınar Village, Gölbaşı/Ankara*

Muzaffer KARAASLAN¹

ÖZ

Duvar resimleri ve kalem işleri, yapıldıkları dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli üretimlerdir. Sanat tarihine yönelik araştırmalar genellikle Osmanlı dönemine ait eserlere odaklanmakla birlikte, son yıllarda Cumhuriyet dönemine ait eserler de bilim insanları tarafından incelenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, Yağlıpınar Köyü Eski Camisi, Cumhuriyet dönemi duvar resimleri ve kalem işleri açısından dikkat çeken yapılar arasında yer almaktadır.

Caminin içerisinde bulunan bezemeler, Osmanlı geleneğine sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte halk sanatının sürekliliğini ve halk sanatçılarının aidiyet duygularını yansıtmaları bakımından da önemlidir. Bu çalışmanın amacı, Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki duvar resimlerini ve kalem işlerini detaylı bir şekilde inceleyerek bilim dünyasına tanıtmaktır. Bugüne kadar yapı hakkında herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır. Günümüzde oldukça kötü durumda olan caminin bezemeleri her geçen gün biraz daha yok olmaktadır. Bu nedenle, özellikle yapının bezemelerine odaklanmak büyük bir önem taşımaktadır.

Bezemeleri 1947 yılına tarihlenen camide, sanatçılara ait kitabelerin bulunması, araştırma açısından kıymetli bir veri sunmaktadır. Kitabeler doğrultusunda, caminin bezemelerinin Salih Caner ve Süleyman Namlıfirça tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durum, Cumhuriyet dönemi halk sanatçılarının üretimlerinin sürekliliğini ve bu sürecin kesintiye uğramadan devam ettiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki bezemelerin benzer örneklerine farklı yapılar da rastlanmaktadır. Bu durum, halk sanatında bir sürekliliğin mevcut olduğunu ortaya koymaktadır. Bu makalede, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan estetik anlayışın izleri sürülecek ve Cumhuriyet dönemi duvar resmi sanatına dair önemli bir örnek olarak Yağlıpınar Köyü Eski Camisi tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yağlıpınar Köyü Eski Camisi, duvar resmi, kalem işi, Cumhuriyet dönemi duvar resmi, halk sanatı.

ABSTRACT

Wall paintings and painted decorations serve as significant artistic expressions that reflect the aesthetic and cultural values of the period in which they were created. While art historical research has traditionally focused on works from the Ottoman era, recent studies have increasingly examined artistic productions from the Republican period. In this context, the Yağlıpınar Village Old Mosque emerges as a noteworthy example, offering valuable insights into the continuity of wall painting and painted decoration traditions during the Republican era.

The interior decorative elements of the mosque are deeply rooted in the Ottoman artistic tradition while also serving as significant indicators of the continuity of folk art and the sense of cultural identity among folk artists. This study aims to provide a comprehensive analysis of the wall paintings and painted decorations in the Yağlıpınar Village Old Mosque and to introduce them to the academic community. To date, no scholarly research has been conducted on this structure. Currently, the mosque's decorative program is in a state of severe deterioration, with its elements gradually fading. Given this rapid degradation, a focused examination of the mosque's decorations is of critical scholarly importance.

The inscriptions found within the mosque, which date its decorative elements to 1947, constitute valuable primary data for academic research. These inscriptions indicate that the decorative program of the mosque was executed by Salih Caner and Süleyman Namlıfirça. This finding is particularly significant as it highlights the continuity of artistic production by folk artists during the Republican period and underscores the uninterrupted transmission of this artistic tradition.

Comparable examples of the decorative elements observed in the Yağlıpınar Village Old Mosque can be found in various other structures, providing evidence for the continuity of folk art traditions. This study seeks to examine the aesthetic principles that transitioned from the Ottoman period into the Republican era and to present the Yağlıpınar Village Old Mosque as a significant case study within the context of Republican-era wall painting traditions.

Keywords: The Old Mosque of Yağlıpınar Village, wall painting, painted decoration, Republican era wall painting, folk art

1. ORCID: 0000-0002-6095-141X Dr. (Postdoc Researcher), Ludwig-Maximilian-Universität, Institut für den Nahen und Mittleren Osten, Turkologie, muzaffer.karaaslan1@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 05.02.2025

Makale Kabul Tarihi: 30.04.2025

Karaaslan M. (2025) ANKARA/GÖLBAŞI YAĞLIPINAR KÖYÜ ESKİ CAMİSİ'NDEKİ DUVAR RESİMLERİ VE KALEM İŞLERİ, *Akademik Sanat*, (24), 109-122

EXTENDED ABSTRACT

The Old Mosque of Yağlıpınar Village, situated in the Gölbaşı district of Ankara, stands as a significant structure characterized by its Republican-era ornamentation. While the mosque adheres closely to the decorative traditions of the Ottoman period, it simultaneously embodies unique embellishments that reflect the continuity and evolution of folk art. The wall paintings and calligraphic works within the mosque were shaped by the contributions of folk artists of the era, positioning the building as a noteworthy example of Republican-period art. In this regard, the mosque represents an important case study for examining the intersection of Republican-era art and the cultural and societal affiliations of folk artists.

The wall paintings within the structure are executed across various sections, including the prayer hall (harim), the vestibule, and the women's gallery, and are thematically developed, enriched through symbolic representations. The depictions of the lamp and curtains within the mihrab, along with the flags and swords on either side, are accentuated to enhance the visual coherence of the space. Additionally, the northern wall of the harim features representations of date and pear trees. These depictions provide key insights into the artist's preliminary sketches, offering valuable information regarding the artistic process.

The mosque's decorative elements feature both botanical and geometric motifs, which have been applied using stencils to maintain the aesthetic unity of the interior. Among the botanical designs, acanthus leaves, floral arrangements, and daisy motifs are prominent, while the geometric decorations include wheel of fortune patterns, diamond shapes, and star forms. Additionally, frames created with dashed lines emerge as another significant decorative feature. These elements contribute to the creation of a distinct sense of order and symmetry within the mosque's interior. Furthermore, embellishments such as marble imitations serve to enrich the visual diversity and complexity of the space.

In the decorative repertoire of mosques, calligraphy occupies a significant position. The names from the Esmâ-i Hüsnâ, various Quranic verses, and religious inscriptions on the walls form a visual language. These inscriptions are often executed using templates, offering valuable insights into the artist's methods and the techniques employed. The use of calligraphy in this context plays a crucial role in strengthening the religious and aesthetic unity of the mosque's interior.

The wall paintings and painted decorations in the Old Mosque of Yağlıpınar Village were executed by itinerant artists active around the 1940s. Based on the artist inscriptions within the mosque, the creators of these works are identified as Salih Caner and Süleyman Namlıfırça. These inscriptions not only provide detailed information about the artists but also reveal how itinerant artists were able to reach rural villages and illustrate the evolution of artistic styles across different geographical regions. By producing significant artistic works not only in major cities but also in rural areas, these itinerant artists made substantial contributions to the cultural heritage of Anatolia.

The structure serves as a significant example illustrating the continuity of production by folk artists of the Republican era and the uninterrupted nature of this process. As exemplified in the Old Mosque of Yağlıpınar Village, itinerant artists have preserved a collective cultural memory by employing similar motifs and decorative languages across different regions. The motifs featured in these decorations recur in other mosques in a comparable manner, with a discernible unity of motifs evident in the decorative works applied by Republican-era artists, particularly in various villages surrounding Ankara.

In conclusion, the decorations in the Old Mosque of Yağlıpınar Village serve as a reflection of both an artistic tradition extending from the Ottoman era to the Republic and the impact of itinerant artists on provincial culture.

GİRİŞ

Duvar resimleri ve kalem işleri yapıldığı dönemin sanat anlayışını sunan önemli üretimlerdir. Araştırmalar genellikle Osmanlı dönemine ait eserlere odaklanmakla birlikte son yıllarda Cumhuriyet dönemine ait eserler de araştırmacılar tarafından incelenmeye başlamıştır. Yağlıpınar Köyü Eski Camisi de bu noktada dikkat çeken yapılardan biridir. İçerisinde barındırdığı Cumhuriyet dönemine ait bezemeler Osmanlı geleneğine sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte halk sanatının devamlılığına ve halk sanatçılarının aidiyet duygularına da ışık tutmaktadır.

Kalem işleri ve duvar resimlerinin camilerdeki örnekleri Osmanlı Devleti'nin erken dönemine dayanmaktadır. Yüzyıllar içerisinde kesintiye uğramadan sanatçılar tarafından yapılmaya devam eden bu eserler Cumhuriyet sonrasında da intikal etmiştir. Cumhuriyet dönemi duvar resimleri farklı kollardan beslenen geniş bir konudur. Akademik ressamlar ve halk sanatçıları aracılığıyla yapılan duvar resimleri hami-sanatçı ilişkisiyle şekillenerek farklı kentlerdeki birçok mimari eserin duvarlarında yer bulmuştur. Akademik sanatçıların genellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerin merkezlerinden siparişler aldığı, halk sanatçılarının ise köylere kadar uzayan geniş bir coğrafyaya yayılarak eserler ürettiği günümüze ulaşan örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır (Pamir, 1986; Karaaslan 2024). Halk sanatçılarının işleriyle karşılaştığımız yapılardan biri ise Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'dir.

Bu çalışmanın amacı Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki duvar resimlerini ve kalem işlerini detaylı bir şekilde bilim dünyasına tanıtmaktır. Şu zamana kadar yapı hakkında herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır. Günümüzde oldukça kötü durumda olan caminin bezemeleri her geçen gün biraz daha yok olmaktadır. Bundan dolayı özellikle yapının bezemelerine odaklanılacaktır.

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi, Ankara'nın Gölbaşı İlçesi'nde yer almaktadır. 118386 ada 2 parselde konumlanan cami 2018 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tescillenmiştir (Resim 1)¹. Harimin doğu duvarında bulunan ve hem Arap hem de Latin harfleriyle yazılan mermer kitabesi caminin inşa tarihini ve banisini ortaya koyması açısından önemlidir. Kitabede 1 Ramazan 1358 tarihinde Kafkasya Muhacirlerinden Karaçaylı İlyas Bayçora tarafından inşa ettirildiği bilgisi yazmaktadır (Resim 2). Miladi, Hicri ve Rumi senelerin ayrıca belirtildiği bu kitabe sayesinde caminin Cumhuriyet dönemine ait olduğu öğrenilmektedir. Ancak yapının inşa tarihine yönelik farklı bilgiler de vardır. Bölgede yaşayan yerli halk caminin 120 yıllık olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte 1993 yılında inşa edilen yeni caminin tabelasında 1920 ibaresi dikkat çekicidir. Bu noktada eski caminin ilk evresinin 1939 öncesine ait olduğu ve 1939'da yeniden inşa edilmiş olabileceğini de düşünmekte fayda vardır. Kitabede dışında başka bir kaynağa erişilememiştir.



Resim 1: Yağlıpınar Köyü Eski Camisi



Resim 2: Caminin Kitabesi

Yapı dikdörtgen planlıdır ve genellikle moloz taşla inşa edilmiştir. Cami, harim, kadınlar mahfili ve kapalı bir son cemaat yerine sahiptir. Kadınlar mahfiline son cemaat yerindeki ahşap merdivenden çıkılmaktadır. Cami içten ahşap tavan, dıştan kırma çatı ile örtülüdür. Günümüze oldukça harap bir şekilde ulaşmış olan ahşap bir minberi ve vaiz kürsüsü vardır (Resim 3-4-5).

¹ Bu bilgi T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara I Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 06.12.2018 tarihli ve 6222 karar numaralı belgesinden öğrenilmiştir.



Resim 3: Caminin Ahşap Tavanı



Resim 4: Caminin Minberi



Resim 5: Caminin Vaiz Kürsüsü

Yağlıpınar Köyü Camisi'nin en önemli özelliklerinin başında duvar resimleri ve kalem işleri gelmektedir. Yapının son cemaat yerinde, hariminde ve kadınlar mahfilinde çeşitli temalarda duvar resimleri ve kalem işleri vardır. Bezemeler kuru sıva üzerine uygulanmıştır.

2. Duvar Resimleri

Camideki duvar resimleri harimde yer almaktadır. Sanatçıların burada farklı temalarda duvar resimleri yaptığı görülmektedir ve tasvirlerin bazıları sembolik anlatımlar içermesi açısından önemlidir. İlk betimleme güney yönünde, mihrabın içerisindedir. Burada iki yana toplanmış yeşil bir perde ve tam merkezinde, aşağıya doğru sarkan kandil tasviri görülmektedir. Perdeler ve kandil tasvirleri bütün detaylarıyla yapılmıştır. Söz konusu resimlerin yanı sıra mihrabın alt bölümünde yan yana dizili çiçekler görülmektedir. Kompozisyona dikkat edildiğinde sanatçıların burada bir bahçe tasarımı yapmayı hedefledikleri anlaşılmaktadır (Resim 6-7).



Resim 6: Mihraptaki Perde ve Kandil Düzenlemesi



Resim 7: Kandil Tasviri Detay

Yapıdaki ikinci ve üçüncü kompozisyon da yine güney duvarında, mihrabın her iki yanında yer almaktadır. Burada dikdörtgen çerçeveler içerisinde iki farklı duvar resmi görülmektedir. Kompozisyonlardan ilki sancak tasvirinden oluşmaktadır. Sancağın tasvir ediliş biçimi ve merkezinde yer alan yazı doğrultusunda sanatçıların Livaü'l-Hamdı betimlediği anlaşılmaktadır (Resim 8). Diğer çerçevede ise duvara asılı bir şekilde tasvir edilmeye çalışılan kılıç ve imamesi yana sarkan bir tespih görülmektedir (Resim 9).



Resim 8: Livaü'l-Hamd Tasviri



Resim 9: Kılıç ve Tespih Tasvirleri

Camideki dördüncü ve beşinci duvar resimleri harimin kuzey duvarında, giriş kapısının her iki yanında yer almaktadır (Resim 10). Burada dikdörtgen çerçeveler içerisinde ağaç tasvirleri görülmektedir. Sanatçılar hurma ve armut ağaçlarını betimlemişlerdir (Resim 11-12). Ağaç tasvirlerindeki bazı detaylar sanatçıların üretim yöntemleri hakkında fikir verebilir. Armut ağacı tasvirine dikkatli bir şekilde bakıldığında bazı yaprakların tasarlandığı ancak boyanmadığı görülmektedir. Bu noktada sanatçıların ilk başta füzen gibi bir malzemeyle resmi çizdiği, ardından boyadığı ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların bazı yaprakları boyamaktan vazgeçmesi ve eseri yarım bırakma durumu oldukça ilginçtir (Resim 13).



Resim 10: Harimin Kuzey Duvarındaki Bezemeler



Resim 11: Hurma Ağacı Tasviri



Resim 12: Armut Ağacı Tasviri



Resim 13: Armut Ağacı Tasvirinden Detay

3. Kalem İşleri

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki bezeme repertuvarının en ağırlıklı grubu kalem işleridir. Son cemaat yeri, harim ve kadınlar mahfilinde bu tür bezemelerle karşılaşmaktadır. Söz konusu kalem işleri çeşitli bitkisel ve geometrik tasarımlardan oluşmaktadır ve bir şablondan yararlanılarak duvarlara işlenmiştir. Sanatçıların kompozisyonları belli bir simetriyle dağıttıkları görülmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi kalem işlerinde bitkisel ve geometrik kompozisyonlar olmak üzere iki ana grup vardır. Bitkisel bezemeler camide en çok karşılaştığımız grubu oluşturmaktadır. Tavandan tabana doğru incelediğimizde ilk karşımıza çıkan bezemeler tavan eteklerindedir. Burada alt alta sıralı üç farklı bezeme kuşağı görülmektedir ve hem harimin hem de kadınlar mahfilinin duvarlarına uygulanmıştır. Tavanın hemen altında bordo renkle boyalı akantus yaprakları yer alırken onun hemen altında girlandları anımsatan çiçek düzenlemeleri görülmektedir. Üçüncü sırada ise bitkisel motiflerden oluşturulmuş ulama formunda ilerleyen bezemeler yer almaktadır. Bütün kompozisyonlarda bir şablon kullanılmıştır. Ancak üçüncü kompozisyon şablonun yanı sıra baskı nakış olarak tanımlayabileceğimiz bir teknikle de yapılmış olma ihtimali vardır. Söz konusu düzenleme farklı tonlar kullanılarak harimin güney duvarına, kadınlar mahfilinin hemen altındaki yüzeye de sanatçılar tarafından yapılmıştır (Resim 14).



Resim 14: Tavan Eteğindeki Kalem İşleri

Bitkisel bezemelerle süslenen ve aynı kompozisyonun uygulandığı alanlardan biri pencerelerin ve kapıların kenarlarıdır. Yapının bu bölümlerinde mavi ile boyalı, kıvrımlı bir şekilde ilerleyen stilize bitkisel motifler görülmektedir. Şablonlardan faydalanılarak yapılan bu kalem işlerinin aynısı farklı bir renk kullanılarak da duvarlara nakşedilmiştir. Söz konusu bezemeler de pencere ve kapı kenarlarına uygulandığı gibi mavi kesik çizgiler arasına yerleştirilmiştir. Sanatçılar bu tasarımla bir bordür veya kuşak oluşturmuştur (Resim 15-16).



Resim 15: Kapı ve Pencere Kenarlarındaki Bezemeler



Resim 16: Kadınlar Mahfilindeki Bezemeler

Bir diğer bitkisel düzenleme son cemaat yerinde yer almaktadır. Burada oldukça stilize bir tasarımla karşılaşılmaktadır. Kompozisyonda birbirini tekrar eden mavi renkli çiçekler ve onlarla bütünlük oluşturan C, S kıvrımlı motifler vardır. Bu kıvrımlara bir bütün olarak bakıldığında kompozisyonu tamamlayan bitkiler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu bordürün hemen altında da yine ardışık ilerleyen papatyalar görülmektedir (Resim 17).



Resim 17: Son Cemaat Yerindeki Bezemeler

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ne uygulanan bir diğer kalem işi grubu geometrik kompozisyonlardan oluşmaktadır. Yapıdaki geometrik bezemeler hem tek başına bir motif olarak hem de kompozisyonları birbirinden ayıran çerçeveler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Çerçeveler çoğunlukla kesik çizgilerden oluşmaktadır ve bütün yüzeylere uygulanmıştır. Camideki en dikkat çeken geometrik düzenleme ise çarkıfelek motifleridir. Bu kompozisyon hariminde yer almaktadır ve onun hemen altında baklava dilimleri görülmektedir. Yine yapıda dikkat çeken bir diğer geometrik tasarım ise yıldızlardır. Söz konusu yıldız tasarımları bir bordürün içerisinde ve ardışık bir şekilde ilerleyerek yüzeyi kaplamaktadır. Bahsi geçen geometrik tasarımların yanı sıra yine yapının hem hariminde hem de son cemaat yerinde kırık ve kıvrımlı çizgiler ile dairelerden oluşturulan geometrik bezemeler de vardır (Resim 18-19-20).



Resim 18: Çarkıfelek ve Yıldız Motifleri



Resim 19: Kalem İşlerinden Detay



Resim 20: Geometrik Bezemeden Detay

Camideki kalem işlerini ilginç kılan nokta sanatçıların kompozisyonları genellikle gruplandırarak yapmaya çalışmalarıdır. Bitkisel motifler ile geometrik motifler genellikle farklı yüzeylerde yer almaktadır. Geometrik motifler arasında kesik çizgilerden oluşturulan çerçeveler ve bordürleri ayrı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu motifler daha çok kompozisyonları birbirinden ayıran unsurlar olarak uygulanmıştır.

Yapıdaki bir diğer bezeme ise mermer imitasyonlarıdır. Duvarların boş kalan yüzeyleri çeşitli renk kullanımlarıyla boyalıdır. Başlangıçta fırça darbeleri şeklinde değerlendirilebilecek bu boyamalar aslında yapılarda sıklıkla uygulanan mermer imitasyonunun küçük bir köy camisi uyarlamasıdır.

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'nin bezeme repertuarında öne çıkan süslemeler arasında hatlar da vardır. Harim duvarının bütün duvarlarında dini temalı yazılar okunmaktadır. Güney, doğu ve batı duvarlarının üst kısımlarında, dikdörtgene yakın bir formda tasarlanan ve farklı renklerle boyalı çerçeveler içerisine Esmâ-i Hüsnâ'dan seçilmiş isimler okunmaktadır (Resim 21). Bu isimler arasında yer alan “*el-Melik*” yapılış itibarıyla yine izleyiciye sanatçının çalışma pratiği hakkında bilgi sunmaktadır. Yukarıda anlatılan armut ağacı tasvirinde olduğu gibi bu yazıda da ayırt edilebilen çizimler vardır. Yazının bazı bölümlerinde tasarım aşamasındaki çizgiler açıkça görülmektedir (Resim 22). Bu noktada sanatçıların ilk başta şablonlar aracılığıyla hattın şeklini ortaya çıkardığı ve ardından boyadığı anlaşılmaktadır. Buradaki detay diğer yazıların da aynı şekilde yapıldığını ortaya koymaktadır. Esmâ-i Hüsnâ'dan seçilen isimlerin yanı sıra Hamza ve Abbas'ın isimleri de yine camide okunan yazılar arasındadır.



Resim 21: Esmâ-i Hüsnâ'dan Örnekler



Resim 22: Hat Detay

Camide isimlerin yanı sıra çeşitli hat düzenlemeleri de görülmektedir. İlk dikkat çeken örnekler mihrabın üzerinde ve çevresindedir. Mihrabın çevresinde kahverengi zemin üzerine “*Kelime-i Tevhid*” yazılmıştır. Üstünde ise Kalem Sûresi 4. Ayet’ten “*Ve-inneke le’alâ hulukin ‘azim(in)*” okunmaktadır. Bu hattın hemen altındaki çerçevenin içerisinde herhangi bir yazı bulunmamaktadır. Muhtemelen burada daha önce bir levha vardı (Resim 23).



Resim 23: Mihrabında Çevresindeki Yazı Düzenlemeleri

Mihrabın çevresindeki yazıların yanı sıra güney duvarında “*En-necâtü fi’s-sıdk*” ve “*İz nefseke sümme iz ennâs*” hatları yer almaktadır. Benzer yazılar doğu ve batı duvarlarında da karşımıza çıkmaktadır. Doğru duvarında Rızık Allah’tadır anlamına gelen “*Er-rızku Allah*”, Enbiyâ Sûresi 107. Ayet olan “*Vemâ erselnâke illâ rahmeten lil’alemîn*” ve namaz kılmak ile tövbe etmeyle ilgili “*Accilû bi’s-salâti kable’l-fevt ve accilû bi’t-tevbeti kable’l-mevt*” hatları okunmaktadır. Batı duvarında ise “*Yâ Hâfız*” ile “*El-hamdü li’l-lâhi rabbi’l-âlemîn Ya Allah*” yazıları yer almaktadır (Resim 24-24).



Resim 24: Camideki Hat Düzenlemeleri



Resim 25: Camideki Hat Düzenlemeleri

4. Gezici Sanatçılar ve Ortak Bellek

Duvar resmi ve kalem işi sanatının en önemli araştırma konularından biri sanatçıdır. Sanatçı tespitleri bezemeler hakkında bilgi vermenin yanı sıra yapıldıkları dönemin sanat ortamını ve üretim anlayışına da ışık tutmaktadır. Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki sanatçı kitabeleri de bu açıdan oldukça önemlidir.

Yapının son cemaat yerinde ve hatların arasında yer alan imzalar bezemelerin sanatçıları ve nakşedilme tarihlerini açıklığa kavuşturur. Son cemaat yerinde, kapının her iki yanında kahverengi dikdörtgen zemin üzerine yazılı sanatçı kitabeleri görülmektedir. İlk kitabede “*Salih Caner İstanbullu*” ikinci kitabede ise “*Süleyman Namlıfirça Eskişehirli*” isimleri okunmaktadır (Resim 26-27). Bu bilgilerin yanı sıra her iki kitabede de “1947 Remezan” ibareleriyle yapılaş tarihleri de yer almaktadır. Söz konusu sanatçı kitabelerinin yanı sıra harimin güney duvarındaki bir hattın içerisinde de Arap harfleriyle “*Süleyman*” ve Rumi takvimiyle 1363 tarihi yazılıdır (Resim 28). Burada adı geçen Süleyman büyük bir ihtimal son cemaat yerindeki Süleyman Namlıfirça'dır.



Resim 26: Salih Caner Sanatçı Kitabesi



Resim 27: Süleyman Namlıfirça Sanatçı Kitabesi



Resim 28: Süleyman Sanatçı Kitabesi

Sanatçılar hakkında detaylı bir bilgiye erişilememiştir. Ancak kitabelerdeki bazı detaylar memleketleri hakkında bilgi vermektedir. Bu doğrultuda Salih Caner'in İstanbullu, Süleyman Namlıfırça'nın ise Eskişehirli olduğu anlaşılmaktadır. İki farklı kentte dünyaya gelen iki farklı sanatçının Ankara'daki bir köy camisinde bir araya gelmesi ve eser üretmesi gezici sanatçıların dünyasına ışık tutmaktadır.

Duvar resmi sanatında gezici sanatçıların varlığı, farklı kentlerde ve köylerde üretim yapmalarının kökenleri Cumhuriyet'in ilanından öncesine dayanmaktadır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin geç dönemine yönelik hazırlanan yayınlarda sanatçı veya sanatçı gruplarının üretimlerinin izleri takip edilmiştir. Osmanlı dünyası içerisinde incelediğimizde bölgeler arası sanatçı geçişi olduğu görülmektedir. Bugün Osmanlı Devleti'nin farklı coğrafyalarında karşılaşılan Başkent üslubunun en temel nedenlerinden biri de gezici sanatçıların varlığıdır. Bu durum bazen varlıklı ailelerin siparişleriyle bazen de sanatçıların iş potansiyeli olan bölgelere gitme isteğiyle gelişmiştir.

Başkentten taşraya sanatçı gidişinin belki de en önemli örneklerinden biri kent olarak Yozgat'tır. Çapanoğlu Ailesi'nin gücü ve bölgedeki hakimiyeti baniliklerini üstlendikleri yapılara da yansımıştır (Renda, 1978, s.134-135). Başkent üslubunu gördüğümüz bu yapılarda İstanbul'dan getirilen sanatçıların çalışmış olma potansiyeli yüksektir. Sadece İstanbul'dan taşraya değil aynı zamanda taşradan taşraya giden gezici sanatçılar da oldukça çoktur. Genellikle kendi bölgeleriyle civar yerleşim yerlerine giden bu sanatçılar aynı üslubun farklı kentlerde karşımıza çıkmasının en büyük nedenidir.

Ege Bölgesi'nde bir grup gezici sanatçının varlığını çeşitli yapılardaki üslup takipleriyle ortaya konmuştur. Araştırmacılar sadece Ege Bölgesi'nde değil aynı üslubun Ege Adaları ve günümüzde Yunanistan'ın sınırları içerisinde bulunan yapılarda da tespit edebilmesi sanatçıların hinterlandını açıkça göstermektedir (Kuyulu, 1998, s. 66; Kuyulu Ersoy, 2019, s.189). Bir diğer benzerlik ise Gürcistan'daki bezeme diliyle Karadeniz Bölgesi'ndeki eserler arasındadır. Yine söz konusu durum hem bölgesel üslubu hem de gezici sanatçıların varlığına ışık tutmaktadır (Seçkin, 2016, s.54).

Osmanlı Devleti'nin yayıldığı bütün coğrafyalarda gezici sanatçılarla karşılaşılmaktadır. Balkanlar'da tespit ettiğimiz Djinovski Ailesi'nin günümüzde Kosova, Makedonya, Karadağ ve Sırbistan gibi farklı ülkelerin sınırları içerisinde bulunan yapılarda çalıştıkları bilinmektedir. Aynı zamanda Arnavutluk, Kosova ve Makedonya'daki bazı yapılardaki üslup birliği gezici sanatçıların sınırları aşan etkinliklerine işaretir (Karaaslan, 2023, s.811-813). Söz konusu durum Doğu Akdeniz, Güneydoğu Anadolu ve Suriye'de de görülmektedir. Buralardaki resimlerde ortak bir bezeme dilinin olmasının yanı sıra gezici sanatçıların varlıkları da dikkat çekicidir. Özellikle İtalyan sanatçıların bölgedeki varlıkları Osmanlı duvar resimlerinin farklı kültürlerle olan etkileşimini ve değişen üslupların sebebini açıklamaktadır (Weber, 2002, s.159; Şahin Tekinalp, 2013, s.207-208).

Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde devam eden ve nakkaşlığın bir aile geleneği haline geldiği gezici sanatçılar arasında Mucurlu nakkaşların ayrı bir önemi vardır. Merkez-taşra ve taşra arası sanat geçişi açısından oldukça önemlidir. 19. yüzyılın sonlarında Kırşehir'den İstanbul'a giden Nakkaş Hacı Ahmed'in nakkaşlık sanatını öğrenmesinin ardından tekrar memleketine dönmesi ve 19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında oğlu Nakkaş Mehmed Esad ile birlikte Kırşehir, Ankara ve Nevşehir'deki yapıları bezemesi ve gezici sanatçı olarak çalışmaları oldukça önemlidir. Yine aynı ekolün bir diğer temsilcisi ve büyük bir ihtimal sanatçıların çırağı olan Nakkaş Halil İbrahim'de söz konusu üslubun Cumhuriyet döneminde devam ettiren bir temsilcisidir. Bu noktada halk sanatçılarının üretimlerinin hiçbir şekilde kesintiye uğramadan Cumhuriyet döneminde devam ettiği anlaşılmaktadır (Tali, 2013, s.511-512; Tay, 2018, s.247-248; Karaaslan, 2021, s.182-183; Karaaslan, 2024, s.38).

Çalışmamızın kapsamında incelediğimiz Yağlıpınar Köyü Eski Camisi Cumhuriyet dönemi üretimidir. Aynı kentin farklı köylerinde birbirine yakın tarihlerde başka gezici sanatçıların imzaları da yapılarda yerini almaktadır. Beypazarı'ndaki Mikail Köyü Eski Camisi'nde 1960 tarihli nakkaş kitabesinde Bolulu Muammer Meriç'in ismi okunmaktadır.² Yine aynı tarihte yapılan Kalecik'deki Çaykaya Köyü Eski Camisi'ndeki bezemelerin nakkaşı Muharrem Bican da Çankırlı bir sanatçıdır. Bican, Ankara'nın yanı sıra Çankırı'daki bazı köylerin camilerine de resimler yapmıştır. Ankara'nın dışına çıkıldığında Manisa'nın Satılmış Köyü Camisi'nde 1954 yılında Ahmet Akbüber isimli bir sanatçının çalıştığı bilgisi yayınlarda geçmektedir. Bu döneme ait üretimleri ve sanatçı isimlerini çoğaltmak mümkündür (Karaaslan, 2021b, s.231; Gürbıyık, 2021, s.362-364).

² Mikail Köyü Eski Camisi alan araştırmaları sonucunda 27.04.2022 yılında tespit edilmiştir. Yapıdaki duvar resimleri ve kalem işleri fotoğraflarla belgelenmiştir.

Birbirinden farklı sanatçıların yine birbirinden farklı tarihlerde ve yerleşim yerlerinde benzer temaları tercih etmesi ortak bir belleğin varlığına işarettir. Örnekler üzerinden değerlendirildiğinde Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'nin bezeme repertuarı arasında yer alan Livaül Hamd'ın Ankara'daki Mikail Köyü Eski Camisi'nde ve Çaykaya Köyü Eski Camisi'nde karşımıza çıkmaktadır (Resim 29-30). Ankara sınırları dışına çıkıldığında yine aynı motifin farklı kompozisyonlarını hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemi eserlerinde takip edebiliyoruz. Denizli'deki Baklan Köyü Eski Camisi bir Osmanlı örneğini, Konya'daki Ereğli Büyük Dede Köyü Camisi ise Cumhuriyet dönemine ait bir örneği içerisinde barındırmaktadır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür (Beykal, 1996, s.92; Apa, 2008, s.25).



Resim 29: Mikail Köyü Eski Camisi



Resim 30: Çaykaya Köyü Eski Camisi

Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki bir diğer kompozisyon ise kılıç ve tespihten oluşmaktadır. Osmanlı Devleti'nden itibaren sanatçılar duvarlara kılıç bezemeleri yapmıştır. Bunlar genellikle Zülfikar betimlemeleri olmakla birlikte çalışmanın kapsamında incelendiği gibi kınının içerisinde, duvara asılı bir şekilde tasvir edilmiş örnekler de vardır. Bezemeleri 19. yüzyıla ait olan İzmir sınırları içerisinde yer alan Kılıcı Mehmet Ağa Camisi'nde benzer formda bir kılıç tasviri görülmektedir (Kuyulu, 1994, s.148; Arslan, 2020, s.239-247).

Tespih tasviri de yine duvar resimlerinde karşımıza çıkan önemli tasvirlerden biridir. Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de sanatçılar tarafından nakşedilmiştir. Bezemeleri 1960'lı yıllara ait olan Denizli'deki Tahtalı Köyü Camisi'nde tespih betimlemeleriyle karşılaşılabilir. Söz konusu tasvir sadece duvarlarda değil aynı zamanda Osmanlı döneminde üretilmiş resimli el yazması kitaplarda da yer almaktadır. Özellikle Delâ'ilü'l-Hayrat ve En'âm-Şerif'lerde tespih tasvirleriyle sıkça karşılaşılabilir. Bu tasvirler Hz. Muhammed'in eşyaları olarak görülmekte ve kutsallık atfedilmektedir. Farklı sanat üretimlerinde aynı temaların ve kompozisyonların bulunmasında ortak bir repertuarın varlığını ispatlamaktadır (Bağcı, 2003, s.45; Budak, 2024, s.420, 431).

Yağlıpınar Köyü Camisi'ndeki mihrabın içerisindeki perde ve kandil betimlemesi ise yine duvar resmi sanatında sıklıkla karşılaştığımız bir uygulamadır. Bu tasvirler bazen tek başına bazen de ortak resmedilmiştir. Osmanlı Devleti'nin erken döneminden itibaren takip ettiğimiz bu kompozisyon Cumhuriyet döneminde de sanatçılar tarafından yapılmaya devam etmiştir. 15. yüzyıla ait Tire'deki Yahşi Bey Camisi'nde kandil tasviri yer alırken aynı temanın farklı bir uyarlaması 19. yüzyılda Kalkandelen Alaca Camisi'nin son cemaat yerinde karşımıza çıkmaktadır. Yine 19. yüzyıla ait Priştina'daki Yaşar Paşa Camisi'nin mihrabında da perde tasviri tek başına sanatçılar tarafından betimlenmiştir. Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte Osmanlı Devleti'nin yayıldığı bütün coğrafyalarda benzer uygulamaların olması ortak bir belleğin varlığına işarettir. Cumhuriyet dönemi duvar resimlerinde de perde ve kandil düzenlemeleri görülmektedir. Ankara'daki Çaykaya Köyü Eski Camisi ve Mikail Köyü Eski Camisi'ndeki mihraplarda perde ve kandil motifleri beraber kullanılmıştır. Bu durum ise Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sanatçıların belleğinde var olan motiflerin devam ettiğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Genel olarak değerlendirildiğinde Ankara'daki Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki duvar resimleri ve kalem işleri Cumhuriyet dönemi örnekleri açısından oldukça önemlidir. Camideki bezemeler hem çağdaşı olan diğer yapılarla

hem de öncülü olan Osmanlı örnekleriyle organik bir bağ içerisinde. Bu durum duvar resmi sanatının gelenekten beslendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Yapıyla ilgili bir diğer önemli nokta, sanatçıların biliniyor olmasıdır. Bu açıdan, Salih Caner ve Hüseyin Namlıfırça öne çıkan iki isimdir. Kitabeye göre, farklı kentlerde yetişen bu iki sanatçı, 1947 yılında Ankara'daki Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'nde bir araya gelmiştir. Her ne kadar başka bir örneğine rastlanmasa da bu sanatçıların daha önce de birlikte eserler üretmiş olabileceği düşünülebilir. Burada asıl dikkat çeken nokta, Cumhuriyet döneminde duvar resmi sanatında imza atma geleneğinin daha da yaygınlaşmış olmasıdır. Osmanlı döneminde de imzası tespit edilebilen sanatçılar bulunmakla birlikte, Cumhuriyet döneminde bu durumun belirgin şekilde arttığı görülmektedir. Bu da sanatçıların yüzyıllar içinde kendini ifade etme biçimlerinin değiştiğini ortaya koymaktadır.

Salih Caner ve Hüseyin Namlıfırça'nın eserlerinde tercih ettikleri temalar, geleneksel sanat anlayışıyla güçlü bir bağ içindedir. Bu durum, sanatçıların usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetiştiğini ve Osmanlı dönemi bezeme üslubuna dayalı bir eğitim aldıklarını göstermektedir. Özellikle Livaü'l-Hamd, kılıç, tespih ve perde-kandil düzenlemeleri, Osmanlı sanat dünyasından Cumhuriyet dönemine aktarılan ikonografik öğeler arasında yer almakta ve bu sürekliliği açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Yağlıpınar Köyü Eski Camisi'ndeki duvar resimleri ve kalem işleri, Cumhuriyet dönemi süsleme sanatının geleneksel öğelerle kurduğu güçlü bağı gözler önüne sermektedir. Sanatçıların biliniyor olması, dönemin sanatsal üretiminde bireysel kimliklerin ön plana çıkmaya başladığını gösterirken, eserlerde kullanılan temalar Osmanlı sanat anlayışının Cumhuriyet dönemine taşındığını kanıtlamaktadır. Bu bağlamda, caminin bezemeleri, hem sanatsal sürekliliğin hem de duvar resmi sanatının halk kültürü içerisindeki yerini göstermesi açısından önemli bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Apa, G. (2008). *Konya-Ereğli Türk Devri Mimarisi*, Konya: Ereğli Belediyesi Yayınları.
- Arslan, M. (2020). Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 95: 235-275.
- Bağcı, S. (2003). *Konya Melânâ Müzesi Resimli El Yazmaları*, Konya: Konya ve Mülhakatı Eski Eserleri Sevenler Derneği.
- Beykal, F. (1996). *Denizli İlinde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi.
- Budak, A. (2024). Fransa Milli Kütüphanesindeki 6055 Envanter Numaları En'am-ı Şerif Nüshası ve En'am-ı Şerif Kitaplarındaki Resimlerin Cami Duvar Resimlerine Etkileri, *İstem*, 44: 415-448.
- Gürbıyık, C. (2021). Bir Halk Ressamının İzinde Satılmış Köyü Camii Duvar Resimleri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 100: 347-373.
- Karaaslan, M. (2021). Ankara'da Korunması Gerekli Bir Köy Camisi: Karahoca Köyü Camisi, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 9(1): 171-185.
- Karaaslan, M. (2021b). Gelenek, Aidiyet, Yok Oluş: Çaykaya Köyü Eski Cami, *Turkish Studies*, 16(7): 221-236.
- Karaaslan, M. (2023). Kosova'daki Osmanlı dönemi duvar resimlerinde bir ekolün takibi. *16th International Congress of Turkish Art Proceedings vol. 2*, Ankara, Türkiye.
- Karaaslan, M. (2024). *Duvar Resimli Apartmanlar (19. Yüzyıldan 1960'lara)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2019). Batı Anadolu'dan Adalara Duvar Resmi Bağlamında Midilli'de Resimli İki Konut, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVIII: 165-191.
- Kuyulu, İ. (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir), *Vakıflar Dergisi*, XXIV: 147-158.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve çevresindeki bir grup duvar resminin incelenmesi. *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu*, İzmir, Türkiye.
- Pamir, U. (1986). Cumhuriyet Dönemi Ankara'daki Duvar Resimleri 1928-1980 [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Renda, G. (1978). *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Seçkin, S. (2016). Decorative features in the Ottoman structure in Georgia Adjara. R. Davis (Ed.), *Methodological approaches to social sciences* (s. 45-57). AGP Research.

- Şahin Tekinalp, P. (2013). Manzaralı Oda: Atay Evi'nden Egzotik Manzaralar, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(2): 191-208.
- Tali. Ş. (2013). Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemışleri, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(6): 504-528.
- Tay, L. (2018, 24-25 Nisan). Gülşehir-Gümüşkent köy odası. *III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması*, Antalya, Türkiye.
- Weber, S. (2002). Images of imagined worlds self-image and worldview in late Ottoman wall paintings of Damascus. J. Hanssen, T. Philipp, St. Weber (Ed.), *The empire in the city: Arab provincial capitals in the late Ottoman (s. 145-171)*. BTS 88.